



классика
в вузе

Лаокоон, или О границах живописи и поэзии



Г.Э. Лессинг

Перевод Е. Эдельсона

Готхольд Эфраим Лессинг
Лаокоон, или О границах
живописи и поэзии
Серия «Классика в вузе»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3021355

Г.Э. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии: Эксмо;
Москва; 2012

ISBN 978-5-699-54948-1

Оригинал: GottholdLessing, "LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER
MALEREI UND POESIE"

Перевод:

Е. Н. Эдельсон

Аннотация

В серии «Классика в вузе» публикуются произведения, вошедшие в учебные программы по литературе университетов, академий и институтов. Большинство из этих произведений сложно найти не только в книжных магазинах и библиотеках, но и в электронном формате. Готхольд Лессинг (1729 – 1781) – поэт, критик, основоположник немецкой классической литературы, автор знаменитого трактата об эстетических принципах «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». В «Лаокооне» сравниваются два вида искусства: живопись и поэзия – на примере скульптуры Лаокоона, изображенного

Садолетом, и Лаокоона, показанного Вергилием. В России книга не переиздавалась с 1980 года.

Содержание

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ	5
I	10
II	17
III	25
IV	30
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Готхольд Лессинг Лаокоон, или О границах живописи и поэзии

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый, кому пришла мысль сравнить живопись и поэзию, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что то и другое представляют нам вещи отдаленные в таком виде, как если бы они находились вблизи, видимость превращают в действительность; и то и другое обманывают нас, и обман обоим нравится.

Второй попытался глубже проникнуть во внутренние причины этого удовольствия и открыл, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, получила для него значимость общих правил, прилагаемых как к действиям и идеям, так и к формам.

Третий стал размышлять о значении и применении этих

общих правил и заметил, что одни из них господствуют более в живописи, другие – в поэзии и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае живопись – поэзии.

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

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

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила этого искусства уже твердо установленными правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и тою точностью, какие удивляют нас и доньше в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. В том-то и заключалось преимущество древних, что они все делали в меру.

Однако мы, новые, полагаем во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими уз-

кие тропинки в проезжие дороги, даже если бы при этом более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через дикие места.

Блестящей антитезы греческого Вольтера, что живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись, не было, конечно, ни в одном учебнике. Это была просто неожиданная догадка, какие мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

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

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, считая главными недостатками в произведениях художников и поэтов отклонения друг от друга этих двух родов

искусства и большую склонность поэта или художника к тому или другому роду искусства в зависимости от собственного вкуса.

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

Главнейшая задача предлагаемых ниже набросков заключается в том, чтобы противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям.

Они возникли случайно и являются в большей мере результатом моего чтения, нежели последовательным развитием общих начал. Они представляют, таким образом, скорее разрозненный материал для книги, чем книгу.

Однако я льщу себя надеждой, что и в настоящем виде книга заслуживает некоторого внимания. У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах. Мы умеем лучше всякого народа делать какие нам угодно выводы из тех или иных словотолкований.

Баумгартен признавался, что большей частью примеров в своей «Эстетике» он обязан лексикону Геснера. Если мои рассуждения и не отличаются такой связностью, как баум-

гартеновские, то зато мои примеры более близки к источникам.

Так как в дальнейшем я исхожу преимущественно из Лаокоона и не раз возвращаюсь к нему, то я хотел отметить это уже и самым заглавием моей книги. Другие небольшие отступления, касающиеся различных вопросов древней истории искусства, не имеют столь близкого отношения к поставленной мною задаче и нашли себе здесь место только потому, что я не надеюсь найти когда-нибудь для них лучшее место.

Считаю, наконец, нужным заметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что под поэзией я в известной мере понимаю и остальные искусства, более действенные по характеру подражания.

I

Отличительной особенностью лучших образцов греческой живописи и ваяния Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие как в позах, так и в выражении лиц. «Как глубина морская, – говорит он¹, – остается всегда спокойной, как бы ни бушевало море на поверхности, точно так же и изображения греков обнаруживают среди всех страстей их великую и твердую душу.

Эта душа видна и в лице Лаокоона – и не только в лице, даже при самых жестоких его муках. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона, лишь по его мучительно сведенному животу. Эта боль, повторяю, ни в какой мере не искажает ни его лица, ни позы. Лаокоон не испускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне: характер раскрытия рта не позволяет этого: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон, как это изображает Садолет. Телесная боль и величие духа с одинаковой силой и гармонией выражены в этом образе. Лаокоон страдает, но страдает так, как Филоктет Софокла: его мука глубоко трогает нас, но мы хотели бы переносить наши муки так же, как и этот великий человек.

Выражение такой великой души выходит далеко за преде-

лы воспроизведения просто прекрасного. Художник должен был сам в себе чувствовать ту духовную мощь, которую он запечатлел в мраморе; Греция имела художников и философов в одном лице, и таких, как Метродор, там было немало. Мудрость протягивала руку искусству и вкладывала в его создания нечто большее, чем обычные души».

Лежащая в основе сказанного мысль, что страдание не проявляется на лице Лаокоона с той напряженностью, какую можно было бы ожидать при столь сильной боли, совершенно правильна. Неоспоримо также, что мудрость художника наиболее ярко проявляется в том, в чем полузнайки особенно упрекали бы его, как оказавшегося ниже действительности и не поднявшегося до выражения истинно патетического в страдании.

Я лишь осмеливаюсь быть другого мнения, чем Винкельман, в истолковании этой мудрости и в обобщении тех правил, которые он из него выводит.

Признаюсь, что недовольный взгляд, который он бросает на Вергилия, уже несколько меня смутил, как смущает позднее и сравнение с Филоктетом. Это положение будет моей исходной точкой, и дальнейшие мысли я буду излагать в том порядке, в каком они у меня возникли.

«Лаокоон страдает так же, как и Филоктет Софокла». Но как страдает Филоктет? Удивительно, что страдания его производят на нас совсем противоположное впечатление. Жалобы, вопли, неистовые проклятия, которыми он, страдая от

мук, наполнял весь лагерь и мешал священнодействиям и жертвоприношениям, звучали не менее ужасно и в пустыне; они-то и были причиной его изгнания. Как сильны эти выражения гнева, скорби и отчаяния, если даже поэтическое выражение их заставляло содрогаться театр! Третье действие этой трагедии находят вообще несравненно более кратким, чем остальные. Отсюда видно, как говорят некоторые критики², что греки мало заботились о равной длительности действий. Я с этим вполне согласен, но для доказательства мне хотелось бы найти другой пример. Полные скорби восклицания, стоны и выкрики, из которых состоит это действие и которые надо было произносить с различной протяженностью и расстановками – иначе, нежели обычную роль, – делали, без сомнения, это действие на сцене столь же длительным, как и остальные. Только на бумаге оно кажется гораздо короче, чем должно было казаться зрителям в театре.

Крик – естественное выражение телесной боли. Раненые воины Гомера часто падают на землю с криком. Легко раненая Венера вскрикивает громко³ не потому, что этим криком поэт хотел показать в ней нежную богиню сладострастия, а скорее, чтобы отдать долг страждущей природе. Ибо даже мужественный Марс, почувствовав в своем теле копьё Диомеда, кричит так ужасно, что пугаются оба войска, как будто разом закричали десять тысяч разъяренных воинов⁴.

Как ни старается Гомер поставить своих героев выше че-

ловеческой природы, они все же всегда остаются ей верны, когда дело касается ощущений боли и страдания и выражения этих чувств в крике, слезах или брани. По своим действиям они существа высшего порядка, по своим же ощущениям – люди.

Я знаю, что мы, утонченные европейцы, принадлежащие к более благоразумному поколению, умеем лучше владеть нашим ртом и глазами. Приличия и благопристойность запрящают нас кричать и плакать. Действенная храбрость первобытной грубой старины превратилась у нас в храбрость жертвенную. Ведь даже наши предки стояли выше нас в этом смысле. Однако предки наши были варварами. Презирать всякую боль, неустрашимо смотреть в глаза смерти, с улыбкой умирать от укуса змеи, не оплакивать ни своих грехов, ни потери любимейшего друга – таковы черты древнего северного героизма⁵. Пальнатоко предписал законом своим иомсбургцам ничего не бояться и не произносить никогда слово «страх».

Не таков грек! Он был чувствителен и знал страх; он обнаруживал и свои страдания, и свое горе; он не стыдился никакой человеческой слабости, но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести или долга. То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обуславливалось принципами. Героизм грека – это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя

сила. Героизм варвара – это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или, по крайней мере, ослабляет в его душе всякую иную добрую склонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступать в бой с диким криком, греков же – в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых – цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления⁶. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез, но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказания? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец, для того чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность. «Мне отнюдь не противен плач о возлюбленных мертвых», – заставляет поэт сказать в другом месте⁷ разумного сына мудрого Нестора.

Замечательно, что в числе немногих дошедших до нас древнегреческих трагедий есть две пьесы, в которых телесная боль составляет немалую долю страданий, испытывае-

мых героями. Это «Филоктет» и «Умиравший Геракл». Даже и этого последнего Софокл заставляет жаловаться, стонать, плакать и кричать. Благодаря нашим учтивым соседям французам, этим мастерам приличия, кричащий на сцене Геракл или плачущий Филоктет показались бы теперь самыми смешными невыносимыми людьми. Один из новейших французских поэтов⁸ отважился, правда, на изображение Филоктета, но осмелился ли бы он показать французам настоящего Филоктета?

Между утраченными пьесами Софокла есть и «Лаокоон». О, если бы судьба сохранила нам и этого «Лаокоона»! По небольшим указаниям на него, встречаемым у старых грамматиков, нельзя заключить, как подошел поэт к этой теме. Я убежден лишь в том, что он не представил Лаокоона стойком в большей мере, нежели Филоктета и Геракла. Все стоическое не сценично, и наше сочувствие всегда соизмеримо с тем страданием, какое испытывает интересующий нас человек. Если он переносит свои страдания благородно, то величие его духа вызывает у нас удивление; но удивление есть чувство холодное, его бездейственная созерцательность уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое другое, более живое представление.

И теперь я прихожу к следующему заключению: если справедливо, что крик при ощущении физической боли, в особенности по древнегреческим воззрениям, совместим с величием духа, то очевидно, что проявление его не могло бы

помешать художнику отобразить в мраморе этот крик. Должна существовать какая-то другая причина, почему художник отступил здесь от своего соперника-поэта, который умышленно ввел в свое описание этот крик.

II

Справедливо или нет предание о том, что любовь будто бы привела к первому опыту в области изобразительных искусств, но несомненно, что она не уставала направлять руку лучших древних мастеров. Ибо если теперь живопись понимается как искусство изображения тел на плоскости, то мудрый грек определял ей более узкие границы и ставил ее задачей только изображение прекрасных тел. Греческий художник не изображал ничего, кроме красоты; даже обычная красота, красота низшего порядка, была для него лишь случайной темой, предметом упражнения и отдыха.

В работах греческого художника должно было восхищать совершенство самого предмета; художник ставил себя слишком высоко, чтобы требовать от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим умением; в его искусстве ему не было ничего дороже, и ничто не казалось ему благородней, чем конечная цель искусства.

«Кто захочет рисовать тебя, когда никто не хочет тебя видеть?» – говорит один древний эпиграмматист⁹ про человека чрезвычайно дурной наружности. А многие новейшие художники сказали бы: «Будь безобразен до последней степени, а я все-таки напишу тебя. Пусть никому нет охоты смотреть на тебя, но зато пусть смотрят с удовольствием на мою картину, и не потому, что она изображает тебя, а потому, что

она послужит доказательством моего умения верно представить такое страшилище».

Но, видно, склонность к безудержному хвастовству этим жалким умением, которое не облагораживается достоинством самого изображаемого предмета, слишком естественна, если и у греков были свой Павсон и свой Пирейк. Да, они у них были, но зато и подвергались строгому осуждению. Павсон, который благодаря низкому вкусу с особенной любовью изображал уродливое и гнусное в облике человека¹⁰, жил в страшнейшей бедности¹¹. А Пирейк, изображавший цирюльни, грязные мастерские, овец, ослов и т. п. со всей тщательностью нидерландского живописца, – как будто бы подобные вещи так привлекательны и так редки в действительности, – получил прозвание рипарографа¹², то есть живописца грязи, хотя сладострастные богачи и ценили его работы на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожество этой искусственной ценой.

Даже власти не считали для себя недостойным силой удерживать художников в их настоящей области. Известен закон фивян, повелевавший художникам подражать прекрасному и запрещающий, под страхом наказания, подражать отвратительному. Этот закон не был направлен против плохих художников, к которым многие, и даже Юниус¹³, относили его; закон этот просто воспрещал применение недостойных приемов искусства, состоящих в достижении сходства с изобра-

жаемым путем передачи неприятных черт оригинала, другими словами, запрещал карикатуру.

Из того же чувства прекрасного вытекал закон Элландиков. В честь каждого победителя в олимпийских играх воздвигалась статуя, но только троекратный победитель удостоивался иконической статуи¹⁴. Объяснялось это нежеланием иметь в числе произведений искусства много посредственных портретов. Ибо хотя портрет и допускает идеализацию, но в нем должно преобладать сходство с изображаемым; портрет может быть идеалом только определенного человека, а не человека вообще.

Мы смеемся, когда слышим, что у древних даже искусства подчинялись гражданским законам; но мы не всегда правы, когда смеемся над ними. Законодательство, бесспорно, не должно иметь никакой власти над науками, ибо их конечной целью является истина. Истина – потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства – наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и в каком виде желательно допустить в государстве.

И особенно это касается изобразительного искусства, которое, кроме бесспорного влияния, какое оно имеет на характер народа, может оказывать еще особое воздействие, требующее ближайшего надзора со стороны закона.

Если благодаря красивым людям появляются прекрасные статуи, то, с другой стороны, и эти последние производят впечатление на первых, и государство обязано изящным статуям красивыми людьми. У нас пылкое воображение матерей обнаруживается, кажется, лишь в уродстве детей. С этой точки зрения можно найти и некоторую долю правды в известных древних повествованиях, которые принято считать за ложь. Матерям Аристомена, Аристодама, Александра Великого, Сципиона, Августа, Галерия снилось всем во время их беременности, будто они имели дело со змеем. Змей был эмблемой божества¹⁵, и прекрасные статуи и картины, изображавшие Вакха, Аполлона, Меркурия или Геракла, редко обходились без змея. Почтенные женщины глядели днем на изображение божества, а ночью в смутном сне им представлялся змей. Так я спасаю достоверность этих сновидений, оставляя в стороне то толкование, какое давали им гордость сыновей и бесстыдство льстецов. Ибо должна же быть какая-нибудь причина, почему грешная фантазия представляла им постоянно змея.

Но я отклоняюсь от своего пути. Я хотел только установить, что у древних красота была внешним законом изобразительных искусств. А отсюда с необходимостью вытекает, что все прочее, относившееся к области изобразительных искусств, или уступало свое место красоте, или, по крайней мере, подчинялось ее законам.

Остановимся, например, на выражении. Есть страсти и

такие выражения страстей, которые чрезвычайно искажают лицо и придают телу такое ужасное положение, при котором совершенно исчезают изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии. Древние художники избегали изображения этих страстей или старались смягчить их до такой степени, в какой им свойственна еще известная красота.

Ярость и отчаяние не оскорбляют ни одного из их произведений. Я даже утверждаю, что они вовсе не изображали фурий¹⁶.

Гнев они сводили к строгости. У поэта разгневанный Юпитер мечет молнии; у художника – он только строг.

Древние смягчали также и отчаяние, превращая его в простую скорбь. Но что делал, например, Тимант там, где такое ослабление не могло иметь места, там, где отчаяние унижало бы в такой же мере, как и обезобразивало? Известна его картина, представлявшая принесение в жертву Ифигении, где он придал всем окружающим ту или другую степень печали и закрыл лицо отца, боль которого была особенно велика. Много остроумного сказано по поводу этой картины. Художник, говорит один¹⁷, настолько исчерпал себя в изображении горестных лиц, что уже отчаялся придать лицу отца еще более значительное выражение чувства скорби. Тем самым он признал, говорит другой¹⁸, что отчаяние отца в подобном положении невозможно выразить. Я, со своей стороны, не вижу здесь ни ограниченности художника, ни ограничен-

ности искусства. По мере возрастания степени какого-либо нравственного потрясения изменяется и само выражение лица: на высочайшей ступени потрясенности мы видим наиболее резкие черты, и нет ничего легче для искусства, чем их изобразить. Но Тимант знал пределы, которые Грации положили его искусству. Он знал, что отчаяние Агамемнона как отца должно было бы выразиться в таких чертах, которые всегда отвратительны. Художник выражал его лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства. Он, конечно, хотел бы совсем избежать отвратительного или ослабить его выражение, но так как избранная тема не позволяла ему ни того, ни другого, то что же оставалось ему, как не скрыть отвратительное от глаз? То, чего он не осмелится изобразить, он предоставил зрителю угадывать. Короче говоря, неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером не того, как выражение может выходить за пределы искусства, а того, как надо подчинять его основному закону искусства – требованию красоты.

Применяя сказанное к Лаокоону, мы тотчас найдем объяснение, которое ищем: художник стремится к изображению высшей красоты, связанной с телесной болью. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. Стоит толь-

ко представить себе мысленно Лаокоона с раскрытым для крика ртом, чтобы судить о сказанном; заставьте его только кричать, и вы сами все поймете: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нем боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо вид боли возбуждает неудовольствие, а красота не приходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания.

Одно только широкое раскрытие рта – не говоря уже о том, какое принужденное и неприятное выражение получают при этом другие части лица, – создает на картине пятно, а в скульптуре – углубление, производящее самое отвратительное впечатление. Монфокон обнаружил мало вкуса, выдав одну древнюю бородатую голову с открытым ртом за пророчествующего Юпитера¹⁹. Неужели, предсказывая будущее, бог должен непременно кричать? Разве его речь потеряла бы убедительность, если бы рот его имел приятное очертание? Не верю я также и Валерию, будто Аякс на упомянутой картине Тиманта был представлен кричащим²⁰. И в эпоху упадка искусства даже более посредственные художники никогда не позволяют раскрыть рот до крика даже диким варварам, умирающим в страхе под мечом победителя²¹.

Известно, что такое ослабление страшной телесной боли было заметно во многих древних произведениях. Страдаю-

щий в отравленном одеянии Геракл в произведении одного неизвестного художника древности не был Софокловым Гераклом, который кричит так страшно, что от крика его содрогаются Лакрийские скалы и Эвбейские предгорья; он был скорее мрачен, чем неистов²². Филоктет Пифагора Леонтина как будто делился со зрителями своими страданиями, между тем как один намек на ужас уничтожил бы такое впечатление. Меня могут спросить, откуда я знаю, что именно этот художник создал статую Филоктета? Я знаю это из одного места у Плиния, которое не должно было бы даже и рассчитывать на исправление с моей стороны, настолько оно искажено²³.

III

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

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

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

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их пред-

назначены не для одного только мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента.

Поэтому, когда Лаокоон только стонет, воображению легко представить его кричащим; если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше, ни спуститься одним шагом ниже показанного образа, и Лаокоон предстал бы перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым.

Далее, так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. Все те явления, которые по существу

своему представляются нам неожиданными и быстро исчезающими, которые могут длиться только один миг, такие явления, приятны ли они или ужасны по своему содержанию, приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный характер, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется, и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх. Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать себя наподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Если же глядеть на него чаще, он превращается из философа в шута, и его улыбка становится гримасой. Точно так же обстоит дело и с криком. Страшная боль, вызывающая крик, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Поэтому, если уж кричит чрезвычайно терпеливый и стойкий человек, он не может кричать безостановочно. И именно эта кажущаяся непрерывность – в случае изображения такого человека в произведении искусства – и превратила бы его крик в выражение женской слабости или детского нетерпения. Уже одно это должно было бы остановить творца Лаокоона, если бы даже крик и не вредил красоте и если бы в греческом искусстве дозволялось изображать страдание, лишённое красоты.

Среди древних, кажется, Тимомах любил избирать в качестве сюжетов для своих произведений наиболее сильные страсти. Знаменитыми стали его неистовствующий Аякс, его детоубийца Медея. Но из описаний, которые мы имеем о

них, ясно, что он отлично умел выбирать такой момент, когда зритель не столько видит наглядно, сколько воображает высшую силу страсти; понимал также Тимомах и то, что подобный момент не должен вызывать представления о мимолетности изображаемого – так, чтобы запечатление его в искусстве нам не нравилось. Например, Медею изобразил он не в ту минуту, когда она убивает своих детей, но за несколько минут раньше, когда материнская любовь еще борется в ней с ревностью. Мы предвидим исход этой борьбы, мы уже заранее содрогаемся при одном виде суровой Медеи, и наше воображение далеко превосходит все, что художник мог бы изобразить в эту страшную минуту. Но запечатленная в этом произведении искусства нерешительность Медеи именно потому и не оскорбляет нас, что мы скорее желаем, чтобы и в самой действительности все на этом и остановилось, чтобы борьба страстей никогда не прекращалась или, по крайней мере, длилась бы до тех пор, пока время и рассудок ослабят ярость и принесут победу материнским чувствам. Удачный выбор Тимомаха вызвал многочисленные похвалы и поставил его гораздо выше другого, неизвестного художника, который был настолько неосмотрителен, что показал зрителям Медею на высшей ступени неистовства и, таким образом, придал этому быстро преходящему моменту продолжительность, против которой восстает человеческая природа. Поэт²⁴, упрекающий его за это, очень остроумно говорит, обращаясь к самому изображению Медеи: «Неужели ты по-

стоянно жаждешь крови своих детей? Неужели беспрерывно стоят пред тобою новый Язон и новая Креуза и неустанно разжигают твою злобу? Так пропади же ты и в картине!» – добавляет он, полный горечи.

О другом произведении Тимохаха, изображающем бешенство Аякса, можно судить по сообщению Филострата²⁵. Аякс представлен у него не в то время, когда он творит расправу над стадами и побивает и вяжет быков и баранов, принимая их за людей. Нет, художник благоразумно выбрал ту минуту, когда Аякс сидит измученный своим неистовством и замышляет самоубийство. И перед зрителем предстает действительно бешеный Аякс не потому, что он неистовствовал на наших глазах, а потому, что яркие следы этого неистовства видны во всем его положении: вся сила его недавнего бешенства ярко выражается в его полном отчаянии и стыде; миновавшую бурю видишь по обломкам и трупам, которые он раскидал вокруг.

IV

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

Не касаясь здесь вопроса о том, какого совершенства может достигнуть поэт в изображении телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герой успеваеет привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены

непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

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

крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания.

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

Но Вергилий является здесь только эпиком. Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Со всем иное впечатление производят рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее оскорбляет он наше зрение и слух; ибо, бесспорно, мы были бы оскорблены, если бы телесная боль обнажилась перед нами с такой силой. К тому же телесная боль по природе своей не способна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение наше различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство. Поэтому Софокл легко мог преступить границу не только искусственного приличия, но и приличия, лежащего в основе наших чувств, заставляя своего Филоктета или Геракла так сильно плакать, стонать и кричать. Окружающие не могли принимать такого горячего

участия в их страданиях, как этого требовали, по-видимому, неумеренные крики и возгласы. По крайней мере, нам, зрителям, окружающие показались бы сравнительно холодными, а между тем степень их сострадания может служить мерилom и для нас. Ко всему этому нужно прибавить, что актер едва ли может или даже совсем не в силах создать полную иллюзию физических мук; и кто знает, не заслуживает ли драматург нашего времени более похвалы, чем порицания за то, что он на своем легком челне пытается обогнуть этот подводный камень или вовсе миновать его.

Но сколь многое казалось бы неопровержимым в теории, если бы гению не удавалось доказать противное на практике. Все приведенные выше соображения не лишены основания, а между тем «Филоктет» все-таки остается образцовым сценическим произведением, ибо одна часть этой теории не затрагивает непосредственно Софокла, а с другой частью ее он не считается сам и достигает такого совершенства, которое даже и не приснилось бы никогда ни одному робкому критику, не будь этого примера. Следующие замечания сделают это положение ясней.

1. Как удивительно искусно сумел поэт усилить и расширить понятие физической боли! Предметом своего описания он избрал именно рану (говорю избрал, ибо даже и исторические подробности можно считать зависящими от поэта, поскольку целое событие он избирает именно за те свойства его, которые представляют особое преимущество для худо-

жественной обработки), – он избрал рану, а не какую-нибудь внутреннюю болезнь, ибо первое производит более сильное и живое впечатление, хотя бы и то и другое было одинаково мучительно. Внутреннее пламя, которое пожирало Мелеагра, когда в роковом огне мать принесла его в жертву своей мести, было бы поэтому менее сценично, чем рана. Притом рана Филоктета была божьим наказанием, ее жег необычный яд; и едва проходил сильнейший приступ боли, после которого несчастный впадал в бесчувственный сон, несколько укреплявший его, как боль возобновлялась с новой силой. Филоктет Шатобрена был просто ранен отравленной троянской стрелой. Но что особенного можно ожидать от такого обычного случая? Он мог произойти в древних войнах со всяким. Как же могло случиться, что одного лишь Филоктета он привел к столь ужасным последствиям? Яд, который действует в течение целых десяти лет, не умерщвляя, по-моему, менее правдоподобен, нежели все то баснословно чудесное, чем грек украсил это предание.

2. Но какими бы страшными ни сделал поэт муки своего героя, он чувствовал, однако, что их одних было недостаточно для возбуждения сильного сострадания. Поэтому он присоединил к ним другие мучения, которые, будучи взяты сами по себе, также не способны возбудить сильного сочувствия, но в сочетании с этими муками приняли особый характер и облагородили физические страдания. Эти мучения были: совершенное отсутствие общения с людьми, го-

лод и все неудобства жизни под суровым небом в полном одиночестве²⁶. Вообразим себе в таких обстоятельствах человека здорового, сильного и знающего ремесла: это будет Робинзон Крузо, который мало возбуждает в нас сострадания, хотя мы и равнодушны к его судьбе. Ибо мы редко бываем настолько довольны человеческим обществом, чтобы покой, представляющийся нам вне общества, не казался заманчивым, особенно при мысли, что мы мало-помалу сможем обходиться совсем без чужой помощи. С другой стороны, вообразим себе человека, пораженного мучительной неизлечимой болезнью, но в то же время окруженного предупредительными друзьями, которые не позволяют ему терпеть никаких лишений, которые облегчают, насколько могут, его страдания и которым он беспрепятственно может жаловаться. Без сомнения, мы почувствуем сострадание к такому человеку, но это сострадание не будет слишком продолжительным: в конце концов мы пожмем плечами и потребуем от больного терпения.

Лишь тогда, когда сочетаются оба случая вместе, когда человек и одинок и немощен, когда никто не может оказать ему помощи, так же как и он сам себе, когда его стоны пропадают в безлюдном пространстве, – тогда мы видим всю глубину страдания, какое может постигнуть человека, и каждый раз, когда мы хотя на мгновение пытаемся поставить себя на его место, мы содрогаяемся от ужаса. Мы не видим перед собой ничего, кроме отчаяния, а никакое сострадание не от-

личается такой силой, ни одно так не размягчает душу, как то, которое сочетается с видом отчаяния. Именно такого рода сострадание испытываем мы к Филоктету, и испытываем в самой сильной степени в ту минуту, когда видим его лишенным даже лука – единственной вещи, которая еще поддерживала его жалкое существование. Каким мелким представляется после всего сказанного тот француз, у которого не хватило ни ума, чтобы понять все это, ни сердца, чтобы прочувствовать, – француз, который, если и чувствовал что-либо, был настолько мелок, чтобы всем пожертвовать в угоду жалкому вкусу своей нации. У Шатобрена Филоктет окружен обществом. Автор заставляет дочь одного принца прийти к нему на пустынный остров. Даже не одну, а в сопровождении гувернантки, про которую я, право, не знаю, кому она была больше нужна – принцессе или автору. Всю превосходную сцену с луком он выпустил и вместо нее ввел любовное похождение. Без сомнения, стрелы и лук показались бы слишком забавными героической французской молодежи. Напротив, что может быть серьезнее гнева красавицы? Грек заставляет нас мучиться страшным опасением, что бедный Филоктет, лишившись своего лука, может погибнуть на диком острове. Француз же знает более верную дорогу к нашему сердцу: он заставляет нас бояться, чтобы сын Ахилла не удалился без своей принцессы. И именно это произведение парижские критики считают торжеством над греками, – вот какова трагедия Шатобрена, которую один из критиков

предложил даже назвать преодоленной трудностью!²⁷

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.