

## А. И. ГАЛИЧ

### ОПЫТ НАУКИ ИЗЯЩНОГО<sup>1</sup>

#### *Предисловие*

Говорить о науке изящного там, где она нуждается в ясных и твердых началах, и представлять ее, например, под названием эстетики случайным догадкам темного чувства — значит оболыщать себя самого и других.

Откуда же отдельная наука почерпнет свои основания, как не из общей системы человеческого видения? Если сию общую систему видения человеческого назовем философией, то наука изящного или вовсе невозможна, или же возможна только как философия изящного, которая, следовательно, и будет излагать в малом виде предметов определенных то самое, что первая предполагает в большом виде, то есть относительно ко всяким предметам познания.

Но, может быть, даже и не стоит труда отыскать коренные идеи и законы науки, которые и действительно читаем почти в каждой учебной книге на первых страницах, но с которыми не встречаемся уже впоследствии. Тем труднее дать найденным идеям и формам решительное и повсеместное употребление в кругу соответствующих явлений. И однако ж сего требует как практическая верность начал, так и сближение умозрений с опытом, без чего опять наука невозможна.

Вот три неизбежные задачи, в посильном разрешении коих я по крайней мере искал преимущественной заслуги в глазах соотечественников; но вместе и три точки, с которых прошу смотреть на предлежащий труд. Ибо если он имеет какую—либо цену, то имеет цену только в отношении к прочным началам и к форме науки.

205

При затейливых оных задачах и предположениях необходимость требовала расширить виды, поверить односторонние и исправить обветшалые теории, поставить всякое учение на том месте, которое должно ему занимать в организме целого, и вообще обуздать произвол законом. Если и здесь можно еще говорить о заслугах, то я приму и подобные подчиненные заслуги тем охотнее на свой счет, чем менее на сем пути подкрепляем был моими руководителями, каковы Шрейбер и Луден, И. Вагнер и Дамбек, Аст и Рикснер, Вендт и Круг, Зольгер и Грубер и другие, хотя каждому из них, с исключением, однако, Эшенбурга, Баттё и Бутервека, одолжен я более или менее касательно материалов и отдельных замечаний, из которых иными позволил себе даже в буквальном подражании воспользоваться там, где однородность давала им место в общих моих соображениях.

Если сделано и столько, то, кажется, для первого опыта сделано довольно. И не знаю, кто, кроме самого автора, имеет право обязывать его к чему—либо большему и значительнейшему, а не к тому, что он сам поставил себе задачею? Но знаю, что нелепое было бы легкомыслие требовать светского чтения от книжки, в которой начертываются основания строгой науки. По крайней мере изящное изложение основательной теории изящного есть особенное искусство, которое, однако, состоит и поныне в обратном содержании к науке, которое приятным велеречием закрывает существенные недостатки и в котором, наконец, тот наименее мог до сих пор хвалиться удачею, кто более других о том твердил и заботился.

Впрочем, какого бы рода сие искусство ни было, распространять, пояснять и доводить до общего сведения есть вторая и притом не слишком трудная работа, но, разумеется, только тогда, когда и утверждены уже начала, и показан простой метод, который, уважая разборчивость образованного читателя, предоставляет его рассудку истинное удовольствие угадывать то, чего напрасно искал бы в энциклопедическом обозрении главных пунктов, и дополнять то, чего не мог высказать «Опыт». Ибо обработанные науки есть общее, святое дело мыслящего человечества, а обработка теории изящного в особенности представляет столь много любопытных сторон, что истинный талант на каждом шагу находит и случай и побуждение заняться чем—либо таким, что показывало бы не столько досуг его сил, сколько

206

положительную их деятельность, то есть заняться не столько критикой чужих трудов, сколько произведением того, что стоило бы умной критики.

Здесь, где речь коснулась щекотливого пункта, нужным считаю указать прежде всего на оглавление, из коего явствует, что общая часть книжки есть чисто умозрительная, а особенная занимается теорией телесных искусств и поэзии. Почему число судей моих будет, по всей вероятности, еще ограниченнее, нежели число читателей, и судьбы сии, приговору коих приятно себя подчинить, суть философы, художники и, наконец, поэты.

Кто ни совестью, ни общественным мнением не утвержден в сих качествах, тот, не вдаваясь в разбирательства о прекрасном, найдет лучшее наслаждение в мирных чувствованиях прекрасной души своей.

В порядке судей предоставил я поэтам последнее место. Сей парадокс имеет свои основания. Ибо как внутренняя природа человека понятна только из сил, законов и форм внешней, так и сущность идеального искусства понятна только из законов и форм художеств. Почему тот совершенно превращает естественный порядок вещей, кто измеряет прекрасное поэзией в тесном смысле. И однако ж гибельный сей

предрассудок не перестанет до тех пор подавлять умы, пока наука изящного будет означать не иное что, как теорию изящной словесности, и оставаться уделом литераторов.

Повторяю, приятно подвергать себя приговору званных судей, а и того, разумеется, приятнее иметь их голоса на своей стороне. Но подобные встречи весьма трудны. Всяк считает себя вправе судить и рядить по—своему, не заботясь о том, что в деле столь важном и столь общем, какова наука, отдельные мнения никуда не годны и что именно здесь едва ли он в состоянии выдержать особенное свое суждение. Ибо от сего последнего требуется: а) чтобы оно обнимало изящное в целости его существа и явлений, чтобы б) состояло в необходимой органической связи со всеми другими учениями и чтобы, наконец, в) на основании его не написана была журнальная статья, а воздвигнуто было прочное здание науки. Это одно и значило бы во всех частях и притом на самом деле опровергнуть главную мысль, коей, как вечному единству в беспредельном разнообразии предметов, я старался неуклонно следовать, то есть мысль об изящном как о чувственно совершенном

207

проявлении значительной истины свободною деятельностью нравственных сил гения. Конечно, здесь берется изящное в высочайшем его значении, так что многие произведения, которые слышат прекрасными, поверяемые сею идеей, должны упасть в цене; но зато другие, которые выдержат проверку, останутся вечными образцами вкуса.

Что же касается до частных недостатков, слабых сторон и погрешностей, то их найдется в «Опыте науки изящного» столько же, как и во всяком другом произведении человеческого, которое никогда не может быть так хорошо, чтобы не могло быть лучше. Самая уже форма строгой науки не есть ли педантизм в глазах того, кто умеет простыми, так сказать, домашними средствами приобретать все, — даже имя ученого? — краткость не послужит ли поводом к недоразумениям для другого, который приучил себя все, что понятно с первых слов, ставить на счет своей проницательности, а то, что понимается за вторым или третьим приемом, на счет неясности авторовых мыслей? — простое логическое изложение существенных истин, с пожертвованием как примеров, так и правил для красивых мелочей в художествах, а особливо в поэзии, которые не стоят теории, не покажется ли сухим и скучным для третьего, который от всякого, кто пишет об изящном, ожидает по крайней мере дидактической поэмы с приличными подробностями и эпизодами?

Но то справедливо, что если бы я наделен был талантами моих судей, если бы имел обширные сведения в технической части искусств и назначал свой труд для читателей всякого рода, а не для вразумления тех ученых, кои занимаются обработанием теории изящного, и не для любознательных юношей, которые имеют способность совершенствоваться, — я избежал бы весьма многих недостатков, в которых должен теперь, именем опыта, просить извинения. Впрочем, как отыскание слабых сторон в другом не стоит труда, особливо в такой земле, какова Россия, которая, по замечанию одного из сильных писателей, бедна литературой, но богата критикой, то и нечего, говорит Фонтенель, удивляться в таком случае дару видеть одно худое, потому ли, что ценителем замечаемы бывают только некоторые из недостатков, о которых, равно как и о средствах поправить оные, лучше знает сам автор, и тут мнение первого остается в стороне, или потому, что недостатки бывают замечены всеми, и тут публика отнимает у него

208

славу прозорливости. Словом, читатель или предупреждает его, или с мнением его не соглашается.

Нужно ли спрашивать, зачем такое длинное предисловие к такому короткому тексту? Разумеется, затем, что предварительное объяснение устраняет многие кривые толки и что труд мой не стоит повторительных упоминаний, переговоров, прений. Цель его есть та, чтобы возбудить деятельное соревнование в успехах науки, которая достойна нераздельного участия, которая ни легче, ни труднее всякой другой и которая, однако, утратила до известной степени свою именитость не сама от себя и не столько даже от зложелателей, сколько от немощного усердия слепых приверженцев. Почему предлагаемый здесь опыт, обращаясь худою стороною, если угодно, к автору, обращается хорошою (если ее имеет) к тем, у которых найдет расположение более благоприятное. А этому расположению бесспорно и одолжены мы появлением наконец «Журнала изящных искусств», от которого теория вправе ожидать самых значительных подкреплений. Кто же чувствует себя в силах сделать что—либо лучше другого, тот сие лучшее сделать и обязан. Я заплатил свой долг науке, пояснив ее начала, обозначив границы и показав способ решить ее задачи.

## ВСТУПЛЕНИЕ

§ 1. Пояснить общие условия и законы, по коим изящное, существуя в ряду прочих предметов окружающего нас мира, занимает место и между явлениями человеческого сознания, то есть в порядке наших мыслей и чувствований, есть задача науки изящного.

§ 2. Возможность разрешить сию задачу основывается а) на врожденном, темном чувстве, которым каждый человек и каждый народ на своем языке различает по крайней мере красивое от безобразного, б) на необходимости идеи изящного, которая не только никогда не теряется в человечестве, подобно всему случайному или произвольному, но имеет еще непосредственное отношение к жизни, и наконец, в) на многих явлениях, как для темного чувства, так и для ясной идеи равно удовлетворительных.

§ 3. Требованиям и условиям, какие предполагаются во всякой совокупности очевидных истин, подвергает себя

209

и наука изящного, которая по сей причине не довольствуется ни историческим исчислением существующих уже произведений, ни простым пояснением и критикою сих произведений, ни начертанием правил для известного класса оных, например, теории только искусств или даже одной словесности, а, вводя в сущность своего предмета, то есть изящного, показывает неизменные начала его во всем том, что подлежит его влиянию.

§ 4. Это необходимо и разделяет науку на две части: на чистую, или общую, и на прикладную. В первой поясняется идея изящного: а) сама в себе или во внутреннем ее составе, б) со стороны сил, коими содержится и приводится в движение, в) в общих ее отношениях к чувственному миру, которыми она изменяется в своих явлениях. Вторая рассматривает изящное в особенных видах искусства.

§ 5. Отсюда явствует, что подобная система изящного не есть а) эстетика, которую, как теорией чувственного познания, изящное, открытое для деятельности благороднейших сил души, приводится в связь только с низшими, страдательными ее способностями, какова чувственность; б) ее не можно назвать и собственно наукою вкуса, если сия последняя оценивает изящное только по его впечатлениям в сердце, то есть рассматривает особенный род сопровождающего оно удовольствие, не касаясь сущности искусства и красоты; в) еще же менее наука изящного есть техника искусства, которая имела бы целью образовать художников и поэтов, ибо творить вообще не есть дело человеческой науки.

§ 6. Но предоставляя сие образование художников и поэтов первоначальному творческому таланту, изучению вечных законов вещей и тщательному рассматриванию удачных творений искусства и природы, теория принимает на себя только обязанность утвердить неопределенные понятия прекрасного в светлой области человеческого видения, предохранить оные от искажений и произвольных толков и вообще оживить любовь к идеалам, от коих зависит все великое и благородное в искусствах, науках и в жизни.

210

§ 7. Наука изящного поздно вошла в состав человеческих познаний. Весьма естественно, но не столько потому, что здесь надлежало много частных опытов, наблюдений, рассеянных замечаний подвести под одну точку; не столько потому, что внутреннее ощущение, к которому будто и относятся ее предметы, по своей природе темнее и таинственнее прочих явлений душевной жизни, каковы, например, мысли и желания, — сколько потому, что обрабатываемая ею идея сама по себе многосложна и предполагает более вещей и условий, нежели какая—либо другая. Таким образом, хотя искусство и красота искони знакомы человеку, однако ж теория оных могла составиться только по усовершенствовании прочих соприкосновенных с нею теорий — истинного и доброго, то есть по усовершенствовании общей науки, с которою она необходимо разделяет и начала и методу.

§ 8. История представляет три периода, кои теория изящного совершила, а именно:

а) Период простых чувственных наблюдений, в котором красота означала приятную натуральность явления. Так полагали из древних: Аристотель и Гораций; из новых Баттё, Пол, Хоум, Бёрк.

б) Период смысла и логических его соображений. Здесь красоту составляло чувственно познаваемое совершенство, то есть понятие или единства в разнообразии, или множества отношений, или чувствами объемлемой формы соразмерности. Знаменитые мужи сего периода суть: А. Баумгартен, Дидро и Кант с многочисленными последователями.

в) Период полного владычества разума, открытый Платоном, восстановленный Винкельманом и продолженный Лессингом, Гердером, Шлегелями и другими. Здесь слышим о творческой фантазии, о жизни, предполагаемой в всяком изящном произведении, об идеях и об их согласии с формами, о соединении всех потребностей человеческой природы, о красоте как об откровении или отблеске совершеннейшего бытия и проч.

211

НАУКИ ИЗЯЩНОГО  
ЧАСТЬ ОБЩАЯ, ИЛИ ЧИСТАЯ,  
СОДЕРЖАЩАЯ В СЕБЕ ТЕОРИЮ ИЗЯЩНОГО  
ИЗЯЩНОЕ, РАССМАТРИВАЕМОЕ В ЕГО СУЩНОСТИ  
ИЛИ В ИДЕЕ

§ 9. Человек есть гражданин двух миров — видимого и невидимого. Первому принадлежит он своею чувственно—органическою стороною, второму — духовно—нравственною, и судит о всяком данном предмете по коренным законам трояких сил своей природы, то есть по законам разума, хотения и чувствования.

§ 10. Законы первого порядка касаются бытия или свойства вещей, божественных, мирских и человеческих, существующих независимо от нас, и высочайшая идея для сей умственной части есть

истинное. Законы второго порядка суть законы деятельной воли человека, сообразно с коими представляет и оценивает он явления относительно к требованиям нравственного сознания. Явления они подчинены собственным его силам, производящим перемены в видимом мире, и измеряются идеей доброго. Наконец, законы третьего порядка основаны на чувственности, то есть на способности живого существа ценить вещи по их приятному впечатлению в организме. Сия приятность, зависящая частью от первоначального устройства предметов, частью от привычки, от размышления и проч., составляет высочайшую цель чувственной жизни.

§ 11. Что сообразно с законом сих тройких сил, что содержит оные в движении и доставляет им пищу, — все то влечет к себе склонности и желания человека, кои по сей причине разделены между истинными, добрыми и приятными предметами, занимающими его или внутренним их достоинством, или особливим отношением к его воле, или наружною их прелестью.

§ 12. Но человек не только ищет истинного, доброго и приятного, а стремится еще и к полному, неограниченному

212

обладанию сими благами духовно—чувственной его природы, ибо то, что он всякий раз находит в своих познаниях, деяниях и ощущениях, не насыщает врожденных идей и потребностей, указывающих ему нечто лучшее, бесконечное. На сем основывается расположение к играм, всеобщая склонность к упражнению своих сил; на сем основываются неудержимые порывы творческой силы художника, пытливость философа и проч.

§ 13. Таким образом, по силе высших идей и потребностей умственной природы человек старается внутреннюю сущность и общую связь творения объять безусловным видением; по силе идей и потребностей нравственной природы подчинить себя во всех своих деяниях своевластию неограниченного хотения; по силе идей и потребностей чувственной природы окружить себя везде предметами, которые совершенством своего явления радовали бы сердце его и питали в нем любовь к блаженству жизни.

§ 14. Посему то, что он предполагает во всех сих движениях, есть возможное совершенство умозрительного, нравственного и чувственного рода. В первом отношении он любит как взаимное согласие мыслей и представлений относительно к формам деятельности, так равно и то, что посредством их познает существенного и положительного в самых предметах. Следовательно, совершенства разума на одной стороне суть порядок, связь, единство; на другой — подлинное и вероятное, полезное и соразмерное, великое и новое, особенное (характеристическое) и разнообразное и проч. Во втором отношении радуется он одно уже беспрепятственное употребление свободных сил, кои сами себе дают закон, а еще более пленяется он явлениями решительных нравственных помыслов в поступках и в изделиях. В третьем отношении совершенство мы приписываем не тем предметам, которые только не угрожают нам разрушением организма, а тем, которые легкостью объема и обзора, особенною игрою цветов и стройностью звуков производят отрадные движения жизненных сил.

§ 15. Правда, каждая из трех поименованных сил, первоначально стремясь к особным совершенствам своей природы, необходимо изменяет и наши желания по своим

213

отдельным интересам и судит о предметах независимо от прочих, даже в противность им. Но не менее справедливо и то, что человек, по единству существа своего, как малый мир, желал бы обладать совершенствами своей природы в совокупности; желал бы свое истинное и доброе, по себе нечто идеальное, созерцать в таких произведениях, которые увеселяли бы его чувства. Из сего—то источника происходит: а) со стороны познаний — потребность правдоподобия мыслей, то есть сообразности с чем—либо уже известным, и ясности, достигаемой посредством чертежей, образов, сравнений, притч; б) со стороны воли — потребность благоприличия в достохвальных даже деяниях; в) со стороны чувств — потребность выбора в наслаждениях прочных, с достоинством человека совместных и ее изнуряющих души, а укрепляющих ее силы.

§ 16. Сия потребность духовно—чувственного существа раскрывается в таких явлениях, в которых и умственные и нравственные силы его находят одинаковую занимательность, называется эстетическою, а самые предметы, по возможности удовлетворяющие оной, — изящными, которые, как соответственные устройству нераздельной нашей природы и ее усовершенствующие, сопровождаются решительным ее одобрением, коль скоро восчувствована нужда сего усовершеншения или не подавлена владычествующим направлением сил к определенной стороне.

§ 17. Таким образом, эстетическое расположение напрасно ищет себе удовлетворения там, где предметы согласуются с требованиями или одного ума, или одного нравственного закона, или одной чувственности, ибо теоретически совершенная сторона ученых произведений и нравственное совершенство геройских деяний, очевидно, сами по себе столько же далеки от изящных, как и занятия или чувствования приятные, коих нередко мы стыдимся или в коих еще чаще раскаиваемся.

§ 18. Еще же менее удовлетворяется эстетическая потребность там, а) где нелепое, темное, площадное и проч. оставляют ум в бездействии, б) где прямо неблагоприличное, злое, низкое оскорбляют добрые нравы, в) где отвратительное, резкое, уродливое пресекают даже всякое сношение чувств с предметами.

214

§ 19. Но хотя ни одно из упомянутых совершенств нашей природы в отдельности не есть то, что мы называем изящным, однако ж каждое из них, с известными ограничениями, необходимо входит в состав последнего, и коль скоро эстетическая потребность встречает таковое единство, то встречает удовлетворительный для себя предмет, то есть находит приятную сторону истинного и доброго. Это и есть смысл изящного. Посему изящное а) не как простая, но как сложная идея б) относится ко всем силам человеческой природы, кои притом в) предполагаются не только раскрывшимися, но и беспрепятственно, стройно действующими в приличном расположении.

§ 20. Истинное и доброе по значению своему — идеи, составляющие внутреннюю, невидимую сущность вещей, стремясь к приятному соединению в изящном, стремятся тем самым к чувственному совершенству наружного вида, в котором, как в действительном явлении знакомого нам мира, идеальное и находит свое успокоение, встречая для себя границу. Почему изящное необходимо изъято от дальнейших превращений и не может уже служить никаким сторонним видам или 1) имеет свою цель само в себе. Сею чертою самостоятельного бытия изящное отделяется от того, что мы называем нравственным, имеющим в виду назначение человека, подобно как от истинного или умственного — чертою и ощутительности и predetermined согласия с предметами, которые всегда влечет за собою. Оно необходимо и нравится, подобно всему совершенному, нравится даже при первом впечатлении в органе, подобно приятному в физиологическом смысле. Но от сего приятного отделяют оно и черта бескорыстия, устраняющего вождление грубых чувств, и всеобщая занимательность, доставляющая одинаковое удовольствие образованным, и наконец, то особенное обстоятельство, что здесь в сладостном ощущении не бывает ни малейшей горькой примеси.

§ 21. Самостоятельный или безусловный характер изящного дает ему 2) свободу обтекать области как действительного, так и возможного мира и являться во всяких веществах и формах, какие только способны к совершенному выражению внутреннего. По сей—то свободе оно дозволяет себе сколько расширять интерес одного рода, например разумения, столько же и стеснять интерес другого,

215

например строгого добронравия, в границах приятного. Ибо оно довольствуется и тем, если истина только вообразима и согласна по крайней мере с предубеждением или произвольным предположением, а нравственность со стороны вечных ее законов остается неприкосновенною, как в природе, или решительное безнравие незаметным, как, например, бывает то в изображениях шуточных.

§ 22. Вообще чувственное совершенство наружности есть в изящном положительная его сторона, назидание же ума и воли — подразумеваемая, отрицательная, скрытая, которая хотя необходимо предполагается во всяком прекрасном предмете, подобно как тяжесть и движущая сила предполагаются во всяком теле животного, но которая может являться не иначе как под наружными покровами органического целого. Посему 3) целост органическая принадлежит к дальнейшим существенным свойствам изящного. Она оживляет многообразные, друг для друга существующие части материи одною, по себе значительной идеей, коей и особенная форма нравится чувствам по самому уже способу свободного явления совершенной души в удовлетворительном для нее теле. Сия—то органическая целост отличает изящное от прочих предметов, которые или по единству в разнообразии и по соразмерности занимают только смысл, а не чувства и воображение, или красивую наружностью пустых и бездушных форм пленяют чувства и воображение, не говоря ничего уму и сердцу.

§ 23. Что изящное, рассматриваемое само по себе, не может быть изображено в полноте его откровений и составляет бесконечную задачу для совокупных усилий природы и человеческого искусства — это подлечит общей судьбе идей, выходящих за границу всякого данного или существующего явления. Но идея духовно—нравственных вещей есть достояние разума, который обрабатывает оную идею в мысленном представлении; идея же изящного принадлежит фантазии, которая, заимствуя представления свои от разума, облекает оные в форму, подлежащую созерцанию. Сей соответственно идее составляемый образ вещи есть ее первообраз (самообраз), идеал, вдение. Почему изящное не объемлется мыслью в постоянном, отвлеченном единстве, но созерцается воображением в неопределенном многообразии идеалов.

216

§ 24. Все изящное есть идеальное, образцовое, то есть такое, в котором устраняются случайные черты, временные и местные ограничения, а удерживается только существенный характер целого рода или класса. Хотя сим возвышается оно над обыкновенною, действительною природою, однако ж отнюдь не выходит из круга естественного. Ибо природу составляют не одни явления, но еще законы и самообразы, кои, будучи по себе только возможны, приводятся в действительное бытие воображением. Правда, таким же

самым способом составляются и, с другой стороны, идеалы ужасного, злого, низкого, потому что область идеального не ограничена, но предметы сего последнего качества могут состоять в противоречии с требованиями нравственного или приятного, и здесь—то они доказывают, что не все идеальное изящно.

§ 25. Первообразное совершенство целого ряда существ, возвышающееся в изящном до идеала, есть, с одной стороны, превосходство их бытия, с другой — превосходство движущих и деятельных сил, то есть необыкновенная мера свободы; с третьей — превосходство наружного их вида. Кто ищет самообразов для сих совершенств, тот находит самообраз первого в божестве, источнике всякого бытия, самообраз второго — в духе человеческом, самообраз третьего — в видимой природе. Вот возможные направления изящного, которое, следовательно, представляет совершенства творения, приближающие оное к божественному бытию и к доблестной деятельности человека, но представляет то и другое в веществах, формах и органах, какие употребляет внешняя и внутренняя природа для полного проявления жизни.

§ 26. Сии—то совершенства связывают изящное, по себе безусловное, теснейшими узами с бытием чувственно—разумного существа, в которое оно благодетельно втекает, приводя все силы его души в легкое и равномерное движение, погружая тем ее в чувство блаженства и самодовольствия и примиряя с жизнью, которая напрасно ожидает подобных выгод от науки, даже нравственной.

217

ИЗЯЩНОЕ,  
РАССМАТРИВАЕМОЕ СО СТОРОНЫ СИЛ,  
КОИМИ ОНО СОДЕРЖИТСЯ И ПРИВОДИТСЯ В ДВИЖЕНИЕ

§ 27. Но оценивать, производить и принимать изящное есть дело особенных сил и способностей, кои не всегда и не везде одинаково действуют, подобно как и самое изящное не везде и не всегда встречается. Сии силы и законы их одного рода с силами и законами разума, деятельной воли и чувствования, кои, однако ж, будучи устремлены к изящному, необходимо изменяются в своем характере сообразно с их новыми отношениями, ибо эстетический ум есть вкус, эстетическая деятельность свободы — гений, эстетическое чувствование, влекущее к приятному, — чувство изящного.

§ 28. Вкусу, то есть эстетическому разумению, принадлежит сведение как в законах изящного вообще, так и в приложении оных к частным случаям и явлениям. Сии законы столь же мало, как и первоначальную идею, дает человек сам себе: его сознание находит то и другое с помощью сравнения, примеров, отвлечения и проч. в природе вещей и в природе его духа. Почему 1) истинный вкус и его законы необходимы. А как сей вкус обнаруживается при содействии духовных сил, а не при одних чувственных впечатлениях, подобно физиологическому, который изменяется по разности организма и его состояний, то 2) суждения первого, предполагающего участие, даже образование и навык идеальной деятельности, должны служить общим мерилем прекрасного и дурного. Наконец, если вкус означает разумение, устремленное к изящному, в котором соединяются все интересы нашего человеческого существа, то 3) истинный вкус необходимо есть вкус многосторонний.

§ 29. Но вкус есть навык холодного ума, он зависим, не производит сам по себе ничего и действует большею частью отрицательно. Несравненно превосходнее в сем отношении возвышенная и живая деятельность творческой фантазии, первоначальной, практической способности духа воображать возникающие в нем мысли в чувственных явлениях, в видениях, осуществлять богатые вымыслы. Способность сия называется гением; состояние, в коем он ощущает неудержимые порывы образующей силы, — вдохновением,

218

а произведения, исключительно ему принадлежащие, ни для кого не подражаемые и, однако, для всех образцовые и общие — оригиналами.

§ 30. Такое преимущество даруется только немногим. Тем чаще встречаем у людей расположение находить удовольствие в рассматривании того, что нравится на взгляд, то есть встречаем чувство изящного, страждущую силу духа, которая только принимает впечатления, но не творит, которая роскошествует в смутных наслаждениях, не давая в них отчета, и которую, однако, поддерживается вкус в натуральном его направлении, так как дремлющий гений пробуждается к деятельности.

§ 31. Итак, все изящное познается и оценивается вкусом, производится гением, принимается чувством изящного и есть в первом случае дело знатока, во втором — виртуоза, в третьем — любителя или дилетанта.

ИЗЯЩНОЕ,  
РАССМАТРИВАЕМОЕ В РАЗНООБРАЗНЫХ ЕГО ЯВЛЕНИЯХ  
ИЛИ В ОБЩИХ ОТНОШЕНИЯХ ЕГО К ЧУВСТВЕННОМУ МИРУ

§ 32. Вкус, гений и чувство изящного, низводя последнее из области идей в жизнь действительную, дают ему значение определенного идеала и в сем качестве подчиняют как формам, так и законам

чувственности. Формы же всякого явления суть пространство (или место) и время, а законы — разнообразие, соразмерность и соединение в один состав. Посему где изящное приходит в явление или производится в действие, там интересная мысль является не только возможно ощутительною в пространстве и времени, но и в возможном многообразии, в соответствии частей между собою и в необходимой связи целого. Сие являющееся изящное в сравнении с безусловною его идеей есть относительное и для различия от последней может приличнее носить на себе название прекрасного, содержась<sup>а</sup> к ней точно так, как цвета или краски содержатся к чистому, ясному, ничем не возмущаемому свету.

219

§ 33. Прекрасное, как и все являющееся, имеет свою противоположность в дурном, которое стесняет 1) либо самую уже идею, то есть задачу, либо 2) выражение, являя в сем случае монотонию, произвольную разнородность в частях и отсутствие органического единства, либо 3) посмеивается всем сим законам, а в творении рук человеческих еще и механизму особенных искусств.

§ 34. Ограничения сии весьма натуральны там, где обработка неистощимой идеи ввергается конечным силам и где предметы эстетического удовольствия, движась между противоположенными крайностями изящного и дурного, необходимо принимают в том и другом участие. Но и в сей ограниченной области встречаем еще красоту, которая нравится не потому, что равномерно удовлетворяет все требования тройкой природы, а потому, что недостатки одного рода закрывает совершенствами другого. Таким образом, если идеальная изящность в полной мере соответствует желаниям ума, воли и чувств, то она в явлении будет означать перевес одной какой—либо части над другою или относительное их равновесие.

§ 35. Красота — в явлении — изменяется 1) по различию составляющих ее частей и неровному их смешению, 2) по историческому различию гения народов, времен и лиц или по духу их образования и 3) по различию населяемых ею областей.

#### О РАЗНОСТЯХ ПРЕКРАСНОГО КАСАТЕЛЬНО СОСТАВНЫХ ЕГО ЧАСТЕЙ

§ 36. Истинное, доброе и приятное, как составные части изящного, дают в явлении (§ 25) а) красоту умозрительную, где преимущественно удовлетворяются интересы разумения, отыскивающего первоначальную, божественную сущность вещей со стороны вечного, беспредельного их бытия; б) красоту нравственную, в коей преобладает интерес неограниченной деятельности свободных сил подвизающегося человечества; в) красоту чувственную, которая пленяет относительною гармонией между наружною удобообъемною формой и внутреннею значительностью существа. Первого рода красота есть высокая, второго — доблестная, третьего — игривая, или прелестная.

220

§ 37. Высокая, выпренная красота, являя бессилие чувственного созерцания, являет могущество разума и, смиряя первое, восхищает последнее до идей бесконечного протяжения, бесконечной движущей силы и длительности, которые исполняют внезапного изумления и поражают одним видом неизмеримости предметов, представляющихся более в простом единообразии таинственной своей сущности, нежели в разнovidной игре явлений.

§ 38. Если в кругу выпренной красоты встречаем, с одной стороны, чудесное, возносящее нас над скучным механизмом естественного устройства к сверхчувственному, безусловному порядку вещей, с другой — колоссальное, превосходящее обыкновенную их меру, и если торжественное их появление там и здесь пробуждает в душе великие надежды и располагает к благоговейным помыслам, то подобные виды высокого весьма натуральны там, где разум не дозволяет ограничивать себя в созерцании первоначальной полноты бытия и предчувствует близость божественного.

§ 39. Доблестная красота, являя не только бессилие и ограничения чувственной природы, но и действительные недостатки оной и страдания, дает в живой картине видеть не всецелость бытия, а нравственную силу души, спасающей самостоятельность своей свободы в борении геройских помыслов с искушениями и наветами физического могущества.

§ 40. Она—то в значении ужасной угрожает злом, подобно как в значении патетической или страстной причиняет стремительные, но притом благородные движения, соединенные с сознанием собственного достоинства, а в значении трогательной, колебля душу в продолжение известного времени между удовольствием и скорбью, приводит ее напоследок в состояние умиления.

§ 41. Выпренное и доблестное состоят в противоречии как друг с другом, так равно и с чувственностью, которую закрывают идеальным своим характером: красота игривая, как относительное равновесие предыдущих, раскрывается в легких и стройных, но по себе значительных формах видимого творения со всеми очарованиями натуральной

221

его жизни, размеренных очертаний и плавных движений и для того, не поражая и не волнуя души никакими сильными страстями, влекущими к чему—либо отдаленному, чуждому, питает в ней чистейшее чувство земного блаженства.

§ 42. Игривая красота миловидна, когда сочетается с мелкими формами расцветающей жизни, и простосердечна, когда обнаруживает натуральные чувствования и мысли невинной, доверчивой и доброхотной души; но то, что оживляет черты, взгляды и движения прекрасной формы беспритворным и легким выражением любви и нежности, есть грация.

§ 43. Что поименованные три вида прямой, или чистой, красоты — выпреннее, доблестное и прелестное — не только могут смешиваться между собою, но и выигрывать еще через удачное смешение и что, следственно, высокое, умеряемое игривым, либо последнее, усиливаемое первым, может являть прекрасное в новых, совершеннейших превращениях, например, великолепного, благородного, трогательно—милого и проч., — сие понятно из общего стремления вещей к безусловному единству.

§ 44. Но есть случаи, в которых и по себе низкое, немощное и дурное может еще нравиться образованному чувству, а именно там, где оно либо представляется безвредным, либо не знает ничего о себе, даже считает себя за противное, либо, наконец, где поражает нас величию в других отношениях. Сие составляет исключительную черту свободного гения, который чувственно совершенным изображением самых несовершенств умеет косвенными путями доходить до идеальной изящности, обрабатывая смешное, то есть показывая вещь в таких встречах и отношениях, которые приводят ее в неожиданное, но безвредное и притом ошутительное противоречие с ее понятием и назначением.

§ 45. Смешное, основываясь не на гармонии явлений, а на расстройстве оных, то есть на несовершенствах, и приводя одну чувственность в приятное раздражение, само по себе не имеет эстетического достоинства, а получает оное от искусственного изображения, в котором игривый гений, расстраивая действительные формы и отношения, творит

222

при помощи остроумия и фантазии по собственным своим законам целое особенного, характеристического рода и в вольных искажениях дает видеть степень отдаления от идеала прямого, для видов которого не перестает действовать и там, где превращает идеалы.

§ 46. Сия комическая красота, принадлежащая только искусству, состоящая более в форме изображения, нежели в материи, и преимущественно удовлетворяющая требования чувственной природы, есть производная и для того направляется по разностям прямой, превращая либо стройные формы природы, либо произведения доблестных усилий человеческого духа, либо же весь великолепный порядок конечных вещей в мире. Первое есть дело гротеска, второе — пародии, третье — юмора.

§ 47. Гротеск — и как особенный вид комической красоты, и как особенный способ творческих действий фантазии, — расстраивая наружный вид естественных произведений и созидая новые, странные, но приятные превращения, по идее жизненного начала, действующего в непрерывных переливах, оттенках и постепенностях, посмеивается в своих арабесках как бы педантизму самой природы, коей установленные формы тварей кажутся ему еще слишком однообразными.

§ 48. Если гротеск имеет дело с формами природы, то пародия действует в кругу человеческом. Почему, оставляя грубому вкусу изображение уродливостей, безвинных и жалких, она устремляется против всяких явлений умственной и свободной деятельности, которые обыкновенными ценителями представляемы бывают в виде благородных, почтенных и великих, но которые игривый гений, подчиняющий себя более собственным своим, нежели условным законам, умеет со стороны внутреннего существа находить ограниченными, малыми, нелепыми или по крайней мере со стороны формы недостойными предмета. То, что производит здесь своеволие творческой фантазии, живописуя возможные совершенства в худом и глупом роде, суть комические гиперболы — карикатуры, страшные или смешные идеалы искажений духовной жизни, в которых, хотя красота не является в положительном и чистом значении, но которые там, где характеристически изображают интересную

223

идею, соблюдая благоприличие, достигают своей цели как безусловной, которая состоит в остроумной игре, так и условной, состоящей в исправлении нравственных недостатков.

§ 49. Но что гротеск и пародия представляют односторонним образом, то самое в целости являют произведения юмора, который комическим взглядом объемлет и природу и человечество и даже самого себя, то есть всю вселенную. Но сия—то возвышенность над совокупными явлениями поставляет его на порубежной черте, отделяющей область фантазии от области разума. Для юмориста весь свет есть позорище обаяний, которые он, однако, по высоте своих помыслов и добродушию находит не столько смешными, сколько жалкими и трогательными. Естественное следствие такого расположения духа есть горькая улыбка. Ибо со стороны физического порядка всемогущая судьба, со стороны человека своеволие и неразумие, играющие роль судьбы, возвышают здесь малое на счет великого и сокрушают великое и блистательное — в природе и человечестве — наравне с малым, потому что в сравнении с бесконечными идеями истинного,



благого и изящного то и другое ничтожно. Сими—то способами и юморист разрушает вокруг себя очарование земного величия, находя для себя блаженство в одной беспечности и независимости своего гения.

О РАЗНОСТЯХ ПРЕКРАСНОГО,  
ПРОИСХОДЯЩИХ В ИСТОРИИ  
ОТ ДУХА НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

§ 50. Во всех родах красоты, прямой и смешанной, или превращенной, ограничения происходят то от неровного смешения составных частей, то от самого способа, каким действует свободный гений. Но и период истории человечества, в котором появляется последний и которому должен он говорить вразумительно, напечатлевает следы времени, народа и особенных личных свойств на его произведениях, кои тем лучше, чем разнообразнее в чертах отличительных.

§ 51. А как раскрывающееся сознание духа в юности народов ощущает, видит и представляет себе божественный

224

самообраз изящного, а следовательно, и всего истинного и доброго сперва в самой внешней природе и в неразрывной связи с нею, а впоследствии времени вне природы и от ней отдельно, то сей необходимый ход развития оттеняет и прекрасное древнего мира существенным характером ощутительного, пластического, простодушного, а прекрасное новых времен — характером романтического.

§ 52. Как всесовершеннейшее для древнего мира заключалось в природе и необходимых ее законах, то и человек составлял с нею одно нераздельное целое. Когда же оно похищено было из среды видимого творения, тогда и человек противопоставил ему сознание своей свободы и личности. Оттого первый характер искусства древних есть жизнь внешняя, натуральная, а характер искусства новых — внутренняя, духовная. Там действительные земные существа и явления, усматриваемые и оцениваемые чувствами, только очищаются художником или облагораживаются в формах, дабы показать всесовершеннейшее в самой природе вещей; здесь сие всесовершеннейшее, представляемое фантазией и созерцаемое умственными очами вне природы, должно быть низводимо в мир чувственный, где появление неземных пришельцев в ряду прочих знакомых существ есть таинственное мерцание бесплотных ликов.

§ 53. Далее — если очищенное от грубой примеси состояние действительных вещей и естественных явлений дает идеалы пластическому искусству древних, то для него все настоящее есть благо, есть исполнение и составляет цель жизни, в которой легко успокаиваются желания, ограниченные минутными наслаждениями и не простираемые в отдаленную будущность. Совсем иначе бывает при высшем художественном образовании новоевропейского духа, который не прилепляется к тщете земного бытия и скоротечных радостей, а устремляет нравственные свои помыслы и желания к беспредельной и вечной сущности, будучи оживляем надеждой, которая слетает к нему из неведомого края, волшебницей—думой, которая безмолвно увлекает его за собою в минувшее, и предчувствием, которое понятно говорит о небесном, о святом и, подымля покрывало, манит его в далекое<sup>b</sup>.

225

§ 54. Наконец, в классическом стиле преобладает мужественный характер силы, строгой правильности и благородной простоты, в новом европейском — женский характер мечтательной любви и нежной чувствительности, которая удобно трогается многообразнейшими, случайными впечатлениями и побуждает художника везде изливать свою душу.

§ 55. Поскольку же прекрасное, как чувственно совершенное явление чего—то по себе невидимого, основывается на согласии между идеальным и естественным или свободным и необходимым началами, подобно как истина — на согласии между умственным представлением и его предметом, то совершеннейшее откровение безусловной красоты возможно только в романтической пластике, которая предметам лучшего, неземного мира умеет давать явственные, определенные очертания. Но сей род искусства, предугаданный некоторыми гениями итальянских живописцев и немецких поэтов, есть идеал, коего осуществление предоставлено будущему периоду счастливейшего человечества.

§ 56. Почему в границах действительно совершившейся уже истории человеческого искусства, в которой и мы принадлежим с предшественниками, разности красоты, а также и уравнение оных суть только относительные, и тут очевидно, что если 1) на юге Европы преобладает духовная сторона, которая, подавляя чувственную загадочным значением мысли, превращает произведения искусства в формы, не имеющие существа, в туманные метеоры, не имеющие состава; если 2) на скандинавском севере ее чувственная или материальная, грубая масса господствует над идеей и дает произведения жесткие, огромные, уродливые, в которых фантазия не успела еще преодолеть или как бы пресытить массу, то 3) на восточном ее краю — у греков находим ту и другую сторону в совершеннейшей и, следственно, для нас образцовой отделке. Ибо искусственные их изделия выходят, как кажется, вдруг, но выходят не из рук художника, о котором бы они напоминали, а из рук самой природы в первобытной чистоте и ясности, соединяя с сим самоотвержением

художника и тонкую значительность, которая живописует характер всякой вещи резкими чертами, а появляющуюся страсть умеряет грацией, и ту пленительную, невинную простоту, вследствие которой они

226

не говорят и не размышляют о себе, не указывают на что—либо внешнее, чуждое (хотя бы то было и благонравное), но ограничиваются только самими собой и находят свою цель и успокоение в совершенстве своих форм, будучи в самых крайних членах и очертаниях правильными и с законом созерцания сообразными.

§ 57. Каждый из сих относительных периодов должен иметь свой сомкнутый круг идеалов, определяемых как образом мыслей и чувствований целой нации, так и местными влияниями окружающей ее природы. Для греческого искусства сей круг идеалов есть Гомер и его «Илиада», для романтического — Данте и живописное его представление ада, чистилища и рая, для скандинавского — «Эдды».

#### О РАЗНОСТЯХ ПРЕКРАСНОГО КАСАТЕЛЬНО НАСЕЛЯЕМЫХ ИМ ОБЛАСТЕЙ

§ 58. Если прекрасное до сих пор изменяемо было либо разным смешением составных его частей, либо разным характером исторической жизни человечества, то, бросив беглый взгляд на совокупность явлений, кои носят на себе печать чувственного совершенства, увидим оное, наконец, в новых ограничениях. Ибо одни из таких явлений происходят без участия человека, другие бытием своим одолжены творческой его деятельности, третьи принадлежат сколько ему, столько же и природе, — красоты естественные, искусственные и смешанные, или естественно—искусственные.

§ 59. Есть ли прекрасное в общей природе? Говорят, ее творения необходимы, а творения искусства свободны. Но когда художник предается влечению вдохновенной фантазии, тогда он добровольно и с сознанием подчиняет себя только высшей необходимости. В сем свободном сознании удостоверяет нас расположение изделия, соразмерное основной его идее, а в оном слепом побуждении — бесконечность гармонических отношений, какие оно вмещает в себе, не оказывая определенной цели или умысла в его составлении. Да и что такое гений художника, как не частица того великого, божественного духа, который все производит, все проникает и во всем действует по одинаковому закону, хотя в разных степенях силы и ясности?

227

§ 60. Правда, кто хочет находить красоты в общей природе, тот должен быть в состоянии обнимать целую картину, коей мы обыкновенно едва ли можем обозреть некоторые части. Но и поэмы Гомера и картины Рафаэля также являют их гений только в рассеянных чертах, в отрывках, которые многими степенями ниже их идеала и совсем не истощают богатого умственного их запаса. Относительно ко времени и месту, конечно, искусственные произведения имеют превосходство над естественными, но не большое. Развитие природы бесконечно; до нас еще много совершенного могло уже погибнуть или после нас может раскрыться из недр земли, тогда как художник творениями, стоящими ему нескольких минут, возбуждает наше удивление, но сие—то изменение, сия—то тленность и принадлежит к блистательнейшим преимуществам вечно обновляющейся природы. Да и кто захотел бы сосредоточить в одном пункте всю красоту сего божественного первообраза, который не вместим ни в каком отдельном явлении и, однако ж, мелькает в каждом, как вечное время в минуте, как тяжесть в пылинке?

§ 61. Нет нужды доказывать, что видимое создание есть живая мысль бесконечной премудрости, что законы, коими оно содержится и одушевляется, суть законы святой ее воли, что, наконец, и форма, какую оно получает, соответственна и определенной его жизни и во многих случаях нашему способу чувственного созерцания, и что, следственно, внешняя природа действительно удовлетворяет требованиям изящного. Сие яснее всего усматривается в органических ее существах, коих красоты также сопряжены здесь с очаровательнейшими прелестями очертаний, цветов, звуков и прочих явлений жизни, как в неорганическом ее царстве с громадами масс и движущих сил, и посему преимущественно с характером величественного и грозного, а в истории человечества с характером доблестного и трогательного.

§ 62. При всем том красоты природы, часто необозримые для чувств и дополняемые фантазией, существуют, как кажется, не сами для себя, а только в связи с другими целями вселенной и нуждами тварей и для того являются случайно, — более в значении возможных материалов для картины, нежели в значении самостоятельной картины.

228

Где мыслящий дух, с одной стороны, познал природу в таковом ее устройстве, с другой — восчувствовал потребность действовать на нее преобразованием доставляемого ею вещества, там, сравнивая свою цель, свободно предначертанную, с имеющимися средствами, силится он из собственного запаса пополнить усматриваемые недостатки, то есть изобретениями и вымыслами внешних изделий привести требования своей мысли в гармонию с окружающими его явлениями.

§ 63. Сие проявление мыслящих и свободных сил в чувственном мире, на произведениях, отделенных от внутренней жизни, есть искусство, коего посему сущность состоит во владычестве духа над природою, преобразующего ее по своим видам и потребностям.

§ 64. Произведения искусственные в противоположность оных естественным а) везде показывают намерение, которым определяется их понятие; б) они удобно обзрываются в целости, и в) хотя материалами или орудиями их могут быть существа живые, однако ж сами по себе они не имеют действительной жизни, а дают только призрак оной, так что искусство уклоняется по мере того, как природа одолевает.

§ 65. Но искусство, действующее по понятиям о пользе, употребительности или приятности его изделий для внешних физических и житейских потребностей нашего существа либо для внутренних и духовных, но в отдельности, есть связанное, зависимое, относительное, условное. Сего рода искусства ученые, механические или наемные, то есть ремесла, и приятные, или искусства роскоши.

§ 66. Не менее того оно, действуя по идеям, может и не ограничиваться сими уважениями, а свободно происходить из внутренней потребности, бескорыстно услаждающейся произведением и созерцанием такого чувственно совершенного явления, которое равномерным развитием и возвышением совокупных сил души пробуждает в нас живое, отрадное чувство прямо человеческого бытия.

§ 67. В сем достоинстве искусство называется изящным. В его произведениях 1) красота есть главная и необходимая

229

принадлежность, во всех других подчиненная и случайная; 2) деятельность, коей они одолжены бывають своим бытием, есть не напряженный или важный труд, а свободная, легкая игра, которая в самых уже движениях своих находит свой интерес; 3) они нравятся сами по себе или безусловно; однако ж и всякое употребление их на забаву в праздные минуты, на образование ума или очищение нравов, на украшение других изделий, на прославление имени, на возбуждение благочестивых помыслов духу их не противно.

§ 68. Если сравним прекрасные изделия искусств с прекрасными творениями природы, то первые будут отличаться от последних:

а) очевидностью их значения или идеи, которая большею частью закрыта в природе, по крайней мере для чувств, и только отсвечивается в какой—либо черте красоты;

б) обширностью и знаков и способов представления, чуждых природе, из коих к первым принадлежат, например, слова, ко вторым, например, комическое, аллегория и т. п.;

в) употреблением оболщения, которому душа охотно предается в искусственных грезах наяву и неохотно в природе, изыскивая в сей последней и ожидая от нее только истинного и существенного, тогда как в первых любителюется призраками.

§ 69. Таким образом, если прекрасное не ограничивается только тем, что представляет нам видимая природа, если гений есть свободная и творческая сила и если, наконец, самая внутренняя жизнь человечества с его характерами, мыслями, чувствованиями, деяниями и приключениями, вообще с его историей представляет обширнейшее позорище нераскрытых идеалов, то последнюю целью или началом изящных искусств не может быть подражание природе (в обыкновенном смысле), а) которое свойственно механическим и приятным искусствам, б) делается всегда для чего—нибудь и, следственно, указывает на какую—то цель высшую и, в) поставляя на вид сходство изделия с его подлинником, относится тем самым к холодному интересу сравнивающего рассудка.

§ 70. Столь же мало последняя цель изящных искусств состоит и в украшении природы, ибо а) не все они без

230

исключения и не везде украшают, хотя все и везде представляют вещи в идеальном совершенстве; б) сие украшение есть жалкая пародия там, где не может давать жизни, и, наконец, в) если гений считает за нужное украшать природу, коей, следственно, красота не разумеется сама собою, то он украшает ее для известных видов.

§ 71. Но природа в высшем смысле, то есть как единство неисчерпаемой жизни в бесконечных явлениях оной, есть со стороны деятельности высочайшее искусство, так, как со стороны бытия всеобъемлющее его изделие, ибо безусловная изящность, начало свободных искусств, подобно безусловной истине и благодати, вся излита во вселенную, как в сосуд божественных откровений. Оттого соревнующее искусство может способы и законы, по коим она действует, брать себе за образец и в своих изделиях воссоздать ее, то есть на видимых, самостоятельных произведениях свободного духа, в котором сосредоточены силы жизни и которому врожжены вечные идеи, являть символы или второобразы невидимого, совершеннейшего бытия.

§ 72. Но идея красоты, даже являющейся, истощается столь же мало произведениями искусств, как и произведениями природы. Ибо если в первом случае видим одни безжизненные призраки, то во втором вовсе не находим либо свободной идеи, либо приличной формы. Почему изящное касательно населяемых

им областей раскрывается в полном блеске тогда, когда природа встречается с искусством и дает прекрасным его призракам прекрасную жизнь и душу.

§ 73. Подобные выгоды имеет человеческий образ, но ее столько там, где он, с одной стороны, отдаляя противные впечатления, соблюдая в величине и частях идеальный размер и украшаясь живостью и здоровьем, с другой — ясно обнаруживает совершенство ума и наклонности сердца, кои не искажены нравственными недостатками или злоупотреблением свободы и по коим первая или вторая натура делает человека почтенным или приятным в общежитии, сколько, наконец, там, где оный совершенный образ бывает сосудом и органом искусственно возбуждаемых и изображаемых интересных идей, положений, движений и действий, то есть на сцене, коей явления посему и составляют

231

третью область красот смешанных, средних, естественно—искусственных (см. ниже).

§ 74. Заключим: прекрасное творение искусства происходит там, где свободный гений человека, как нравственно совершенная сила, запечатлевает божественную, по себе значительную и вечную идею в самостоятельном, чувственно совершенном, органическом образе или призраке. Почему ясная и удовлетворительная теория особенных явлений изящного есть теория изящных искусств.

#### НАУКИ ИЗЯЩНОГО ЧАСТЬ ПРИКЛАДНАЯ, ИЛИ ОСОБЕННАЯ, СОДЕРЖАЩАЯ В СЕБЕ ТЕОРИЮ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

§ 75. Изящное искусство, само по себе нечто единое, нераздельное, бесконечно разнообразно в способах, употребляемых человеком как духовно—чувственным существом для изображения своих мыслей или, лучше, видений. Изображать же — значит приводить в явление, почему способы изображения, разные по существу, относятся к разным областям чувственного мира и органам, посредством коих совершаются проявления.

§ 76. А как вселенная представляет либо внешним чувствам нашим рассеянное множество явлений, либо внутреннему — сосредоточенное в воображении всеединство оных, то необходимое разделение искусств есть разделение на искусства чувств внешних, движущиеся преимущественно в пространстве, и на искусство внутреннего чувства, движущееся преимущественно во времени. Первые составляют натуральную их область, и я называю их художествами, второе — идеальную, то есть поэзию. Те употребляют способы, вещества и знаки в природе вещей общие и необходимые, сие — исключительно свойственные человеку и произвольные; те прямо относятся к наружным чувствам

232

и посредством их к воображению, сие — непосредственно к воображению, а через него к чувствам.

§ 77. Впрочем, формы искусств первого рода зависят от физиологического ограничения наших способов созерцать явления, то есть от системы чувств. Ибо художество возможно только для такого чувства, которое способно обнимать сомкнутый ряд ясных по себе предметов, не разрушая их состава химическими действиями. Такие бескорыстные чувства, служащие более для познания или рассматривания, нежели для наслаждений, суть зрение, слух, а также и осязание.

#### ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА ВНЕШНИХ ЧУВСТВ, ИЛИ ХУДОЖЕСТВА

§ 78. Художества, составляющие натуральную область изящных искусств, направляются в своих изображениях по формам осязательного бытия в природе, и здесь первая степень вещественной жизни есть наполняющая пространство масса, которую творческая фантазия либо обрабатывает по своим идеям в возможных измерениях как самостоятельное существо, отделенное от прочих, либо представляет только в углублениях и выпуклостях, либо же начертывает одни призраки массы, мелькающие на поверхностях, с утратою толщи и, следственно, дает во всех случаях образование покоящемуся в пространстве веществу, истинному или мнимому.

§ 79. Вторая степень вещественной жизни означает движение и деятельностью, которые приводят массу в сотрясение. Внутреннее начало сих сотрясений, то есть звуков, есть душа, а внешняя форма, в какой они являются, — время. Художество, в буквальном смысле извлекающее душу, называется тоническим, или музыкою.

§ 80. Но совершенство вещей в природе на третьей степени есть слияние массы и деятельности, материи и движения, тела и души в жизни существа органического. Такого же точно совершенства, такой же славы достигает и художество там, где изображает изящное сколько под видом пространства, столько же и под видом времени, и

233

посему, соединяя в себе образовательную сторону и тоническую, являет натуральную красоту в такой степени чувственной великости и силы, в какой находим ее только на театре.

§ 81. Итак, художества по своей форме суть:

- а) художества, преимущественно относящиеся к пространству, — образовательные;
- б) художества, преимущественно относящиеся ко времени, — тонические;
- в) художества, относящиеся равно и к пространству и ко времени, — театральные, сценические.

§ 82. Постановим здесь общий закон для художеств. Он гласит: искусственная красота тем совершеннее, чем более художник в собственной своей области находит способов и знаков для изображения оной, и тем ограниченнее, чем чаще прибегает он к помощи ближних. Но разумеется, что художества театральные, по себе сложные или смешанные, имеют более свободы, нежели образовательные и тонические, по природе своей односторонние и простые.

#### О ХУДОЖЕСТВАХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ

§ 83. Художества, соответствующие первой степени вещественной жизни, ограничивая пространство со стороны всех возможных или только со стороны нескольких измерений, дают истинной или кажущейся массе прекрасные образы и суть или а) пластические, или б) очертательные, рисовальные, на высшей степени живописные, или, наконец, в) того и другого рода, то есть пластически—живописные.

§ 84. Пластика запечатлевает интересную по себе и вечную идею в телесных фигурах, которые она или в качестве ваянья составляет из мягких веществ, или в качестве скульптуры иссекает из твердых, или в качестве резьбы вырезывает из дерева и т. п. с ошутительными выпуклостями и углублениями в целости измерений. Органическое влияние оной идеи с формою в самостоятельном образе дает статую, в которой посему является самая чувственная, необманчивая сторона искусства.

§ 85. Пластика, образуемая не только для глаза как яснейшего чувства, но и для осязания как чувства основательнейшего,

234

избирает такие предметы, кои, будучи ясны сами по себе и со всех сторон ограничены или сомкнуты, не причиняют противных впечатлений в ее чувствах. Но как художество, преимущественно принадлежащее пространству, она и в сих границах предоставляет себе только то, что может в одном данном моменте изобразить вещи совместные, а не последовательные.

§ 86. Если совершенство сего художества состоит в отдельных фигурах, кои, будучи со всех сторон рассматриваемы и осязаемы, выражают одну и ту же мысль, то оно изменяет существу своему, когда а) либо переходит во множество соотносимых фигур, либо б) прикрепляет оные к поверхности, например, карнизов и потолков, либо когда в) изображает предметы, ему не свойственные, которые для произведения впечатлений имеют нужду в перспективе. Первое — группы, второе — рельефы (с атлантами, кариатидами и т. п.), третье — ландшафты и все, что для осязания темно и нелепо.

§ 87. Еще же более негодует образованный вкус там, где ваятель либо раскрашивает свои статуи, либо обрабатывает глаз не как часть тела, а как живой орган сношений с видимыми вещами, чуждых творению самостоятельному, либо, наконец, где вставляет глаза искусственные. Ибо, если мы и охотно предаемся в пластике обольщениям, то дозволяем обольщать себя только со стороны воображения, а не со стороны чувств, и притом не представлением чего—либо по себе идеального, то есть изящного в виде натуральных, то есть ежедневных явлений, а, наоборот, изображением действительного в виде идеальном. Почему оные способы, живописи принадлежащие, не только не усиливают, но разрушают действие пластики, показывая свежую жизнь в резкой противоположности с неподвижными формами, показывая отвратительную смесь призрака с существенностью.

§ 88. Пластика, ясно понимающая свою задачу — изображать простую красоту телесного состава в полном его созерцании, ясно усматривает и необходимость изображать свои со всех сторон интересные и значительные фигуры в нагом виде. Но и там, где климат, религия либо характер лица заставляет ее прибегать к покровам, позволяет она

235

ему одевание только мокрое, сквозь которое светится прекрасная форма, более тем возвышаемая, нежели скрываемая.

§ 89. Где художество обрабатывает отдельные фигуры со всех сторон в самостоятельном их бытии, там находит оно высочайший свой первообраз в человеческом лице, который представляется ему либо в физических своих идеалах пола и возраста, либо в исторических — звания и состояния. Но идеальный лик человеческий служит только сосудом небесных влияний, ибо преимущественное значение пластики есть символическое; символы же в искусствах суть особенные, самостоятельные явления вечных идей, почему пластика в человеческих образах представляет что—то свыщечеловеческое, божественное, и достойнейшие

идеалы ее суть высокого качества, кои у пластических греков преимущественно состоят из олицетворенных сил и явлений видимой, богопоклоняемой ими природы.

§ 90. Возвышенность божественных существ над всем земным дает художеству право работать в колоссальном стиле, но она же, с другой стороны, и возлагает на него обязанность соблюдать все то, что может служить к выражению высочайшего спокойствия и невозмущаемого равновесия в характере существ, самими собой довольствующихся. Правда, грация необходимо смягчает сие внутреннее и наружное величие там, где боги встречаются с земнородными; но не менее и то справедливо, что в самом борении конечного существа с бесконечным могуществом доблестная сила должна быть в состоянии давать себе закон и меру для своих движений.

§ 91. Таким образом, художество, запечатлевающее высокую истину в нетленном ее теле, то есть в твердой, несокрушимой массе, подлежит определенным законам и условиям, ибо во всех прекрасных его произведениях а) разумение ищет только таких идей, которые были бы достойными проявлениями неземного величия, лепоты и проч. С другой стороны, может ли и б) чувство доблестного не пленяться как свободным составлением вымысла, независимым ни от подражания и предрассудков, ни от прихотей и мелочных расчетов употребительности и пользы, так и легкою работою, которая покоряет массу творческим предначертанием

236

гения, то есть силы совершенной во всех отношениях, а потому и в отношении нравственном?

§ 92. Но то, что довершает красоту пластических произведений, есть приятная их наружность. Почему если и в) формы, по себе правильные и стройные, не затрудняют действий осязания и зрения углами, плоскостями, прямыми линиями, предоставленными безжизненной природе, а везде позволяют глазу и руке беспрепятственно скользить по округлостям, свойственным всему органическому, то и решительное чувство приятного должно находить полное удовлетворение там, где изделие является столь натуральным, будучи, однако, искусственным.

§ 93. Пластика, переходя физические и исторические идеалы, принимает дальнейшие ограничения в бюстах и статуях прозаических лиц и теряется вовсе в изображении животных. Животное есть такая идея, в коей несовершенная душа закрыта какою—нибудь одностороннею формою жизни; почему для пластического художества хотя в образе животного есть определенный характер развития, но нет лица как целости, нет души как единства.

§ 94. Но облики животных могут иметь наружное выражение силы, проворства и т. п. Совершенство сего рода заметно у млекопитающих и является а) как в полном раскрытии горизонтальной линии, составляющей тело животного четвероногого и требующей волнистых очертаний, так и в коленчатом образовании отвесных конечностей, приближающем оные к прозябанию, б) в постепенном возвышении поддерживающей голову шеи, которая опять нагибается, в) в стройном движении целого. Такие идеалы суть не столько олени (еще же менее псы и львы), сколько газели, жирафы, а особливо кони, которые сверх того удалены от обыкновенной в прочих животных односторонности.

§ 95. Наконец, когда являются не облики живых тварей, а игривые формы предметов неодушевленных, тогда подобные утвари, подчиненные понятию употребительности, оставляют художнику только вариации сей главной темы. Где же пластика теряется в изображении животных и домашних утварей, там ей остается один только шаг до

237

совершенно неорганических масс, которые она в качестве архитектуры как относительно изящного художества обрабатывает по законам простой симметрии и по ограниченному понятию прочного и спокойного жилища, каковы дома, либо удобного приюта, каковы беседки, мавзолеи, театры и т. п., либо приличного входа, каковы торжественные врата.

§ 96. Но и ограниченное прозаическим понятием жилища и приюта здание имеет такую сторону, с которой, приближая сие последнее к идее, возводит архитектуру на степень изящного зодчества. Ибо если ее изделие посвящается существу, возвышенному над земными потребностями, то и от жилища ничего не остается, кроме а) ограничения с боков, б) прикрытия сверху и в) кроме потребности освещения. Такой идеал здания есть языческий храм или павильон.

§ 97. В храме облагорожено зодчество тройким образом. Ибо то, что здесь наиболее принадлежит еще прозе, суть стены, в рассуждении коих много уже значит избежать резких углов. Но над стенами возвышается краса павильона — купол, опоясанный радужным карнизом и почиющий на колоннах, через которые зодчество переходит опять в собственную пластику. Первый есть символ свода небесного, второй — эклиптики, или солнечного течения по зодиаку, третий — символ полюсов или стран света.

§ 98. Купол представляет целость органических покровов, подобно как карниз — раму или сцену для кипящего сонма живых фигур. Но что и колонна, коей начало и конец, надстолбие и база возвышены на степень капители и пьедестала, получает значение свободного и самостоятельного изделия, — явствует уже

из того, что она может быть превращена в статую, с которою, например, колонна ионическая разделяет все принадлежности и украшения.

§ 99. Впрочем, не сии украшения и принадлежности, а разность высшего рода, подчиняющая себе прикрасы, дает ответственное четырем странам света происхождение и смысл четырем ордерам, то есть тосканскому, дорическому, ионическому, и коринфскому. Ибо в колонне запечатлено определенное отношение между измерениями, вследствие

238

коего в первом ряду превозмогает (экваториальная) толщина, а во втором (полярная) высота.

§ 100. Из отношения сводов, карнизов и столбов, как частей наиболее идеальных, история раскрыла двойкий характер зодчества — греческий и восточный. Греческое зодчество округляет дуги свода, испещряет карниз рельефами и тщательно размеряет пропорцию столбов. Восточное, дошедшее до нас под названием готического, состоит в преломленных дугах свода, в украшении карниза крестами и аллегорическими изображениями и в такой высоте столбов (часто взгроможденных целыми купами), которая претупает всякую пропорцию. Почему греческие храмы приближаются своим характером к прелестному и всегда держатся в границах правильного, а восточные, претупая размер, устремляются к мрачно—величественному. Образец первых — своды пещер, образец вторых — сени древесные. Соединение сих противоположных родов в характере великолепного есть задача новейшего зодчества.

§ 101. Здание — неорганическая громада — составляет само по себе как бы почву, на которой произрастают пластические произведения высшего рода. Сии высшие произведения называются украшениями и простираются чрез все виды жизни, чрез листья древесные, чрез фигуры животных до рельефов.

§ 102. Рельеф образует обронные фигуры на плоскостях, жертвуя большею или меньшею половиною толщи и даже подчиняя себя законам перспективы. На сем переходе он позволяет себе то, что ваянию можно только извинить, то есть позволяет себе группы. Смысл группы двойкий, а именно: она или изображает одну идею в нескольких лицах, или разделяет между сими лицами общее действие, либо страдание. Группы первого рода по существу своему ограничиваются немногими фигурами, представляют для обзора вид конуса, виноградной кисти, пирамиды и все еще относится в область самостоятельной скульптуры; группы второго рода могут быть весьма многочисленны, они вытягиваются в длину, любят изображение в профиль и, как зависимые, соразмеряются в веществе, в сложении и в покровах характеру здания.

239

§ 103. В рельефе пластическое искусство делает переход к очертательному, и первый его здесь шаг тот, когда выпуклость совершенно изглаживается и тело или толща исчезает для осязания, оставляя по себе только следы для глаза; сии следы суть очерк — основа живописи.

§ 104. Но утрата телесного состава, неразлучная с рисованьем, заменяется в нем тройко. Ибо а) рисованье может изображать на поверхности величайшее множество фигур, которые, как наименее телесные, удобно совмещаются почти в одном пространстве; б) оно хотя дает призраки, а не действительные тела, однако ж может подделывать третье измерение посредством света и тени; наконец, в) очертательное искусство имеет перед образовательным и еще одно преимущество, которое дает его фигурам самый обольстительный призрак истины. Это краски, которые вовсе чужды пластике, но которые возвышают рисунок на степень картины и рисованье на степень живописи, выражающей даже особенные качества жизни и для того по объему предметов почти неограниченную.

§ 105. Рисунок, составляющий основу живописи, дает изображаемому определенные, пластические очертания. Посему принадлежности его суть а) правильность, предполагающая как соразмерность между частями предмета, особенно со стороны второго измерения, так и надлежащие отношения формы к той точке, с какой она представляется глазу; б) благородная простота, не позволяющая возвышать случайное на счет существенного, например одеяние на счет выразительности и силы, которая заключается в образовании костей и мышц, и в) единство. Ибо как занимательная мысль есть нечто целое сама по себе, то и рисунок при всем разделении фигур его должен являться в сомкнутой целости.

§ 106. Но то, что сообщает жизнь и душу предметам, получающим от рисунка только характер, есть колорит. Закон его состоит в согласии цветов, исключаящем как монотонию, так равно и резкую противоположность. Сей гармонии способствует или неприметный перелив света и тени, или средний цвет, или один господствующий колорит, при коем все яркое теряет известную меру силы. Это называют главным тоном всякой картины, который направляется по свойству изображаемого предмета.

240

§ 107. Истинное же волшебство очертательного искусства есть тьма—свет (clair—obscur), который не только дает плоскостям вид возвышения и углубления, близости и отдаления или призрак тел, но и производит всевозможные действия света, и либо употребляется (древними) для выражения предмета,

каков он есть в природе, либо обрабатывается как нечто самостоятельное (у новейших со времени Корреджо).

§ 108. Рисунок, колорит и тьмо—свет составляют необходимые пружины живописи. Относительный перевес одной какой—либо из сих частей над другими дает особенные в живописи школы, разделяющие между собою безусловную красоту точно так, как секты философов разделяют между собою безусловную истину.

§ 109. Сии школы суть:

1) римская. Характер ее — идеальное величие композиции и выражения, соединенное со строгою правильностью рисунка;

2) флорентинская особенно примечательна пластическою жесткостью очерка и тусклым, часто сероватым колоритом;

3) ломбардская, или болонская. Характер — равномерное великолепие картины, без школьной односторонности, с неподражаемым искусством разделять свет и тени;

4) венецианская изумляет превосходством своего расцветивания, которое, однако, она возвышает на счет рисунка;

5) нидерландская буквально списывает с обыкновенной природы и отличается совершенством механической части живописи.

§ 110. И живопись как художество, принадлежащее пространству, необходимо ограничивает очаровательность своих изображений покоящимися в пространстве фигурами. Если она представляет и движение в природе (разумеется, не такое быстрое, каково, например, сверкание молнии, низвержение водопада и т. п.), если даже представляет деяние в человеческом мире, то обыкновенно стесняет оное в одном самостоятельном мгновении, сосредоточивая в счастливом его выборе главную занимательность вещи и представляя нашему воображению и свободу и удовольствие угадывать предыдущее и последующее.

241

§ 111. Предполагается, что изображения живописи являются глазу не только в ясных и определенных очертаниях, но и в такой картине, которая достоинством содержания питает интерес духовно—нравственный, а расцветиванием приятно занимает чувство или по крайней мере не отвращает его от себя, например, зрелищами кровавыми, кои чем ближе к натуре, тем более поработают свободный дух художника.

§ 112. Живопись находит свою область там, где только встречается многообразную игру преломляемого и отражаемого света на поверхностях, то есть везде. Но как свет и краски суть нечто идеальное, эфирное, то понятно, почему преимущественная и любимая красота в романтическом искусстве есть живописная.

§ 113. Живописная красота первого рода есть ландшафтная, простирающаяся на предметы неорганической и растительной природы. Она связана, когда срисовывает данные явления, но получает самостоятельное значение, когда изображает не местный какой—либо вид, а идеал природы в богатстве ее произведений, поставляя его в необходимое отношение к деятельной жизни человеческой и торжествуя в обольщениях перспективы.

§ 114. И второй род живописи, представляющий животных, так же связанный, как и предыдущий, возвышает свои произведения до изящных, выражая в отдельной твари свойство или дух целого рода. Для того здесь поставляются животные в такое положение, в котором они всего лучше могут обнаруживать свой характер, например, или в бою между собой, или в их отношении к человеку (охотничьи сцены).

§ 115. Третьего и высочайшего рода живопись есть историческая, представляющая красу создания — человеческое лицо, в занимательных его видимых состояниях, действиях, характерах. Она простирается от прекрасного портрета, изображающего данное лицо в идеальной его сущности, в какой оно явилось бы при полном, беспрепятственном развитии в хорошую или дурную сторону, до собственной картины исторической.

242

§ 116. Историческая картина есть известный занимательный момент, взятый из истинной или вымышленной истории, коего единство заключается либо в деянии одного лица, либо в явлении известного происшествия. Понятие или значение таковой картины зависит от времени и места и выражается в соответственных костюмах, что все округляется еще для глаза группировкою фигур, между коими главные отличаются от подчиненных и местом и степенью освещения.

§ 117. Еще свободнее историческая картина, вымышленная на тот конец, чтобы изобразить нечувственный предмет, отвлеченную истину, общее понятие или качество в особенном каком—либо, осязательном виде, означаемом оные, то есть в иносказательном образе, и если здесь видим точное сходство между знаком и означаемой идеей, если не встречаем знаков низких и предмета недостойных, и



если, наконец, с первого взгляда и без помощи атрибутов очевидно, что аллегорический образ употреблен не сам для себя, а для чего—то другого, то подобная картина имеет все, чего требуем от изящного.

§ 118. Но картина может не только означать что—либо отвлеченное, а и действительно изображать или олицетворять оное, то есть быть его символом, почему идеи получают достоинство символов через примесь историческую. Сии—то символы вечных идей, запечатлеваемые в исторических лицах, составляющие высочайшую цель живописи, и как в пластическом периоде искусств идеалы преимущественно означают олицетворенные явления и силы внешней природы, так точно в искусстве новых времен, в котором преобладает внутренняя, духовная жизнь человечества, идеалы означают прекрасные явления доблестной души, и зритель с благоговейною любовью повергается здесь перед изображениями невинности, смирения, преданности во власть промыслительную терпения, святых помыслов и т. п.

§ 119. Что до сих пор сказано о пластике и живописи, то касается особенных свойств и видов каждой. Но поскольку та и другая имеет дело с фигурами в пространстве, то они и встречаются на сей общей им точке, но встречаются в новом роде пластически—живописных художеств, коих произведения являют либо относительный перевес телесных

243

масс над очертаниями, либо очертаний над массами, либо же относительное равновесие обеих сторон. Таковы мозаика, вышиванье и прекрасное садоводство.

§ 120. Мозаическое произведение как по идее своей, так и по действию есть живописное; но, с одной стороны, набор разноцветных телесно отделяемых веществ, с другой — механическое производство работы, которая лепит оригиналы и пилит копии каменных картин, и, с третьей, — какая—то слепая привязанность сих картин к потолку и помосту здания, которому они служат украшением, — все сие показывает превосходство образовательной стороны над очертательною.

§ 121. Живопись в ткани с пластическою (ощутительною) выпуклостью грунта есть вышиванье, которое или сочетает рисунок с канвою, как вставку (вышиванье в тесном смысле), или обрабатывает самую канву столь искусно, что ткач снует и вместе с тем живописует. Для сих тканых его картин (гобеленов) открыта вся область живописной красоты как прямой, так и комической, которая и роскошествует здесь в замысловатых арабесках.

§ 122. Соединение как мозаики, так и живописной ткани есть прекрасное расположение садов, а) не то, которое известный участок земли симметрически усаживает полезными и приятными растениями всякого рода (голландский или французский сад), и не то, б) которое возделывает обширную страну, данную в дикой природе, со всевозможным разнообразием видов и местоположений (китайский сад или английский парк). Ибо садовник—артист в) многие произведения неорганического, растительного и животного царства искусственно устраивает и располагает в пространстве не по чертежу правильного огорода или полезного гульбища, а по идее живого ландшафта, состоящего из действительных масс, так что и совместное их бытие, рассматриваемое чувствами спокойного зрителя с известной точки, и исследование одних за другими, объемлемое воображением сего последнего в прогулке, вдруг и постепенно раскрывают в группах, в оттенках цветов, в перспективе и проч. целость панорамы с определенным каким—либо характером и возбуждают тем в душе чувствования высокого, торжественного, страшного либо милого, мечтательного — чувствования, которые, сменяясь беспрестанно, могут

244

даже, наконец, в равновесии производить все очарования изящного, являющегося в пространстве.

#### О ХУДОЖЕСТВАХ ТОНИЧЕСКИХ, ИЛИ О МУЗЫКЕ

§ 123. Если вторая степень вещей в природе открывается, как сказано (§ 79), их деятельностью или движением, которое принадлежит времени, то и соответственное сей степени натуральное искусство, музыка, в противоположность пластике и живописи, образующим или начертывающим неподвижные фигуры с измерениями ширины и глубины в пространстве для осязания и сокращенной его формулы — зрения, будет изображать внутреннюю, во времени протекающую жизнь вещи посредством линейных ее движений или сотрясений, внятных слуху, то есть посредством тонов, коими душа вещи обнаруживает свои состояния.

§ 124. Если в тонах движется и сотрясается внутреннее существо, то они же, с другой стороны, и связывают непосредственно души, тогда как образующее художество и очертательное говорят только при помощи разума, которое сознает впечатления и может давать в них отчет. На сем основывается а) непреодолимая сила музыки над душами, которым она передает собственную их внутреннюю жизнь во внешнем благозвучии; б) теснейшее сочувствие и таинственная связь между сердцем и слухом, который в тонах ищет души и раздражается известными звуками более, нежели глаз известными цветами, и, наконец, в) господство музыки в романтическом веке, коего мечтательная чувствительность служит ей пищей.

§ 125. Почему изображаемые музыкаю явления суть изливания души, которая, будучи движима ощущениями своего бытия, постепенно и притом сама для себя раскрывает сии ощущения в последовании

тонов. Но поскольку сему способу изображения, как и всякому другому, должна служить основанием идея, и притом чисто человеческая, то прекрасное творение музыки при всем разнообразии правильных и приятных сотрясений необходимо будет оживлено единством определенного характера, которое должно выказываться на каждом пункте, дабы слушающий действием своего воображения относил все части к целому. Это предопределила уже сама природа в первоначальной разности

245

тонов, например, дебелых и мягких, целых и дробных, точно так, как она же установила разность в чувствованиях.

§ 126. Из общего уже закона художеств понятно, что и музыка для произведений изящного должна в собственной области своей находить достаточные знаки и способы. Почему, изображая только движения по времени, внятные для слуха, но сокрытые от глаза, она не более может рисовать видимые предметы звуками, как и живописец производить звуки посредством расцветивания. Но и там, где она позволяет себе выражать слышимые в природе явления, изящное и, следственно, идеальное и совершенное творение музыки, то есть целость стройных звуков, подражая несовершенному и нестройному, каков каждый звук в отдельности, унижается до мелочного и несвободного. Почему музыка не комическая совершенно отвергает все звукоподражания.

§ 127. Способы музыкальных изображений суть лад, или размер, (ритм), мелодия и гармония.

Музыкальный лад как чувственное явление единства в последовании вещей есть всеобщая в природе временнүя форма тонов, кою определяется их скорость (в *allegro* и *presto*), медленность (в *adagio* и *largo*) и средняя величина (в *allegretto*, *andante*, *larghetto*). Все сие зависит от естественного хода чувствований. Лад нравится уже сам по себе тем, что облегчает внимание; но удовольствие, доставляемое здесь соблюдением порядка и однообразности, есть теоретического рода.

§ 128. Мелодия одушевляет размер качеством тонов, означаящим особенную меру силы, по коей определяется то, что делает их высокими и низкими. Сие—то качество, поскольку равномерно основывается на количестве, то есть на скоростях, приводит тоны в такое отношение, от которого зависит их благозвучие, а следственно, и мелодия и для которого существуют два общие закона: 1) тоны, состоящие в близких отношениях, сливаются между собою и разногласят, почему созвучие их определяется отношениями отдаленности; 2) низкие тоны по причине их массы и меньшего движения служат естественною подпорою высоким.

246

§ 129. Если лад соответствует правильному рисунку, то мелодия соответствует колориту. Она—то составляет жизнь и душу музыки там, где бывает непринужденным выражением прекрасного идеала чувствований и страстей в характере благородной простоты, которая пленяет сердце, не обременяя ума тонкими соображениями, длинными повествованиями, изложениями материй, переходами и проч., но и оставляя вожделения в покое, что, однако ж, тем труднее, чем более естественной прелести в иных тонах.

§ 130. Но мелодия не может быть установлена в скоропреходящем ее характере; чувствование, увлекаясь ею, вместе с нею и утихает. Почему где музыкальное произведение в полной мере удовлетворяет душу, там простой ход мелодии задерживается противоположенными одновременными движениями. Сия игра мелодий, коих движение противоположено друг другу и коих пути сплетаются, есть гармония, которая посему лад и мелодию как отдельные члены соединяет в органическую целость и находит ощутительный свой первообраз в стройном движении тел небесных.

§ 131. Явление гармонии, составляющей красу новой музыки, возможно не иначе, как при разделении мелодий на разные степени, а именно: на степень низкого, и высокого, и среднего, или на степень перехода. Естественным образом здесь корень целого вмещается в массивном, важном и торжественном басы (оттого теория целого называется генерал—басом), развитие или ветви в игривом и раздражительном дисканте; в альте же и теноре все это движется одно к другому. Таким образом, если мелодия прилепляется к скороизменяющимся чувствованиям и страстям, то гармония, более равномерная и спокойная в ходе, охотно сопровождает постоянной или продолжительное расположение духа.

§ 132. Лад, мелодия и гармония принадлежат к первоначальным очарованиям голоса человеческого, как живого органа растроганной души, то есть к очарованиям пения; но подражание сообщает такую же жизнь и звенящим орудиям, которые не только отзываются на оный голос, но и служат ему мерилом. Почему где с пением соглашается звон инструментов, как то бывает в музыке фигуральной,

247

там осуществляются возвышеннейшие идеалы тонические, то есть оперные пьесы, хоралы и оратории. Сии идеалы изображают совершенство чувствований и движений душевных, обращенных или более к предметам земным, или более к небесным, или к тем и другим, и составляют переход музыки, именно через ораторию и оперу, к художествам сценическим.

§ 133. В природе масса, образуемая движущим ее началом, и движение, образующее свою массу, дает на третьей степени (§ 80) явление органического, живого существа, которое само для себя цель и средство, само для себя причина и действие. Точно таким же образом соединяется пластика и музыка в театральном лице, которое на самом себе являет и художника и живое его произведение и которого органическое тело, вмещаясь в пространстве, действует или производит вместе перемены во времени посредством членов и органов.

§ 134. Преимущества, какие имеет живое существо, особенно высшего рода, перед неодушевленными, суть вместе и преимущества, какие имеет театральное искусство перед прочими однородными. Эти же преимущества живых тварей, особенно человека, суть: а) красота телесных очертаний и форм, б) красота их движений и в) красота языка вообще, а в человеке — речи. Почему искусство актера необходимо разделено между пластическими и живописными телоположениями пантомима, между музыкальными телодвижениями танцовщика и между одушевленную речью декламатора.

§ 135. Пантомимные положения показывают без содействия языка и движений многочисленные формы живой фигуры и отношения сих форм, кои можно в продолжение известного времени сохранять на поверхности тела. Что такие положения возможны только при стройности органического состава, при отменной гибкости членов и при легкой игре взглядов и мановений, — сие понятно из предполагаемого владычества творческой фантазии над веществом, ею обрабатываемым.

§ 136. Но поскольку пантомим есть не только орган художника, а и сам художник, и поскольку искусство вообще,

248

по своей уже цели, избирает только значительные предметы, то такие положения одних телесных форм при естественной их приятности и свободных изгибах получают в глазах образованного зрителя достоинство прекрасных явлений не столько сами от себя, сколько от идеи занимательного характера или состояния, которая в формах запечатлевается.

§ 137. Где видим сценические произведения сего рода, там видим дышащие статуи или живые картины, в которых значительные, но неподвижные формы пластические одушевляются, с одной стороны, природным цветом тела, с другой — живыми взглядами и выразительными чертами, сквозь которые для Пигмалиона светится прекрасная душа оживающей Галатеи.

§ 138. Пантомимные положения а) или подражают данным картинам и статуям: ибо что идеальная природа для ваятеля и живописца, то прекрасное их творение для пантомима; или б) представляют смысл картины, то есть то, что в ней содержится; или в) избирают своей темой как исторический, так и вымышленный характер целого класса явлений либо художественных произведений известного времени. Но в том, другом и третьем случае, как одушевленные статуи, они любят легкие, эфирные, бесцветные (или одноцветные) покровы; как картины, требуют грунта и любят искусное освещение; как изображения — занимательной идеи какого—либо состояния в жизни человеческой, которая необходимо входит во все то, что может дать ей определенное значение, требуют надлежащих костюмов или исторических околичностей.

§ 139. Но одушевленная статуя или живая картина, не покидая своего грунта, может и переходить попеременно из покоя в движение, из состояния движения в покой и сею немою игрою тела вразумительно и в полной мере раскрывать или отдельное состояние души, действующей и страждущей, или определенный характер чувствования, или даже целость внешнего, видимого и по себе ясного действия, показывая в сем последнем случае высочайшее совершенство пантомимных представлений со стороны формы или объема.

249

§ 140. И телодвижения, подобно телоположениям, бывают изящны не сами по себе, а по соответственности их тому чувствованию или характеру души, которому служат знаком. Почему первое их условие — теоретическое — есть истина, коей противны все положения и движения тела и лица, либо сами по себе неясные и двусмысленные, либо выходящие из границ вероятия, либо старающиеся изобразить то, что посредством их неизобразимо.

§ 141. С другой стороны, и нравственное чувство оскорбляется всеми телодвижениями и минами, в которых видно ограничение свободы духа. Сие ограничение начинается уже слепым подражанием всему случайному в природе, продолжается через телодвижения однообразные и довершается буйными, низкими и соблазнительными, для образованного зрителя всегда обидными.

§ 142. Впрочем, и в надлежащих границах явления пантомимные прекрасны только там, где они в своем ходе или последовании соотнобразуются с законом стройных, приятных и мерных движений, то есть с законом музыки, какою охотно и сопровождаются.

§ 143. Но где одушевленная статуя сходит с подножия или живая картина оставляет свою раму и строго музыкальную поступью движется в кругах свободных, там происходит пляска, которая игру отдельных членов подчиняет игре целого тела и которая преимущественно принадлежит времени так, как пантомимное телоположение — преимущественно пространству.

§ 144. Как естественное выражение минутных, случайных чувств радости и свободы, пляска есть такая же приятная забава, как и пение, и столь же мало имеет эстетического достоинства сама по себе, как и сие последнее. Право на танцеванье, как изящное художество, получает она тогда, когда, с одной стороны, пластические формы тела, нравящиеся уже сами по себе или по приближению их к идеальным, с другой, — свободное управление всеми членами и движениями их, легкими, разнообразными и строго размеренными, в состоянии бывают, с третьей стороны, для чувств и фантазии вразумительно изображать целость определенных, друг за другом последующих, интересных

250

состояний или чувствований, с устранением как всех мучительных и опасных напряжений, искажающих образ человеческий, так и всего того, что может возбуждать или питать нечистые пожелания.

§ 145. Чувствования радости, свободы и проч., как простые чувствования, ограничивающиеся одним лицом, могут и выражаться только простым и односторонним образом. Но танцеванье имеет способ раскрыть сей неопределенный идеал, сообщая положениям и движениям пляшущей фигуры направление к известному пункту. Где сей пункт сам вовлекается в пляску, там движения одного лица поясняются движениями другого.

§ 146. Противоположность, которая в танцующей паре выражает смысл пляски, довершается разностью пола. Ибо сия разность дает положениям и движениям Аполлона и Дафны необходимую значительность, да и самое отношение между обоими полами есть по природе уже своей история любви, которая по причине сложности сего чувствования может быть представляема в бесчисленных формах и, однако ж, для всех вразумительна. Почему пляска в полном своем развитии есть роман (см. ниже).

§ 147. Если пляска, как роман, разделяется между двумя полами и если в этом разделении имеет двоякую форму — движущуюся прямолинейно и вращающуюся, — то она и уничтожает опять всякое отношение к полу. Лица мешаются без разбору, как простые фигуры, и все это смыкается в торжественный круг, движущийся вращательно, то есть в хоровод, который охотно располагается окрест памятников, сближающих народное участие, и находит свой идеал в праздновании благоговейной любви земных существ к небесным.

§ 148. Пляска одного лица, либо двух, либо всех выражает только внутреннее расположение души. Но она может выражать и внешнее действие, историческое или вымышленное, сколько то совместно с мерным движением тела. Такое самостоятельное театральное произведение, сложенное из пантомим и плясок, одушевляемое музыкой и подчиненное идее живого действия, называется (пантомимным) балетом. Его закон есть закон подвижной картины

251

исторической, с которою он и разделяет занимательные моменты, разнообразие фигур и групп и ответственность костюмов.

§ 149. Где же, наконец, прекрасная статуя Мемнонова освещается животворными лучами Гелиоса, там язык ее разрешается. Другими словами, поэт для своих прорицаний воздвигает актера, который для того и служит точкою соединения между натуральною стороною образовательных и рисовальных художеств и между идеальною областью искусства поэтического.

§ 150. Искусство актера есть декламация, которая, с одной стороны, подходит к чтению, с другой — речитативом — к пению. Но эти три понятия весьма различны. Чтец дает только правильный смысл читаемого творения, декламатор или рапсодист сверх правильного смысла являет жар и чувство, с каким слово вылетало из груди стихотворца, а певец, выражая мысль и душевное движение, дает чувствовать еще и тон с музыкальным его размером. Прочие совершенства актер разделяет с движущеюся картиной.

§ 151. Эти совершенства большею частью физического рода; они услаждают один слух и принадлежат театральному лицу с той стороны, с которой оно остается при своем естественном назначении. Но поскольку актер по своему званию есть лицемер и являет на себе чужое лицо, то наперед и представляет себе его в воображении со всеми его свойствами и в целом ряде моментов, то есть входит в заданную поэтом роль. Что это предполагает и в нем такое же образование душевных сил, как в сем последнем, а именно живость чувства, свободу и ясность ума, плодovitость фантазии, какие дают возможность, собирать рассеянные во многих характерах черты в один живой образ представителя, — явствует из необходимой соразмерности между мыслью и ее органом, между сущностью и явлением ее.

§ 152. Правда, здесь природа бывает в несогласии с искусством, и художник, который удобно принимает все формы, предписываемые ему чужою волею, должен сам, как кажется, не иметь нравственного характера; но а) эта—то гибкость души и составляет черту высокой его свободы; притом же б) состояния, речи, поступки, в которые он

252

вовлекается своею ролью, как умышленные и скоропреходящие, могут и не касаться постоянного расположения души его; наконец, в) как актер есть не только художник, но и прекрасное произведение своего искусства, то и вправе подчинять нравственное целям чувственно совершенного.

§ 153. Соединение физических свойств актера — чтеца, декламатора и певца, и духовно— нравственных актера — поэта или виртуоза в изображении интересного действия на самом себе как пантомимном лице — изображении, пленяющем не только слух и воображение, но и глаза, составляет игру актера на сцене. Поскольку эта игра при содействии образовательных художеств и музыки, какие она предполагает, в высочайшей степени льстит естественному нашему побуждению видеть и чувствовать не то, что должны, а то, что хотим, то и означает крайнюю границу искусственных обольщений и изъясняет всеобщую склонность к зрелищам, в которых мы позабываемся в чудедействе красных вымыслов.

§ 154. Говорить об олимпийском празднестве всех искусств театральных — значит говорить об опере, составляющей для сценики вообще то же самое, что эта последняя составляет для художеств первых двух степеней, то есть органическую целость. Опера происходит там, где с пантомимным действием пластического и живописного балета сочетается слово, а с мерными движениями его пляски — музыка, и притом сочетается так, что, оставляя все эти равно существенные части при натуральном их значении, не дает ни одной первенства, а соглашает каждую с целями и духом прочих.

§ 155. Оттого речь в опере приближается к пению, а музыка живым выражением чувствований и характеров лиц — к поэзии, предоставляя концертам то, что имеет в себе превосходнейшего. Но и поэзия возлагает на себя обязанность, с одной стороны, изобретать такое действие, с другой, — избирать такое стихосложение, с третьей, — приводить действующие лица в такое положение, которые доставляли бы им более случая и удобства выражать не внешние явления, а многообразные состояния их души посредством музыки и телодвижений, не задерживая общего хода пьесы.

253

§ 156. Само собою разумеется, что действия, требующие усилий геройской воли в борении со внешним могуществом, столь же чужды опере, как и те, какие в постепенном своем развитии постигаются более разумением, нежели фантазией, каковы, например, все сюжеты запутанные и комические. Тем охотнее заимствует она свои идеалы из романтического мира богов и гениев, коих могущество и блаженство ничем не возмущается и коих жизнь по многообразию завидных ее преимуществ дает опере право приводить в движение все искусства, а вместе и театральное обольщение, которое здесь является в полном блеске, но и в полной скудости механического волшебства.

§ 157. Поэзия в опере назначает действие, которое, совершаясь когда—либо, совершается и где—либо; образовательные художества готовят для сего действия приличные места. Но что эти места и околичности не имеют действительного протяжения и измерения масс, подлежащего осязанию, а получают призрака его от перспективной живописи, — это понятно из господствующего в опере закона сближений.

§ 158. Перемещать оперу из края чудес в отношения гражданской жизни, всегда прозаические, значит из родины переселять ее на чужбину. Оттого самое пение здесь, кажется, не у места, ибо гармония и мера составляют естественный язык таких эфирных существ, каковы боги, высшие духи и жители «золотого века».

#### ИЗЯЩНОЕ ИСКУССТВО, ПРИНАДЛЕЖАЩЕЕ ЧУВСТВУ ВНУТРЕННЕМУ, ИЛИ ПОЭЗИЯ

§ 159. Масса, движение и организм измеряют всю жизнь видимого творения; пластикой, музыкой и сценикой описывается весь круг искусств натуральных. Но поскольку идея изящного так же неистощима, как и самая идея жизни, то не удивительно, если она там, где, по—видимому, замыкает ряд внешних проявлений, начинает ряд проявлений внутренних. Так действует и всемогущество, сосредоточивая свою творящую силу в окончательном сотворении человека, какого собственная жизнь есть идеальная, духовная.

254

§ 160. Если виды всемогущества клонятся к созданию человека, которого оно мало—помалу и предуготовляет в образовании многообразных тварей, то и все натуральные искусства находят свое понятие и значение или свою сущность в искусстве идеальном, к которому и стремятся в постепенных переходах от одной низшей степени к другой высшей, от пластики, например, посредством рельефа к очертательному художеству с наружною стройностью его форм, от музыки, имеющей дело со внутреннею стройностию движений, посредством оратории к театральным представлениям, в которых встречаемся не только с живою фигурою, но и с ее действием, и не только с действием, но и со словом — в опере.

§ 161. Идеальное искусство, в противоположность его с натуральными, а) будет только одно, ибо внутренняя сущность вещей так же едина, как явления этой многообразны; оно б) будет иметь дело не с массою и ее движениями, подлежащими осязанию, слуху и зрению, а с мыслями, непосредственно ощутительными только для внутреннего чувства; но и эти мысли в) будут изображать искусственными, произвольными, такими же бестелесными знаками, каковы и самые изображаемые вещи, то есть мысли, а потому и обрабатывать преимущественно явления, свойства, происшествия и состояния в жизни человеческой.

§ 162. Если таковой способ изображать прекрасное назовем поэзией, то поэзия как чисто идеальное искусство умственных созерцаний состоит в искусстве свободной фантазии как внутреннего орудия творить пластические, живописные, музыкальные и сценические идеалы (поэзия в обширном смысле) с помощью образованного языка как внешнего органа (поэзия в тесном значении).

§ 163. Почему прочие искусства всем тем, что в себе имеют, обязаны поэзии вообще, от какой заимствуют сущность, а то, что составляет в них отрицание, происходит от особенного органа, каким они выражаются. По причине сей односторонности каждое из них в своем кругу ограниченнее поэзии; но сколько теряет каждое со стороны объема, столько же выигрывает со стороны силы и разительности чувственных впечатлений в ограниченной своей области.

255

§ 164. И наука обрабатывает мысли, но обрабатывает их для видов ума, связывая по законам логическим и всегда держась на высоте общих и отвлеченных понятий, тогда как в поэзии мысли эти суть живые, неделимые образы, кои соединяются по законам фантазии в чувственное, самостоятельное целое, ничего, кроме себя, не предполагающее.

§ 165. И наука употребляет членобразный язык, подобно поэзии, но язык поэзии а) как пластический необходимо принимает в уважение ббльшую и меньшую массу или меру в протяжении его складов, то есть долготу их и краткость; б) как музыкальный требует не только возвышения и понижения тонов, но и созвучия букв и складов; в) как органический, или живой, вмещает в своем образе, то есть слове, физическое и духовное значение, или есть язык фигуральный.

§ 166. Первое есть преимущество языков классической древности, основанное на просодии, второе — новых романтических, основывающиеся на сходстве тонов и требующее рифм, как музыкальных аккордов, третье разумеется само собою во всякой истинной, безусловной поэзии, которая, идеальной стороною принадлежа науке, связывает, как искусство, общие мысли сей последней с особенными, чувственными образами и явлениями в одно нераздельное целое и коей творения посему сами собою наклоняются к двусмысленным, переносным.

§ 167. Но поскольку мысли как явления духовной жизни и знаки мыслей также бестелесные, то есть речь или слова, состоят под законом времени, которое точно так течет, как пространство пребывает или почит, то сими способами поэзия и может изображать жизнь только в последственных ее движениях; почему всякое описание предметов не в действии или постепенном рождении, а в спокойном пребывании сему искусству чуждо.

§ 168. Художества сообразуются в своих формах со степенями жизни вещей в общей природе; искусство идеальное — со степенями духовного существа человеческого, и ежели сия внутренняя жизнь его разделена между созерцаниями, чувствованиями и деяниями, то поэт или а) изображает

256

видения, раскрывающиеся перед умственными его очами, повествуя об них как о совершившихся событиях, — в эпосе, или б) изливается в поэтических ощущениях своего сердца — в лирике, или, наконец, в) заставляет нас быть свидетелями производимого деяния — в драме. Почему эпос, лирика и драма суть необходимые самостоятельные формы поэзии, соответствующие пластике, музыке и сценке.

§ 169. Но как природа соразмеряет свои красоты общим целям вселенной и нуждам живых тварей, так точно и поэзия может принимать в уважение особенные виды и потребности человека и соразмерять изящное целям духовно—нравственного порядка, к которому он принадлежит всеми движениями своего духа. Произведения идеального искусства на сем пункте теряют уже безусловную свою цену и, входя в общий состав, получают значение относительных. Таковы поучительные поэмы, идиллии и сатиры. Но при многостороннем образовании человечества и при истощении всех форм жизни гений поэта—философа переливает, так сказать, самостоятельную и зависимую поэзию в новые формы, дабы из тысячи наслаждений приуготовить себе одно совершеннейшее, нераздельное. Этого и достигает он в романе. Почему полный круг его идеалов описывается, с одной стороны, эпосом, лирикой и драмой, с другой — поучительными стихотворениями, идиллиями и сатирами, с третьей — романом.

#### О ФОРМАХ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

§ 170. В пластической эпосе, как первоначальной и всецелой форме самостоятельной поэзии, видим господство дивных, божественных вещей в ряду естественных и человеческих. Посему в ней не только небесные и земные силы действуют совокупно, но последние при всей кажущейся их самостоятельности являются подвластными первым, умышленно или неумышленно исполняя приговор их и, следственно, обнаруживая незначительность самой свободы и проницания перед вечными законами божественного порядка.

§ 171. Но поскольку общее неизобразимо для искусства, а малозначашее и ежедневное не возбуждает участия, то эпический стихотворец избирает своим предметом интересное

и, по свидетельству отдаленной истории либо сказаний, важное, решительное происшествие в жизни определенного народа или целого человечества в определенном веке. Таким образом, эпопея отнюдь не есть история героя и его подвигов, который сам вовлекается в общий интерес и действует купно со своим народом или человечеством для видов высшей воли. Но круг жизни, раскрывающийся в эпопее, конечно, имеет нужду в средоточии, из коего разом обозреваются все явления и формы, и это—то идеальное, мнимое средоточие есть герой.

§ 172. В таком пластическом стихотворении, какова эпопея, преимущественно объемлющая видения или созерцания совершеннейшего бытия, но не в природе, а в истории, 1) видимость разумеется сама собою. Сия—то видимость дает ей право а) облекать сверхчувственные существа, каковы боги и демоны, в действительные образы человеческие и выводить их в этом виде на позорище, б) распространяться в изложении вещей так, как они происходят или постепенно рождаются во времени, и в) означать характер каждой особенною какою—либо чертою, употребляя на сей конец живописные эпитеты, уподобления, эпизоды, речи. Почему ход эпопеи подлежит закону замедления, который, расширяя или растягивая действие, скрывает для чувств единство оною в беспрестанных узлах и завязках.

§ 173. Далее, 2) поскольку чудесное событие в эпопее повествуется музою как нечто прошедшее и, следовательно, тем самым поставляется в туманном отдалении, откуда не действует уже на чувства так живо и сильно и не обольщает их, как настоящее, то это обстоятельство дает поэту возможность являться здесь в виде высшего существа, спокойно рассматривающего ход явлений, кои раскрываются сами собою, без его участия, или идут предустановленным порядком, и не мешающего обозрению целого случайными рассуждениями и пристрастными чувствованиями, например удивления, скорби, радости, гнева и т. п. Такое беспристрастное и холодное расположение духа естественным образом отсвечивается и в его поэме, которая никогда не потрясает, а равномерно занимает душу.

§ 174. Наконец, 3) хотя эпопея обрабатывает одно какое—либо значительное происшествие, которое представляет

случившимся в истории народа или века, счастливого великими воспоминаниями, однако ж, принимая себя все, что с сим происшествием соприкосновенно, являет, таким образом, целую картину народных дел и отношений, понятий и характеров, интересов и обычаев, — картину, которая как великому, так и малому дает место, цену и движение в соответственном кругу, согласуй последнее с видами первого, но подчиняя то и другое как средство непреложным велениям всемошной судьбы или премудрого промысла, руководствующих и воспитывающих человечество для высокого, таинственного назначения. В этом смысле идеал эпопеи есть всемирная история.

§ 175. Очевидно, что поэзия тем более отдаляется от эпической, а) чем более предается определенному какому—либо, то есть одностороннему характеру, а именно: или набожному, с господствующим интересом мрачно—высокого, или рыцарскому, с господствующим интересом доблестного, или любовному, с господствующим интересом чувственно—усладительного, особенно б) тогда, когда набожный и влюбленный герой, соумышленник чувствительного и благонамеренного поэта, подвизается более в деле произвольного избрания и личных выгод, нежели в деле божьем, и притом, в) движась и действуя не в кругу общих и для всего человечества ясных видений, а на границе существенного, в царстве таинственных предчувствий, гаданий, привидений. Таковы поэмы романтические, коих и обыкновенное стихосложение — стансы — на разнообразном и странном сочетании рифм являют символ волшебного сцепления вещей и происшествий.

§ 176. Далее очевидно, что произведение эпической музы может существовать только однажды, а именно у такого народа, который по своему званию и назначению в истории человечества есть пластик. Сей народ — греки; их национальная эпопея — Гомер; посему Гомер — единственный поэт эпический.

§ 177. Живая видимость, беспристрастие или самоотвержение и всеобъемлемость суть существенные, умозрительные, нравственные и чувственные совершенства эпопеи, тихой и величественной в своем течении, чудесной по своему содержанию. Само собою разумеется, что пружины сего

чудесного употребляет она только там, а) где они правдоподобны и поддерживаются народным поверьем; б) где они благородны и соответствуют важности предмета и в) где без них развязка невозможна.

§ 178. Но сколько эпопея величественна и чудесна по своему духу, столько же проста и общевразумительна по языку, который, однако, не только предполагается способным к принятию всевозможных форм и оборотов, но и как язык поэзии, в которой все члены, ближайшие и отдаленнейшие, проникнуты одним началом жизни, должен в самом способе стихосложения равномерным тактом, неистощимым разнообразием стоп и легкими переходами соответствовать спокойному и гармоническому размеру, равно как неопределенному объему и продолжительности эпопеи. Таков гекзаметр.

§ 179. Превращенная эпопея, которая сосредоточивает интерес в лице одного героя, и притом увлекающегося собственными своими причудами, тогда как он думает повиноваться горным силам, и потому служащего для них вечным посмешищем, называется комическою, чей характер и состоит в осмеянии и пародии.

§ 180. Сей род стихотворения а) может отличаться не чувственно совершенными и строго пластическими картинами, а только остроумными характерами; б) особенное свойство и расположение поэта оказывается здесь в совершенном произволе мыслей, который одевает предмет в несовместную с ним форму; в) употребляя с успехом и многие такие вещи, которые каждую эпопею совершенно подрывают, каков, например, весь снаряд аллегорических машин.

§ 181. Если в эпопее (древней, Гомеровой, пластической) превозмогают общие созерцания божественных вещей в ходе великих происшествий над частными или отдельными чувствованиями созерцающего, то и внутренние движения последнего могут брать верх над первыми. Это бывает в лирике, которая посему состоит в необходимом противоположении с эпопеей, содержась к ней, как внутреннее ко внешнему, как музыка к пластике, как особенное к общему.

260

§ 182. Имея дело не с многосложными предметами в том их виде, в каком они являются сами по себе, а только с простыми впечатлениями или настоящими состояниями, в которые приводится ими душа, лирика а) ограничивает себя, подобно музыке, ясным выражением чувствований и страстей поэта, но не всяких, а только б) чистых, занимательных и достойных человека, особенно же в) выражением чувствований души, возбужденной божественными идеями, при помощи коих она или с прискорбием сознает свое отпадение от бога и потерю родственных связей с небожителями (о которых живо еще воспоминает эпопея), или из сего состояния устремляется к желанному воссоединению, или, наконец, блаженство воссоединения действительно вкушает.

§ 183. Таким образом, лирика по своей природе уже склоняется к мечтательному, и то, что она теряет со стороны видимости, беспристрастия и объема, выигрывает со стороны силы, несметных отношений и прелести для сердца, из которого непосредственно изливается и в которое прямо достигает, так что если поэзия эпическая есть всеозаряющий, ничем не возмущаемый, однообразный свет, то лирические стихотворения — цветы радужные, увеселяющие многообразною игрою оттенков, то есть ограничений, получаемых чистою идеей от примеси к ней чего—то земного.

§ 184. Но многообразные, даже живые, даже благородные чувствования и страсти сами по себе суть только эстетические материалы, которым гений дает цену изящных произведений поэзии там, а) где, по требованию истины, одушевляет ряд чувствований одною господствующею идеей, которая составляет определенный их характер или тон; б) где, по требованию доблестной и свободной деятельности, представляет оные более как общие чувствования идеального и совершенного человека, нежели как ограниченные чувствования своего отдельного лица, и, наконец, в) где, по требованию приятного, изливается в мелодических звуках слова, которые приближаются к пению и по сей причине сообразуются не столько с обыкновенными формами и законами языка, сколько с законами музыки.

§ 185. Поскольку возбужденные движения души могут выражаемы быть или непосредственно в минутном их жару,

261

или посредственно, то есть при размышлении о прежде бывшем чувствовании либо при размышлении о каком—нибудь происшествии, то главнейшие виды лирической поэзии суть ода, элегия и романс, или баллада.

§ 186. Ода, как пение, вылетающее прямо из груди вдохновенного поэта, изображает действительные, в тоне и характере определенные исступления благородной души, глубоко и для того непродолжительно потрясаемой величиною идеального предмета, который находит она в религии, в человеческой жизни, в природе и который, напрягая силы ее чувствительности и фантазии, увольняет ее от обыкновенного и даже прочим лирическим стихотворениям общего течения мыслей, ощущений и речи. Оттого видения, мнимый беспорядок, смелый отрывистый язык и проч.

§ 187. Но и без судорожных исступлений можно ощущать живо. В сем состоянии происходят мелкие оды, то есть песни, которые не изливаются из глубины души, а тихо, так сказать, струятся на ее поверхности. Посему песней имеют три составные части; а) внутренние движения, возбуждаемые чем—либо прямо человеческим; б) простодушие и в) легкое, мелодическое течение.

§ 188. Элегия как тоскливое или веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к былым или минувшим страдательным состояниям души, которые охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений и, например, хотя со слезами еще на глазах, но уже с расцветающею на устах улыбкою воспевать блага, которых лишаемся. Где же чувствование удерживается в сознании до того, что стихотворец дает об нем одно только суждение, там



элегия переходит в лирический момент души, кратко и сильно ею выражаемый, то есть в эпиграмму, которая потому может принимать все формы, так что ее употребление на сатиру, надпись и проч. совершенно случайное.

§ 189. Романтическая элегия, в которой внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой—либо истории или приключения, есть романс, или баллада, — стихотворение, которое по причине господствующих

262

в нем особенных чувствований поэта имеет значение лирическое, по причине игривого движения — музыкальное, а по причине простонародного рассказа, часто чудесного — эпическое, являя на себе, таким образом, высочайший идеал песнопения в романтике, то есть идеал песни, возвышенной до эпопеи.

§ 190. В противоположность и сей лирике, которая показывает нам поэта в живых чувствованиях его бытия, и этой эпопее, которая повествует о великом, многосложном действии, происшедшем в истории народа или человечества при участии горних сил и высшей необходимости вещей, в драме видим отдельное деяние с его побудительными причинами и переменами, постепенно раскрываемое, то есть перед нашими глазами совершаемое свободным лицом в его борении с общим порядком вещей или со враждебным духом целого. Посему господствующий здесь интерес есть интерес человеческой доблести, подобно как в лирике — натурального приятства, а в эпопее — выпренности божественных истин.

§ 191. И в драме, точно так как в эпопее, встречаемся с самоотвержением поэта, ибо как здесь, так равно и там собственное лицо его невидимо. Но сей поэт изливает все богатство души своей в душу вводимых им представителей действия, кои, непосредственно сносаясь между собою, то есть беседуя, открывают свою волю, свои помыслы и состояния. Почему форма драматического действия в поэзии есть не только разговор, но и разговор такой, который в противоположность эпическому, замедляющему ход, вместе с действием быстро идет к своей цели, допуская отрывистые и сильные саморазглагольствия только в краткие минуты беспокойного раскрытия страсти.

§ 192. Если драма в живой картине представляет определенное деяние, совершаемое свободным лицом, с преодолением враждебных обстоятельств, то красота драматических произведений зависит а) от свойства действия, б) от характера лиц, в) от узлов и развязок.

§ 193. Драматическое действие удовлетворительно для разумения, когда то, что случается, натуральным и необходимым образом происходит из предыдущих причин или

263

предполагаемых условий, то есть из характера и положения лиц. Оно удовлетворительно и для нравственных потребностей, когда занимательно по отношению к какой—либо стороне жизни, а равно и к какой—либо достойной человечества идее, и может содержать сердце в непрерывном напряжении и ожидании. Оно удовлетворительно и для чувств, когда представляет стройное, определенное со всех сторон целое, которое, раскрывая все перемены с известного пункта до известной цели в непрерывном и ясном последовании, то есть будучи единым по содержанию или по предположению поэта, сохраняет по возможности сие единство и в отношении к своему историческому костюму, месту и времени, дабы в противном случае интерес не был разделен и нарушен.

§ 194. Такое же согласие и с общими законами человеческой природы и с особенными обстоятельствами, положениями и назначениями лиц как представителей действия, разумеется, и относительно к их характеру, который необходимо выдерживает везде решительное, единообразное направление воли, доброй или злой, рассудительной или неразумной, но всегда упорной, и которого бесправие находит свою границу только в явном безобразии. Но и характер идеальный должен в данных обстоятельствах раскрываться сам собою, и притом не в рассуждениях, или речах, а в живом приложении или на деле. Это понятно уже, с одной стороны, из общего искусства закона видимости, с другой — из самого значения драмы.

§ 195. Наконец, из препятствий, какие характер действующего отдельного лица всегда встречает со стороны целого, происходят узлы, а из устранения препятствий — развязки. Что касается до сих моментов драмы, то многосложная запутанность узлов, имеющая интерес для одного разумения, и притом интерес софизмов, не только тяготит чувства и воображение, но и ведет поэта к отчаянным и насильственным развязкам, которым надлежало бы, по поэтическому предопределению, беспрепятственно вытекать из главного действия, из характера лиц и их отношений.

§ 196. Но все вымыслы поэзии как идеального искусства доставляют душе полные и живейшие наслаждения, когда осуществляются в возможно чувственных явлениях

264

слышимого и видимого мира. Так эпические видения, по себе внутренние, осуществляются ваятелем и живописцем в статуях и картинах, то есть внешних видениях, а лирические идеалы — музыкальным виртуозом не только в песнопениях, но и в плясках. Все роды идеального искусства стремится к соответственным натуральным, в которых и находят, как в крайних границах, совершенное успокоение.

§ 197. Таким образом, драма, обрабатывающая деяние, обрабатывает и составные части его, то есть умопредставление цели, для коей предпринимается, и чувствования, коими оживляется. Почему относительно к эпосе и лирике драма есть органическая их целость, по коей и в ряду натуральных искусств тяготеет, так сказать, к соответственному или однородному искусству актера. Но в руках актера драма превращается уже в зрелище и получает ограничения, первоначально ей чуждые. Вот почему она как зрелище спешит показать действие в его начале, затруднениях и окончании (акты), устраняя все, что есть несущественного и излишнего в чертах характера, в разговорах, положениях; вот почему соразмеряет время, в которое совершилось или могло совершиться деяние, тому времени, в какое оно может быть представлено на сцене: вот почему строго придерживается единств места и времени, употребляет рассказы вместо действия и проч. — все для потребностей и прихотей зрения, в удобность которому отказывается даже от слова или речи (в пантомимных балетах).

§ 198. Господствующее в драме понятие есть борение одной воли с другими, отдельной с общею. Поскольку же вся жизнь чувственно—разумного существа состоит в беспрестанном борении с бесконечным либо конечным, с божественным либо земным началом вещей, — в борении свободы с необходимостью или судьбою и произвола со случаем, причудами и глупостями, то драма в первом виде есть трагедия, во втором — комедия; но сии две формы сливаются опять в древней сатирической драме и новой — чувствительной.

§ 199. Если трагедия в живом примере показывает человечески возможное, по идее важное, по отношениям интересное 1) действие свободной воли, как самостоятельной силы, укрепленной в добрых или злых помыслах не только

265

против случайного стечения обстоятельств, но и против самой судьбы, дознанной в неисповедимом, таинственном ходе ее могущества и смотра, то крепость 2) характера, решительно и с сознанием действующего в виду благ, которые герой ценит дороже жизни и не только в страданиях, но и в самом падении еще великого и почтенного, — разумеется сама собою.

§ 200. Для того простой 3) узел трагедии поставляет героя в такое опасное положение, в котором ему ничего не остается для своей защиты, кроме упорства воли, подобно как развязка, всегда важная, являет либо торжество доблести, не побежденной самою смертью, либо грозную кару за самонадеянность, либо же общий жребий человечества — перевес бесконечного могущества над смертною его частью, и, следовательно, являет везде связь отдельной воли с общим законом небесного правосудия, который как, с одной стороны, чтит по крайней мере деяние, уничтожая действующее лицо, так равно, с другой, уничтожает и деяние и его виновника там, где сей последний не хочет добровольно подчинить себя необходимости.

§ 201. Грозны и трогательны явления, которых заставляя нас трагедия быть свидетелями, даже соучастниками; но они не только устрашают и приводят в жалость свидетеля, а вместе и возвышают — не искусственным возбуждением этих стремительных физических движений, а искусственным возбуждением нравственных сил, которые приводят его в состояние выдерживать положение героя и не позволять внутренним волнениям овладевать душою.

§ 202. Смотри по тому, а) преобладает ли в трагедии власть судьбы над свободою и личным характером героя либо наоборот — сила последних над первою; б) изображается ли герой в отчаянии противоборствующий дознанной судьбе или же борющийся со враждебными обстоятельствами в крепкой вере на миродержавный и милосердствующий промысл; наконец, в) угрожает ли бедствие целому народу или же постигает только героя с его дружиной, — трагедия в трех первых случаях принадлежит к древним, пластическим, в трех последних к новым.

§ 203. Что касается до внешнего вида сих трагедий, то а) хор, который означал не действующее лицо, а мыслящего

266

зрителя, который служил для непрерывности картины и выражал глас народа, есть сколько необходимая часть в древней, столько же посторонняя в новой; б) древняя обыкновенно движется в кругу общественной жизни народа, выводит царей на позорище и заботится более об очевидности самого действия; новая обыкновенно — в кругу домашних отношений и имеет в виду более характеристику частного лица, в) позволяя себе и язык прозаический, тогда как язык первой подчинен даже определенному размеру звучных ямбов и трохеев, и занимает середину между эпическим и лирическим.

§ 204. Интерес комедии как искусственного изображения многообразных смешных борений произвола со случаем, безумных и слепых сил друг с другом и с рассудком, в противоположность высокому и трогательному зрелищу трагедии, коей движущие силы суть свобода и судьба, состоит в уничтожении мнимой важности всех житейских дел и занятий, кои думают значить что—либо сами по себе и коих тщета поставляется поэтом на вид. Посему действие в комедии проистекает не от истинно свободной воли и здравых размышлений, но от остроумной или глупой выдумки.

§ 205. В такой забавной или превращенной трагедии, какова комедия, самые характеры героев суть превращенные или отрицательные идеалы, то есть карикатуры, кои, обнимая предметы всякою рода, как мелочные, так равно и важные, коль скоро на них можно смотреть с двух противных сторон, конечно, пользуются большею вольностью поэтической, нежели идеалы положительные, но перестают быть изящными, когда показывают самого комика в смешной и жалкой скудости его сил, то есть когда разумение находит их невероятными, ежедневными и слишком общими, нравственное сознание — принужденными или низкими, чувство — отвратительными.

§ 206. Сии—то характеры завязка старается натуральными способами приводить в такое положение, в котором они должны действовать в противность своим привычкам, наклонностям, предрассудкам; развязку же располагает комедия так, что глупость либо посрамляется сама собою, либо вытесняется другою, либо же обе приходят в разум.

267

Посему комедия так же, осмеивая, смиряет, как трагедия, ужасая и трогая, возвышает.

§ 207. Что касается до разных форм комедии, то в древней своевольной действие бывает и должно быть совершенно вздорное и с прозаическою вероятностью нимало не согласное, и стихотворец позволяет себе здесь осмеивать не только изображаемый предмет, но и форму изображения, даже самого себя и свою публику, позволяет себе отступать и от правил языка (который ему вообще дается в полное распоряжение) и от правил драматического искусства, коль скоро в таких отступлениях видно остроумие.

§ 208. Новая, романтическая комедия, движущаяся не в общественном, а в домашнем кругу около неподвижной его точки — женитьбы и не жертвующая всем священным одной шутке или насмешке, а вместе уважающая и благоприличие, отделяется именно сею чертою от своевольной комедии древних. Ибо в новой комедии а) самое уже действие предполагается не совершенно произвольным, а в известной степени вероятным; б) в ней более изображается идеальный характер комический, нежели личная карикатура; наконец, в) как для раскрытия комических характеров часто нужны бывают весьма запутанные положения, особенно там, где помы и состояния нарочито удалены друг от друга, то в характеристической комедии нашей интриги неизбежны.

§ 209. Сатирическая драма служила у греков точкою соединения между трагедией и комедией. Здесь трагическое по своему содержанию действие, основывавшееся на сказаниях, пародируемо было хором сатиров, кои грубыми шутками и плясками забавляли растроганную публику. Романтическая поэзия находит сию точку соединения в своей сентиментальной или собственно так называемой драме, которая, не имея трагически высоких впечатлений главною целью и отказываясь от великих характеров, подвигает нас завязкою интересного действия к опасению и жалости и потом как бы в вознаграждение болезненных чувствований зрителя, который не может выдерживать ни идей, ни движений героических и для которого самое важное действие надобно растворять забавными сценами, утешает счастливым

268

окончанием спектакля, доставляющего малодушным возможность посеянное слезами пожать радостью.

#### О ФОРМАХ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

§ 210. Эпопея, лирика и драма, будучи самостоятельными формами идеального искусства, во всех частях равны самим себе и ничего не предполагают, кроме совершенного выражения изящных мыслей. Но невозможно, чтобы они не имели отношения к жизни и в своих явлениях не были отменно назидательны для разных сил души. Где сия назидательность, всегда теряющаяся в органическом составе целого, явно входит в виды поэта и обрабатывается им как особенная тема, там происходят новые формы, в которых поэзия как относительно изящное искусство прямо действует для общих целей человеческого усовершення.

§ 211. Сии формы суть дидактическая поэзия, идиллия и сатира, из коих в одной — теоретическая назидательность истины для ума, в другой — чувственно—приятная назидательность для сердца, в третьей — нравственная назидательность благого для воли явно берут относительный перевес над прочим. Посему первая изящными произведениями своими преимущественно наставляет разумение, вторая питает сердце нежными чувствованиями, третья, осмеивая глупости и пороки, исправляет волю и ведет ее к благонравию. Сии стихотворения: а) соединяют, как говорится, приятное с полезным, б) составляют границу между поэзией и прозой и, в) как зависимые, не имеют собственных форм, а заимствуют их от эпопеи, лирики и драмы.

§ 212. В дидактических поэмах игривое остроумие явно предполагает не столько безусловное эстетическое удовольствие, сколько положительное, науке свойственное наставление, которое, однако, является здесь не в виде трудной и продолжительной работы, а в виде легкой и умной забавы. Посему предметом их бывают только такие истины, которые, а) имея общий интерес и важность для человечества, б) могут сопровождаться быть прямо поэтическими чувствованиями и в) пленять прекрасною формою целого.

§ 213. Поучение как забава предлагается а) либо от чужого лица, с большим или меньшим драматическим движением, б) либо аллегорически, посредством басни и сказки,

269

либо же в) от собственного своего лица, в произвольной форме, особенно в послании.

§ 214. По содержанию поучительные поэмы бывают умозрительные, нравственные и технические.

Умозрительные стихотворения дидактические, имеющие в виду сообщение познаний, суть сами для себя цель, ибо безусловная истина, как и безусловная изящность, самостоятельного достоинства; почему вдохновение философа весьма легко может переходить в поэтическое там, где его мысли переходят в живые образы неделимых предметов.

§ 215. Аллегорическая форма поучительного стихотворения, в коей житейская истина или практическое учение изображается в виде постоянного закона и общего порядка вещей в природе, оживотворяемой на сей конец поэтом—чародеем, есть аполог, или Эзопова басня, которая посему не только забавляет, но и научает, то есть дает в физической аллегории видеть картину нравственной жизни человека, коего характеры и поступки преобразованы в низших тварях. Естественное сходство в вымысле, благородная простота в быстром рассказе и интересное правило в примере, которое не всегда нужно и выражать словами и к которому, однако, направлены все части и обстоятельства действия, вытекают уже из определения басни, которая способна принимать все роды красоты, от шуточной до трогательной.

§ 216. Но поэзия имеет и свои арабески. Это сказки (арабские), различающиеся от аполога тем, а) что в их аллегии актеры суть вымышленные лица, принадлежащие обыкновенно миру волшебному, б) что интерес дидактический совершенно теряется в интересе рассказа и в) что ее наставление тем приятнее, чем более требуется остроумия для отыскания настоящей мысли иносказания.

§ 217. Наконец, технические или практические поучительные поэмы, по своему существу ограниченные временными и житейскими целями, могут нравиться одною красивою отделкою, но нравиться тем более, чем непосредственнее сообщаемые ими наставления касаются предметов вкуса, каковы, например, Горациева наука о стихотворстве,

270

Делилево искусство украшать сельские виды и проч.

§ 218. Идиллия, в противность прочим формам поэзии, а) описывает, и притом описывает б) многообразные положения и занятия сердца в) в прекраснейшем цвете одного из лучших человеческих инстинктов. Сей инстинкт называется любовью, почему картины идиллии представляют внутреннее положение любящего сердца.

§ 219. Идиллия имеет весьма отдаленное отношение и к высоким умственным созерцаниям и к доблестным движениям воли действующих в ней лиц, представляя сии силы с первой стороны в состоянии неведения, со второй — в состоянии невинности и для того отсылая в эпопею все то, что есть великого и дивного в ходе внешних происшествий, и предоставляя драме все, что есть геройского и трагического в явлениях нравственного мира. Ибо в том и другом случае предполагается высокое развитие идеальной жизни.

§ 220. Но, будучи столь же мало и лирическою поэзией, которая изображает идеальное совершенство чувствований всякого рода без отношения к возможным целям, идиллия не скрывает своего намерения обратить любовь человека к простым удовольствиям природы, от которых удаляют его искусственные нужды, ложный вкус и условные обычаи света, и представить ему картины свободы, покоя и невинных забав, картины простосердечные, но не грубые и низкие, мелкие, но занимательные, живые, хотя не разительные и сильные.

§ 221. Поскольку же все внутреннее понятно только из внешнего, поскольку картина тем изящнее, чем более имеет местного и временного интереса, чем определеннее в околичностях и действиях, то и идиллия как картина первоначальных, неисторченных движений инстинкта относительно ко времени всего приличнее переселяет любящихся в первобытное состояние, в «золотой век» человечества, относительно к месту окружая их видами сельской природы, которая на каждом шагу рассыпает перед ними свои прелести, чудеса и благословения, а относительно к действиям занимая их пением, играми и пляской. Почему пастушеская

271

жизнь для идиллии — дело постороннее, и особый род поэзии для определенного класса граждан есть нелепость.

§ 222. По предположению и духу стихотворца идиллия являет тройкое различие, а именно древние сильны и резки, идиллии средних веков искусства наклоняются к иносказаниям, новейшие дышат утонченною мечтательностью.

§ 223. Однородная с комедией сатира содержит в себе поэтическое изображение нравов, имеющее задачу исправить недостатки человеческой воли остроумным осмеянием их а) в одном каком—либо лице, б) в определенном классе безумцев и порочных и в) в целом человечестве — сатира личная (пасквиль), частная и общая.

§ 224. Пасквиль обнаруживает заразительный образ мыслей и поступков отдельного лица и жертвует спорною его честью общему благу, карая по сей причине только таких безумцев и порочных, коих пагубное влияние на общественную нравственность никакими другими средствами отвращено быть не может.

§ 225. Сатира частная издевается над каким—либо особенным недостатком нравственным, и притом так, что здесь поэт либо прямо противопоставляет себя развращенному свету, либо надевает личину безумца, говорит его языком, превозносит его неразумие как выспренную мудрость, дабы такую ироническую речь сделать вразумительною для всех и каждого и, если возможно, для самого глупца. Наконец, общая посмеивается тщете всех занятий человеческих в мнимой их самостоятельности и в действительном ничтожестве перед идеалами разума.

§ 226. Сатира личная есть произведение того рода комической красоты, который я называю гротеском; она своевольна, обращается без разбора и к дурачествам, и к странностям, и к порокам, не исключая физических, и любит оригиналы отечественные и современные; частная принадлежит пародии; она шутивла и преимущественно карает часто скрытные, предрассудками оправдываемые проступки и дурачества известного состояния, общества, века,

272

касающиеся более наружного поведения, нежели внутреннего характера, более приличия, нежели нравственности; общая есть дело юмориста, она исполнена важности и силы и нападает на великие пороки в человечестве, но изображает их более в жалком, нежели смешном их безобразии.

§ 227. Во всех сих формах а) со стороны теоретической сатирик выкажет знакомство с высокими идеалами жизни, без чего он, отвращая людей от глупостей и пороков одного рода, наклонял бы их к порокам и глупостям другого рода. Не менее того и б) со стороны нравственной одушевит он себя благородным негодованием мудрого, обращаемым только на самые предметы, то есть на безнравные явления, а не увлечется чувством ненависти, злобы и презрения к виновникам оных, которое с тайным удовольствием терзает их по крайней мере словами, будучи не в состоянии мстить за себя делом, и которое посему здесь, равно как в первом случае, выставляет собственное его безумие на посмешище. Наконец, в) и оригинальное соображение, тонкая острота и искусство не столько учить других, сколько давать им повод вразумляться, примирят самолюбивую даже чувственность с угрюмою моралью сатирика и вплетут цветы в его венок терновых.

#### О ЦЕЛОСТИ ИЛИ РАВНОВЕСИИ БЕЗУСЛОВНЫХ И ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ФОРМ ПОЭЗИИ

§ 228. Эпопея, лирика и драма, как виды поэзии безусловной, и поучительные поэмы, идиллии и сатиры, как виды относительной поэзии, определены в своих предметах, границах и законах, и что допускает здесь известная форма, то может отметить другая, не как по себе дурное, а как чуждое и неуместное. Такие противоречия смущают душу тем более, чем несходнее картины поэзии с действительным положением людей и чем тверже она уверена, что коль скоро открывается разделение, то вместе с тем дается и возможность соединения.

§ 229. Почему а) где, с одной стороны, предоставленное самому себе человечество как главнейший предмет, обрабатываемый идеальным искусством, раскрылось во всевозможных направлениях общественной и частной жизни; где, с другой, б) дух поэта, образованный наукою, искусствами и опытами, может следовать мыслью за развитием,

273

в котором сам принимал или мог принимать участие; но где, наконец, в) с третьей, не смея по званию своему придерживаться того, что представляет ему ежедневный опыт, удаляется в собственную свою область, то есть в область фантазии, и здесь в исторической жизни вымышленного или в вымышленной жизни исторического героя дает видеть характер и дух целого человечества, как оно развивается в своих силах при содействии внешних обстоятельств, там начертывает он высочайший идеал своего искусства — роман, такую же самую целостность поэтических очарований знакомой жизни для воображения, какую для внешних чувств представляет сценика с ее оперою в ряду художеств.

§ 230. Роман есть эпопея, в которой, однако, не изображается отдельное происшествие, а начертывается целая характеристическая история человечества в известном веке и на известной степени образования. Почему он объемом, разнообразием сцен, эпизодами и проч. не только равняется с эпопеями, — даже превосходит ее, останавливаясь на всякой черте, которая может объяснить какое—либо событие или явление. Но все объяснения свои заимствует он из господствующего здесь начала свободы, то есть из первоначального образа мыслей и чувствований героя, ибо роман есть история героя, которая в его лице

сосредоточивает всю занимательность и которая там, где развитие предоставляется не руководству высших сил, а собственным способам и естественному ходу человечества, удаляет все чудесное, позволяя разве случаю занимать иногда его место.

§ 231. Если в романе преобладает внутреннее начало свободы и все явления происходят из особенного свойства действующих лиц, которое в эпосе едва ли не исчезает перед всемогуществом судьбы; то роман одного рода с драмой. Но а) драма движется более в характерах и деяниях, роман более в помыслах и происшествиях, кои так же замедляют ход развития, как драма ускоряет оный; б) в драме судьба устремляется против самостоятельности героя, в романе уважает ее; наконец, в) роман еще менее, нежели драма, позволяет ограничивать себя тремя единствами; объемля целость истории, он свободно парит над всеми временами и пространствами.

274

§ 232. Но где поэт изображает более помыслы и страдательные явления души, нежели деяния и подвиги, там он всего натуральнее приводит своего героя в лирические положения, в которых позволяет ему изливать даже особенные, нераздельные чувствования его души, хотя бы они принадлежали не к идеальным, а только к возможным и в истории человеческого сердца знакомым.

§ 233. Таков роман как соединение всех родов самостоятельной поэзии, коих, впрочем, область и законы он либо расширяет, либо ограничивает, вообще уравнивает для своих нужд и целей. Ибо он присваивает себе и назидательность относительной поэзии; но, как безусловная целость и всех родов сей последней, предполагает не особенную какую—либо прагматическую или ограниченную, а общую и верховную цель, а) знакомя человека с самим собой и со всем его окружающим, и, б) занимая сердце его предметами нежнейших склонностей, в) воспитывает его для счастья земной жизни, но приводит к тому не иначе как путем опытной мудрости.

§ 234. Вот почему роман а) влагаемые в уста герою интересные мысли, суждения и замечания поэта причисляет к существенным своим красотам; вот почему б) он как идиллия вовлекает героя в любовь, изображая, однако ж, сию страсть не с внутренней стороны, как простое расположение души, а с внешней, то есть как историю с полным драматическим развитием; вот почему, наконец, в) сообразно с идеей поэтического правосудия венчает искусственную доблесть его успехами или же смиряет смешную его суетность неудачею (подобно сатире и комедии).

§ 235. Наконец, роман, будучи по существу своему то же самое в целости, что прочие роды поэзии в раздроблении, принимает на себя без разбору то форму рассказа, то форму разговора, то форму переписки. Как история он принадлежит прозе, коей употребляет и язык; но сей язык а) в истории поэтической совсем не отмечает украшений, б) впрочем, соразмеряется характеру действующих лиц и в) отдается писателю в полное распоряжение.

275

---

<sup>a</sup> То есть относясь.

<sup>b</sup> «Таинственный посетитель», стихи В. А. Жуковского, помещенные в «Северных цветах» за 1825 год. (Прим. автора.)