

ACADEMIA XXI



СОЦИОЛОГИЯ
ИСКУССТВА
ХРЕСТОМАТИЯ

Коллектив авторов
Владимир Сергеевич Жидков
Т. А. Клявина
Социология искусства.
Хрестоматия

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2685825

Социология искусства. Хрестоматия: Прогресс-Традиция; М.; 2010

ISBN 978-5-89826-338-6

Аннотация

Хрестоматия является приложением к учебному пособию «Эстетика и теория искусства XX века». Структура хрестоматии состоит из трех разделов. Первый составлен из текстов, которые являются репрезентативными для традиционного в эстетической и теоретической мысли направления – философии искусства. Второй раздел представляет теоретические концепции искусства, возникшие в границах смежных с эстетикой и искусствознанием дисциплин. Для третьего раздела отобраны работы по теории искусства, позволяющие представить, как она развивалась не только в границах философии и эксплицитной эстетики, но и в границах искусствознания. Хрестоматия, как и учебное пособие под тем же названием, предназначена для студентов различных специальностей гуманитарного профиля.

Содержание

Предисловие	4
Раздел I	6
Глава I	6
I.1. Платон	6
I.2. Аристотель	19
I.3. Винкельман И.И.	30
I.4. Гегель	44
I.5. Гердер И.Г.	59
I.6. Дидро	69
Конец ознакомительного фрагмента.	92

В.С. Жидков, Т.А. Клявина

Социология искусства.

Хрестоматия

Предисловие

В 2005 году издательство «Искусство – СПб.» выпустило в свет учебное пособие «Социология искусства», подготовленное двумя ведущими в этой области научными учреждениями – московским Институтом искусствознания и санкт-петербургским Институтом истории искусств (ответственные редакторы В.С. Жидков и Т.А. Клявина).

Текст учебного пособия базировался на большом количестве источников, фундаментальных работах отечественных и зарубежных авторов, на которые в книге сделаны соответствующие ссылки. Однако у авторов пособия нет иллюзий относительно того, что студенты, изучающие социологию искусства, пойдут в библиотеку, с тем чтобы познакомиться с первоисточниками. В этой связи было принято решение подготовить «Хрестоматию» – собрание фрагментов основных работ философов и социологов всех времен и народов, так или иначе трактующих проблемы функционирования искусства в обществе, т. е. проблемы социологии искусства. Со-

ставители «Хрестоматии» полагают, что собранные в ней материалы будут способствовать расширению горизонтов социального мышления любознательных студентов.

Раздел I

ЗАРУБЕЖНАЯ

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Глава I

От Античности к Новому времени

I.1. 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 рощи, 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 давнишних 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?

– Совсем 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 обратиться», 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.

– Сущая 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 суется».

– 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 виночерпий 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 порождать 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.

I.2. 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); с) 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 сближать 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, при том 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 случалось 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 лю-

ди, 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 тетрамetra 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 из-

вестны, 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 хоревами 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 серьезно 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 непре-

менно 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.

ры, 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 значе-

ния 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 опре-

деленную 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.

I.3. 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.

I. 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, которою 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 Филеэийского 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 главнейшей 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, раз-

вивал 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 изображали 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, тиранна сиракузского, в честь своего отца, находилось двустишие, возвещавшее, что произведение это было сделано Онатом. Впрочем, обычай этот не был настоль-

ко всеобщим, чтобы можно было на основании отсутствия имени художника на превосходных статуях делать заключение об их принадлежности к позднешему времени. Этого можно было ожидать только от людей, видевших Рим лишь во сне, или от молодых путешественников, проводших 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 юноше-

ство 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 амфикитионов, 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, изготавливавшего 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 изготавливались деревян-

ные 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 богам или наиболее священным и полезным для отечества целям, а в жилищах граждан царила умеренность и простота, то и художнику не приходилось разменивать 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 62 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 де-

вяностую олимпиаду, – первые 65 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 Пли-

нием 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 Архидамы. 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.

I.4. 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. Вымыс-

лы 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 дол-

жен 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. Бесполезно 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 существующее. 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, неизбывных 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 определен-

ной 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 *Humanus* – 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 союзе 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 сущему 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 рас судок 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 об-

разец 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, вожеление, 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, вожделения. 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.

I.5. 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, пытаясь воздействовать, как подобает живописи, красками и вместе с тем во временной последовательности: иначе исчезнет сама сущность этого искусства и пропадет все вызываемое им впечатление. Свидетельством этому являются опыты с клавиатурой красок. И напротив, музыка, действующая исключительно с помощью временной последовательности, вовсе и не должна ставить себе основной целью музыкальное изображение предметов, сосуществующих в пространстве, как это часто делают неумелые дилетанты. Пусть

первая не выходит за рамки сосуществующего, а вторая – за рамки временной последовательности, так как и то и другое является их *естественным* средством выражения.

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

Основа эта достаточно шаткая: каково же будет само здание? Прежде чем перейти ко второму, попытаемся иным образом укрепить первое. Живопись действует в *пространстве* и посредством искусственного изображения этого пространства. Музыка и все энергические искусства действуют не только во временной последовательности, но и через нее, посредством искусственного чередования звуков во времени. Нельзя ли свести и сущность поэзии к подобному основному понятию, поскольку ее воздействие на нашу душу совершается также с помощью произвольных знаков, через смысл, вложенный в слова? Назовем средство этого воздействия силой; и, подобно тому как в метафизике существуют три основных понятия: *пространство, время и сила* – и как

все математические науки могут быть сведены к одному из этих понятий, так и мы попытаемся в теории изящных наук и искусств высказать следующее положение: искусства, которые создают *предметы*, воздействуют в пространстве; искусства, которые действуют с помощью энергии, – во времени; изящные науки, или, вернее, единственная изящная наука, поэзия, воздействуют посредством *силы*. Посредством силы, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта *сила* и есть сущность поэзии, а отнюдь не сосуществование или последовательность во времени.

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

Она действует в *пространстве* тем, что вся речь имеет *чувственный* характер. В любом ее знаке следует воспринимать не самый знак, а тот смысл, который ему присущ; душа воспринимает не слова как носители силы, но самую силу, то есть смысл слов. Это – первый способ наглядного познания. Но вместе с тем она также дает душе как бы зрительное представление каждого предмета, то есть собирает во едино множество отдельных признаков, чтобы создать этим сразу же полное впечатление предмета, представляя его воз-

ру 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 нача-

ло, 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 (хо-

тя 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 поэ-

мы – это целостность произведения искусства.

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

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

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

течение времени и один миг, форму и силу, пусть сравнивает. <...>

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

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

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

Предметом поэзии служат все перечисленные выше предметы обоих искусств. Прежде всего – поскольку они воспроизводятся с помощью *естественных* средств. Нетрудно было заметить, что в этом поэзия должна уступать живописи, ибо все сводится к тому, что слова – это не краски, а уста – не

кисть. И здесь мне непонятно, как поэзия может *сравниваться* с музыкой в использовании естественных звуков; короче говоря, сравнение не удалось. *Значащие слова* как *произвольные, условные знаки* – вот что должно было, собственно говоря, стать опорной точкой сравнения.

В предметах, собственно относящихся к живописи (то есть таких, которые характеризуются красками, формами, позами, чья законченность не зависит от последовательности событий, во всяком случае от быстрой, бросающейся в глаза последовательности, где все самые различные привходящие обстоятельства совпадают в одном неделимом моменте времени), во всех этих предметах поэт уступает живописцу прежде всего потому, что первый подражает с помощью произвольных знаков, последний – с помощью самой природы; последний показывает все в одно и то же мгновение, как это бывает в природе; первый же лишь частями, расчленяя 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.

I.6. Дидро

Парадокс об актере

Дидро Дени (1713–1784) – французский философ-просветитель, писатель, эстетик и художественный критик, основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». Он был убеждённым противником феодально-клерикального мировоззрения.

В трудах Дидро получили глубокую разработку эстетические принципы французского Просвещения. Объективную основу прекрасного он видел в отношениях порядка, пропорциональности, симметрии, гармонии между предметами, но при этом считал, что мнения разных людей о прекрасном зависят от условий его восприятия и от особенностей воспринимающего субъекта. Чтобы чувственное впечатление воспринималось как прекрасное, оно должно заключать значимую идею, затрагивать разум и сердце.

Миссия искусства, по Дидро, состоит в том, чтобы воспитывать людей в духе гражданственности, учить любить добродетель и ненавидеть порок, а художник призван быть наставником человечества. Но искусство

только тогда становится средством нравственного и гражданского воспитания, когда оно высокоидейно, демократично по содержанию и по форме, обращается к жизни народа. Искусство, согласно Дидро, есть подражание природе, которая выше искусства, ибо копия не способна полностью воспроизвести оригинал. Красота художественного произведения заключается в правдивости содержания и естественности, простоте выражения.

П е р в ы й с о б е с е д н и к. Природа наделяет человека личными качествами, лицом, голосом, способностью суждения, тонкостью понимания. Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, знакомство со светом, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы. Актер-подражатель может добиться того, чтобы все выполнять сносно. В его игре нечего ни хвалить, ни порицать.

В т о р о й. Либо все можно порицать.

П е р в ы й. Если угодно. Актер, следующий только природному дарованию, часто бывает нестерпим, иногда – превосходит. В любом жанре бойтесь однообразной посредственности. Как бы строго ни судили дебютанта, всегда можно предвидеть его будущий успех. Свистки губят лишь бездарность. Разве может природа без помощи искусства создать великого актера, когда ничто на сцене не повторяет природы и все драматические произведения написаны согласно определенной системе правил? А как смогли бы два

разных актера сыграть одинаково одну и ту же роль, когда у самого ясного, точного и выразительного писателя слова являются и могут быть лишь приблизительными обозначениями мысли, чувства, идеи; обозначениями, которым жест, тон, движение, лицо, взгляд, обстановка придают их истинный смысл? Когда вы слышите слова:

– Но где у вас рука?

– Я бархат пробую, – какой он обработки? – что вы узнали? Ничего. Обдумайте хорошенько то, что я сейчас вам скажу, и вы поймете, как часто и легко два собеседника, пользуясь теми же выражениями, думают и говорят о совершенно различных предметах. Пример, который я вам приведу, – своего рода чудо; это сочинение вашего друга. Спросите у французского актера, что он думает об этой книге, и тот согласится, что все в ней верно. Задайте тот же вопрос английскому актеру, и он будет клясться by God, что нельзя тут изменить ни фразы, что это настоящее Евангелие сцены. Однако между английской манерой писать комедии и трагедии и манерой, принятой для этих театральных произведений во Франции, нет почти ничего общего, раз даже, по мнению самого Гаррика, актер, в совершенстве исполняющий сцену из Шекспира, не знает, как приступить к декламации сцены из Расина, гармонические стихи французского поэта обовьются вокруг актера, как змеи, и, кольцами сжав его голову, руки, ноги, лишат его игру всякой непринужденности. Отсюда с очевидностью следует, что английский и французский

актеры, единодушно признавшие истинность принципов вашего автора, друг друга не поняли, а неопределенность и свобода технического языка сцены настолько значительны, что здравомыслящие люди диаметрально противоположных мнений воображают, будто заметили тут проблеск бесспорности. Больше, чем когда-либо, придерживайтесь своей максимы: «Не пускайтесь в объяснения, если хотите быть понятым».

В т о р о й. Вы думаете, что в каждом произведении, и в этом особенно, есть два различных смысла, скрытых под теми же знаками, – один смысл для Лондона, другой для Парижа?

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

В т о р о й. Но если так судить, ни один актер не смог бы нагородить больше бессмыслиц.

П е р в ы й. Те же слова его на перекрестке Де-Бюсси означают одно, а в Друрилейне совсем другое, – приходится поневоле признать это; впрочем, может быть, я ошибаюсь. Но основное, в чем мы с вашим автором расходимся совершенно, это вопрос о главных качествах великого актера. Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным,

спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры.

В т о р о й. Никакой чувствительности!

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

Если б актер был чувствителен, скажите по совести, мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы: после первого появления на сцене под именем Августа, Цинны, Оросмана, Агамемнона, Магомета он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями; он либо станет еще пламеннее, либо умерит свой пыл, и вы будете все больше и больше им довольны. Если он будет только самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет быть им, то как уловит точную грань, на которой нужно остановиться?

Меня утверждает в моем мнении неровность актеров, играющих «нутром». Не ждите от них никакой цельности; иг-

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

Что может быть совершеннее игры Клерон? Однако последите за ней, изучите ее, и вы убедитесь, что к шестому представлению артистка знает наизусть все детали своей игры, как слова своей роли. Несомненно, она создала себе идеальный образец и сперва стремилась приноровиться к нему; несомненно, идеал этот она задумала сколь можно более высоким, величественным и совершенным. Но образ этот — взятый ли из истории, или, подобно видению, порожденный

ее фантазией, – не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра! Когда путем упорной работы она приблизилась, насколько могла, к своей идее, – все уже готово; твердо держаться на этом уровне – лишь дело упражнений и памяти. Присутствуй вы на ее занятиях, сколько раз вы бы воскликнули: «Вы уже добились своего!..» Сколько раз она бы вам ответила: «Ошибаетесь!..» Так однажды друг Лекенуа схватил его за руку, крича: «Остановитесь! Лучшее – враг хорошего: вы все испортите...» – «Вы видите то, что я создал, – задыхаясь, ответил художник восхищенному ценителю, – но вы не видите того, что я задумал и к чему я стремлюсь».

Я не сомневаюсь, что и Клерон, приступая к работе над ролью, переживает муки Лекенуа; но лишь только поднялась она на высоту своего образа, борьба окончена; она владеет собой, она повторяет себя без всякого волнения. Как это иногда бывает во сне, голова ее касается туч, руки простерлись до горизонта; она – душа огромного тела, которым облекла себя; она уже не расстается с этой оболочкой. Небрежно раскинувшись в шезлонге, скрестив руки, закрыв глаза, не двигаясь, мысленно следя за своим образом, она себя видит, слышит, судит о себе, о впечатлении, которое произведет. В эти минуты в ней два существа: маленькая Клерон и великая Агриппина.

В т о р о й. Послушать вас, так актеры во время игры или своих занятий больше всего похожи на ребятишек, когда те

ночью изображают на кладбище привидения, подняв над головой белые простыни на шесте и испуская из-под этого сооружения заунывные вопли, пугающие прохожих.

П е р в ы й. Совершенно верно. Вот Дюмениль – не то, что Клерон. Она поднимается на подмости, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема. Да и почему бы актеру отличаться от поэта, от художника, оратора, музыканта? Не в упоении первых порывов встают перед ними характерные черты их творения, – они появляются в моменты холодные и спокойные, в моменты совершенно неожиданные. Как возникают эти черты, никто не знает; их создает вдохновение. Внезапно остановившись, мастер переводит зоркий взгляд с натуры на свой набросок; красота, созданная в эти минуты вдохновения, разлитая в его творении, неожиданные черты, поразившие его самого, будут долговечнее, чем то, что набросал он, повинаясь случайному капризу воображения. Хладнокровие должно умерять восторженное неистовство. Потерявший голову безумец не может властвовать над нами; власть эта дается тому, кто владеет собой. Великие драматурги – неустанные наблюдатели всего происходящего вокруг них в мире физическом и в мире моральном.

В т о р о й. Миры эти – одно целое.

П е р в ы й. Они собирают все, что их поражает, и копят запасы. Сколько чудес, сами не ведая, переносят они в свои произведения из этих внутренних запасов! Пылкие,

страстные, чувствительные люди всегда словно играют на сцене; они дают спектакль, но сами не наслаждаются им. С них-то гений и создает копии. Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, – существа наименее чувствительные. Они слишком многогранны, слишком поглощены наблюдением, познаванием, подражанием, чтоб переживать внутреннее волнение. Я представляю их себе всегда с записной книжкой на коленях и карандашом в руке.

Чувствуем мы, а они наблюдают, изучают и описывают. Сказать ли? Почему же нет? Чувствительность отнюдь не является свойством таланта. Он может любить справедливость, но, поступая согласно этой добродетели, не получает от того улады. Всем управляет не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не станет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного. Взгляните на женщин; разумеется, они далеко превосходят нас в чувствительности: разве мы можем равняться с ними в минуты страсти! Но насколько мы им уступаем в действии, настолько в подражании они стоят ниже нас. Чувствительность всегда признак общей слабости натуры. Одна лишь слеза мужчины, настоящего мужчины, нас трогает больше,

чем бурные рыдания женщины. В великой комедии, — в комедии жизни, на которую я постоянно ссылаюсь, — все пыльные души находятся на сцене, все гениальные люди занимают партер. Первых зовут безумцами; вторых, копирующих их безумства, зовут мудрецами. Мудрец подмечает смешное во множестве различных персонажей и, запечатлев его, вызывает в вас смех и над несносными чудаками, чьей жертвою вы стали, и над вами самими. Мудрец наблюдал за вами и набрасывал забавное изображение и чудака, и ваших терзаний.

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

Но как, скажут мне, разве эти жалобные, скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мою душу, не вызваны настоящим чувством, не само ли отчаяние их породило? Ничуть не бывало. И вот доказательство: эти звуки размерены, они являются частью декламационной системы, будь они на двадцатую долю четверти тона выше или ниже — они звучали бы фальшиво; они подчинены закону единства; они подготовлены и разрешены, как в гармонии; они отвечают всем нужным условиям лишь после долгой работы; они способствуют решению поставленной задачи; чтобы они звучали верно, их репетиро-

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

Как только котурны, или деревянные башмаки, сброшены, голос актера гаснет, он испытывает величайшую усталость, он должен переменить белье или прилечь; но нет в нем ни следа волнения, скорби, грусти, душевного изнеможения. Все эти впечатления уносите с собой вы. Актер устал, а вы опечалены, потому что он неистовствовал, ничего не

чувствуя, а вы чувствовали, не приходя в неистовство. Будь по-другому, звание актера было бы несчастнейшим из званий, но он не герой пьесы, — он лишь играет его, и играет так хорошо, что кажется вам самим героем: иллюзия существует лишь для вас, он-то отлично знает, что остается самим собой.

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

Случалось ли вам размышлять о разнице между слезами, вызванными трагическим событием, и слезами, вызванны-

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

Итак, вам нечего возразить? Я слышу, как вы рассказываете о чем-то в обществе; ваши нервы возбуждены, вы плачете. Вы чувствовали, говорите вы, и чувствовали сильно. Согласен; но разве вы готовились к своему рассказу? Нет. Разве говорили стихами? Нет. Однако вы увлекали, поражали, трогали, производили сильное впечатление. Все это верно. Но перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты – и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище. Можете лить слезы

сколько угодно – вы будете только смешны, вас засмеют. Это будет не трагедия, а пародия на трагедию. Неужели вы думаете, что сцены из Корнеля, Расина, Вольтера, даже Шекспира можно исполнять обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают дома, сидя у камелька? Нет, так же нельзя, как и рассказать вашу семейную историю с театральным пафосом и театральной дикцией.

В т о р о й. Что ж, может быть, Расин и Корнель, как велики они ни были, не создали ничего ценного?

П е р в ы й. Какое богохульство! Кто дерзнет произнести такие слова? Кто дерзнет одобрить их? Даже самые обыденные фразы Корнеля не могут быть сказаны обыденным тоном.

Но с вами случалось, наверное, сотни раз, что под конец вашего рассказа, среди тревоги и волнения, в которое привели вы маленькую аудиторию салона, входит новое лицо, и приходится удовлетворить и его любопытство. А вы это уже не можете сделать, душа ваша иссякла, не осталось в ней ни чувствительности, ни жара, ни слез. Почему актер не знает такого изнеможения? Потому что его интерес к вымыслу, созданному ради развлечения, сильно отличается от участия, вызванного в вас горем ближнего. Разве вы Цинна? Разве были вы когда-нибудь Клеопатрой, Меропой, Агриппиной? Что вам до них? Театральные Клеопатра, Меропа, Агриппина, Цинна – разве это исторические персонажи? Нет. Это вымышленные поэтические призраки. Больше того: каждый

поэт создает их на свой лад. Оставьте на сцене этих гиппогрифов, с их движениями, походкой и криками; в истории они бы выглядели странно; в каком-нибудь интимном кружке или любом другом обществе они вызвали бы взрыв хохота. Все бы перешептывались: «Он бредит?», «Откуда этот Дон Кихот?», «Где сочиняют подобные рассказы?», «На какой планете так говорят?»

В т о р о й. Но почему же на театре они никого не возмущают?

П е р в ы й. Потому что существует театральная условность. Это формула, данная старым Эсхилом. Канон трехтысячелетней давности.

В т о р о й. И долго ли еще просуществует этот канон?

П е р в ы й. Мне не известно. Я знаю лишь, что, чем ближе автор к своему веку и своей стране, тем дальше он от этого канона.

Знаете ли вы что-либо более похожее на положение Агамемнона в первой сцене «Ифигении», чем положение Генриха IV, когда, обуреваемый ужасом, для которого было достаточно причин, он говорит своим близким: «Они убьют меня, это ясно, они убьют меня...» Представьте, что этот прекрасный человек, этот великий и несчастный монарх, терзаемый среди ночи зловещими предчувствиями, встает с постели и стучится в дверь Сюлли, своего министра и друга; найдет ли поэт настолько нелепый, чтобы вложить в уста Генриха слова: «Я Генрих, твой король. Тебя в ночи бужу я. Узнай же

голос мой и внемли, что скажу я», — а в уста Сюлли ответ: «Вы это, государь? Что побудило вас, опередив зарю, прийти в столь ранний час? Мерцанье бледное вас еле озаряет. Лишь ваши и мои сейчас не спят глаза».

В т о р о й. Это, быть может, подлинный язык Агамемнона.

П е р в ы й. Не больше чем Генриха IV. Это язык Гомера, Расина, язык поэзии. Таким пышным языком могут изъясняться лишь вымышленные существа, такие речи могут быть произнесены устами поэта, поэтическим тоном.

Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, — он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене — люди настолько различные, что их с трудом можно узнать. Когда я впервые увидел мадемуазель Клерон у нее дома, я невольно воскликнул: «Ах, сударыня, я был уверен, что вы на целую голову выше».

Несчастливая женщина, поистине несчастная, плачет, и она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь черта, ее уродующая, смешит вас, свойственные ей интонации режут вам слух и раздражают вас; из-за какого-нибудь привычного ей

движения скорбь ее вам кажется низменной и отталкивающей, ибо почти все чрезмерные страсти выражаются гримасами, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий артист избегает. Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и достоинство своей породы. В чем эффект этих героических усилий? В том, чтоб смягчить и рассеять нашу скорбь. Мы хотим, чтобы женщина падала на землю пристойно и мягко, а герой умирал подобно древнему гладиатору, посреди арены, под аплодисменты цирка, грациозно и благородно, в изящной и живописной позе. Кто же удовлетворит наши пожелания? Тот ли атлет, кого скорбь порабощает, а чувствительность обезображивает? Или же академический атлет, который владеет собой и испускает последний вздох, следуя правилам уроков гимнастики? Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, не умирают так, как умирают в постели, — чтобы нам понравиться, они должны изображать смерть по-другому, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого.

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

Однако не стану отрицать, что тут появляется известное

внутреннее возбуждение, выработанное или искусственное. Но – если вас интересует мое мнение – по-моему, это возбуждение почти так же опасно, как и природная чувствительность. Постепенно оно приведет актера к манерности и однообразию. Это свойство противоречит многогранности великого актера; часто он бывает вынужден отделаться от него, но такое отречение от самого себя возможно лишь при железной воле. Для облегчения и успешности подготовки к спектаклю, для разносторонности таланта и совершенства игры было бы много лучше, если б не приходилось проделывать это необъяснимое отречение от самого себя, крайняя трудность которого, ограничивая каждого актера одной-единственной ролью, обрекает либо труппы на чрезвычайную многочисленность, либо почти все пьесы на плохое исполнение; разве только установленный порядок будет изменен и перестанут писать пьесы для отдельных актеров, которые, как мне кажется, напротив, должны бы сами применяться к пьесе.

В т о р о й. Но если в толпе, привлеченной на улице какой-нибудь катастрофой, каждый на свой лад начнет внезапно проявлять свою природную чувствительность, то люди, не сговариваясь, создадут чудесное зрелище, тысячи драгоценных образцов для скульптуры, живописи, музыки, поэзии.

П е р в ы й. Верно. Но выдержит ли это зрелище сравнение с тем, что получится в результате хорошо продуманной согласованности и той гармонии, которую придаст ему худож-

ник, перенеся его с улицы на сцену или на полотно? Если вы так полагаете, то в чем же тогда, возражу я, хваленая магия искусства, раз она способна лишь портить то, что грубая природа и случайное сочетание событий сделали лучше нее? Вы отрицаете, что искусство украшает природу? Разве не приходилось вам, восхищаясь женщиной, говорить, что она прекрасна, как Мадонна Рафаэля? Не восклицали ли вы, глядя на прекрасный пейзаж, что он романтичен? К тому же вы говорите о чем-то реальном, а я о подражании; вы говорите о мимолетном жизненном явлении, я же говорю о произведении искусства, обдуманном, последовательно выполненном, имеющем свое развитие и длительность. Возьмите любого из ваших актеров, заставьте варьировать уличную сцену, как это делают и на театре, и покажите мне по очереди эти персонажи, каждого в отдельности, по двое, по трое; дайте волю их собственным движениям, пусть они сами распоряжаются своими действиями – и увидите, какая получится невероятная разноголосица. Чтобы избежать этого недостатка, вы заставите их репетировать вместе. Прощай тогда естественная чувствительность! И тем лучше.

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

дикарей к цивилизованному обществу.

Здесь уместно поговорить о пагубном влиянии посредственного партнера на превосходного артиста. Замысел последнего величествен, но он вынужден отказаться от своего идеального образа и приспособиться к уровню выступающего с ним жалкого существа. Он обходится тогда без работы над ролью и без размышлений: на прогулке или у камина это делается инстинктивно – говорящий снижает тон собеседника. Или, если вы предпочитаете другое сравнение, – тут как в висте, где вы утрачиваете частично свое умение, если не можете рассчитывать на партнера. Больше того: Клерон вам расскажет, если угодно, как Лекен из озорства превращал ее, когда хотел, в плохую или посредственную актрису, а она в отместку не раз навлекала на него свистки. Что же такое актеры, сыгравшиеся друг с другом? Это два персонажа пьесы, идеальные образцы которых, принимая во внимание отдельные различия, либо равны между собой, либо подчинены один другому, в согласии с условиями, созданными автором, без чего один из них был бы слишком силен, а другой слишком слаб; сильный, чтоб избежать диссонанса, лишь изредка поднимает слабого на свою высоту, скорее он сознательно опустится до его убожества. А знаете, какова цель столь многочисленных репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, с тем чтобы возникло единство общего действия. А если самолюбие одного из актеров препятствует такому равновесию, то все-

гда страдает совершенство целого и ваше удовольствие; ибо редко бывает, чтобы блеск одного актера вознаграждал вас за посредственность остальных, которую его игра лишь подчеркивает. Мне приходилось видеть великого актера, наказанного за свое честолубие: публика по глупости находила его игру утрированной, вместо того чтобы признать слабость его партнера.

Вообразите, что вы поэт; вы ставите пьесу, вы свободны выбирать либо актеров, обладающих глубоким суждением и холодной головой, либо актеров с повышенной чувствительностью. Но прежде чем вы что-либо решили, позвольте задать вам один вопрос: в каком возрасте становятся великим актером? Тогда ли, когда человек полон огня, когда кровь кипит в жилах, когда от легчайшего толчка все существо приходит в бурное волнение и ум воспламеняется от малейшей искры? Мне кажется, что нет. Тот, кого природа отметила печатью актера, достигает превосходства в своем искусстве лишь после того, как приобретен долголетний опыт, когда жар страстей остыл, голова спокойна и душа ясна. Лучшее вино, пока не перебродит, кисло и терпко; лишь долго пробыв в бочке, становится оно благородным. Цицерон, Сенека и Плутарх являют собой три возраста человека-творца: Цицерон – часто лишь полыхание соломы, веселящее мой взгляд, Сенека – горение лозы, которое слепит глаза; когда же я ворошу пепел старого Плутарха, то нахожу в нем раскаленные угли, и они ласково согревают меня.

Барону было за шестьдесят, когда он играл графа Эссекса, Ксифареса, Британника, и играл хорошо. Госсен пятидесяти лет восхищала всех в «Оракуле» и «Воспитаннице».

В т о р о й. Да, но внешность ее совсем не подходила к этим ролям.

П е р в ы й. Правда, и это, может быть, одно из непреодолимых препятствий к созданию превосходного спектакля. Нужно выступать на подмостках долгие годы, а роль иногда требует расцвета юности. Если и нашлась актриса, в семнадцать лет игравшая Мониму, Дидону, Пульхерию, Гермину, так то было чудо, и больше нам его не увидеть. А старый актер смешон лишь тогда, когда силы его совсем покинули или когда все совершенство его игры не может уже скрыть противоречия между его старостью и ролью. В театре – как в обществе, женщину попрекают любовными похождениями лишь в том случае, если ей не хватает ни талантов, ни других достоинств, способных прикрыть порок.

В наше время Клерон и Моле, дебютируй, играли почти как автоматы, впоследствии они показали себя истинными актерами. Как это произошло? Неужели с годами появилась у них душа, чувствительность, «нутро»? Недавно, после десятилетнего перерыва, Клерон задумала вновь появиться на сцене; она играла посредственно; что ж, не утратила ли она душу, чувствительность и «нутро»? Нисколько; но свои роли она позабыла. Будущее это покажет.

В т о р о й. Как, вы думаете, она вернется на сцену?

П е р в ы й. Иначе она погибнет от скуки; ибо что, по-вашему, может заменить рукоплескания публики и великие страсти? Если б этот актер или эта актриса так глубоко переживали свою роль, как это полагают, возможно ли было, чтобы один поглядывал на ложи, другая улыбалась кому-то за кулисы и чуть ли не все переговаривались с партером; и нужно ли было бы в артистическом фойе прерывать безудержный хохот третьего актера, напоминая ему, что пора идти заколоть себя кинжалом.

Меня разбирает желание набросать вам одну сцену, исполненную неким актером и его женой, которые ненавидели друг друга, – сцену нежных и страстных любовников; сцену, разыгранную публично на подмостках так, как я вам сейчас изображу, а может быть, немного лучше; сцену, в которой актеры, казалось, были созданы для своих ролей; сцену, в которой они вызывали несмолкаемые аплодисменты партера и лож; сцену, которую наши рукоплескания и крики восторга прерывали десятки раз, – третью сцену четвертого акта «Любовной досады» Мольера, их триумф.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.