



ШИЛЛЕР

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

ФРИДРИХ
ШИЛЛЕР

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В СЕМИ ТОМАХ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МОСКВА 1957

ФРИДРИХ
ШИЛЛЕР

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ ШЕСТОЙ

СТАТЬИ
ПО ЭСТЕТИКЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

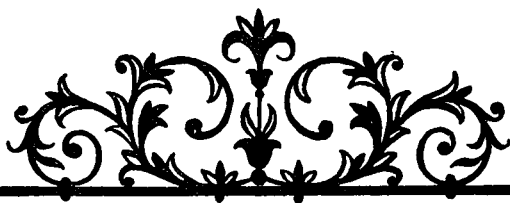
МОСКВА 1957

*Издание осуществляется
под общей редакцией*

Н. Н. ВИЛЬМОНТА и Р. М. САМАРИНА

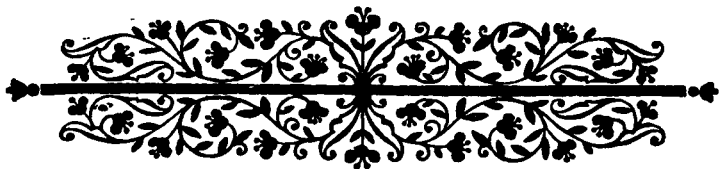
*Переводы с немецкого
под редакцией
Л. Е. ПИНСКОГО*

Послесловие
В. Ф. АСМУСА



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
СТАТЬИ





О СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ

Дух нынешнего десятилетия в Германии по преимуществу отличается от предыдущих также и тем, что почти во всех областях нашего отечества он вызвал живейший подъем *драмы*; и примечательно, что никогда еще так часто не рукоплескали величию души и не освидывали слабости, как именно в эту эпоху. Жаль, что это происходит только на сцене! У египтян для каждой части тела полагался особый врач, а больной все-таки погибал — из-за избытка докторов. Мы содержим для каждой страсти особого палача — и все же вынуждены каждодневно оплакивать какую-нибудь злополучную жертву страсти. Ко всякой добродетели у нас приставлен особый хвалитель, и за своим восхищением ею мы, кажется, забыли о самой добродетели. Мне сдается, здесь повторяется история с подземными кладами в волшебных сказках. *«Не спугните криком духа!»* — вот вечное условие, которое ставится заклинателю. Золото поднимают в глубоком молчании; малейший звук на устах — и ларец уходит в землю на десять тысяч футов.

Казалось бы, театр — это открытое зеркало человеческой жизни, где ярко и пестро отражаются сокровеннейшие изгибы сердца; где все ходы добродетели и все пороки, все самые запутанные интриги случая, замечательный расчет провидения, в действительной жизни так часто теряющийся, как звенья необозримой цепи; где, говорю я, все это, схваченное в малых масштабах и

формах, обозримо и для самого близорукого взгляда; храм, где истинный природный Аполлон, как некогда в Додоне и Дельфах, вещает сердцу золотые пророчества, — такое учреждение, казалось бы, должно было запечатлеть в душе высокое понятие блаженства и страдания тем более отчетливо, что чувственный образ живее, чем одна только традиция и сентенция. «Должно было», — сказал я; но, послушать только продавца, какими бы *должны были быть* товары! Как целительны должны быть всякие капли и порошки, если бы только их переваривал желудок пациента, если бы его не тошнило от них? Сколько донкихотов видят, как из бродячего ящика комедии-петрушки высовывается их собственная дурацкая голова, сколько тартюфов видят там свои маски, сколько фальстафов — свои рога; и, однако, всякий показывает на ослиные уши другого и рукоплещет остроумному поэту, который так ловко украсил его *соседа*. Умилительные картины, от которых плачет весь зрительный зал, сцены ужаса, раздирающие нежную ткань истерической нервной системы, ситуации, полные трепетного ожидания, когда дыхание замирает, а стесненное сердце неровно бьется, — волнует ли это больше, чем пестрая игра красок на поверхности, вроде приятных переливов солнечного света на волне? Кажется, целое небо спустилось в море. В блаженном упоении вы бросаетесь туда — и шлепаетесь в холодную воду. Когда сатанинский Макбет, с каплями холодного пота на челе, с дико блуждающим взором, шатаясь, выходит из спальни, где он *совершил злодеяние*, у кого из зрителей не пробегает по телу ледяная дрожь? И, однако, какой Макбет среди зрителей выронит из-под одежды кинжал, отрекаясь от преступного замысла? Или сбросит маску, когда преступление уже совершено? Ведь он спешит погубить не короля Дункана! Меньше ли девушек поддаются оболъщению оттого, что мисс Сара Сампсон искушает свой проступок ядом? Ревнует ли хоть один муж меньше оттого, что венецианский мавр был так трагически опрометчив? Тиранствует ли условность над природой меньше оттого, что одна противоестественная мать, раскаявшись *после преступления*, терзает ваши уши трелями безумного хохота? Я мог бы умножить

примеры. Пусть Одоардо швыряет кинжал, еще дымящийся кровью закланной дочери, к ногам жалкого царственного преступника, — вот, мол, тебе твоя любовница! — какой государь и после этого отдаст отцу его поруганную дочь. Будьте довольны, если ваша игра заставит его сердце сжаться сильнее под орденской лентой. Да и это легкое волнение рассеется при первых же звуках шумного аллегро. И хорошо еще, если ваша Эмилия, которая стонет так соблазнительно, падает в такой красивой истоме, испускает последний вздох с такой нежностью и изяществом, не раздражит своей предсмертной прелестью угасающую похоть и не принесет тут же за кулисами унижительную жертву вашему трагическому искусству. Право, хотелось бы вернуться к временам марионеток и просить механиков пересадить Гарриково искусство в их деревянных героев, — по крайней мере тогда внимание зрителей, обычно разделенное между сюжетом, поэтом и актером, отвлечется от последнего и больше сосредоточится на первом. Ловкая итальянская Ифигения, которая удачной игрой только что чудодейственно перенесла нас в Авлиду, может сознательно одним плутовским взглядом из-под маски разрушить свое волшебство. Ифигении и Авлиды как не бывало, и сострадание к жертве растворяется в чувственном восхищении женщиной. Нам следовало бы знать склонности прекрасного пола по его лучшим представительницам; державная Елизавета скорее простит оскорбление своего величества, чем сомнение в ее красоте. Неужто *актриса* должна мыслить более философски? И если бы уж пришлось чем-нибудь пожертвовать, неужто она станет больше думать о своей сценической славе, чем о *кулисной*? Очень сомневаюсь в этом. Пока жертв сладострастия будут изображать жрицы сладострастия, пока сцены страданий, страха и ужаса будут служить больше средством выставить напоказ стройный стан, маленькие ножки, грациозные позы исполнительницы, словом, до тех пор, пока трагедия вынуждена больше служить сводней для пресыщенного сладострастия, — я хочу сказать, до тех пор, пока драма является не столько школой, сколько времяпрепровождением и служит больше для того, чтобы разгонять зевающую скуку, заполнить

угрюмые зимние вечера и обогащать большую толпу наших милейших бездельников пеной мудрости, бумажными деньгами чувствительности и галантными непристойностями, пока актриса трудится больше ради нарядов, а актеры ради выпивки, — до тех пор наши драматурги должны отказаться от патриотической тщеславной мечты быть просветителями народа. Пока публика не возвысится до своего театра, едва ли театр сможет возвысить свою публику.

Однако как бы нам не зайти здесь слишком далеко и не приписать публике ошибки драматурга! Я различаю в драме две господствующие моды, две крайности, между которыми находятся правда и природа. Персонажи Пьера Корнеля — ледяные созерцатели своих страстей, старчески благоразумные педанты в своих чувствах. Вот Родриго читает передо мной со сцены публичную лекцию о своем затруднительном положении и тщательно изучает движения своей души, как парижанка перед зеркалом свои гримасы. Пошлая благопристойность кастрировала во Франции естественного человека. Котурны превратились в миленькую танцевальную туфельку. В Англии и Германии (но здесь лишь после того, как Гете прогнал за Рейн торговцев контрабандным вкусом), с позволения сказать, открывают срамные части природы, увеличивают ее родинки и прыщики вогнутым зеркалом необузданного юмора; причудливая фантазия пламенных поэтов лживо превращает ее в чудовище, под барабанный бой рассказывая о ней похабнейшие анекдоты. В Париже любят гладеньких хорошеньких куколок, в которых искусственность вытравила всякую смелую естественность. Там взвешивают чувство на аптекарских весах и диетически изготовляют духовную пищу, чтобы не повредить деликатному желудку худосочной маркизы; а мы, немцы, под стать толстокожим британцам, разрешаем себе более смелые дозы, наши герои напоминают Голиафа, как его рисуют на старых обоях, — грубым, огромным, чтобы любоваться им издалека. Хорошее воспроизведение природы отличают две особенности: *благородная смелость* — дабы выеосать мозг из костей природы и достигнуть всей силы ее размаха, но в то же время и *роб-*

кая застенчивость — чтобы в наших миниатюрных изображениях смягчить резкие черты, какие природа себе разрешает на гигантских фресках. Мы, люди, стоим перед мирозданием, как муравей перед громадным величественным дворцом. Это огромное сооружение; наш муравьиный взгляд останавливается на *этом* флигеле, быть может, находит эти колонны, *эти* статуи неуместными; глаз существа более совершенного охватывает и противоположный флигель и замечает там статуи и колонны, симметрически соответствующие их сотоваркам на этой стороне. Но пусть поэт рисует для муравьиных глаз и перенесет в наше поле зрения также другую половину в уменьшенном виде; гармонией в малом пусть подготовит нас к гармонии в великом, симметрией частей — к симметрии целого и пусть заставит нас посредством первой восхищаться последней. Промах в этом пункте означает несправедливость по отношению к вечному существу, которое хочет, чтобы о нем судили не по отдельным вырванным фрагментам, но по беспредельному абрису мироздания.

Даже при самом *верном* копировании природы, насколько наш взгляд способен ее проследить, теряется замысел провидения, которое, быть может, лишь в следующем столетии скрепит печатью завершенности произведение, начатое в текущем. Но не всегда можно винить поэта, если не достигнута цель драмы. Побывайте на сцене и обратите внимание на то, как создания фантазии воплощаются *актером*. Две вещи для него необходимы, хотя и трудны. Прежде всего он должен забыть о себе и о внимающей толпе, для того чтобы жить в своей роли; с другой стороны, он снова должен думать о себе и о своем зрителе, как о присутствующих, считаться со вкусом последнего и умерять природу. В десятках случаев я вижу первое принесенным в жертву второму, и, однако, — если таланта актера не хватает на то и другое, — я все же предпочел бы, чтобы второе уступило место первому. Ибо между чувством и выражением чувства господствует та же быстрая и-извечно определенная последовательность, что и между вспышкой молнии и ударом грома, — и раз я проникнут аффектом, то уж не приходится настраивать тело по его тону;

так как мне трудно и даже невозможно сдержать вольный размах этого аффекта. Актер в известной степени то же, что лунатик, и я замечаю удивительное сходство между ними. Если лунатик, при кажущемся полном отсутствии сознания, в могильном безмолвии внешних чувств, на своей полуночной тропе с непонятнейшей точностью охраняет каждый свой шаг от опасности, которая от бодрствующего требовала бы величайшего присутствия духа; если привычка может так чудесно обеспечить его шаг и, — прибегая к другому объяснению явления, — если сумеречное состояние чувств, поверхностное и беглое их движение может совершить так много, — то почему тело, которое вообще с такой верностью сопровождает все душевные движения, будет в игре актера необузданно переступать пределы и нарушать тон аффекта? Если страсть не разрешает себе никакого излишества (а этого она не может допустить, если она подлинная страсть, и не должна допустить в душе благородной), то я уверен, что и органы тела не допустят ошибки, впадая в уродливое. Так же, как у лунатика, у артиста, пребывающего в самозабвении под властью иллюзии, незаметно ощущение окружающего; это чувство проведет актера по узкому мостику истины и красоты мимо всего натянутого и непристойного? Не вижу в этом ничего невозможного. Наоборот, как плохо, когда актер тщательно и робко поддерживает в себе сознание своего положения и уничтожает художественную иллюзию мыслью о действительно его окружающем мире. Горе ему, если он помнит, что, быть может, тысяча и более глаз прикованы к каждому его движению, что столько же ушей поглощают каждый звук из его уст! Я однажды был свидетелем того, как эта злополучная мысль — «На меня смотрят!» — вырвала нежного Ромео из объятий упоения. Это было как падение лунатика с крутой крыши из-за предостерегающего окрика. Скрытая опасность не существовала для него, но внезапный взгляд на отвесную крутизну привел к трагическому исходу. Испуганный актер бессмысленно остолбенел, и естественная грация выродилась в согнутую позу, точно он захотел примерить платье. Симпатия зрителей мгновенно рассеялась в хохоте.

Обыкновенно наши актеры заучивают для каждого вида страсти особое движение тела, которое они с ловкостью — иногда даже упреждающей самый аффект — умело применяют к своему герою. Гордость, как правило, смотрит через плечо и стоит подбоченясь. Гнев сжимает кулаки и скрежещет зубами. Я видел в одном театре, как презрение всегда выражается пинком ноги; скорбь театральной героини прячется за белоснежным носовым платком, и ужас, с которым разделяются еще проще, бежит со всех ног и падает с размаху и на сцене и в мнении публики. Исполнители сильных трагических ролей — чаще всего басы, матадоры сцены! — обыкновенно выражают свои чувства яростным рычанием и прикрывают неистовыми криками и телодвижениями свое слабое знакомство с аффектом, который они вздергивают на дыбу и колесуют как преступника. Наоборот, кроткие нежные актеры выражают монотонным завыванием, до омерзения утомительным для слуха, свою нежность и печаль. Декламация — всегда первый подводный камень для большинства наших актеров, а ведь в декламации — две трети всей иллюзии. Путь через ухо — самый доступный и самый близкий к нашему сердцу. Музыка смирила сурового покорителя Багдада, пред которым Менгс и Корреджо тщетно исчерпали бы все свое мастерство живописцев. Да и нам легче закрыть оскорбленные *глаза*, чем заткнуть ватой *терзаемые уши* *.

Если таким образом оказались банкротами драма-

* Еще вопрос, не выигрывает ли роль в исполнении простого любителя в сравнении с исполнением профессионального актера. Последний во всяком случае так же часто теряет чутье, как поглощенный практикой врач теряет способность к диагнозу. Не остается ничего, кроме механической умелости, аффектации, кокетства гримасами страсти. Достаточно вспомнить, как отлично удавалась во Франции и Англии роль Заиря начинающим и неопытным исполнительницам («Гамбургская драматургия» Лессинга, XVI, стр. 121, 122). Пора бы повсеместно отказаться от предрассудка, будто любительский театр неприличен для лиц из высших сословий, это, конечно, могло бы только шире распространить хороший вкус и вообще оживить и развить чутье красоты, добра и истины; да и профессиональные актеры с более ревностным старанием начали бы заботиться о поддержании славы своего сословия.

тург, исполнители и зрители, то на покрытие полного счета, предъявленного патриотическим поборником театра, остается жалкая мелочь. Должно ли это хоть на миг лишить заслуженное учреждение нашего внимания? Пусть театр утешится вместе со своими более достопочтенными сестрами моралью и — с трепетом отваживаюсь я на это сравнение — религией, которые хоть и выступают в священном облачении, однако не могут стать выше кощунства тупой и грязной толпы; достаточно и той заслуги, что время от времени друг истины и здоровой природы вновь обретает здесь свой мир, в чужой судьбе мечтой угадывает свою судьбу, зрелищем страданий закаляет свое мужество и воспитывает свое чувство на горестных ситуациях. Благородная, чистая душа проникнется перед сценой новой живительной теплотой, и в более грубой толпе тихо зазвучит отголосок хотя бы одной забытой струны человечности.





ТЕАТР, РАССМАТРИВАЕМЫЙ КАК ПРАВСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

Всеобщее непреодолимое тяготение к новому и необычайному, потребность ощущать себя в состоянии страсти — вот чему, по замечанию Зульцера, обязан театр своим возникновением. Обессиленный высшими взлетами духа, истомленный однообразными, часто удручающими профессиональными занятиями и пресыщенный чувственностью, человек должен был ощутить в существе своем внутреннюю пустоту, противную извечному стремлению к деятельности. Наша природа равно не способна как слишком долго пребывать в животном состоянии, так и слишком долго предаваться утонченной умственной работе. Она потребовала поэтому среднего состояния, где соединялись бы обе крайности, где резкое напряжение умерялось бы мягкой гармонией и облегчался поочередный переход одного состояния в другое. Это полезное дело совершает эстетическое чувство, или чувство красоты. Так как, однако, первая забота мудрого законодателя — выбрать из двух действий сильнейшее, то он не удовлетворится тем, что просто обезвредит склонности своего народа. При малейшей возможности он воспользуется ими как орудиями высших замыслов и постарается обратить их в источники благоденствия. И поэтому он прежде всего избрал сцену, которая открывает перед духом, жаждущим деятельности, бесконечное поприще, дает пищу

всякой душевной силе, не напрягая чрезмерно ни одну из них, и соединяет воспитание ума и сердца с благороднейшим развлечением.

Тот, кто впервые заметил, что надежнейшая опора государства — *религия*, без которой и законы теряют силу, быть может, сам того не желая или не зная, взял под защиту театр с его благороднейшей стороны. Именно этой недостаточностью, этой неустойчивостью политических законов, делающей религию необходимой для государства, определяется и нравственное воздействие сцены. Законы касаются лишь обязанностей, связанных с запретом; религия распространяет свои требования на положительные действия. Законы лишь ставят преграду поступкам, разрушающим единство общества, религия предписывает такие, которые его укрепляют. Первые господствуют лишь над очевидными проявлениями воли, им подвластны только деяния; вторая распространяет свое правосудие вплоть до сокровеннейших уголков сердца и преследует мысль до глубочайших ее источников. Законы скользки и податливы, изменчивы, как прихоть и страсть; религия связует сурово и навеки. Предположим, однако, то, чего нет, предположим, что религия располагает этим громадным влиянием на сердце каждого человека, — способна ли она завершить, завершит ли она круг его развития? Религия (отделяю здесь ее политическую сторону от божественной) вообще влияет больше на чувственную часть народа; быть может, лишь воздействуя на чувственность, она и становится неотразимой. Отнять у нее это — значит положить конец ее силе, а чем действует сцена? Для громадного большинства людей религия обратится в ничто, если устранить ее символы, ее загадки, уничтожить ее картины неба и ада, и, однако, это только фантазия, загадки без разрешения, пугала и приманки из неведомой дали. Какая поддержка для религии и законов вступить в союз с театром, где все наглядно, живо и непосредственно, где порок и добродетель, блаженство и страдание, глупость и мудрость проходят перед человеком в тысячах картин, понятно и правдиво, где провидение разрешает пред ним свои загадки и распутывает узлы судеб, где человеческое

сердце под пыткой страсти исповедуется в малейших движениях, где спадают все маски, улетучиваются все румяна и истина творит суд, неподкупная, как Радант.

Область подсудности театру начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, подкупленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяния сильных мира сего издеваются над ее бессилием и страх связывает десницу властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду. Целый мир истории и легенды прошедшего и будущего к его услугам. Дерзновенные преступники, давно обратившиеся в прах, призваны к суду всемогущим кличем поэзии и в потрясающее назидание потомству повторяют повесть позорной жизни. Бессильные, точно призраки в вогнутом зеркале, проходят перед нашими глазами страшилища своего века, и в сладострастном ужасе мы проклинаяем их память. Если не будут уже преподаваться никакие нравоучения, если религия утратит доверие, если исчезнут все законы, все еще в трепет приведет нас Медея в тот миг, когда, шатаясь, она сходит по ступеням дворцовой лестницы, и мы знаем, что детоубийство совершилось. Целительный трепет охватит человечество, и всякий в глубине души порадует чистоте своей совести, когда леди Макбет, ужасающая сомнамбула, моет руки и призывает все благоухания Аравии заглушить мерзостный запах убийства. Насколько несомненно, что зримое изображение действует сильнее мертвой буквы и холодного повествования, настолько же несомненно, что воздействие театра глубже и устойчивее морали и законов.

Но здесь он только *поддерживает* светское правосудие, — а ведь ему открыто и более широкое поприще. Театр карает тысячи пороков, оставшихся безнаказанными; тысячи добродетелей, о которых умалчивает правосудие, прославляются сценой. В этом она — спутница мудрости и религии. Из их чистого источника черпает она наставления и примеры и облачает строгий долг в заманчивое, привлекательное одеяние. Какими чудесными впечатлениями, решениями, страстями

переполняет она нашу душу, какие божественные идеалы выставляет перед нами для подражания! Когда добросердечный Август, великий, как его боги, протягивает руку изменнику Цинне, уже читающему на его устах свой смертный приговор: «Будем друзьями, Цинна!» — кто из толпы зрителей не готов в *этот* миг пожать руку своему смертельному врагу, дабы уподобиться божественному римлянину? Когда Франц фон Зикинген отправляется проучить государя и бороться за чужие права и, нечаянно оглянувшись, видит дым над своим замком, где, беззащитные, остались его жена и ребенок, когда он все же продолжает путь, чтобы сдержать данное слово, — каким великим становится тогда для меня человек и какой ничтожной и презренной — грозная, непреодолимая судьба!

В неумолимом зеркале театра пороки выглядят настолько же отвратительными, насколько привлекательна добродетель. Когда беспомощный, впавший в детство Лир бурной ночью тщетно стучится в двери дочерей, когда, развевая свои седины по ветру, он рассказывает бушующим стихиям, как бессердечна Регана, когда его иступленная тоска в заключение выливается в ужасные слова: «Я отдал вам все!» — какой мерзостной является нам здесь неблагодарность, как торжественно клянемся мы в сыновней любви и уважении!

Но поле действия сцены простирается еще дальше. И там, где религия и законы отказываются сопровождать человеческие чувства, считая это ниже своего достоинства, она продолжает дело нашего воспитания. Благополучие общества нарушается глупостью в той же мере, как и преступлением и пороком. Опыт, древний, как мир, учит, что в ткани человеческих дел самые большие тяжести зачастую висят на тончайших, нежнейших ниточках, и когда нам случается проследить поступки вплоть до их первоисточника, мы десять раз улыбнемся прежде, чем ужаснемся один раз. С каждым днем, на который я старею, мой перечень злодеев становится все короче, а мой список глупцов все обширнее и полнее. Если вся безнравственность одного пола вытекает из одного и того же источника, если все

чудовищные крайности порока, когда-либо заклеивавшие этот пол, суть только видоизмененные формы, только высшие степени одного свойства, которое все мы в конце концов единодушно любим и с улыбкой поощряем, то почему бы природе не пойти тем же путем и у другого пола? Мне известен *один* лишь секрет, как уберечь людей от ухудшения, а именно: ограждать свое сердце от слабостей.

Значительной доли такого воздействия мы можем ожидать от театра. Именно он подставляет зеркало великому сословию глупцов, целительной насмешкой посярамляя многообразные их виды. То, чего раньше он достигал трогательностью и ужасом, здесь (быть может, быстрее и удачнее) осуществляется посредством шутки и сатиры. Если бы мы решили оценивать комедию и трагедию сообразно степени их воздействия, то, пожалуй, опыт отдал бы преимущество первой. Насмешка и презрение болезненнее уязвляют гордость человека, чем терзает его совесть отвращение. Наша трусость прячется от ужасающего, но она же предает нас жалу сатиры. Закон и совесть часто оберегают нас от преступления и пороков, — смешное требует от каждого тонкого чутья, которое мы упражняем только в театре. Бывает иногда, что мы разрешаем другу нападать на наши привычки и чувства, но с трудом прощаем ему мимолетную усмешку. Наши провинности терпят надзирателя и судью, наши дурные привычки едва выносят свидетеля. Только театру дано высмеивать наши слабости, ибо он щадит наши чувства и не спрашивает, кто же этот провинившийся дурак. Не краснея смотрим мы, как спала с нас в зеркале театра маска, и в тихомолку благодарим за снисходительный урок.

Но круг действия сцены далеко еще не исчерпан. Более чем какое-либо иное общественное учреждение в государстве, театр есть школа практической мудрости, путеводитель по гражданской жизни, верный ключ к сокровеннейшим тайникам человеческой души. Я согласен, что себялюбие и зачерствелость совести нередко сводят к нулю лучшее действие театра, что еще тысячи пороков нагло красуются пред его зеркалом, тысячи добрых чувств не дают плодов в холодном сердце зри-

теля, — я сам держусь мнения, что, пожалуй, мольеровский Гарпагон еще не исправил ни одного ростовщика, что самоубийца Беверли пока удержал немногих из своих собратьев от ужасной страсти к игре, что трагическая история разбойника Карла Моора не сделает большие дороги безопаснее. Но если даже мы ограничим широкое воздействие театра, если в своей несправедливости станем вовсе отрицать его, — как все же бесконечно велико еще его влияние! Если он не искореняет и не уменьшает всю сумму пороков, то не раскрыл ли он их перед нами? С этими порочными, с этими глупыми людьми нам надо жить. Мы должны или столкнуться, или уклониться от встречи с ними, осилить их или уступить им. Но теперь им не захватить нас врасплох! Мы подготовлены к их козням. Сцена раскрыла нам секрет, как выследить и обезвредить их. Она сбросила с лицемера искусную маску и указала сеть, которой опутывали нас коварство и интрига. Из извилистых лабиринтов вытащила она обман и ложь и показала их страшное лицо дневному свету. Возможно, что умирающая Сара не испугает ни одного развратника, что все картины наказанного обольщения не охладят его жара, а бойкая актриса даже не в шутку постарается ослабить это действие, — достаточно того, что доверчивой невинности ясны теперь его ловушки: сцена научила ее не доверять клятвам и страшиться поклонения.

Не только на людей и человеческие характеры, но и на судьбы обращает наше внимание театр и учит нас великому искусству сносить их. В сплетениях нашей жизни *случайное* и *намеренное* играют одинаково важную роль; последним мы правим, первому мы вынуждены слепо повиноваться. Хорошо уж, если неотвратимый рок не застает нас совсем врасплох, если наше мужество, наш ум уже сталкивались с чем-то подобным и сердце наше закалено, чтобы встретить удар. Театр развертывает перед нами разнообразное зрелище человеческих страданий. Он искусно вовлекает нас в чужие невзгоды, за мимолетное страдание вознаграждает сладостными слезами, приобретением мужества и опытности. Под его эгидой следуем мы за покинутой Ариад-

ной по звучному Наксосу, спускаемся в темницу, где умирает от голода Уголино, вступаем на страшный кровавый помост и внимаем торжественному часу смерти. Здесь слышим мы, как застигнутая врасплох природа громко и неоспоримо подтверждает то, что наша душа ощущала в смутных предчувствиях. В подземелье Тоуэра покидает обманутого фаворита благосклонность его королевы. Пред лицом смерти оставляет потрясенного страхом Моора его предательская софистическая мудрость. Вечность высылает мертвеца раскрыть тайны, недоступные живым, и злодей, мнящий себя в безопасности, теряет последнее страшное прибежище, ибо и могилы способны разглашать то, что знают.

Но мало того, что сцена знакомит с судьбами человечества, — она учит нас также быть справедливее к несчастному и судить о нем с большей снисходительностью. Лишь измерив всю глубину постигших его бедствий, имеем мы право высказать свое суждение о нем. Нет преступления постыднее воровства, но не применяем ли все мы слезу сострадания к обвинительному приговору, вдумавшись в чудовищное стечение обстоятельств, при которых совершает проступок Эдуард Руберг? Самоубийство мы неизменно отвергаем как преступление; но когда, одолеваемая угрозами разъяренного отца, любовью, призраком страшных монастырских стен, Мариана принимает яд, кто из нас отважится осудить эту достойную жалости жертву возмутительного предрассудка? Человечность и терпимость становятся господствующим духом нашего времени; лучи их проникли в залы суда и дальше — в сердца наших государей. Какая доля в этом божественном деле принадлежит нашим театрам? Не они ли познакомили людей с человеком и вскрыли тайный механизм его деяний?

Один особый разряд людей имеет причину быть благодарнее всех прочих театру. Только здесь сильные мира сего слышат правду и видят человека — то, что они слышат и видят очень редко или никогда.

Так велика и многообразна заслуга театра в деле нравственного просвещения; не меньше его заслуги и в области просвещения умственного. Именно здесь, в

этой высшей сфeре, умело пользуется им большой ум, пламенный патриот.

Он пронизывает взором род человеческий, сравнивает народы с народами, века с веками и видит, в каком рабстве коснеет народная масса, скованная цепями предрассудков и ошибочных взглядов, вечно препятствующих ее благополучию, так что чистые лучи истины освещают лишь немногие *отдельные* головы, покупающие эту малую выгоду, быть может, ценою всей жизни. Каким способом может мудрый законодатель приобщить нацию истине?

Театр есть общий канал, по которому от мыслящей, лучшей части народа струится свет истины, мягкими лучами распространяясь затем по всему государству. Более верные понятия, более высокие правила поведения, более чистые чувства растекаются отсюда по всем жилам народа; туман варварства и мрачного суеверия рассеивается, мрак уступает победоносному свету. Из многочисленных прекрасных плодов хорошего театра остановлюсь на двух. Как сильно распространилась за немногие лишь годы терпимость по отношению к религиям и сектам! Еще раньше, чем еврей Натан и сарацин Саладин устыдили нас проповедью божественного учения, что угодная богу жизнь совсем не так уж зависит от наших понятий о боге, раньше, чем Иосиф II поразил чудовищную гидру благочестивого человеконенавистничества, театр насаждал в нашем сердце человечность и мягкость. Мерзостные картины языческой поповской ярости научили нас избегать религиозной ненависти; глядясь в это страшное зеркало, христианство смывало с себя свои пятна. С такой же удачей могла бы сцена бороться с ошибками *воспитания*; нужно ждать появления пьесы, посвященной этой замечательной теме. Нет дела, более важного для государства по своим следствиям, и, однако, нет дела, более беспризорного, более предоставленного обывательскому заблуждению и легкомыслию. Только театр мог бы в трогательных, потрясающих образах представить пред каждым несчастные жертвы небрежного воспитания; здесь наши отцы могли бы отречься от предрассудков самодуров, наши матери — научиться любить разумнее. Ложные

понятия сбивают с толку и наилучшие сердца воспитателей; тем хуже, когда последние еще чванятся *методом* и губят нежные ростки в разных «филантропинах» и теплицах. Распространившееся в наши дни торгашество созданиями божьими, эта пресловутая мода выделывать людей и подражать Девкалиону (с той только разницей, что он из камней делал людей, а тут людей обращают в камни) более всякого иного распутства мысли заслуживала бы бича сатиры.

Таким же образом можно бы — если бы это понимали главы и попечители государства — руководить со сцены взглядами народа на правительство и правителей. Законодательная власть говорила бы здесь с подданным символами искусства, отвечала бы на его жалобы раньше, чем они найдут громкое выражение, и незаметно успокаивала бы его мнительность. Даже промышленность и дух изобретательства могли бы получить пользу от театра, если бы поэты сочли достойным труда быть патриотами, а государство снизошло до того, чтобы слушать их.

Никак не могу обойти здесь молчанием великое влияние, которое хороший постоянный театр оказал бы на дух нации. Национальным духом народа я называю сходство и согласие в его взглядах и склонностях по отношению к предметам, возбуждающим в другом народе иные мысли и чувства. Только театр способен в высокой степени содействовать этому согласию, так как он проникает во все области человеческого знания, исчерпывает все жизненные ситуации и освещает все уголки души; театр объединяет все сословия и классы и располагает кратчайшей дорогой к уму и сердцу. Если бы во всех наших пьесах царила *одна* господствующая мысль, если бы наши поэты согласились между собой установить крепкий союз ради этой конечной цели, если бы трудами их руководил строгий выбор, а кисть была посвящена только народным интересам, — одним словом, если бы мы дожили до национального театра, то мы стали бы нацией. Что так скрепляло воедино Элладу? Что так неудержимо привлекло народ к ее театру? Не что иное, как патриотическое содержание пьес, греческий дух, громадный, всеохватывающий интерес к государству и к лучшему человечеству.

Есть у театра еще одна заслуга, которую я тем охотнее признаю за ним теперь, что, на мой взгляд, его тяжба с преследователями и без того окончится в его пользу. Все предпринятые до сих пор попытки доказать значительность влияния сцены на нравы и просвещение подвергались сомнению, но даже ее враги признали, что из всех выдумок роскоши и всех способов общественного развлечения ей принадлежит первенство. Однако то, что сцена дает в этой области, важнее, чем принято полагать.

Человеческая природа не выносит вечной и непрерывной пытки деловых занятий, а чувственное возбуждение умирает вместе с удовлетворением. Пресытившись животным наслаждением, утомленный напряжением труда, терзаемый вечной потребностью в деятельности, человек жаждет более высоких, более утонченных удовольствий или безудержно набрасывается на дикие, разрушительные для общественного спокойствия развлечения, ускоряющие его гибель. Вакхические радости, губительная игра, тысячи безумств, измышляемых праздностью, неизбежны, когда законодатель не умеет руководить этой склонностью народа. Человеку дела грозит опасность заплатить тяжелым спином за жизнь, столь великодушно принесенную в жертву государству, ученому — опуститься до уровня тупого педанта, черпи — до зверя. Театр есть учреждение, где удовольствие сочетается с поучением, спокойствие с возбуждением, забавы с образованием, где ни одна сила души не напряжена в ущерб другой, ни одно удовольствие не достается за счет целого. Когда тоска грызет сердце, когда мрачная хандра отравляет наши одинокие часы, когда нам противны мир и дела, когда тысячи тягот удручают душу и наша восприимчивость угрожает угаснуть под бременем труда, — нас принимает театр. В этом искусственном мире мы мечтой прогоняем мир действительный, мы вновь обретаем себя: наше чувство пробуждается, делительные страсти потрясают нашу дремлющую природу и гонят кровь освеженными волнами. Вместе с чужим горем выплачет здесь несчастный и свое, счастливцев отрезвится, беззаботный задумается, чувствительный неженка закалится до мужества, гру-

бый изверг впервые начнет чувствовать. И наконец — какое торжество для тебя, природа, столь часто попираемая, столь неизменно воскресающая! — какое торжество, когда люди всех кругов, состояний и положений, сбросив узы искусственности и обычая, освободившись от всякого гнета судьбы, побратавшись в *единой* всех объемлющей симпатии, слившись вновь в единый род, забудут себя и весь мир и приблизятся к своему небесному первоисточнику! Каждый в отдельности упивается общими восторгами, которые, усиленные и украшенные, бросают на него свой отблеск из сотен очей, и в груди его теперь есть место для *одного* лишь чувства — быть *человеком*.

1784





О ПРИЧИНЕ НАСЛАЖДЕНИЯ, ДОСТАВЛЯЕМОГО ТРАГИЧЕСКИМИ ПРЕДМЕТАМИ

Как ни стараются некоторые новейшие эстетики защитить, точно от оскорбительного упрека, искусства воображения и чувства от всеобщего убеждения, что целью их служит наслаждение, это убеждение останется, однако, и впредь незыблемым и изящные искусства неохотно променяют свое исконное, неоспоримое и благотворное признание на новое, до которого их великодушно хотят возвысить. Не заботясь о том, что назначение служить нашему наслаждению может их унижить, они, наоборот, будут гордиться преимуществом, непосредственно достигать того, что все прочие виды деятельности человеческого духа выполняют лишь косвенным путем. В том, что цель природы по отношению к человеку есть его блаженство, хотя бы сам человек в своей моральной деятельности не знал этой цели, не усомнится, конечно, никто, если вообще допускать в природе какую-либо целесообразность. Таким образом, изящные искусства имеют общую цель с природой, или, вернее, с ее создателем, — сеять наслаждение и создавать счастливых. Играя, дают они то, что их более серьезные сестры заставляют нас добывать с тяжелым трудом; они дарят то, что там обычно бывает лишь наградой, добытой с трудом и чрезвычайными усилиями. Напряженным усердием приходится нам покупать на-

слаждения рассудка, мучительными жертвами — одобрение разума, тяжелыми лишениями — чувственные наслаждения, а то еще искупать их излишество вереницей страданий; одно искусство дает нам радости, которые не надо зарабатывать, которые не требуют жертв, которые не приходится искупать раскаянием. Кто же поставит достоинство такого наслаждения в один ряд с жалкой забавой? Кому придет в голову отрицать эту цель наслаждения у изящных искусств лишь потому, что они выше забавы?

Намерение, полное благих пожеланий, сделать высшею целью всего мораль, которое в искусстве породило и взяло под свою защиту так много посредственных произведений, причинило такой же вред и теории. Чтобы возвысить искусства в чине и снискать им благосклонность государства, как и благоговение людей, их изгоняют из родной области и навязывают им призвание чуждое и совершенно несвойственное их природе. Полагают, что оказывают им великую услугу, подставляя вместо легкомысленной цели *забавлять* — моральное назначение; и влияние искусств на нравственность, так бросающееся в глаза, как будто подкрепляет эту мысль. Кажется противоречием, что то же самое искусство, которое с такой силой способствует высшей цели человечества, совершает это лишь мимоходом и имеет своим конечным назначением столь пошлую цель, какой считается наслаждение. Но это кажущееся противоречие могло бы быть очень легко устранено убедительной теорией наслаждения, имей мы таковую, и законченной философией искусства. Последняя показала бы, что свободное наслаждение, доставляемое искусством, целиком основывается на моральных условиях, что при этом принимает деятельное участие вся нравственная природа человека. Она показала бы также, что создание этого наслаждения есть цель, достижимая исключительно лишь путем нравственных средств, что таким образом искусство, стремясь к полному достижению наслаждения, как к своей истинной цели, должно идти путем морали. А для оценки искусства совершенно безразлично, моральна ли его цель или лишь достижима моральными средствами, ибо и в том и в другом случае ему

все равно приходится считаться с нравственностью и действовать в теснейшем союзе с нравственным чувством; между тем для совершенства искусства далеко не безразлично, что именно будет считаться его целью и что — средством. Если целью его служит нравственность, то оно теряет то, что дает ему все его могущество — свою свободу, и то, что сообщает ему столь всеобщее воздействие — прелесть наслаждения. Игра обращается в серьезное дело; а между тем именно игра могла бы лучше всего выполнить это дело. Лишь оказывая свое *высшее* эстетическое воздействие, искусство может иметь благотворное влияние на нравственность; но оказывать свое высшее эстетическое воздействие оно может лишь пользуясь полнейшей свободой.

Известно далее, что всякое удовольствие, поскольку оно вытекает из нравственных источников, улучшает человека нравственно и что здесь действие должно в свою очередь стать причиной. Наслаждение прекрасным, трогательным, возвышенным укрепляет наши нравственные чувства, равно как удовольствие от благодеяния, любви и т. д. укрепляет все эти склонности. Как жизнерадостный дух есть верный удел высоконравственного человека, так нравственная высота бывает часто спутницей жизнерадостного духа. Таким образом искусство оказывает нравственное действие не только потому, что доставляет удовольствие путем нравственных средств, но и потому, что удовольствие, доставляемое искусством, служит само путем к нравственности.

Средства, которыми искусство достигает своих целей, так же многообразны, как и вообще источники свободного удовольствия. Но свободным я называю такое удовольствие, где деятельное участие принимают духовные силы, разум и воображение, где чувство рождается представлением, — в противоположность физическому или чувственному удовольствию, при котором душа подчинена слепой естественной необходимости и ощущение следует непосредственно за своей физической причиной. Чувственное наслаждение — единственное, исключенное из области прекрасных искусств, и умение возбуждать чувственное наслаждение никогда не может возвыситься до искусства, исключая лишь тот случай, когда

чувственные впечатления расположены, усилены или умерены по определенному художественному плану и эта планомерность очевидна для представления. Но и в этом случае искусством будет здесь лишь то, что является предметом свободного удовольствия, а именно вкус в расположении, радующий наш рассудок, а никак не физические прелести, доставляющие удовольствие лишь нашей чувственной природе.

Всеобщий источник всякого, в том числе и чувственного, удовольствия есть целесообразность. Мы называем удовольствие чувственным, когда целесообразность не очевидна для нашего представления, но лишь по закону необходимости имеет своим физическим следствием чувство удовольствия. Так, целесообразное движение крови и жизненных сил в отдельных органах или в целом организме производит в нас ощущение физического наслаждения во всех его видах и формах; мы чувствуем эту целесообразность в виде приятного ощущения, но мы не можем ее представить себе ни в определенном, ни в смутном виде.

Удовольствие свободно, когда мы имеем представление целесообразности и приятное ощущение сопровождает представление; таким образом, все представления, посредством которых мы познаем гармонию и целесообразность вещей, являются источниками свободного удовольствия и потому могут быть применены искусством для этой цели. Они разделяются на следующие виды: добро, истина, совершенство, красота, трогательное, возвышенное. Добром занимается наш разум, истиною и совершенством — рассудок, прекрасным — рассудок вместе с воображением, трогательным и возвышенным — разум вместе с воображением. Правда, услаждает нас уже чувственная прелесть или деятельная сила, но искусство пользуется чувственной прелестью лишь для того, чтобы присоединить ее к высшим чувствам целесообразности; рассматриваемая сама по себе, она сливается с прочими жизненными чувствами, и искусство отвергает ее, как и все чувственные наслаждения.

Разнообразие источников, из которых искусство черпает доставляемое нам удовольствие, само по себе не дает еще никакого права классифицировать искусства,

так как в одном и том же виде искусства могут сливаться многие, а часто и все роды удовольствия. Но поскольку известный род удовольствия является главной целью, он может служить если не для выделения особого вида искусства, то хоть для особой точки зрения на произведения искусства. Так, например, те искусства, которые по преимуществу удовлетворяют ум и воображение, те, стало быть, которые имеют своей главной целью истину, совершенство, красоту, можно объединить под названием изящных искусств (искусств вкуса, искусств ума); те, наоборот, которые занимают по преимуществу воображение и разум и, стало быть, имеют своим предметом добро, возвышенное и трогательное, могут быть выделены в особую группу под названием искусств *трогательных* (искусств чувства, сердца). Конечно, невозможно совершенно отделить трогательное от прекрасного, но прекрасное может вполне обойтись без элемента трогательного. Итак, если это разнообразие точек зрения не может служить основой для исчерпывающей классификации свободных искусств, то оно дает по крайней мере возможность определить точнее основные начала их оценки и предотвратить путаницу, неизбежную в том случае, когда при определении эстетических законов смешивают совершенно различные области трогательного и прекрасного.

Трогательное и возвышенное сходны в том, что они возбуждают удовольствие при посредстве неудовольствия, другими словами — в том, что они (так как удовольствие есть результат целесообразности, страдание же есть следствие противоположного) дают ощущение целесообразности, предполагающей нецелесообразность.

Чувство возвышенного состоит, с одной стороны, в чувстве нашего бессилия и невозможности охватить известный предмет, но, с другой стороны, — в чувстве нашей мощи, которая не знает границ и духовно подчиняет себе то, пред чем склоняются наши физические силы. Таким образом предмет возвышенного вступает в противоречие с нашими физическими силами, и эта нецелесообразность необходимо должна вызывать в нас неудовольствие. Но она в то же время является поводом к осознанию другой нашей способности, которая сильнее

того, пред чем оказалось бессильным воображение. Итак, возвышенный предмет именно вследствие того, что сталкивается с чувственной природой, представляется целесообразным разуму и, причиняя страдания при посредстве низших способностей, доставляет удовольствие через посредство высших.

В точном смысле слова быть растроганным — значит испытывать смешанное ощущение страдания и наслаждения, вызванного этим страданием. Таким образом растрогаться своим же несчастьем возможно лишь в том случае, когда страдание, им причиненное, достаточно умеренно, чтобы дать место удовольствию, какое испытал бы при этом сострадательный свидетель. Потеря значительного имущества поражает нас горем сегодня, и наше горе трогает зрителя; но через год мы сами уже лишь растроганы, когда вспоминаем об этом горе. Слабый — всегда жертва своего страдания, для героя и мудреца величайшие личные несчастья лишь трогательны.

Как и чувство возвышенного, растроганность состоит из двух составных частей — страдания и удовольствия; и здесь, стало быть, как и там, в основе целесообразности лежит нецелесообразность. Так, нецелесообразностью в природе представляется то, что человек, по существу не предназначенный к страданию, все же страдает, и эта нецелесообразность причиняет нам боль. Но эта боль нецелесообразности целесообразна для нашей разумной природы, поскольку она вызывает нас к деятельности, целесообразна для человеческого общества. Поэтому даже неудовольствие, возбуждаемое в нас нецелесообразностью, должно необходимо доставлять нам удовольствие, ибо это неудовольствие целесообразно. Чтобы определить, что именно выступит на первый план, когда человек растроган, — удовольствие или неудовольствие, — необходимо установить, что перевешивает: представление целесообразности или нецелесообразности. Это в свою очередь может зависеть от совокупности целей, которые достигаются или попираются, или же от их отношения к конечной цели всех целей.

Страдания добродетельного человека трогают нас болезненнее, чем страдания порочного, ибо в первом случае мы видим противоречие не только общей цели

человека — быть счастливым, но и частной цели — быть счастливым посредством добродетели, тогда как во втором случае мы видим лишь противоречие общей цели. Наоборот, счастье злодея возбуждает в нас гораздо более болезненное чувство, чем несчастье добродетельного человека, ибо, во-первых, в самом пороке, а во-вторых, в награждении порока заключается нецелесообразность.

Кроме того, добродетель гораздо более способна вознаграждать себя, чем счастливый порок — себя наказывать; поэтому именно скорее человек честный останется и в беде верным добродетели, чем порочный в счастье обратится на путь добродетели.

Но более всего определение отношения удовольствия к неудовольствию в трогательном зависит от того, какая цель важнее — попранная ли важнее достигнутой или достигнутая важнее попранной. Нет целесообразности более важной для нас, чем целесообразность моральная, и ничто не может быть выше удовольствия, доставляемого нам ею. Естественная целесообразность всегда остается для нас проблематичной, моральная для нас несомненна. Лишь она основана на нашей разумной природе и на внутренней необходимости. Она — для нас ближайшая, важнейшая и в то же время самая очевидная, ибо она не определяется ничем внешним, но исключительно внутренним началом нашего разума. Она — палладиум нашей свободы.

Эта моральная целесообразность наиболее живо познается в тех случаях, когда в борьбе с другими она получает преобладание; вся сила нравственного закона проявляется во всей полноте только там, где он приходит в столкновение со всеми остальными естественными силами, и все они в присутствии его теряют свою власть над человеческим сердцем. Под этими естественными силами подразумевается все то, что не может быть названо моральным, все, что находится вне высшего законодательства разума, то есть ощущения, побуждения, аффекты, страсти, равно как физическая необходимость и судьба. Чем страшнее враги, тем славнее победа; лишь противодействие делает силу очевидной. Из этого следует, что «высшее сознание нашей моральной природы может поддерживаться лишь под гнетом насилия, лишь

в борьбе и что высшее моральное наслаждение всегда сопровождается страданием».

Таким образом тот поэтический род, который дает нам высшую степень морального наслаждения, должен именно по этой причине пользоваться смешанными ощущениями и возбуждать в нас удовольствие посредством страдания. Это выполняет по преимуществу *трагедия*, и область ее охватывает все возможные случаи, в которых какая бы то ни было естественная целесообразность приносится в жертву моральной или одна моральная целесообразность другой, высшей. Быть может, было бы возможно, по степени, в какой одна моральная целесообразность проявляется и ощущается в борьбе с другой, построить лестницу удовольствия от низшего к высшему и, исходя из начала целесообразности, определить *a priori* степень приятной или тягостной растроганности. Мало того, быть может, на основании этого же принципа можно было бы *a priori* установить определенные разряды трагедии, перечислить все возможные виды трагедии в исчерпывающей таблице, так что получилась бы возможность указать каждой данной трагедии ее место и наперед определить как вид ее трогательного действия, так и его степень, которую она по свойству своему переступить не может. Но этот предмет требует особого рассмотрения.

В какой степени в нашем сознании представление моральной целесообразности пользуется предпочтением пред естественной целесообразностью, будет всего яснее видно из нескольких примеров.

Когда мы видим привязанными к мученическому столбу Гюона и Аманду, которые оба, по свободному выбору, предпочитают лучше умереть страшной смертью на костре, чем неверностью любимому существу достигнуть престола, — то что делает для нас эту сцену предметом столь божественного наслаждения? Противоречие между данным их состоянием и счастливой участью, которую они отвергли, кажущаяся нецелесообразность природы, награждающей добродетель страданием, противоестественный отказ от эгоизма и т. п. — все это, исполняя нашу душу таким множеством представлений нецелесообразного, должно было бы возбудить в нас

чувствительнейшую боль,— но что нам до природы со всеми ее целями и законами, если она своей нецелесообразностью является поводом показать нам во всем ее блеске моральную целесообразность в нас. Впечатление победоносной мощи нравственного закона, которое мы получаем при этом виде, представляет собой столь высокое, столь существенное благо, что мы испытываем даже искушение примириться со злом, которому обязаны всем этим. Наслаждение гармонией в царстве свободы бесконечно сильнее для нас, чем неприятное чувство от всех противоречий в мире природы.

Когда Кориолан, побежденный долгом супруга, сына и гражданина, покидает почти покоренный Рим, подавляет в себе чувство мести, уводит свое войско и отдает себя в жертву завистливому сопернику, он, очевидно, совершает весьма нецелесообразное действие; вследствие этого шага он не только теряет плоды всех своих побед, но сознательно стремится к гибели,— однако, с другой стороны, как он великолепен, как невыразимо величественен, когда смело предпочитает скорее вступить в резкое противоречие со своими влечениями, чем с нравственным чувством, и таким образом, вопреки всем правилам благоразумия, попрасть высшие чувственные интересы, лишь бы действовать в полном согласии с высшим моральным долгом! Всякая жертва жизнью нецелесообразна, ибо жизнь есть условие всех благ; но пожертвовать жизнью с моральными целями в высшей степени целесообразно, ибо жизнь не имеет никакого значения сама по себе, важна не как цель, но лишь как путь к нравственности. Поэтому если перед нами случай, где жертва жизнью есть средство к достижению нравственных целей, то жизнь должна уступить здесь нравственности. «Нет необходимости, чтобы я жил, но спасти Рим от голода необходимо»,— говорит великий Помпей, когда, перед отплытием в Африку, друзья уговаривают его отложить отъезд, пока пройдет буря.

Но страдание преступника с трагической точки зрения доставляет нам не меньшее наслаждение, чем страдание человека добродетельного; и, однако, здесь у нас создается впечатление моральной нецелесообразности. Противоречие его поведения с нравственными законами

возмущает нас; нравственное несовершенство, предполагаемое таким поведением, должно бы огорчить нас даже и в том случае, если бы мы не принимали в расчет страдания невинных, падающих его жертвой. Здесь нет никакого удовлетворения моральностью действующих лиц, которое могло бы вознаградить вас за мучительное чувство от их действий и страданий, — и все же и те и другие представляют собою весьма благодарный предмет для искусства, за которым мы следим с высоким удовольствием. Нетрудно показать согласие этого явления с вышесказанным.

Не только покорность велениям нравственного закона дает нам представление моральной целесообразности, но и скорбь о нарушении его. Печаль, порождаемая сознанием морального несовершенства, целесообразна, потому что соответствует чувству удовлетворения, сопровождающему сознание моральной правоты. Раскаяние, самобичевание, даже в его высшем проявлении — в форме отчаяния, морально возвышенны, потому что они никогда не могли бы быть переживаемы, если бы в груди преступника не бодрствовало неподкупное чувство правды и неправды, утверждающее свои права вопреки даже самому страстному противодействию эгоизма. Раскаяние в каком-либо поступке проистекает из сопоставления его с нравственным законом и есть неодобрение этого поступка, ибо он противоречит нравственному закону. Следовательно, в минуту раскаяния нравственный закон есть высший суд в душе такого человека; этот закон должен быть для него важнее, чем выгода от преступления, ибо сознание, что нравственный закон нарушен, отравляет для него удовольствие от этой выгоды. Но состояние души, в котором нравственный закон признается высшим судилищем, морально целесообразно и, стало быть, может явиться источником нравственного наслаждения. И что может быть возвышеннее героического отчаяния, которое попирает все жизненные блага и самую жизнь, ибо не может вынести и заглушить порицающий голос своего внутреннего судьи! Жертвует ли добровольно своей жизнью человек добродетельный, чтобы действовать сообразно с нравственным законом, или под гнетом совести преступ-

ник лишает себя жизни собственной рукою, чтобы покарать себя за нарушение этого закона,— наше уважение к нравственному закону равно возрастает в обоих случаях; и если бы между ними и было какое-либо различие, то оно было бы скорее в пользу последнего случая, так как решимость добродетельного человека могла быть в известной степени облегчена для него блаженным сознанием правоты, а нравственная заслуга поступка тем меньше, чем больше участия в нем имеют склонность и наслаждение. Раскаяние и отчаяние из-за совершенного преступления показывают нам силу нравственного закона лишь позже, но не слабее; это картины возвышеннейшей нравственности, лишь начертанные в подневольном состоянии. Человек, доведенный до отчаяния тем, что нарушил нравственный долг, именно в силу этого отчаяния уже возвратился к покорности этому долгу, и чем ужаснее он себя карает, тем могущественнее кажется нам нравственный закон, повелевающий ему.

Но бывают случаи, когда моральное наслаждение покупается лишь ценою морального страдания, и это имеет место тогда, когда приходится нарушить моральный долг, чтобы действовать согласно долгу более высокому и более общему. Если бы Кориолан, вместо того чтобы осаждать свой родной город, стоял с римским войском под стенами Анциума или Кориол, а мать его была из племени вольсков и мольбы ее возымели бы такое же действие на него, то эта победа сыновнего долга произвела бы на нас противоположное впечатление. С сыновней покорностью боролись бы гораздо более высокие гражданские обязанности, которым в случае столкновения должно быть отдано предпочтение. Комендант, которому предоставлен выбор сдать город или видеть, как на его глазах зарежут его сына, попавшего в плен, без колебания выбирает последнее, потому что по справедливости долг по отношению к сыну ниже, чем долг по отношению к отечеству. Правда, в первое мгновение нас возмущает, как может отец в такой степени попать естественное побуждение и отцовский долг, но мы тотчас же вслед за этим захвачены столь сладостным восхищением, что и нравственное побуждение, даже свя-

занное с естественной склонностью, не может отклонить разум от истинного его пути. Когда коринфянин Тимолеон приказывает убить своего любимого, но честолюбивого брата Тимофана, потому что его представление о патриотическом долге обязывает его уничтожить все, что представляет опасность для республики, то, хотя мы не без содрогания и отвращения видим, как он совершает столь противоестественный и столь противный моральному чувству поступок, однако наше отвращение немедленно разрешается глубочайшим преклонением пред героической добродетелью, которая охраняет свои веления от всякого воздействия личного влечения и в бурном столкновении чувств выносит решения так же свободно и так же правильно, как и в состоянии величайшего покоя. Наши воззрения на республиканский долг могут совершенно разойтись со взглядами Тимолеона; это отнюдь не препятствует нашему удовольствию. Наоборот, именно в тех случаях, где наш рассудок не на стороне действующего лица, там-то и видно, в какой степени мы ставим верность долгу выше целесообразности, согласие с разумом выше согласия с рассудком.

Но ни одно моральное явление не вызовет столь разноречивых суждений, как именно это, и причины такого разногласия найти нетрудно. Правда, моральное чувство присуще всем людям; но не у всех оно обладает той силой и свободой, какие необходимы для суждения в этих случаях. Большинство людей удовлетворяется одобрением поступка, когда его согласие с нравственным законом очевидно, и неодобрением, когда в глаза бросается несогласие с этим законом. Но на ясном рассудке и на разуме, независимом от естественных сил, — а стало быть, и от всяких моральных побуждений (поскольку они являются инстинктивными), — лежит долг правильно определить отношение моральных обязанностей к высшему началу нравственности. Вот почему один и тот же поступок, в котором немногие усмотрят высшую целесообразность, покажется толпе возмутительным противоречием, хотя и те и другие произнесут моральный приговор; оттого и происходит, что растрогать такими поступками возможно далеко не всех, как того

позволяло бы ожидать единство человеческой природы и необходимость морального закона. Но и самое истинное и величаво возвышенное представляется, как известно, многим преувеличением и нелепостью, ибо мера разума, признающего возвышенное, не у всех одинакова. Мелкая душонка склоняется во прах под гнетом столь высоких представлений или чувствует себя совершенно удрученной их моральной высотой. Не кажется ли часто пошлой толпе отвратительной путаницей то, в чем дух мыслящий усматривает именно высший порядок?

Вот что нам нужно знать о чувстве моральной целесообразности, поскольку оно лежит в основе трагического умиления и удовольствия, доставляемого нам страданием. Но тем не менее есть немало случаев, в которых естественная целесообразность доставляет нам удовольствие, как будто даже за счет моральной. Высокая целесообразность, с которой злодей устраивает свои махинации, явно забавляет нас, хотя и его средства и его цели противоречат нашему моральному чувству. Подобный человек способен возбудить наше живейшее участие, и мы трепещем, как бы не рухнули те самые планы, неудачи которых мы должны были бы страстно желать, если бы в самом деле всегда исходили из моральной целесообразности. Но и это явление не противоречит тому, что было сказано относительно чувства моральной целесообразности и его влияния на наслаждение, доставляемое нам трагическими переживаниями.

Целесообразность доставляет нам удовольствие при всех обстоятельствах, хотя бы она вовсе не имела никакого отношения к нравственному началу или противоречила ему. Мы испытываем это удовольствие в чистом виде, пока не вспоминаем о нравственной цели, которая здесь нарушена. Подобно тому как нас забавляют проявления похожего на ум инстинкта животных, трудолюбие пчел и т. п., хотя мы не приводим эту естественную целесообразность в связь с разумной волей и тем менее с какой-либо моральной целью, так и целесообразность всякого человеческого дела доставляет нам удовольствие сама по себе, если мы при этом не имеем в виду ничего, кроме отношения средств к их цели. Но как только мы вздумаем соотнести эту цель и

ее средства с нравственным началом и откроем противоречие с этим последним, — словом, как только мы вспомним, что имеем пред собою действия морального существа, — первоначальное удовольствие тотчас же сменяется глубоким негодованием, и никакая рассудочная целесообразность не в силах примирить нас с представлением нравственной нецелесообразности. Мы никогда не должны представлять себе с особенной ясностью, что этот Ричард III, этот Яго, этот Ловелас — *люди*; иначе наше участие неизбежно обратится в нечто противоположное. То, что мы обладаем — и довольно часто пользуемся — способностью по своей воле отвлечь наше внимание с одной стороны предмета и направлять его на другую и что само удовольствие, которое только и возможно благодаря этому отвлечению внимания, побуждает нас к нему и удерживает в таком состоянии, — это подтверждается повседневным опытом.

Но нередко хитроумное злодеяние пользуется нашей благосклонностью преимущественно по той причине, что оно служит средством доставлять нам наслаждение моральной целесообразностью. Чем опаснее западня, в которую Ловелас старается завлечь добродетель Клариссы, чем суровее испытания, которым изобретательная жестокость тирана подвергает стойкость своей невинной жертвы, с тем большим блеском одерживает триумф моральная целесообразность. Мы радуемся силе морального долга, которая заставляет изобретательность соблазнителя так изворачиваться, изощряться. Наоборот, мы ставим в некоторую заслугу последовательному злодею победу над моральным чувством, необходимо присущим, конечно, его душе, ибо эта победа свидетельствует об известной душевной силе и большой целесообразности рассудка, который в своей деятельности не дает себя смущать никакими моральными переживаниями.

Впрочем, бесспорно, что целесообразное злодеяние лишь в том случае может быть предметом полного удовлетворения, когда оно посрамляется нравственной целесообразностью. В этих случаях оно является даже существенным условием высшего удовольствия, ибо оно одно способно осветить со всей ясностью могущество

морального чувства. Нет более убедительного доказательства этого, чем последнее впечатление, на котором с ними разлучается автор «Клариссы». Высшая рассудочная целесообразность, которою мы против своей воли восхищались в совратительской тактике Ловеласа, победоносно унижена разумной целесообразностью, которую Кларисса противопоставляет этому страшному врагу ее невинности, и мы чувствуем таким образом в себе способность насладиться обеими целесообразностями.

Поскольку трагический поэт полагает своей целью довести чувство моральной целесообразности до степени живого сознания, поскольку он разумно выбирает и применяет средства для этой цели, — он всегда доставит знатоку удовольствие двояким путем — моральной целесообразностью и естественной. Одна удовлетворяет сердце, другая — рассудок. Толпа как бы слепо испытывает действие, предназначенное художником для сердца, не замечая той магии, с помощью которой искусство проявило эту власть над ним. Но есть известный разряд знатоков, для которых, наоборот, теряется действие, предназначенное художником для сердца, и вкус которых он зато привлекает целесообразностью примененных для этого средств. В это своеобразное противоречие нередко вырождается утонченнейшая культура вкуса, особенно там, где моральное облагораживание отстает от рассудочного образования. Этого рода знатоки ищут в трогательном и возвышенном только рассудочного; последнее они умеют почувствовать и оценить с самым безошибочным вкусом, но ни в каком случае не следует обращаться к их сердцу. Возраст и культура влекут нас к этой подводной скале, и счастливо избежать пагубного влияния того и другого — высшая заслуга для образованного человека. Из европейских народов более всех к этой крайности приблизились наши соседи французы, и мы, как во всем остальном, и здесь стремимся следовать этому образцу.





О ТРАГИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В самом состоянии аффекта, независимо от вредного или полезного воздействия его предмета, есть нечто привлекательное для нас; мы жаждем испытать это состояние хотя бы ценою некоторых жертв. Это побуждение лежит в основе самых обыкновенных наших удовольствий; будет ли направлением аффекта желание или отвращение, будет ли он по своей природе приятен или мучителен — имеет здесь мало значения. Наоборот, опыт учит, что аффект неприятный привлекает нас сильнее, что, стало быть, наслаждение, доставляемое аффектом, находится в обратном отношении к его содержанию. Таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас. Все теснится с напряженным вниманием вокруг рассказчика, повествующего об убийстве; мы поглощаем с жадностью необычайнейшую сказку о привидениях, и жадность тем сильнее, чем больше становятся у нас волосы дыбом.

Это волнение живее проявляется при непосредственных впечатлениях. Зрелище бури, поглощающей целый флот, наблюдаемое с берега, с такой же силой усладило бы нашу фантазию, с какой возмутило бы наше чувствительное сердце; едва ли можно согласиться с Лукрецием, который объясняет это естественное наслаждение сопоставлением нашей личной безопасности с созерцас-

мой нами опасностью. Как многочисленна толпа народа, сопровождающая преступника на место казни! Ни радостью удовлетворенной любви к справедливости, ни неблагородным наслаждением утоленной жажды мести не объяснить этого явления. Этот несчастный, быть может, даже оправдан в сердце зрителя, искреннейшее сострадание, быть может, уже хлопочет о его спасении; и, однако, во всяком зрителе, в большей или меньшей степени, возникает жадное желание своими глазами следить за зрелищем его страданий. Если человек известного воспитания и известной утонченности чувств и составляет исключение из общего правила, то причина кроется тут не в том, что ему будто бы чуждо это тяготение, но в том, что болезненное действие сострадания берет верх или же правила приличия удерживают его в известных рамках. Грубое дитя природы, не обуздываемое никакими чувствами мягкой человечности, отдается без боязни во власть этому могучему влечению. Оно коренится, стало быть, в первичной природе души человеческой и объясняется всеобщим психологическим законом.

Если бы мы, однако, и эти грубые естественные чувства признали несовместимыми с достоинством человеческой природы и поэтому не решились бы обосновать на них закон для всего человечества, то у нас достаточно других данных, ставящих вне всякого сомнения действительность и всеобщность наслаждения мучительными переживаниями. Тягостная борьба противоположных влечений или обязанностей, являющаяся для того, кто ее переносит, источником мучений, доставляет нам удовольствие, когда мы остаемся ее зрителями; с неизменно возрастающим наслаждением следим мы за развитием страсти вплоть до бездны, в которую она увлекает свою злосчастную жертву. Та же утонченность чувств, в силу которой мы боимся смотреть на физические страдания или на физическое выражение нравственных страданий, доставляет нам особенное наслаждение, когда мы сочувствуем страданиям чисто нравственным. Всем свойственно проявлять интерес к изображению подобных предметов.

Естественно, это относится лишь к изображенному или воспроизведенному аффекту; ибо близость, в какой

находится сам подлинный аффект с нашим инстинктом благополучия, обыкновенно занимает нас и овладевает нами слишком сильно, чтобы оставалось еще место для наслаждения, которое он доставляет сам по себе, не осложненный никакими своекорыстными побуждениями. У того, кто действительно охвачен страданием, чувство страдания заслоняет все остальное, как бы ни восхицало слушателя или зрителя изображение его душевного состояния. Тем не менее даже настоящий мучительный аффект не вполне лишен для человека, который его переносит, некоторого удовольствия; только степень этого удовольствия различна, и она зависит от душевной организации человека. Если бы в беспокойстве, в сомнении, в страхе не было некоторой доли наслаждения, азартные игры имели бы для нас гораздо меньше прелести, мы не кидались бы с безумной отвагой в опасности, сочувствие чужим страданиям не доставляло бы нам высшего наслаждения именно в моменты сильнейшей иллюзии, в мгновения живейшего переживания этих чужих страданий. Все это, однако, не значит, что неприятные аффекты сами по себе могут быть источником наслаждения, и едва ли кто-либо вздумал бы утверждать что-нибудь подобное; достаточно, что этими душевными состояниями создаются лишь предварительные условия, при которых только и становятся возможными известные виды удовольствия. Таким образом, характеры, особенно восприимчивые и особенно жадные к таким видам удовольствия, легче примирятся с этими неприятными условиями, и даже среди сильнейших бурь страсти не вполне утратят свою свободу.

Неудовольствие, испытываемое нами при неприятных аффектах, зависит от отношения предмета к нашим физическим или нравственным силам. Те же источники имеет и удовольствие, сопровождающее приятные аффекты. Сообразно отношению, в каком находится нравственная природа человека к физической, изменяется и степень свободы, какую он располагает в аффектах; а так как в морали, как известно, для нас нет выбора, а физическое побуждение, наоборот, подчинено регулирующей деятельности разума и таким образом подвластно или по крайней мере должно быть подвластно на-

шей силе, то очевидно, что при всех аффектах, имеющих отношение к эгоистическим побуждениям, возможно сохранить полнейшую свободу и быть господином над степенью их силы. Эта сила ослабевает по мере того, как моральные чувства перевешивают в человеке инстинкт благополучия и эгоистическая преданность своему индивидуальному я умиряется покорностью всеобщим законам разума. Такой человек будет, стало быть, в состоянии аффекта гораздо слабее чувствовать отношение известного предмета к инстинкту благополучия и, следовательно, испытает неудовольствие, протекающее только из этого отношения, в гораздо меньшей степени; наоборот, тем более будет он чуток к тому, в каких отношениях этот предмет находится к его нравственности и поэтому гораздо более восприимчив к удовольствию, которое нередко примешивает нравственный элемент к тягостнейшим физическим страданиям. Такой душевной организации наиболее доступны наслаждения сострадания; она способна удержать даже настоящий, первичный аффект в рамках сострадания. Отсюда — высокое значение жизненной философии, которая посредством постоянного указания на всеобщие законы лишает чувство всякой силы для нашей индивидуальности, учит нас в связи с великим целым отрешаться от нашего маленького я и таким образом дает нам силу относиться к самим себе как к существам посторонним. Это возвышенное расположение духа есть удел сильных и философских душ, которые долгой неустанной работой над собой приучились обуздывать свои эгоистические побуждения. Самая мучительная утрата не выводит их за пределы тихой грусти, с которой всегда может сочетаться заметная степень удовольствия. Лишь этим людям, единственно способным выступать за пределы самих себя, доступно наслаждение участия к самим себе и переживания своего собственного страдания в мягком отблеске сочувствия.

Уже изложенное содержит достаточно указаний на источники удовольствия, доставляемого нам аффектом самим по себе, особенно аффектом печали. Как мы видели, это наслаждение сильнее в душах нравственных и тем свободнее, чем независимее душа от эгоистиче-

ских побуждений. Далее, оно живее и сильнее при аффектах печали, связанных с оскорблением себялюбия, чем при аффектах радостных, предполагающих удовлетворение себялюбия; оно, стало быть, возрастает там, где эгоистические побуждения получают отпор, и уменьшается там, где эти побуждения находят удовлетворение. Но нам известны только два источника наслаждения: удовлетворение инстинкта благополучия и исполнение законов нравственности; если, следовательно, доказано, что источник известного наслаждения не в первом, то он коренится непременно во втором. Итак, наша моральная природа есть источник наслаждения, доставляемого нам изображением мучительных аффектов и иногда даже действительным переживанием таких аффектов.

Неоднократно делались попытки объяснить удовольствие, доставляемое состраданием; но удовлетворительными могут считаться лишь весьма немногие из них, так как причины этого явления охотнее искали в сопровождающих обстоятельствах, чем в природе самого аффекта. Многим казалось, что удовольствие сострадания есть не что иное, как удовольствие, доставляемое душе ее чувствительностью; другие видели в нем наслаждение энергичным применением сил, живым проявлением способности желать, другими словами — удовлетворением жажды деятельности; третьи выводят его из познания нравственно прекрасных черт характера, проявляющихся особенно явственно в борьбе с несчастием и со страстью. Но во всех этих попытках остается совершенно невыясненным самое главное: почему в предметах сострадания наиболее привлекательно именно самое страдание, самая боль, — ведь по тем объяснениям выходит, что более слабая степень страдания как будто благоприятнее для указываемых здесь источников наслаждения. Живость и сила возбужденных в нашей фантазии представлений, нравственное величие страдающих пред нами лиц и сопоставление у сочувствующего зрителя себя с этими лицами, конечно, могут усилить наслаждение волнением, но не могут быть его источником. Страдания мелкой душонки, муки злодея, конечно, не дают нам этого наслаждения — но не дают

лишь потому, что они возбуждают наше сочувствие в меньшей степени, чем страдающий герой или борющийся добродетельный человек. Итак, мы всегда возвращаемся к первому вопросу: почему же степень наслаждения сочувствием страданию определяется именно размерами этого страдания, и на этот вопрос может быть дан лишь один ответ: потому что именно действие на нашу чувственную природу есть условие возбуждения той силы души, деятельность которой является источником этого наслаждения мучительным сочувствием.

Эта сила есть не что иное, как разум, и поскольку свободное проявление его, как абсолютная самостоятельность, заслуживает названия деятельности по преимуществу, поскольку душа лишь в своем нравственном проявлении чувствует себя совершенно независимой и свободной, постольку, конечно, причиной нашего наслаждения мучительными переживаниями является удовлетворенная потребность в деятельности. Но в основе этого наслаждения лежит не многочисленность и не живость представлений, не деятельность способности желания вообще, но лишь особый вид первых и определенная, зависящая от разума деятельность второй.

Итак, изображенный аффект вообще включает нечто привлекательное для нас потому, что он удовлетворяет потребность в деятельности; аффекту скорби это действие свойственно в высшей степени потому, что он удовлетворяет в высшей степени эту потребность. Лишь в состоянии полнейшей свободы, лишь в сознании своей разумной природы проявляет душа высшее напряжение деятельности, ибо лишь в этом случае она развивает силу, превосходящую всякое сопротивление.

Итак, то состояние души, которое по преимуществу дает выражение этой силе, которое пробуждает эту высшую деятельность, наиболее целесообразно для разумного существа и наиболее способно удовлетворить потребность в деятельности; оно, стало быть, и связано с наибольшим наслаждением *. В такое состояние пере-

* См. выше статью «О причине наслаждения, доставляемого нам трагическими предметами».

носит нас аффект скорби, и наслаждение, доставляемое им, в такой же степени превосходит наслаждение, доставляемое аффектами радости, в какой наша нравственная природа выше физической.

То, что во всей системе целей является лишь подчиненным членом, выделяется искусством из этой связи и обращается в главную его цель. Для природы наслаждение может быть второстепенной целью; для искусства оно — главная. Поэтому искусство во имя своей важнейшей цели не должно упускать из виду высокого наслаждения, заключенного в скорбном волнении. А то искусство, которое основной своей целью полагает наслаждение состраданием, и называется трагическим искусством в наиболее общем смысле.

Искусство выполняет свое назначение посредством подражания природе; оно воспроизводит условия, при которых возможно в действительности наслаждение, и для этой цели объединяет по разумному плану разрозненные явления природы, полагая своей конечной целью то, что для природы было только целью побочной. Таким образом трагическое искусство будет подражать природе в тех ее действиях, которые по преимуществу способны вызвать аффект сострадания.

Итак, для того чтобы начертать общие правила и руководство трагическому искусству, необходимо прежде всего знать условия, при которых, по указаниям опыта, рождение наслаждения, вызываемого волнением, бывает наиболее вероятно и протекает наиболее энергично; необходимо также обратить при этом внимание и на те обстоятельства, которые ограничивают или даже разрушают его.

Опыт указывает два противоположных обстоятельства, препятствующих наслаждению волнением: это бывает в тех случаях, когда сострадание или слишком слабо, или слишком сильно, настолько, что воспроизведенный аффект живее действительного. Это в свою очередь может зависеть или от слабости впечатления, производимого на нас действительным страданием, — и в этом случае мы говорим, что сердце наше осталось холодным и мы не чувствуем ни боли, ни удовольствия, — или же это зависит от более сильных чувств, которые

побеждают воспринятые впечатления и своим перевесом в душе ослабляют или совсем заглушают наслаждение состраданием.

Согласно с тем, что изложено в предыдущей статье о причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами, во всяком трагическом волнении имеется представление некоторой нецелесообразности, которое тем самым, что волнение должно доставить усладу, всегда ведет к представлению о некоторой высшей целесообразности. От взаимоотношений между этими двумя противоположными представлениями и зависит, чем по преимуществу будет сопровождаться волнение — удовольствием или неудовольствием. Если представление нецелесообразности живее противоположного представления или если цель недостигнутая важнее достигнутой; то неудовольствие одержит во всяком случае верх; не так важно, имеет ли это объективное значение, касаясь всего рода человеческого, или только субъективное — относясь лишь к немногим индивидам.

Когда неприятное чувство, порожденное причиной несчастья, слишком сильно, оно ослабляет наше сострадание к тому, кто его испытывает. Два совершенно противоположных чувства не могут с равной силой одновременно наполнять душу. Раздражение против виновника страданий становится господствующим аффектом, и всякое другое чувство должно уступить ему. Наше участие всегда ослабляется этим раздражением, например, в том случае, когда несчастный, к которому мы должны были бы чувствовать сострадание, гибнет по собственной и непростительной вине или по слабости рассудка или же из-за малодушия не сумел избежать гибели, хотя мог это сделать. Нашему состраданию к несчастному Лиру, оскорбленному неблагоприятными дочерьми, не в малой степени вредит мысль о том, как легкомысленно отказался от короны этот старик, простодушный, как ребенок, и как неразумно распределил он свою любовь между дочерьми. В «Олинте и Софронии»; трагедии Кронегка, даже ужаснейшие страдания, которым на наших глазах подвергаются оба эти мученика за веру, лишь в слабой степени возбуждают наше сострадание, а их возвышенный героизм столь же мало.

возбуждает наше восхищение, ибо лишь безумие способно к поступку, каким Олинт приводит самого себя и весь свой народ на край гибели.

В такой же степени ослабляется наше сострадание и в том случае, когда виновник несчастья, неповинные жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, наполняет нашу душу отвращением. Когда трагический поэт не может обойтись без злодея или когда он вынужден выводить величие страдания из величия злодейства, это неизменно вредит совершенству его творения. Подтверждение этой мысли — Яго и леди Макбет у Шекспира, Клеопатра в «Родогуне», Франц Моор в «Разбойниках». Поэт, ясно понимающий свою истинную выгоду, никогда не сделает несчастье результатом злой воли, поставившей себе целью доставлять несчастье, а тем более следствием неразумия, но непременно представит страдание как следствие давления обстоятельств. Если несчастье происходит не из моральных источников, а из внешних явлений, не обладающих волею и не подчиненных воле, то сострадание чище и по крайней мере не ослабляется представлением моральной нецелесообразности. Но в этом случае сочувствующий зритель не будет избавлен от тягостного сознания нецелесообразности в природе, что может быть искуплено в этом случае лишь нравственной целесообразностью. Гораздо более высокой степени достигает сострадание в том случае, когда предметом его оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли. Особенная прелесть немецкой «Ифигении» заключается именно в том, что царь Тавриды, единственный человек, стоящий на пути желанием Ореста и его сестры, не только ни на минуту не теряет нашего уважения, но в конце концов заставляет нас даже полюбить его.

Еще выше этого рода волнующего стоит тот род, где причина несчастья не только не противоречит нравственности, но, наоборот, нравственностью обусловлена и где взаимные страдания вызваны только мыслью

героя о том, что он причиняет страдания. Такова ситуация Химены и Родрига в «Сиде» Пьера Корнеля, с точки зрения интриги, бесспорно образцовом проведении трагического искусства. Долг чести и сыновней любви вооружают руку Родрига против отца его возлюбленной, а мужество дает ему победу; долг чести и любви к отцу делают Химену, дочь убитого, страшной обвинительницей Родрига и мстительницей. Оба действуют наперекор своей любви, которая столь же боязливо трепещет пред несчастием преследуемого существа, сколь моральный долг ревностно повелевает им добиваться этого несчастья. Оба таким образом внушают нам глубочайшее уважение, потому что исполняют моральный долг за счет своего влечения; оба возбуждают в нас величайшее сострадание, потому что страдают добровольно и по побуждению, внушающему к ним высшее уважение. Здесь таким образом наше сострадание не только не нарушается противоположными чувствами, но, наоборот, вспыхивает с удвоенной силой; лишь невозможность совместить идею несчастья с бесспорнейшим правом на блаженство могла бы омрачить облачком скорби наше наслаждение состраданием. Как ни отрадно, что наше недовольство такой нецелесообразностью обращено не на нравственное существо, но на явление безвредное, на необходимость, все же для духа свободного и самоопределяющегося всегда унизительна и оскорбительна слепая покорность судьбе. Вот что не удовлетворяет нас даже в совершеннейших творениях греческой драмы, ибо в конце концов все они апеллируют к необходимости, и наш разум, требующий разумности, останавливается пред нераспутанным узлом. Но на высшей и последней ступени, до которой подымается нравственно развитой человек и до которой может возвыситься волнующее нас искусство, разрешается и это противоречие, а вместе с ним исчезает и всякая тень неудовольствия. Это бывает в том случае, когда улетучивается и это чувство недовольства судьбой, растворяясь в ощущении — а еще лучше, в ясном сознании телеологической связи вещей, возвышенного порядка, благостной воли. Тогда к нашему наслаждению нравственной гармонией присоединяется живительное пред-

ставление совершеннейшей целесообразности в великом целом природы, и кажущееся нарушение ее, возбуждавшее в данном отдельном случае нашу грусть, становится для нашего разума побуждением искать в общих законах оправдания этого случая и разрешать этот отдельно прозвучавший диссонанс в великой гармонии целого. До этих чистых высот трагического волнения никогда не возвышалось греческое искусство, ибо ни народная религия, ни даже философия греков не освещала им путь далеко вперед. Новому искусству, счастливое преимущество которого — получать более чистый материал из рук более просвещенной философии, суждено привести в исполнение и это высшее требование и таким образом полностью раскрыть моральное достоинство искусства. Если нам, людям нового времени, действительно приходится отказаться от мысли воскресить греческое искусство, ибо философский дух нашей эпохи и современная культура вообще неблагоприятны поэзии, то они отражаются менее пагубно на трагическом искусстве, основанном на нравственных элементах. Только трагическому искусству, быть может, наша культура возмещает ущерб, нанесенный ею искусству вообще.

Если трагическое волнение, с одной стороны, ослабляется вследствие примеси неподходящих представлений и чувств, отчего понижается также доставляемое им наслаждение, то, с другой стороны, вследствие чрезмерного приближения к действительному аффекту, оно может возрасти до той ступени, на которой страдание преобладает. Было уже замечено, что неприятное действие аффектов коренится в отношении их предметов к нашим чувствам, а наслаждение, доставляемое ими, — в отношении самого аффекта к нашему нравственному миру. Таким образом между чувственностью и нравственностью предполагается постоянное взаимоотношение, которое определяет отношение удовольствия к неудовольствию в трагических волнениях и не может быть изменено или превращено в обратное, не изменив одновременно чувств удовольствия или неудовольствия или же превратив их в противоположные чувства. Чем живее деятельность чувственного мира, тем слабее проявление мира нравственного, и, наоборот, если сла-

беет первая, тем самым усиливается второе. Очевидно, все, что дает в нашей душе перевес чувственному элементу, с неизбежностью должно, ограничивая элемент нравственный, тем самым ослабить наше наслаждение от трагических волнений, проистекающее только из этого нравственного начала; равно как все в нашей душе, оживляющее деятельность ее нравственных сил, отнимает у боли ее жало, даже в действительных аффектах. А чувственная природа в нас действительно получает этот перевес, как только представления о страдании достигают в нас такой живости, что мы уже теряем способность отличить изображаемый поэтом аффект от действительного, наше собственное я от страдающего героя драмы, правду от вымысла. Эта чувственная природа получает перевес также в том случае, когда нагромождение ее предметов и ослепительный свет, пролитый на них взволнованным воображением, дают ей пищу. Наоборот, самым разумным средством ввести ее в свойственные ей пределы является помощь сверхчувственных нравственных идей, под влиянием которых подавленный разум выпрямляется, точно на каких-то духовных подпорках, и возносится над тусклым туманом чувств в область света. Этим объясняется, почему общие истины или моральные афоризмы, умело вкрапленные в драматический диалог, имели такую привлекательность для всех образованных народов и почему уже греки доводили это почти до излишества. Ничто для нравственного духа не может быть приятнее того состояния, когда он после долговременного пассивного страдания вновь пробуждается от подчинения чувственной природе к самодеятельности и обретает свою былую свободу.

Таковы причины, ограничивающие чувство сострадания и препятствующие наслаждению от трагических волнений. Обратимся теперь к условиям, всего вернее усиливающим чувство сострадания и наслаждение волнением.

Всякое сострадание предполагает наличие представлений страдания, и сообразно живости, истинности, полноте и продолжительности последних изменяется и степень первого.

1. Чем *живее* представление, тем настоятельнее в душе потребность деятельности, тем более захвачена его чувственная сторона, тем, стало быть, больше потребуются противодействие ее нравственных сил. Но представления страдания получаются двумя различными путями, которые оказывают различное влияние на живость впечатлений. Те страдания, свидетелями которых были мы сами, действуют на нас неизмеримо сильнее, чем те, о которых мы узнаем из рассказа или описания. Первые возбуждают свободную игру нашей фантазии и, действуя непосредственно на нашу чувственную природу, проникают кратчайшим путем в наше сердце. Наоборот, в рассказе частный случай должен быть обобщен, затем уже от общего мы идем опять к частному, и эта неизбежная операция рассудка в значительной степени ослабляет силу впечатления. А слабое впечатление не сможет нераздельно овладеть душою и позволит посторонним впечатлениям нарушить цельность воздействия и рассеять внимание. Очень часто рассказ переносит нас из душевного состояния действующих лиц в состояние самого рассказчика, что нарушает иллюзию, столь необходимую для чувств сострадания. Как только на первый план выступает личность самого рассказчика, в действии наступает перерыв — а потому неизбежно и в нашем сочувствующем аффекте; это имеет место даже тогда, когда драматург в разгар диалога влагает в уста действующих лиц замечания, уместные лишь в устах холодного зрителя. От этого недостатка едва ли свободна хоть одна из наших новейших трагедий, но лишь во французской трагедии он возведен в правило. Итак, для того чтобы сообщить нашим представлениям о страдании ту силу, которой требует высокое напряжение волнения, необходимы непосредственное присутствие и живое воплощение.

2. Но мы не можем получать самые живые впечатления о страдании, не испытывая ни малейшего сострадания: это бывает в том случае, когда впечатления лишены *правдивости*. Чтобы принять участие в страдании, мы должны составить себе о нем *понятие*; для этого необходимо сходство его с чем-то таким, что уже ранее было в нас. Ведь возможность сострадания осно-

вана на уже воспринятом или предполагаемом сходстве между нами и страдающим субъектом. Сострадание неизбежно повсюду, где такое сходство очевидно, и невозможно там, где его нет. Чем явственнее и больше это сходство, тем живее наше сострадание; чем меньше первое, тем слабее второе. Для того чтобы внутренне переживать аффект другого, в нас должны быть заранее готовы все внутренние условия этого аффекта, чтобы внешняя причина, породившая его, в соединении с внутренними условиями могла произвести на нас такое же действие. Мы должны быть способны, не насилуя себя, меняться своей личностью с другим; переноситься своим я в его состояние. Но возможно ли переживать душевное состояние другого, если мы ранее не узнавали в этом другом себя?

Это сходство простирается на все душевные явления, поскольку они всеобщи и необходимы. Но всеобщность и необходимость присущи по преимуществу нашей нравственной природе. Чувственное начало может зависеть от тех или иных случайных причин; даже наша познавательная способность находится в зависимости от неустойчивых условий. Лишь наша нравственность в себе самой находит свою основу и потому наиболее способна дать всеобщее и точное мерило для определения этого сходства. Истинным мы называем таким образом представление, которое, на наш взгляд, соответствует нашей форме мышления и восприятия, состоит уже в известном сродстве с нашими мыслями и легко усваивается нашим внутренним миром. Если сходство касается личных особенностей нашей души, тех своеобразных проявлений в нас общечеловеческого характера, которые отвлекаются без ущерба для общечеловеческой природы, то представление это истинно лишь для нас; если же сходство охватывает всеобщую и необходимую форму, свойственную всему роду человеческому, то мы имеем право считать истину объективной. Для римлянина приговор первого Брута, самоубийство Катона составляют субъективную истину. Представления и чувства, которыми обусловлены действия обоих этих мужей, вытекают не непосредственно из общечеловеческой природы, но косвенно из свойств определен-

ного человеческого характера. Для того чтобы разделять их чувства, надо иметь убеждения римлянина или временно их принять. Наоборот, для того чтобы быть глубоко потрясенным героической самоотверженностью Леонида, спокойной покорностью Аристида, добровольной смертью Сократа, для того чтобы проливать слезы над страшной превратностью судьбы Дария, достаточно быть только человеком. Такие представления мы назовем, в противоположность первым, объективно истинными, ибо они находятся в соответствии с природой всякого субъекта и потому содержат столь же строгую всеобщность и необходимость, как если бы они были совершенно независимы от всяких субъективных условий.

Не надо смешивать, однако, субъективно истинное изображение только потому, что оно подчинено случайным условиям, с произвольным. В конце концов ведь и субъективная истина вытекает из всеобщих основ человеческого духа, лишь под влиянием особых обстоятельств получившая особую форму, — и то и другое в равной степени необходимые условия человеческого духа. Если бы решение Катона противоречило общим законам человеческой природы, оно не могло бы считаться даже субъективной истиной. Изображения этого рода отличаются лишь более узкой сферой действия, так как рассчитаны не только на общечеловеческие свойства, но еще и на некоторые другие. Трагическое искусство может пользоваться ими с большой интенсивной силой, если хочет отказаться от экстенсивного воздействия; но все же его благодарнейшим материалом будет всегда безусловно истинное, просто человеческое в человеческих обстоятельствах, ибо только эти мотивы, не лишая силы впечатления, обеспечивают искусству всеобщее действие.

3. Кроме живости и правдивости, от трагического изображения требуется, в-третьих, еще *законченность*. Все, что должно быть дано извне, для того чтобы привести душу в желательное состояние, должно быть исчерпано в театральном представлении. Если зритель, настроенный совершенно по-римски, должен перенестись в душевное состояние Катона, если последнее

решение этого республиканца должно стать его — зрителя — решением, то оно должно корениться не только в душе римлянина, но и в соответственных обстоятельствах, внешнее положение и внутреннее состояние героя должны быть зрителю совершенно ясны во всей их связи и полноте, от него не должно ускользнуть ни одно звено из той цепи условий, которой неизбежно обусловлено последнее решение римлянина. Без этой законченности нельзя даже установить, правдиво ли изображение, так как лишь на сходстве обстоятельств, которые должны быть для нас совершенно ясны, может быть основано наше суждение о сходстве ощущений; ибо аффект возникает только из соединения условий внешних и внутренних. Если нам предстоит решить, поступили ли бы мы, как Катон, будучи на его месте, мы прежде всего должны продумать все подробности его внешнего положения, и лишь тогда мы имеем право сопоставить наши ощущения с его ощущениями, сделать заключение об их сходстве и судить об их истинности.

Единственный путь к такой законченности изображения — объединение вереницы отдельных представлений и ощущений, находящихся в причинной связи и взаимодействии и в своей совокупности составляющих для нашего сознания единое целое. Для того чтобы оказать на нас живое воздействие, все эти представления должны произвести непосредственное впечатление на наши внешние чувства и — так как повествовательная форма всегда ослабляет это впечатление — должны быть вызваны совершающимся пред нами действием. Итак, законченность трагического изображения требует ряда отдельных зримых действий, которые объединяются в трагическое действие как в одно большое целое.

4. Наконец, для того чтобы представления страдания нас глубоко волновали, они должны быть достаточно *продолжительны*. Аффект, в который переносят нас чужие страдания, давит на нас, и от этого стеснительного состояния мы спешим освободиться; при этом слишком легко исчезает и столь необходимая для страдания иллюзия. Поэтому душа должна быть на-

сильно прикована к этим представлениям и лишена возможности слишком рано вырваться из этой иллюзии. Живость представлений и сила впечатлений, охвативших наши чувства, недостаточны для этого; ибо чем сильнее воздействие на восприятие, тем энергичнее противодействие души, стремящейся подавить это впечатление. Но поэт, желающий тронуть нас, не должен ослаблять эту самодеятельную силу; ибо именно в борьбе ее с страданием чувственной природы лежит источник высокого наслаждения, доставляемого нам трагическими эмоциями. Если таким образом необходимо, чтобы душа, несмотря на ее самодеятельное сопротивление, была прикована к впечатлениям страдания, последние должны время от времени быть прерываемы умелой рукой и даже заменяемы противоположными впечатлениями, чтобы затем возвращаться с возрастающей силой и тем чаще обновлять живость первого впечатления. Смена впечатлений — лучшее средство против утомления, против действия привычки. Эта смена освежает обессиленные чувства, а усиление впечатлений возбуждает душевную самодеятельность к соответственному противодействию. Самодеятельность должна непрерывно бороться за свою свободу с гнетом чувственных впечатлений, но победить не раньше, чем в конце, и ни в коем случае не должна оказаться побежденной, иначе в первом случае — нет страдания, во втором — нет самодеятельности, а трагические эмоции есть, как мы знаем, результат их взаимодействия. В умелом управлении этой борьбой и заключается великая тайна трагического искусства; здесь она проявляется во всем своем блеске.

И для этого также необходим ряд сменяющихся представлений, то есть целесообразное соединение многих соответствующих таким представлениям действий, вокруг которых — как пряжа вокруг веретена — обвивается главное действие, а вместе с ними задуманное трагическое впечатление, точно крепкой сетью охватывающее под конец душу. Художник — если мне будет позволено здесь такое сравнение — сперва бережно собирает все разрозненные лучи предмета, который он избрал орудием своего трагического замысла, — и в его

руках эти лучи обращаются в молнию, воспламеняющую все сердца. В то время как неопытный художник разом — и без всякого успеха — бросает в души все громы страха и ужаса, мастер еле заметными ударами достигает постепенно своей цели и потрясает душу до основания именно тем, что действовал на нее понемногу и постепенно.

Подводя итоги произведенным нами изысканиям, мы видим, что в основе трагических эмоций лежат следующие условия. Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственным нам в полном смысле этого слова, а действие, которому предстоит вызвать сочувствие, должно быть нравственным, то есть свободным. Во-вторых, страдание, его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собою событий, то есть, в-третьих, оно должно быть чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено пред нами в виде действия. Все эти условия искусство объединяет и осуществляет в трагедии.

Согласно с этим трагедию можно было бы определить как поэтическое воспроизведение ряда взаимосвязанных событий (законченного действия), изображающее пред нами людей в состоянии страдания и имеющее целью возбудить в нас сострадание.

Итак, трагедия есть, во-первых, воспроизведение действия. Понятие воспроизведения отличает ее от всех остальных поэтических форм, которые могут лишь повествовать или описывать. В трагедиях все отдельные события воспроизводятся пред нашим воображением или чувствами как бы в самый момент их совершения — и непосредственно, без всякого участия какого-либо третьего лица. Эпопея, роман, простой рассказ уже самой своей формой отодвигают событие вдаль, так как между читателем и действующими лицами они выдвигают рассказчика. Но, как известно, все отдаленное, прошедшее ослабляет впечатление и аффект сочувствия; происходящее на наших глазах усиливает его. Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим.

Во-вторых, трагедия есть воспроизведение ряда событий, действий. Она воссоздает не только чувства и аффекты действующих лиц, но и события, из которых они проистекли и по причине которых выражаются; этим она отличается от форм лирической поэзии, в которой также поэтически изображаются известные душевные состояния, но не действия. Элегия, песня, ода могут также представить нам в настоящем душевное состояние поэта (его самого или созданного им образа) вместе с вызвавшими такое состояние причинами, и в этом смысле они также могут быть отнесены к началу трагического; но они не составляют еще трагедии, так как ограничиваются только описанием чувств. Еще более важные различия заключаются в совершенно несходных целях этих поэтических форм.

В-третьих, трагедия есть воспроизведение законченного действия. Отдельное событие, как бы оно ни было трагично само по себе, еще не составляет трагедии. Для того чтобы произвести впечатление истины, то есть полного согласия представленного пред нами аффекта, характера и т. д. с природой нашей души, на которой только и основано наше сострадание, необходимо целесообразное слияние в одно целое ряда объединенных причинной связью явлений. Если мы не будем чувствовать, что при подобных обстоятельствах мы сами бы страдали и сами также бы поступали, — мы не испытаем никакого сострадания. Необходимо, стало быть, чтобы мы имели возможность проследить воспроизведенное действие во всех его взаимосвязях, чтобы мы могли видеть, как под давлением известных внешних обстоятельств оно естественно и постепенно вытекает из души героя трагедии. Так возникает, и растет, и завершается на наших глазах любопытство Эдипа, ревность Отелло. Лишь таким образом может быть заполнена пропасть между спокойствием невинной души и терзаниями преступной совести, между гордой уверенностью счастливица и его ужасной гибелью, — словом, пропасть между спокойным настроением читателя в начале и сильным возбуждением его чувств в конце действия.

Требование ряда многочисленных, но взаимосвязанных событий вытекает из необходимости вызвать

в нас смену настроений, которая возбуждает внимание, напрягает все силы нашего духа, поднимает ослабевающую потребность деятельности и замедленным удовлетворением лишь сильнее воспламеняет ее. Только в нравственности душа может найти исцеление от страданий своего чувственного элемента. Для того, стало быть, чтобы усилить действие нравственности, трагический художник должен растянуть муки чувственности, но и этой последней он обязан отдать должное, чтобы победу первой сделать тем более трудной и достопамятной. То и другое возможно достичь только благодаря целому ряду действий, мудро для этой цели выбранных и связанных между собой.

В-четвертых, трагедия есть поэтическое изображение действия, достойного сострадания, и поэтому она противоположна историческому изображению. Она была бы историческим произведением, если бы преследовала историческую цель, если бы она имела в виду сообщение того, что произошло в прошедшем и как именно оно произошло. В этом случае ей пришлось бы строго держаться исторической истины, ибо лишь точнейшим изображением действительно происшедшего она могла бы исполнить свое назначение. Но цель трагедии — поэтическая: она представляет действие для того, чтобы взволновать и волнением доставить наслаждение. Если поэтому она обрабатывает данный материал соответственно этой цели, она, очевидно, свободна в изображении; она не только может — она обязана подчинить историческую истину законам поэтического искусства и обрабатывать материал сообразно своим нуждам. Но так как она может достигнуть своей цели — волнения, лишь при условии полнейшего согласия с законами природы, то она, несмотря на свободу обращения с историческим материалом, подчинена строгим законам естественности, которую — в противоположность исторической истине — называют поэтической истиной. Таким образом понятно, как нередко при строжайшем соблюдении исторической истины страдает истина поэтическая и как, наоборот, при грубейшем нарушении исторической истины поэтическая истина тем больше может выиграть. Так как трагический поэт, как

и всякий поэт вообще, подчиняется только законам, поэтической истины, то добросовестнейшее соблюдение истины исторической никак не может освободить его от долга поэта, никогда не может оправдать нарушение границ поэтической истины, отсутствие интереса. Поэтому весьма ограниченными были бы понятия о трагическом искусстве и даже о поэзии вообще, согласно которым можно привлекать трагического поэта к суду истории и требовать обучения от того, кто по самому своему названию обещает дать лишь волнение и наслаждение. Даже в том случае, если поэт, из трусливого раболепия пред исторической истиной, отрекся от привилегии художника и молчаливо предоставил истории право судить его произведение, искусство все-таки с полным правом привлекает его к своему суду; поэтому, не выдержав этого испытания, какие-нибудь «Смерть Германа», «Минона», «Фуст фон Штрюмберг», несмотря на точнейшее соблюдение костюма, народного и исторического характера, будут считаться посредственными трагедиями.

В-пятых, трагедия есть изображение действия, представляющего нам людей в состоянии страдания. Отнюдь не случайно здесь выражение «людей», имеющие в виду точно обозначить границы, которыми определяется выбор предмета трагедии. Лишь страдания чувственно-моральных, нам подобных, существ, могут возбудить в нас сострадание. Поэтому существа, отрекшиеся от всякой нравственности,— вроде, например, злых духов, создаваемых суеверием народа или воображением поэта, и людей, им подобных,— затем существа, отрешенные от уз чувственной природы, какими мы себе представляем чистые воплощения нравственности, и люди, более свободные от этих уз, чем обыкновенно позволяет слабость человеческая,— равно негодны для трагедии. Вообще уже самое понятие страдания и особенно такого страдания, которое должно вызвать сочувствие, указывает на то, что предметом ее могут быть лишь люди в полном смысле этого слова. Чистые воплощения нравственности не могут страдать, и человек, приближающийся к ним в необычной степени, не может возбудить большого пафоса, потому что высота его нравственности слишком

быстро ограждает его от страданий его слабой чувственной природы. Правда, субъект исключительно чувственный, чуждый всякой нравственности, и натуры, близкие к нему, вследствие преобладания элемента чувственности подвержены страданиям в ужасающей степени, но, лишенные поддержки нравственного чувства, они падают жертвой мучений, а от страдания безнравственной борьбы, страдания совершенно беспомощного, от абсолютной пассивности разума мы отворачиваемся с чувством раздражения и отвращения. Поэтому трагический поэт с полным правом отдает предпочтение смешанным характерам, и идеал его героя всегда находится в одинаковом отдалении как от безусловно недостойного, так и от совершенного.

Наконец, трагедия соединяет все эти свойства для того, чтобы вызвать аффект сострадания. Многие из приемов, употребляемых для этого трагическим поэтом, могли бы с полным удобством быть использованы для иной цели, например, для моральной, исторической и т. п., но то, что он имеет в виду именно эту, а не иную цель, освобождает его от всяких требований, не связанных с этой целью, и зато в то же время обязывает при всяком применении вышеуказанных правил соотноситься с этой конечной целью.

То основное начало, из которого исходят все правила для известного поэтического вида, именуется целью этого поэтического вида; совокупность средств, при помощи которых поэтический вид достигает своей цели, называется его формой. Цель и форма находятся, стало быть, в точнейшем соотношении. Вторая определяется и с необходимостью предписывается первой, и достижение цели есть результат удачного соблюдения формы.

Так как каждый вид поэтического произведения имеет свою особую цель, то именно поэтому он и отличается от других особой, ему одному свойственной формой, ибо форма есть средство, с помощью которого достигается его цель. Ему одному свойственное действие должно быть результатом того его свойства, которое отличает его от других видов. Цель трагедии — растрогать, ее форма — воспроизведение действия, ведущего к страданию. Многие виды поэзии могут избрать своим

предметом одно действие с трагедией. Многие виды поэзии могут ставить себе ту же цель, что и трагедия, пусть лишь как цель побочную, — растрогать. Отличительная особенность трагедии состоит, следовательно, в отношении формы к цели, то есть в способах и приемах, какими она — в виду своей цели — обрабатывает свой предмет, в путях, какими она достигает своей цели при помощи своего предмета.

Если цель трагедии есть возбуждение чувства сострадания, а ее форма — средство, при помощи которого достигается эта цель, то воспроизведение волнующего действия предполагает совокупность всех условий, при которых чувство сострадания возбуждается в наисильнейшей степени. Таким образом форма трагедии наиболее благоприятна для возбуждения чувства сострадания.

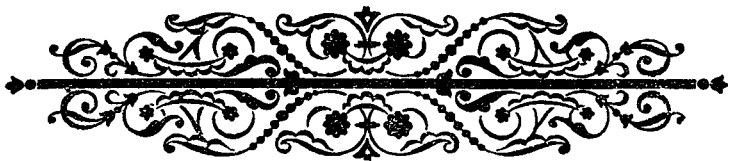
Поэтическое произведение считается совершенным в том случае, когда своеобразная форма, свойственная его виду, применена в нем наиболее удачно для достижения цели этого вида. Поэтому совершенной должно признать трагедию, в которой трагическая форма, то есть воспроизведение волнующего действия, лучше всего применена к возбуждению чувства сострадания. Наиболее совершенной будет трагедия, в которой сострадание возбуждается не столько материалом, сколько наилучшим применением трагической формы. Такое произведение можно считать идеалом трагедии.

Многие произведения трагического искусства, несмотря на большие поэтические красоты, не безукоризненны с точки зрения драмы, так как стараются достигнуть цели трагедии не наилучшим применением трагической формы, но иными средствами; другие пользуются трагической формой для достижения целей, не свойственных трагедии. Многие любимые у нас драмы трогают нас исключительно благодаря сюжету, а мы, по великодушию или невниманию, ставим в заслугу неумелому художнику достоинства его материала. В иных случаях мы как будто даже и не вспоминаем о цели, ради которой драматург собрал нас в театре, и, вполне удовлетворенные удовольствием, доставленным нам блестящей игрой воображения и ума, мы даже не заме-

чаем, что вышли из театра с холодным сердцем. Может ли достойное уважения искусство — а ведь именно оно обращается к божественной стороне нашего существа — вести свое дело при помощи таких поборников и пред такими судьями? Нетребовательность публики служит ободрением лишь для посредственности, но оскорбительна и устрашительна для гения.

1792





АФОРИЗМЫ И ОТРЫВКИ ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ШИЛЛЕРА

МЕТОД

Естественное право, политика, мораль, эстетика, сколь ни прекрасны они в теории, очень мало приложимы к действительности, к жизни и к художественному созданию. Не в том ли здесь причина, что философ всегда исходит из законов и рациональных принципов, а природа всегда из слепых сил и из действия?

Философ, разумеется, лучше всего достигает своей цели, исходя из предположения разумности человека; но человек не разумен, он становится разумным лишь впоследствии, когда мир уже благоустроен. Человек силен и склонен к насилию; он хитер и может быть изобретательным задолго до того, как станет разумным. Из этой, а не из разумной его природы следовало бы выводить естественное право и политику для того, чтобы они объяснили жизнь и оказывали на нее действительное влияние.

СТУПЕНИ РАЗВИТИЯ

Я часто замечал, что полузнаек и незрелые умы гораздо труднее удовлетворить, чем мастеров и знатоков, у которых всегда найдется известная широта суждения и свободомыслие. В театре, например, они с готовно-

стью отдаются воздействию художника и его создания, тогда как первые становятся в оборонительное положение и упираются всякими способами. На художественных выставках настоящий мастер радуется малейшему проблеску истинного искусства; он отыскивает его, тогда как умничающий ищет и находит только недостатки. Так во всем на свете. Кто внутренне богат и содержателен, может делиться с другими, не становясь от того беднее. А кто сам беден, тот на миг ощущает себя богатым, когда отбирает что-нибудь у других.

Таким образом, вообще говоря, мы встречаем человека на одной из трех ступеней развития. На первой, где культура еще не началась, он восприимчив чисто физически, без рефлексии; новое его возбуждает, разнообразие забавляет, его привлекает все блестящее; ему нравится при этом все причудливое, необычайное, редкостное, фантастическое. Разбираться он не умеет, и ему приятно все, что его занимает. В этом состоянии он с одинаковым удовлетворением приемлет хорошее и дурное, он благодарен за всякое даяние, величавое и пошлое равно по душе ему. Бога и скомороха можно поставить пред ним на одну доску. Хорошо театральному директору иметь дело с такой публикой. Она рада всему, что он ей ни преподнесет. И проповедник на церковной кафедре не может пожелать лучшей публики. В таком состоянии по отношению к искусству и писателям находятся в целом еще многие германские города, даже из самых больших. Поэтому у нас в Германии столько великих гениев, столько замечательных мужей и творений. Немцы относятся к громким именам, как римлянин языческой древности к божествам. Он охотно приемлет всех, греческого Зевса и египетского Анубиса, — в просторном пантеоне многобожия для всех есть место.

НАСЛАЖДЕНИЕ КРАСОТОЙ

Наслаждение чистой формой, красотой, есть непятный шаг, совершаемый человеком. Ни в одной истории человечества я не нашел указаний на этот переход.

Правда, у ребенка и у диких племен встречается

влечение к украшению и наряду, нечто выходящее за пределы полезности; но это влечение чисто физическое: привлекает блеск красок, тщеславие хочет выделиться, богатство — поважничать. Поэтому дикарь вдевает кольца в нос, уши и губы, татуирует себя, крашивает губы и ногти, обвешивает себя пестрыми камнями, перьями и даже костями и зубами. Но от всего этого нет перехода к свободному наслаждению прекрасным образом.

Едва ли человек когда-либо искал бы прекрасного, если бы не находил его готовым, не отыскивая. Природа всегда начинает с действия. В странах, где природа создает красивых людей, возникла и потребность в прекрасном; идеал, носимый в душе, создается на основе полученных впечатлений. И в таких странах, где природа возвышается до человеческой красоты, она создает и более благородные натуры. Здесь, где человек красивее сложен, он более чуток, более восприимчив, более одухотворен. Таким образом здесь субъект применяется к объекту, и наоборот. Есть форма для того, чтобы пребывать и настраивать чувство. Есть чувство для того, чтобы воспринимать прекрасную форму.

От тростниковых хижин и грязных юрт из звериных шкур, в которых кое-как ютится дикарь, — какой скачок к греческим архитектурным ордерам, к храмам и портикам!

Т Р А Г Е Д И Я И К О М Е Д И Я

Обе ставят себе целью предоставить душе свободу; но комедия достигает этого посредством морального безразличия, трагедия — посредством автономии.

В комедии все должно быть переведено с моральной точки зрения на физическую, ибо моральное не терпит безразличия. Если комедия изображает нечто, занимающее наше моральное чувство, она должна нейтрализовать это, то есть перенести в разряд естественных вещей, совершающихся необходимо, согласно причинности.

Так, например, *неблагодарность* есть нечто оскорбляющее наше моральное чувство. *Неблагодарность*

может быть предметом трагического изображения, — как в «Лире» неблагодарность дочерей по отношению к отцу, — и здесь есть моральная трогательность. Мы оскорблены морально; от этого мы не можем и не должны быть избавлены, ибо трагедия требует, чтобы мы *страдали*, через страдание она ведет нас к свободе.

Но неблагодарность может быть также предметом комедии; однако в этом случае она должна являться вещью естественной; и если мы в трагедии испытываем сострадание к тому, кто стал жертвой неблагодарности, то комедия должна представить нам смешным того, кто ожидает благодарности.

Мольера порицали за то, что он в «Тартюфе» сделал лицемера предметом комедии, — это характер, непременно вызывающий отвращение и, стало быть, неподходящий к веселости комедии. Если изображением своего лицемера Мольер в самом деле вызывает в нас негодование и отвращение, то он, конечно, неправ, и в этом случае гений комедии покинул его. И лицемер может быть изображен в комедии; только сделать это надо так, чтобы не он был отвратителен, а смешны были те, кого он обманывает.

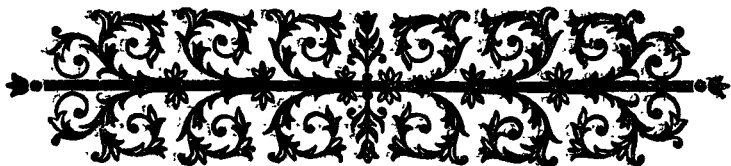
Часто задавали вопрос, что выше, комедия или трагедия. Должно исследовать, кто из них стремится к высшей цели; но тут окажется, что обе отправляются от столь различных исходных точек и производят столь различное действие, что их нельзя сравнивать. В общем, можно сказать: комедия переносит нас в *высшее состояние*, трагедия приводит к *высшей деятельности*. Наше состояние в комедии спокойно, ясно, свободно, радостно, мы не чувствуем себя ни активными, ни пассивными, мы созерцаем, и все остается вне нас; это состояние богов, которых не заботит ничто человеческое, которые вольно парят над всем, которых не касается никакая судьба, не связывает никакой закон.

Но мы люди, мы подвластны судьбе, мы живем в подчинении законам. Стало быть, для того чтобы оправдать нас там, где нарушено счастливое равновесие, в котором застала нас комедия, необходимо, чтобы пробудилась и была применена более высокая и действительная сила. Там мы не нуждались в ней, потому что ни с

чем не приходилось бороться, но здесь мы должны победить, а значит, нам нужна сила. Трагедия не делает нас богами, так как боги не могут страдать; она делает нас героями, то есть божественными людьми, или, если угодно, страдающими богами, титанами. Прометей, герой одной из прекраснейших трагедий, есть в известной степени символ трагедии.

1793





КАЛЛИЙ, ИЛИ О КРАСОТЕ

Иена. 25 января 1793 г.

Изучение красоты, без которого не может обойтись почти ни одна часть эстетики, приводит меня в весьма обширную область, где расположены совершенно еще чуждые мне страны. И, однако, для того чтобы чего-нибудь достигнуть, мне по меньшей мере необходимо охватить все в целом. Трудность установить объективное понятие красоты и подыскать для него совершенно априорное обоснование в природе разума так, чтобы оно, хотя и целиком подтверждаясь опытом, для своей действительности отнюдь в этом не нуждалось, — эта трудность почти неодолима. Я, признаться, попытался было дедуцировать мое понятие красоты, но без свидетельства опыта это оказывается невозможным. Незбежной остается все та же трудность: лишь потому объяснение мое будет принято, что оно совпадает с отдельными суждениями вкуса, а не потому (как должно бы быть при объективном познании) будут считать свое эмпирическое суждение об отдельных явлениях прекрасного правильным, что это суждение согласуется с моим объяснением. Ты скажешь, что рассуждать так — значит требовать слишком многого; однако, пока мы не добьемся этого, вкус навсегда — и Кант считает это неизбежным — останется эмпирическим. Но именно в этой неизбежности эмпирического, в этой невозмож-

ности найти объективную основу для вкуса, я еще не могу считать себя убежденным.

Любопытно отметить, что моя теория — четвертая возможная форма объяснения прекрасного. Его объясняют или объективно, или субъективно, и в частности или чувственно-субъективно (как Бёрк и др.), или субъективно-рационалистически (как Кант), или рационалистически-объективно (как Баумгартен, Мендельсон и прочие сторонники теории совершенства), или, наконец, чувственно-объективно — термин, который тебе, конечно, пока еще мало что говорит, разве что ты сопоставишь три прочие формы между собою. Каждая из этих указанных теорий имеет за собой долю опыта и, очевидно, включает долю истины; ошибка, на мой взгляд, заключается лишь в том, что эту долю красоты, согласную с данной теорией, принимали за самое красоту в целом. Беркианец, утверждая, в противоположность вольфианцу, непосредственный характер прекрасного, его независимость от понятий, совершенно прав; но он неправ, когда в противоположность кантианцу, полагает прекрасное исключительно в восприимчивости чувственной природы к аффектам. То обстоятельство, что витающие в их мысли представления о красоте, данные опытом, большей частью суть не абсолютно свободные формы красоты, а логические создания, подчиненные, как все художественные произведения и большинство красот природы, понятию цели, — это обстоятельство, очевидно, ввело в заблуждение всех, полагающих красоту в непосредственно раскрывающемся совершенстве; ибо это привело к смешению логически-хорошего с прекрасным. Кант полагает, что разрубил этот узел, принимая *pulchritudo vaga et fixa*, свободную и интеллектуализованную красоту; и он выставляет несколько странное утверждение, что всякая красота, подчиненная понятию цели, не есть чистая красота; что, стало быть, арабеска и все подобное ей представляет собою красоту более чистую, чем высшая человеческая красота. По-моему, большая польза его замечания — в разграничении логического и эстетического; однако, на мой взгляд, в нем совершенно неправильно понято существо красоты. Ибо именно там про-

является красота в высшем своем блеске, где она преодолевает логическую природу своего объекта, — а как она может преодолеть там, где нет сопротивления? Как может она сообщить свою форму материалу, совершенно бесформенному? Я по крайней мере убежден, что красота есть лишь форма формы и то, что называют ее материалом, непременно должно быть оформленным материалом. Совершенство есть форма материала, красота же, напротив, есть форма этого совершенства, которое, стало быть, относится к красоте, как материал к форме.

Иена. 8 февраля 1793 г.

Твои выражения: «жизнь во внешних объектах», «господствующая сила» и «победа господствующей силы», «разнородные силы», «противодействующие силы» и т. д. — слишком неопределенны, чтобы сообщать тебе уверенность, что ты не вкладываешь в них ничего произвольного, ничего случайного: они отчетливы скорее эстетически, чем логически, и в этом их опасность.

Здесь кантианец всегда сможет прижать тебя к стене вопросом, на каком принципе основан метод познания, применяемый вкусом. Ты основываешь свою идею господствующей силы на идее целого, на понятии единства объединенного, разнообразного; но по какому признаку узнается это единство? Очевидно, лишь по общему понятию; необходимо иметь понятие о целом, с которым должно согласоваться разнообразное. Твоя «господствующая сила» и «чувственное совершенство» школы Вольфа не так далеки друг от друга, ибо процесс оценки там и здесь исходит из предпосылки, что оценка основана на понятии. Однако Кант, очевидно, прав, говоря, что прекрасное нравится без понятия; я могу находить красивый предмет красивым задолго до того, как имел хоть отдаленную возможность выяснить единство в его разнообразии и определить, какова здесь господствующая сила.

Впрочем, я говорю здесь больше в качестве кантианца; ибо в конце концов возможно, что и моя теория не свободна от этого упрека. У меня есть два пути,

чтобы ввести тебя в мою теорию: один, очень заманчивый и легкий, путь опыта, и другой, очень мало заманчивый, путь умозаключения. Позволь мне предпочесть последний; ибо раз он пройден, тем приятнее будет прочее.

Мы относимся к природе (как явлению) или пассивно, или активно, или одновременно пассивно и активно.

Пассивно: когда мы только ощущаем ее действия.

Активно: когда мы определяем ее действия; активно и пассивно, когда мы представляем ее себе.

Есть два способа представлять себе явления. Или мы ставим себе целью их познание, наблюдаем их; или сами вещи влекут нас к представлению о них, мы только созерцаем их.

Созерцая явление, мы или остаемся пассивными, когда воспринимаем впечатления от него; или же мы активны, когда подчиняем эти впечатления формам нашего разума (это положение постулировано из логики).

Дело в том, что явления в нашем представлении должны применяться к формальным условиям способности представления (ибо это и делает их явлениями), они должны получать форму от нашей субъективности.

Все представления суть некое разнообразие; иначе — материал; способ объединения этого разнообразия есть его форма. Разнообразие дается физическим чувством, объединение дается разумом (в самом широком смысле); ибо разумом называется способность к объединению.

Если таким образом пред чувством предстало известное разнообразие, то разум пытается сообщить ему форму, то есть объединить его согласно своим законам.

Форма разума есть тот способ, которым он проявляет свою способность к объединению. Но есть два различных основных проявления объединяющей способности и, стало быть, столько же основных форм разума. Или разум соединяет одно представление с другим в целях познания (теоретический разум), или он объединяет представления с волей к действию (практический разум).

Как есть две различные формы разума, так есть и два рода материала для каждой из этих форм. Теоретический разум применяет свою форму к представлениям, и их можно разделить на непосредственные (созерцание) и посредственные (понятия). Первые даны физическими чувствами, вторые самим разумом (хотя не без участия чувства). В первых, в созерцаниях, случайным является то, согласны ли они с формой разума; в понятиях такое согласие необходимо, — иначе они невозможны. Здесь таким образом разум обретает согласие со своей формой; там обретение такого согласия будет для разума неожиданностью.

То же имеет место по отношению к практическому (действенному) разуму. Последний применяет свою форму к действиям, которые могут рассматриваться как действия свободные или как несвободные, как действия при посредстве разума или без его посредства. Практический разум требует от первых как раз того, чего теоретический требует от понятий. Таким образом, согласие свободных действий с формой практического разума необходимо, согласие с этой формой действий несвободных случайно.

Поэтому правильно выражаются, когда те представления, которые не порождены теоретическим разумом и, однако, согласуются с его формой, называют подражанием понятиям, а те действия, которые не порождены практическим разумом и, однако, согласуются с его формой, называют подражанием свободным действиям, — короче, когда оба вида называют подражанием разуму (его аналогами).

Понятие не может быть подражанием разуму, ибо оно есть порождение разума, а последний не может подражать сам себе; понятие не может быть только аналогичным разуму, оно должно быть действительно разумным. Волевое действие не может быть только аналогичным свободе, оно не может не быть — или по крайней мере должно быть — действительно свободным. Напротив, механическое действие (всякое действие, вызванное законом природы) никогда не может рассматриваться как действительно свободное, но лишь как аналогичное свободе.

Здесь я дам тебе минутку перевести дух, особенно для того, чтобы сосредоточить твое внимание на последнем абзаце, так как он мне, вероятно, понадобится в дальнейшем для того, чтобы ответить на возражение против моей теории, которое я ожидаю от тебя. Продолжаю.

Теоретический разум направлен на познание. Поэтому, подчиняя данный объект своей форме, он исследует, может ли из него выйти познание, то есть может ли он быть связан с уже существующим представлением. Данное же представление есть или понятие, или созерцание. Если оно есть понятие, то уже самим своим возникновением, само по себе оно необходимо связано с разумом, и здесь только проявляется уже существующая связь. Часы, скажем, могут служить примером такого представления. Они обсуждаются с точки зрения понятия, являющегося источником их возникновения. Таким образом, если разум открыл, что данное представление есть понятие, этого для него достаточно, чтобы решить, что оно согласно с его формой.

Но если данное представление есть созерцание и разуму все же надлежит открыть его согласие с его, разума, формой, то он должен (регулятивно, а не конститутивно, как в первом случае) и для собственной надобности приписать этому представлению происхождение от теоретического разума, для того чтобы иметь возможность обсуждать его согласно разуму. Поэтому он своими средствами приписывает данному предмету цель и решает, соответствует ли он этой цели. Это происходит при всяком телеологическом суждении о природе, первое же при всяком логическом. Объект логического суждения есть разумность, объект телеологического — подобие разумности.

Полагаю, ты «хватишься», что в разделе теоретического разума не встречаешь красоты, и уже порядком струхнул за нее. Но тут уже я не могу тебе помочь. Ей, разумеется, и не место в области теоретического разума, так как она совершенно независима от понятий; и так как ее, наверно, следует искать в семействе разума — а, кроме теоретического разума, существует еще только практический, — то, очевидно, здесь ее будем искать

и найдем. И полагаю, ты хоть в дальнейшем убедишься, что это родство для нее не зазорно.

Практический разум отвлекается от всякого познания и имеет дело только с волевыми решениями, с внутренними поступками. Практический разум и волевое решение, исходящее только из разума, это одно и то же. Форма практического разума есть непосредственное соединение воли с представлением разума, то есть исключение всякого внешнего основания для решения; ибо воля, не определенная чистой формой практического разума, определяется извне, материально, гетерономно. Принять или воспроизвести форму практического разума значит, стало быть, только: определиться не извне, а через себя самого, определиться — или казаться определенным — автономно.

Но и практический разум, подобно теоретическому, может прилагать свою форму как к тому, что существует благодаря только ему (свободные действия), так и к тому, что существует независимо от него (действия природы).

Если форма его относится к волевому действию, то он определяет лишь то, что есть; он говорит, представляет ли собою действие то, чем оно предполагает быть и должно быть. К этому роду относится всякий моральный поступок. Он представляет собою продукт чистой, то есть определяемой только формой, и, стало быть, автономной воли; и раз таковым признал его разум, раз ясно разуму, что перед ним акт чистой воли, то уж само собою разумеется, что он соответствует форме практического разума, ибо это совершенно тождественно.

Если предмет, к которому прилагает свою форму практический разум, проистекает не из воли, не из практического разума, то последний поступает с ним совершенно так же, как поступал теоретический с созерцаниями, обнаруживавшими подобие разумности. Он сообщает предмету (не конститутивно, как при моральной оценке, а регулятивно) способность самоопределяться, волю и тогда рассматривает его как форму *его* — предмета — воли (но не *своей* — практического разума — воли, так как оценка стала бы тогда моральной). Практический разум высказывает, является ли

этот предмет тем, что он есть, благодаря своей чистой воле, то есть благодаря своей самоопределяющейся силе; ибо чистая воля и форма практического разума — одно, и то же.

От волевого или морального действия он повелительно требует, чтобы оно было следствием чистой формы разума; к естественному воздействию может быть обращено его пожелание (но не требование), чтобы оно было следствием самого себя, чтобы оно обнаруживало автономность. (Здесь, однако, необходимо еще раз заметить, что практический разум никак не может требовать от такого предмета, чтобы он был следствием *его*, практического разума; ибо в этом случае он не был бы следствием самого себя, не был бы автономен, но определялся бы чем-то внешним [ибо всякая определяемость разумом относится к предмету, как к чему-то внешнему], то есть посторонней волей.)

Чистое самоопределение вообще есть форма практического разума. Если поэтому в действии должно проявить чистую самоопределяемость разумное существо, то оно должно действовать согласно чистому разуму. Если же только природное создание в действии должно проявить чистую самоопределяемость, оно должно действовать согласно чистой природе; ибо я разумного существа есть разум, я природного существа есть природа.

Если практический разум, рассматривая природное существо, находит, что оно определяется само собою, то (подобно тому как теоретический разум в сходном случае признавал за созерцанием подобие разума) он признает за ним подобие свободы, или, короче говоря, свободу. Но так как эта свобода лишь приписывается объекту разумом, так как свободным может быть только сверхчувственное и сама свобода, как таковая, никак не может оказаться в мире чувств — короче, так как здесь все дело в том, чтобы предмет *казался*, а не *был* в действительности свободным, — то эта аналогия предмета с формой практического разума и не есть действительная свобода, но лишь свобода в явлении, автономия в явлении.

Отсюда получается четыре вида суждения и им соответствующая классификация представленного явления.

Оценка понятий с точки зрения формы познания логична; оценка созерцаний с этой же точки зрения телеологична. Оценка свободных воздействий (моральных действий) с точки зрения формы чистой воли моральна; оценка несвободных воздействий с точки зрения формы чистой воли эстетична. Согласие понятия с формой познания есть разумность. (истинность, целесообразность, совершенство суть только отношения последней), аналогия созерцания с формой познания есть подобие разумности (я назвал бы ее: телеофания, логофания). Согласие действия с формой чистой воли есть нравственность. Аналогия явления с формой чистой воли или свободы есть красота (в самом широком значении).

Таким образом, красота есть не что иное, как свобода в явлении.

Иена. 18 февраля 1793 г.

Только что полученное твое письмо убеждает меня в том, что по поводу данного мною объяснения красоты мне приходится устранить, собственно, лишь недоразумения, а не подлинные разногласия и что, вероятно, достаточно далее развить мою теорию, чтобы примирить наши взгляды. Предварительно замечу следующее.

Во-первых, принятый мною принцип красоты до сих пор, конечно, остается лишь субъективным, так как я ведь до сих пор аргументировал только от разума и совершенно не уделял еще внимания объектам. Но он не более субъективен, чем все выводимое а priori из разума. Само собою разумеется, что в самых объектах должно быть нечто, делающее возможным применение этого принципа к ним, равно как мое дело — указать на это. Но то, что это нечто (а именно самоопределимость в вещах) замечается и, надо прибавить, замечается случайно разумом, это согласно природе предмета может быть выведено лишь из существа разума и, следовательно, выведено лишь субъективно. Надеюсь, однако, показать с достаточной убедительностью, что красота есть объективное свойство.

Во-вторых, я должен заметить, что, с моей точки зрения, установить понятие красоты и испытать волне-

ние от понятия красоты — вещи совершенно различные. Мне и в голову не приходит отрицать, что возможно установить понятие красоты, так как я сам таковое устанавливаю; но вместе с Кантом я отрицаю, что привлекательность красоты находится в зависимости от этого понятия. Привлекательность, зависящая от понятия, предполагает предварительное существование такого понятия в душе, как это всегда бывает, когда мы имеем дело с совершенством, правдой, моральностью, — хотя и с разной отчетливостью сознания при этих трех объектах. Но что нашему наслаждению красотой не предшествует никакое такое понятие, явствует, между прочим, из того, что мы до сих пор все еще отыскиваем его.

В-третьих, ты говоришь, что не надо красоту дедуцировать из нравственности, но что ту и другую надо выводить из общего высшего начала. Этому возражению я после моих последних тезисов никак не ожидал; ибо я так далек от того, чтобы выводить красоту из нравственности, что, наоборот, считаю ее почти несовместимой с последней. Нравственность есть определяемость чистым разумом; красота как свойство явлений есть определяемость чистой природой. Определяемость разумом, замеченная в явлении, есть скорее отрицание красоты; ибо явление, определяемое разумом, есть поистине гетерономия.

Высшее начало, которого ты требуешь, найдено и установлено незыблемо. И согласно твоему требованию оно охватывает красоту и нравственность. Это начало есть не что иное, как бытие в виде чистой формы. Не могу теперь останавливаться на уяснении его, так как развитие моей теории сделает его в дальнейшем достаточно ясным. Замечу только, что ты должен решительно отделаться от всех посторонних идей, которыми извратили понятие нравственности церковники, до сих пор занимавшиеся моральной философией, или жалкие недоумки, копошившиеся в Кантовой философии, — ибо тогда ты вполне убедишься, что все твои идеи, поскольку я мог составить себе о них понятие по твоим замечаниям, находятся в большем согласии с кантовской основой морали, чем ты сам, пожалуй, теперь пред-

полагаешь. Несомненно, смертным человеком доселе не было сказано ничего более великого, чем кантовские слова, в которых заключается содержание всей его философии: «Определяйся сам собою», а в теоретической философии: «Природа подчинена закону рассудка». Эта великая идея самоопределения отражена в известных явлениях природы, и мы называем ее красотой.

Итак, полагаюсь на правоту моего дела и продолжаю начатое рассуждение, желая, чтобы оно заставило тебя следить за ним с таким же увлечением, с каким я изливаю здесь пред тобою душу.

Итак, природа или явления могут предстать пред нами в таком виде, что мы не требуем от них ничего, кроме свободы, когда мы только спрашиваем, представляют ли они собою то, что они суть благодаря самим себе. Такая точка зрения важна и возможна лишь благодаря практическому разуму, ибо в теоретическом нет места понятию свободы, и лишь в практическом первенствующее значение принадлежит автономии. Практический разум, примененный к свободным действиям, требует, чтобы действие совершалось исключительно ради образа действия (формы) и чтобы ни содержание, ни цель (которая, конечно, есть тоже содержание) не оказывали на него никакого влияния. Если объект в мире чувственном представляется только самоопределяющимся, если он так является чувствам, что на нем не заметно никакого влияния содержания или цели, то он рассматривается как аналог (но не как продукт) чистого волевого определения. Так как свободной называется воля, могущая самоопределяться по одной форме, то та форма в чувственном мире, которая является определившейся сама собою, есть представление свободы; ибо представленной называется идея, так связанная с непосредственным созерцанием, что оба подчинены *одному* закону познания.

Таким образом свобода в явлении есть не что иное, как самоопределение вещи, поскольку она раскрывается в созерцании. Такому самоопределению противопоставляют всякое определение извне, так же как моральному поведению противопоставляют всякую определяемость материальными побуждениями. Но независимо

от того, обусловлена ли форма объекта физическим принуждением или разумной целью, он одинаково представляется недостаточно свободным, раз в том или в другом открыта причина определения его формы; ибо тогда эта причина не заключена в нем, но лежит вне его и столь же мало может назваться прекрасной, как поступок, имеющий известные цели,— моральным. Чтобы суждение вкуса было совершенно чистым, должно совершенно отвлечься от того, какую (теоретическую или практическую) ценность имеет прекрасный предмет сам по себе, из какого материала создан и для какой цели существует. Он может быть чем угодно! Раз мы стоим на эстетической точке зрения, нам важно только знать, представляет ли объект то, что он есть, благодаря самому себе. Мы настолько мало заняты его логической природой, что, наоборот, «высшим его достоинством считаем независимость от целей и законов». Не потому, правда, чтобы целесообразность и законообразность сами по себе были несовместимы с красотой,— наоборот, всякое прекрасное создание неизбежно подчинено законам; но потому, что *подмеченное* влияние цели и закона представляется насилием и влечет за собою гетерономию для объекта. Прекрасное создание может и даже должно быть согласным с законами, но оно *должно* казаться свободным от всяких законов.

Но никакой предмет ни в природе, ни, тем менее, в искусстве не бывает — раз мы о нем думаем — свободным от целей и законов, ни один не определяется сам собою. Всякий существует чрез посредство другого, всякий существует ради другого, ни один не имеет автономии.

Единственную существующую вещь, самое себя определяющую и ради себя существующую, должно искать вне мира явлений, в мире умопостигаемом. Красота же пребывает только в царстве явлений, и таким образом нет никакой надежды при посредстве одного только теоретического разума и на пути размышления встретить свободу в мире чувственном.

Но все становится иным, когда, отказавшись от теоретического исследования, берут объекты просто так, как они *являются*. Закон, цель не могут *являться*, ибо

это понятия, а не созерцания. Поэтому реальная основа возможности объекта никогда не бывает доступна внешним чувствам и может считаться несуществующей, «пока рассудок не принужден взяться за ее отыскание». Для того, стало быть, чтобы оценить объект в явлении, как свободный, здесь важно произвести полное отвлечение от основы определения (ибо неопределимость извне есть отрицательное представление самоопределимости, и даже единственно возможное ее представление, так как свободу можно только мыслить и нельзя познать — и даже философ-моралист вынужден довольствоваться этим отрицательным определением свободы). Итак, форма является свободной, когда мы не находим и не имеем повода искать ее основу вне ее. Ибо если бы перед рассудком встал вопрос о ее основе, то ему неизбежно пришлось бы найти эту основу вне вещи, потому что вещь должна определиться или понятием, или случаем, а между тем то и другое гетерономно по отношению к объекту. Таким образом правильно будет принять, что объект представляется свободным в непосредственном созерцании в том случае, когда форма его не принуждает рефлектирующий рассудок отыскивать основу. Прекрасной, стало быть, называется форма, объясняющая самое себя; но объяснять себя — значит здесь объяснять себя без помощи понятия. Треугольник объясняет себя сам, но при помощи понятия. Волнистая линия объясняет себя сама, без посредства понятия.

Итак, прекрасное есть, можно сказать, форма, не нуждающаяся в объяснении или объясняющая себя без помощи понятия.

Полагаю, некоторые твои сомнения должны теперь исчезнуть; тебе ясно во всяком случае, что субъективное начало может все же быть переведено в объективное. А когда мы перейдем в область опыта, все представит пред тобой в совершенно ином свете, и лишь тогда ты вполне уразумеешь автономию чувственного. Но дальше.

Итак, всякая форма, которую мы считаем возможной лишь при предпосылке понятия, обнаруживает гетерономию в явлении. Ибо всякое понятие есть нечто внеш-

нее в сравнении с объектом. Такой формой является всякая строгая закономерность (причем наивысшей будет закономерность математическая), так как она требует от нас принятия понятия, из которого возникла; такой формой является всякая строгая целесообразность (особенно целесообразность полезного, так как оно всегда связано с чем-либо другим), потому что она напоминает нам назначение и употребление объекта, чем неизбежно разрушается автономия в явлении.

Предположим, мы осуществляем в некотором объекте моральный замысел; в таком случае форма этого объекта будет определяться идеей практического разума, то есть не сама собою, то есть будет страдать гетерономностью. Этим объясняется, почему моральная целесообразность художественного произведения или также поведения в столь малой степени увеличивает его красоту, почему такая целесообразность должна быть, напротив, очень прикрытой, и для того чтобы не быть здесь утраченной, красота должна казаться совершенно свободно и непринужденно вытекающей из природы вещи. Таким образом напрасно стал бы поэт искать оправдания в моральном назначении своего произведения, если его стихотворение лишено красоты. Прекрасное всегда, правда, связано с практическим разумом, так как свобода не может быть понятием теоретического разума, — но лишь по форме, не по материалу. Моральная же цель относится к материалу или к содержанию, а не к чистой форме. Для лучшего уяснения этого различия, — о которое, как видно, ты споткнулся, — прибавлю еще следующее: практический разум требует самоопределения. Самоопределение разумного есть чистое разумное определение, моральность; самоопределение чувственного есть чистое природное определение, красота. Если форма неразумного определяется разумом (теоретическим или практическим, это здесь безразлично), то его чистая определяемость природою будет связана, — значит, красоты быть не может. В этом случае есть создание, а не аналог, действие разума, а не подражание ему; ибо подражание вещи требует, чтобы у подражающего с подражаемым общей была только форма, а не содержание, не материал.

Поэтому моральное поведение, не связанное одновременно со вкусом, всегда будет в явлении представлять собою гетерономию — по той именно причине, что оно есть создание автономии воли; ибо именно потому, что воля разума и воля чувственности различны, последняя терпит поражение там, где осуществляется первая. К несчастью, воля чувственности как раз и погружается в область чувств; и как раз тогда, когда разум осуществляет свою автономию (никогда не встречающуюся в явлении), наш глаз оскорблен гетерономией в явлении. Однако понятие красоты все же применяется в переносном смысле к области морали, и применение это отнюдь не лишено смысла. Несмотря на то, что красота связана исключительно с явлением, *моральная красота* есть все же понятие, которому соответствует нечто в опыте. Не могу представить себе лучшего доказательства опытом верности моей теории красоты, чем показав тебе, что даже в переносном значении слово это употребляется лишь в тех случаях, когда в явлении обнаруживается свобода. Поэтому, в противоречие с моим первоначальным планом, предвосхищаю эмпирическую часть моей теории и для передышки расскажу тебе одну историю.

Один человек попал в руки разбойникам, которые раздели его донага и в жестокую стужу бросили на дороге.

Мимо него проезжает путник; пострадавший жалуется ему на свое положение и умоляет о помощи. «Мне жаль тебя,— сочувственно отвечает тот,— и я охотно отдам тебе все, что имею. Только не проси другой услуги, ибо вид твой расстраивает меня. Вон там идут люди, отдай им этот кошелек, они помогут тебе». — «Спасибо,— отвечает пострадавший,— но надо иметь также силу смотреть на страдание, когда этого требует долг человечности. Весь твой кошелек не стоит и половины небольшого усилия твоих чувствительных нервов».

Что представлял собою этот поступок? Он не был ни полезным, ни моральным, ни великодушным, ни прекрасным, Это была только вспышка, только порыв добросердечия.

Появляется второй путник; пострадавший возобновляет свою просьбу. Этому второму дороги его деньги, и все же ему хотелось бы исполнить долг человечности: «Я упусти случай заработать гульден, если потрачу время на тебя;— говорит он.— Если ты уплатишь мне из своих денег столько, сколько я потеряю, я взвалю тебя на плечи и перетащу в монастырь за час ходьбы отсюда».— «Разумное решение,— возразил тот,— но, надо сказать, твоя услужливость недорого тебе обойдется. Вон там едет верховой, он даром окажет мне помощь, которую ты только продаешь за гульден».

Что представлял собой этот поступок? В нем не было ни добросердечия, ни исполнения долга, ни великодушия, ни красоты. В нем была только корысть.

Третий проезжий останавливается, и пострадавший повторяет ему рассказ о своем злосудии. В раздумье и в борьбе с собою стоит тот по окончании рассказа. «Трудно мне будет,— говорит он наконец,— расстаться с плащом, единственной защитой моего больного тела, и оставить тебе моего коня, так как силы мои истощились. Но долг повелевает мне помочь тебе. Садись же на моего коня и укутайся в мой плащ,— я поведу тебя туда, где тебе окажут помощь».— «Спасибо тебе, добрый человек, за твое благое намерение,— отвечает тот,— но ты сам в тяжелом положении и не должен страдать из-за меня. Вон там идут два крепких человека, они смогут оказать мне услугу, которая трудна для тебя».

Этот поступок был *чисто морален* (но не больше), так как он совершен был против голоса чувственной природы, из уважения к нравственному закону.

Тут приближаются к пострадавшему двое прохожих и начинают расспрашивать его о беде. Едва открыл он рот, как оба они с изумлением воскликнули: «Это он! Это тот самый, кого мы разыскиваем». И он тоже узнал их и пришел в ужас.

Он видит, что они узнали в нем своего заклятого врага и виновника их несчастий, за которым они гнались, чтобы кровью отомстить ему. «Удовлетворите свою ненависть и месть,— говорит он,— не помощи, а смерти могу я только ждать от вас».

«Нет,— отвечает один из них,— дабы ты узнал, кто мы и кто ты, возьми это платье и оденься. Мы вдвоем поднимем тебя и отнесем туда, где тебе смогут помочь». — «О великодушный враг,— восклицает тот в умилении,— ты пристыдил меня, ты обезоруживаешь мою ненависть! Приди в мои объятия и заверши благодеяние искренним прощением!» — «Успокойся, приятель,— холодно отвечает тот,— не потому я намерен тебе помочь, что простил тебя, а лишь потому, что ты страдаешь». — «Так бери назад свою одежду,— восклицает несчастный, сбрасывая ее с себя,— будь что будет; лучше погибнуть, чем быть обязанным спасением надменному врагу!»

Он встает и хочет двинуться в путь, но тут приближается к нему пятый путник, с тяжелой ношей на плечах. «Я столько раз уж был обманут,— думает пострадавший,— а этот непохож на такого, кто захочет мне помочь: пусть проходит мимо».

Заметив его, путник немедленно снимает свою ношу. «Вижу,— говорит он по собственному побуждению,— что ты ранен и силы покинули тебя. Ближайшая деревня еще далека, и ты изойдешь кровью, прежде чем доберешься до нее. Садись на мою спину, я бодро пушусь в путь и донесу тебя». — «А что будет с твоей ношей, которую придется тебе бросить здесь на дороге?» — «Не знаю и не думаю об этом,— говорит носильщик,— знаю только, что тебе нужна помощь и что я обязан ее тебе оказать».

Сердечный привет от всех нас. Поразмысли тем временем, почему прекрасен поступок носильщика.

Иена. 19 февраля 1793 г.

Могу присовокупить еще несколько строк ко вчерашнему письму и не стану дольше скрывать от тебя *fabuladocet* (поучения) рассказанной истории.

Красота пятого поступка должна заключаться в той его черте, которой чужды все предыдущие.

Итак: 1) все пятеро были готовы помочь; 2) большинство избрало для этого подходящее средство; 3) большинство готово было ради этого пожертвовать

кое-чем; 4) некоторые одержали при этом великую победу над собою. Один из них действовал по чистейшему моральному побуждению. Но только пятый помог без просьбы и без внутренних колебаний, хотя это требовало от него жертвы; только пятый совершенно забыл о себе и «исполнил свой долг с такой легкостью, словно им двигал только инстинкт». Итак, моральный поступок тогда лишь есть прекрасный поступок, когда имеет вид самопроизвольного действия природы. Одним словом: свободное действие есть прекрасное действие лишь в том случае, когда автономия души совпадает с автономией в явлении.

На этом основании максимум совершенства в натуре человека есть моральная красота; ибо она имеет место лишь тогда, когда исполнение долга сделалось его природой.

Насилие, которое практический разум совершает над нашими инстинктами при моральных решениях нашей воли, очевидно, включает в себе нечто оскорбительное, нечто тягостное в явлении. Что поделаешь, мы не хотим быть свидетелями насилия нигде, даже там, где его совершает сам разум; и мы хотим, чтобы уважением пользовалась также свобода природы, потому что «с эстетической точки зрения мы рассматриваем всякое существо как самоцель» и потому что нам, для которых свобода есть высшее, отвратительно (нас возмущает), что нечто приносится чему-либо в жертву и должно служить чему-либо средством.

Поэтому моральный поступок никогда не может быть прекрасным, если мы являемся свидетелями застраивания, посредством которого он вымогается у чувственности. Наша чувственная природа должна таким образом представляться в моральном поступке свободной, несмотря на то, что она в действительности не свободна, и должно казаться, будто природа лишь исполняет поручение наших инстинктов, в то время как она, именно вопреки инстинктам, склоняется под властью чистой воли.

По этому небольшому предварительному примеру ты можешь усмотреть, что моей теории красоты едва ли приходится бояться опыта. Предлагаю тебе из всех

объяснений красоты, включая кантовское, назвать хоть одно, где бы так удовлетворительно решался вопрос о красоте в непрямом смысле, как, я надеюсь, это сделано здесь.

Иена. 23 февраля 1793 г.

Результат приведенных до сих пор доказательств таков: есть способ представления вещей, при котором, отвлекаясь от всего прочего, внимание сосредоточивается на том лишь, свободны ли они, то есть являются ли они самоопределившимися. Этот способ представления необходим; ибо он вытекает из существа разума, неукоснительно в своем практическом обиходе требующего автономности определений.

Но пока еще совершенно не доказано, что то свойство вещей, которое мы обозначаем названием красоты, тождественно с этой свободой в явлении; и именно это должно быть отныне моей задачей. Мне, стало быть, предстоит доказать две вещи. Во-первых, что объективное начало в предметах, дающее им возможность представляться свободными, есть именно то самое, что сообщает им, когда оно есть, красоту и, когда его нет, лишает этой красоты, даже тогда, когда в первом случае у них нет никаких достоинств, а в последнем — есть все прочие достоинства. Во-вторых, я должен доказать, что свобода в явлении необходимо связана с воздействием на чувства, совершенно подобным тому, которое, как мы найдем, связано с представлением прекрасного. (Хотя тщетной была бы попытка доказать последнее а priori, так как ничто, кроме опыта, не может указать нам, должны ли мы чувствовать что-нибудь при известном представлении и что именно чувствовать. Ибо, разумеется, ни из понятия свободы, ни из понятия явления нельзя аналитически вывести такое чувство, а синтез а priori здесь также не может иметь места; приходится, стало быть, ограничиться исключительно эмпирическими доказательствами — и того, что ими может быть достигнуто, я надеюсь достигнуть, а именно: посредством индукции и на почве психологии показать, что из сложного понятия свободы и явления, гармонирующей с разумом чувственности, должно произтечь

чувство удовольствия, совпадающее с наслаждением, доставляемым представлением красоты). К тому же я не так скоро перейду к этой части исследования, так как для завершения первой понадобится, вероятно, еще много писем.

СВОБОДА В ЯВЛЕНИИ ТОЖЕСТВЕННА С КРАСОТОЮ

Я недавно отметил, что ни одна вещь в чувственном мире не может быть действительно свободной, а может только казаться свободной. Но положительно свободной она не может и *казаться*, так как это лишь идея разума, которой не может быть адекватным никакое созерцание. Если, однако, вещи, поскольку они встречаются в явлении, не обладают свободой и не проявляют ее, то как можно искать объективной основы этого представления в явлениях? Этой объективной основой должно бы быть такое ее свойство, представление которого безусловно заставляет создавать в себе идею свободы и прилагать ее к объекту. Это и есть то, что подлежит доказательству. Быть свободным и самоопределяться, быть определяемым изнутри — это одно и то же. Всякое определение происходит или извне, или не извне (изнутри); следовательно, то, что не кажется определенным извне и все же кажется определенным, должно представляться определенным изнутри. «Раз таким образом мыслится определяемость, то определяемость не внешняя есть косвенно в то же время представление определяемости внутренней или свободы».

Каким же образом происходит самое представление этой не внешней определяемости? На этом основано все; ибо если это представление по поводу предмета не необходимо, то нет и никакого повода для представления внутренней определяемости или свободы. Но представление последней должно быть необходимым, так как наше суждение о красоте заключает необходимость и требует всеобщего согласия. Поэтому нельзя предоставлять случайности, считаемся ли мы при представлении объекта с его свободой; но представление это

безусловно и необходимо должно сопровождаться также представлением определяемости не извне.

Для этого же требуется, чтобы сам предмет своим объективным существом призывал, или, вернее, при-нуждал, нас обращать внимание на ту его особенность, что он определяется не извне; ибо простое отрицание может быть замечено лишь в том случае, когда существует потребность в его положительной противоположности.

Потребность в представлении внутренней определяемости (основы определения) может возникнуть только из представления определяемости. Правда, все, что может быть нам представлено, есть нечто определенное, но не все представляется в виде определенного; а что не представляется, то как бы и совсем не существует для нее. Что-то должно быть в предмете такое, что выделяет его из бесконечной массы бессодержательного и пустого и возбуждает наше стремление к познанию; ибо бессодержательное есть почти то же, что ничто. Предмет должен представляться чем-то определенным, так как он должен вести нас к определяющему.

Между тем рассудок есть способность, отыскивающая причину к следствию; следовательно, здесь надлежит принять участие рассудку. Рассудок должен быть побужден к размышлению о форме объекта: к размышлению *о форме*, так как рассудок имеет дело только с формой.

Объект, стало быть, должен иметь и обнаруживать такую форму, какая допустима законом; ибо рассудок может вести свое дело только согласно законам. Нет, однако, необходимости в том, чтобы рассудок *сознал* этот закон (ибо сознание закона уничтожило бы всякую видимость свободы, что при каждой строгойсообразности с законами и происходит); достаточно, чтобы рассудок был приведен к закону — все равно какому. Стоит взглянуть на отдельный листок дерева, чтобы всякому — даже отвлекаясь от телеологической точки зрения — стало ясно, что все многообразие в листке не могло быть упорядочено приблизительным образом и без всяких законов. В этом убеждает непосредственное размышление при взгляде на него, без всякой необходимости со-

знавать этот закон и создавать теоретическое понятие о структуре листка.

Форма, указывающая на закон (поддающаяся обработке согласно закону), называется художественной, или *технической*. Только техническая форма объекта заставляет рассудок отыскивать причину к следствию и определяющее к определяемому; и поскольку такая форма порождает потребность поставить вопрос об основе определения, то здесь отрицание внешнего определения с совершенной неизбежностью ведет к представлению внутреннего самоопределения, или свободы.

Таким образом свобода может получить чувственное *воплощение* лишь при посредстве техники, равно как свобода воли может быть мыслима лишь при посредстве причинности и в сопоставлении с материальными определениями воли. Другими словами: отрицательное понятие свободы мыслимо только при посредстве положительного понятия его противоположности; и как представление о естественной причинности необходимо, чтобы привести нас к представлению о свободе воли, так необходимо представление о технике для того, чтобы в царстве явлений привести нас к свободе.

Из этого следует второе основное условие прекрасного, без которого и первое осталось бы пустым понятием. Свобода в явлении есть действительно основа красоты, но техника есть необходимое условие нашего представления о свободе.

Можно выразить это и таким образом: основа красоты есть всегда свобода в явлении; основа нашего представления о красоте есть техника в свободе.

Соединение обоих основных условий красоты и представления о красоте дает в результате следующее объяснение: красота есть природа в искусственном.

Прежде, однако, чем я смогу дать этому объяснению устойчивое и философское применение, я должен предварительно определить понятие природы и охранить его от всякого ложного толкования. Выражение *природа* я предпочитаю выражению *свобода* потому, что оно одновременно указывает на область чувственного, которым ограничивается красота, и наряду с понятием свободы указывает также на ее сферу в чувственном мире. Про-

тивопоставленная технике природа есть то, что существует само собою; искусство есть то, что существует благодаря закону; природа в искусственном есть то, что само себе предписывает закон, — то, что существует благодаря своему собственному закону (свобода в законе, закон в свободе).

Когда я говорю: природа вещей, вещь следует своей природе, определяется своей природой, то я этим противополагаю природу всему тому, что отлично от объекта, что может рассматриваться в нем как случайное и может быть откинуто мыслью без нарушения его существа. Это как бы личность вещи, отличающая ее от всех прочих вещей, на нее непохожих. Поэтому те свойства, которые являются у объекта общими со всеми другими объектами, не считаются принадлежащими собственно его природе, хотя он не может отрешиться от этих свойств, не перестав существовать. Только то носит название природы, что делает определенную вещь тем, что она есть. Например: все тела имеют тяжесть; но к природе физического тела относятся только те действия силы тяжести, которые вытекают из его специфического существа. Раз сила тяжести действует на вещь сама по себе и независимо от его специфического существа, лишь как общая природная сила, она рассматривается как посторонняя сила и ее действия гетерономны по отношению к природе вещи. Приведу пример для уяснения сказанного. Ваза, рассматриваемая как тело, подчинена закону тяжести; но чтобы не прийти в столкновение с природою вазы, действие силы тяжести должно видоизменяться в зависимости от формы вазы, то есть определяться по-особенному и получить характер необходимости благодаря этой особенной форме. Но всякое действие тяжести на вазу, могущее быть устраненным без ущерба для ее формы как вазы, — случайно. В этом случае сила тяжести действует как бы вне строения, вне природы вещи и представляется посторонней силой. Это бывает тогда, когда ваза сильно расширяется книзу, так как тогда получается впечатление, что тяжесть отняла у длины то, что отдано ширине; короче — что не форма господствует над тяжестью, а тяжесть над формой.

То же наблюдается и в движениях. Движение есть элемент природы вещи, когда с необходимостью вытекает из ее особого существа или из ее формы. Движение же, предуказанное вещи, независимо от ее особенной формы, общим законом тяжести, лежит вне ее природы и обнаруживает гетерономию. Запрягите тяжелого ломовика в пару с легким испанским иноходцем. Тяжесть, которую привык тащить первый, лишила его движения естественности, так что он, и не везя за собою телеги, бежит так же тяжеловесно и неуклюже, словно тащит ее. Его движения уже не вытекают из особенностей его природы, но обличают, что он возил тяжелую телегу. Легкий иноходец, напротив, не приучен прилагать большее усилие, чем ему приходится обнаруживать даже в состоянии наибольшей свободы. Таким образом всякое его движение есть действие предоставленной себе самой его природы. Оттого по той самой дороге, где ломовая лошадь переступает тяжелыми, как свинец, ногами, он движется легко, словно свободен от всякой тяжести. Даже и не подумаешь при взгляде на него, что это тело: до такой степени он преодолел особую форму лошади, подчиненную силе тяжести. Напротив, тяжеловесность ломовика превращает его в нашем представлении в массу, и особая природа лошади подавляется в нем общей природой физического тела.

Окинув беглым взглядом царство животных, мы видим, что красота животных уменьшается по мере того, как они приближаются к массе и по виду как бы подчиняются только силе тяжести. Природа животного (в эстетическом значении слова) проявляется или в его движениях, или в его формах, причем то и другое ограничивается массой. Если масса оказала влияние на форму, мы называем последнюю тяжелой; если масса оказала влияние на движение, оно называется неповоротливым. В строении слона, медведя, быка и т. д. масса явно участвует как в форме, так и в движении этих животных. Однако масса всегда вынуждена подчиняться тяжести, которая относится к собственной природе органического тела как посторонняя сила.

Наоборот, мы ощущаем красоту везде, где масса вполне подчинена форме и (в царстве животных и

растений) живым силам (в которых я полагаю автономию всего органического).

Масса лошади, как известно, весит несравненно больше массы утки или рака; тем не менее утка тяжела, а конь легок, только потому, что у обоих отношение живых сил к массе совершенно различно. Там материя господствует над силой, здесь сила властвует над материей.

Среди животных класс птиц — лучшее доказательство моего утверждения. Летящая птица есть удачнейший образец материи, которая побеждена формой, тяжести, которая преодолена силой.

Не лишено значения то, что способность побеждать тяжесть часто применяется в качестве символа свободы. Мы подчеркиваем свободу фантазии, придавая ей крылья; Психея порхает у нас над земным миром на крыльях бабочки, если мы хотим обозначить ее свободу от оков материи. Тяжесть, очевидно, — узы для всего органического, и победа над нею представляет собою поэтому удачный символ свободы. А ведь нет более подходящего изображения побежденной тяжести, чем крылатое животное, прямо противоборствующее силе тяжести по закону своей внутренней жизни (автономия органического). Сила тяжести относится к живой силе птицы приблизительно так же, как — в случаях чистого волевого самоопределения — влечение относится к законодателю разуму.

Борюсь с искушением еще нагляднее показать тебе истинность моих утверждений на примере человеческой красоты; этот предмет достоин отдельного письма. Из вышесказанного ты можешь видеть, что я причисляю к понятию природы (в эстетическом отношении) и что из нее исключаю.

Природа в технической вещи — поскольку мы противопологаем ее не технической — есть сама ее техническая форма, в сопоставлении с которой все, не относящееся к этой технической организации, рассматривается как нечто внешнее и, если оно оказало на нее влияние, как гетерономия и как насилие. Но мало того, чтобы вещь представлялась определяемой только своей организацией — была чисто технической; ибо такова и

всякая строго математическая фигура, не будучи от того прекрасной. Сама техника должна в свою очередь казаться получившей определение от природы вещи, что можно назвать добровольным согласием вещи на ее технику. Здесь таким образом вновь проводится различие между природой вещи и ее техникой, тогда как только что утверждалось их тождество. Но противоречие это только кажущееся. По отношению к внешним определениям техническая форма вещи представляет собой природу; по отношению же к внутреннему существу вещи техническая форма может снова представляться чем-то внешним и чуждым. Так, например, природа окружности заключается в том, что она есть линия, в каждой своей точке находящаяся в равном расстоянии от данной точки. И вот когда садовник подстригает дерево в виде шара, то природа окружности требует, чтобы оно было совершенно кругло. Итак, раз дереву предугадана шарообразная форма, она должна быть выполнена, и глаз наш оскорблен при виде ее нарушения. Но то, чего требует природа круга, противоречит природе дерева; и так как мы не можем не предоставить дереву его собственной природы, его личности, то это насилие неприятно нам, и нам нравится, когда дерево, по своей внутренней свободе, разрушает навязанную ему технику, навязанную искусственность. Техника таким образом есть нечто чуждое везде, где она не возникает из самой вещи, не составляет единого целого со всем существом, присоединяется не изнутри, а извне, не есть в вещи нечто необходимое и прирожденное, но придана к ней и, стало быть, случайна.

Еще один пример окончательно примирит нас. Когда механик изготавливает музыкальный инструмент, то инструмент этот может быть чисто техническим, не претендующим на красоту. Чисто техническим он является, когда все в нем только форма, когда форма его определяется во всем исключительно понятием и нигде — материалом или недостатком художника. Об этом инструменте также можно сказать, что ему присуща автономия; а именно — как только это *αὐτόν* переносится в мысль, которая здесь полностью законодательствовала и господствовала над материалом. Если же это *αὐτόν*

инструмента переносится в то, что в нем является природой и благодаря чему он существует, то приговор меняется. Его техническая форма будет признана чем-то от него отличным, независимым от его существования и случайным, как внешняя сила. Окажется, что эта техническая форма есть нечто внешнее, насильственно навязанное ему рассудком художника. Таким образом, если в технической форме инструмента заключается и выражается чистая автономия, то она все же сама гетерономна по отношению к вещи, имеющей эту форму. Если она не терпит никакого принуждения ни со стороны материала, ни со стороны художника, то она сама все же его проявляет по отношению к собственной природе вещи, — раз мы признали эту вещь природной, то есть вынужденной служить вещи логической (понятию).

Что же такое природа в этом значении? Внутреннее начало существования вещи, рассматриваемое так же, как основа его формы, внутренняя необходимость формы. Форма в самом подлинном смысле должна быть самоопределяющей и самоопределившейся; здесь должна быть не только автономия, но геавтономия. «Но если, — возразишь ты, — для того чтобы создать красоту, форма должна представлять собою единое целое с существом вещи, то где место для красоты искусства, которой вовеки недоступна эта геавтономия?» На это я дам тебе ответ, когда мы дойдем до красоты в искусстве; ибо последняя требует совершенно отдельной главы. Могу только пока сказать тебе, что это требование не может быть отвергнуто искусством и что если формы его должны изъявлять притязание на высшую красоту, то они также должны составить *единое целое* с существом оформленного в искусстве; и так как в действительности это для них невозможно, ибо форма человеческого существа всегда останется случайной для мрамора, то они должны по крайней мере казаться такими.

Что же такое природа в искусственном? Что такое автономия в технике? Это полное совпадение внутреннего существа с формой, закон, одновременно выполненный и установленный самой вещью. (По этой причине только прекрасное есть в чувственном мире символ в себе законченного или совершенного, ибо в противопо-

ложность целесообразному оно не имеет необходимости в сопоставлении его с чем-то вне его лежащим, но одновременно повелевает себе и повинуетя, исполняя свой собственный закон.)

Надеюсь, что, когда теперь я заговорю о природе, о самоопределении, об автономии и геавтономии, о свободе и искусственности, ты будешь в состоянии беспрепятственно следовать за мною. Ты согласишься также со мной, что эта природа и эта геавтономия суть объективные свойства предметов, которым я их приписываю; ибо они остаются им присущими и тогда, когда представляющий субъект мысленно от них совершенно отстранен. Различие между двумя созданиями природы,— из коих одно есть абсолютная форма и обнаруживает полнейшее господство живой силы над массой, а другое подавлено массой,— это различие остается нерушимым и после полного устранения воспринимающего субъекта. Равным образом различие между техникой при посредстве рассудка и техникой при посредстве природы (какую мы видим во всем органическом) совершенно независимо от бытия разумного субъекта. Оно объективно, и, следовательно, объективно также опирающееся на него понятие природы в технике.

Конечно, для того чтобы из объективного свойства вещей сделать именно такое употребление, как это происходит в прекрасном, необходим разум. Но этим субъективным употреблением не устраняется объективность основы; ибо по отношению к совершенному, к доброму, к полезному совершается то же самое без ущерба, для объективного характера этих категорий.

«Конечно, самое понятие свободы, или положительное, влагается в объект лишь разумом, созерцающим себя в форме воли; но отрицательная сторона этого понятия не сообщается объекту разумом, который уже находит ее в объекте. Таким образом, основа признанной за объектом свободы заключается все же в нем самом, хотя свобода заключается лишь в разуме».

Кант в своей «Критике способности суждения» (стр. 177) выставляет положение, необычайно плодотворное и, мне кажется, находящее объяснение лишь в моей теории. «Природа,— говорит он,— прекрасна,

когда имеет вид искусства; искусство прекрасно, когда имеет вид природы». Таким образом это положение делает технику существенной особенностью красоты в природе и свободу существенным условием красоты в искусстве. Но так как художественная красота уже сама по себе содержит идею техники, а природная красота идею свободы, то Кант сам признает, что красота есть не что иное, как природа в технике, свобода в художественности.

Мы должны, во-первых, знать, что прекрасная вещь есть вещь естественная, то есть что она прекрасна через себя самое, во-вторых, нам должно казаться, будто прекрасною ее делает закон; да Кант ведь и говорит, что она должна иметь вид, подобный искусству. Оба эти представления — что она прекрасна, через себя самое и что прекрасной делает ее закон — соединимы единственным способом, а именно когда говорят: она прекрасна благодаря закону, который она сама себе дала. Автономия в технике, свобода в искусственности.

Из вышесказанного можно вывести, будто свобода и искусственность могут с равным правом приписывать себе наслаждение, доставляемое нам красотой; будто техника стоит в одном ряду со свободой, — и тогда я, конечно, был бы совершенно неправ, сосредоточив в моем объяснении прекрасного (автономия в явлении) все внимание на свободе и совсем не упомянув о технике. Но мое определение рассчитано с совершенною точностью: отношение техники и свободы к прекрасному неодинаково. Только свобода есть основа прекрасного; техника есть лишь основа нашего представления о свободе: первая, стало быть, есть непосредственная основа, а вторая лишь косвенное условие красоты. Ибо техника способствует впечатлению красоты лишь постольку, поскольку возбуждает представление о свободе.

Это положение — достаточно, впрочем, ясное из вышесказанного — я могу, быть может, разъяснить еще следующим путем.

Созерцая красоту в природе, мы видим, что она прекрасна сама по себе; о том, что прекрасной делает ее закон, говорит нам не чувство, а рассудок. Но ведь закон относится к природе, как принуждение к свободе:

Так как закон мы только мыслим, а природу видим, то мы мыслим принуждение и видим свободу. Рассудок ожидает и требует закона; физическое чувство убеждает, что вещь существует сама по себе, а не волею закона. Если бы для нас важна была техника, то обманутое ожидание было бы нам неприятно, а между тем оно доставляет нам удовольствие. Следовательно, нас занимает свобода, а не техника. Мы имели бы повод на основании формы вещи заключать о ее логическом происхождении, то есть о гетерономии, а на самом деле находим автономию. Так как мы довольны этим открытием и как бы чувствуем себя избавленными благодаря ему от заботы, коренящейся в нашем практическом разуме, то это доказывает, что от законосообразности мы выигрываем меньше, чем от свободы. Мыслить форму вещи как нечто зависимое от закона есть лишь потребность нашего теоретического разума; но фактом для нашего чувства остается то, что вещь оформлена не законом, а сама по себе. Как же мы могли бы приписывать эстетическое значение технике и все же с удовольствием воспринимать то, что является ее настоящей противоположностью? Таким образом представление техники служит лишь для того, чтобы вызвать в нас ощущение независимости произведения от нее и тем нагляднее представить его свободу.

Это само собою приводит меня к различению прекрасного и совершенного. Все совершенное, исключая абсолютно совершенное, относящееся к области морали, охватывается понятием техники, так как заключается в согласовании разнообразия и цельности. Так как техника лишь косвенно способствует возникновению красоты, поскольку делает видимую свободу, а совершенное заключено в понятии техники, то сразу ясно, что свобода в технике есть единственное, что отличает прекрасное от совершенного. Совершенное может быть автономным, поскольку его форма определена его понятием; но автономия присуща лишь прекрасному, так как только в нем форма определена внутренним существом.

Совершенное, представленное со свободой, тотчас же обращается в прекрасное. Но со свободой оно бывает

представлено лишь тогда, когда есть впечатление совпадения природы вещи с ее техникой; когда кажется, что она как бы самопроизвольно вытекает из вещи. Коротче можно выразить вышесказанное таким образом: совершенным является предмет в том случае, когда все разнообразное в нем сливается в единстве его понятия; он прекрасен, когда его совершенство имеет вид естественности. Красота возрастает по мере того, как совершенство становится сложнее и если природа при этом не страдает; ибо с возрастанием количества материала, образующего единство, усложняется задача свободы, и тем неожиданнее кажется ее удачное разрешение.

Целесообразность, порядок, пропорциональность, совершенство — свойства, в которых так долго казалась обретенной красота, — не имеют с нею совершенно ничего общего. Где, однако, порядок, пропорциональность и т. д. относятся к *природе* вещи, как во всем органическом, они *eo ipso*¹ нерушимы, но не по своему самостоятельному значению, а потому, что они неотделимы от природы вещи. Грубое нарушение пропорциональности безобразно, но не потому, чтобы соблюдение пропорциональности было красотой. Отнюдь не поэтому, но потому, что оно указывает на нарушение естественности, то есть на гетерономию. Вообще замечу, что вся ошибка тех, кто искал красоту в пропорциональности или совершенстве, имеет источником следующее: усмотрев, что нарушение их делает предмет безобразным, они вопреки всякой логике вывели отсюда заключение, что красота заключается в точном соблюдении этих особенностей. Но все эти особенности только *материал* прекрасного, который в каждом предмете может быть иным; они могут относиться к истине, которая тоже есть только материал красоты. Форма прекрасного — только свободное изъяснение истины, целесообразности, совершенства.

Мы называем здание совершенным, когда все части его соответствуют понятию и назначению целого и форма его до конца определяется его идеей. Но прекрасным называем мы его, когда не имеем необходимости

¹ Тем самым (лат.).

прибегать к помощи этой идеи для того, чтобы уразуметь форму, когда она кажется добровольно и непреднамеренно вытекающей из своей сути, а все части взаимно ограничивают сами себя. Поэтому, замечу между прочим, здание никогда не может быть вполне свободным художественным произведением и не может возвыситься до идеала красоты, так как совершенно невозможно при восприятии здания, нуждающегося в лестницах, дверях, дымовых трубах, окнах, печах, обойтись без помощи понятия и таким образом скрыть гетерономию. Совершенно чистой таким образом может быть только та художественная красота, подлинник которой имеется в природе.

Прекрасен сосуд, когда он, не противореча своей идее, производит впечатление свободной игры природы. Ручка нужна сосуду только для употребления, следовательно, она имеет здесь источником его идею; но если сосуд должен быть красив, то эта ручка должна так непринужденно и свободно выступать из него, что забываешь о ее назначении. Но если бы она шла под прямым углом, если бы пузатый низ сосуда ни с того ни с сего переходил в узкое горлышко, то это неожиданное изменение направления разрушило бы всякую видимость свободы, и автономность явления исчезла бы.

Когда говорят, что человек хорошо одет? Когда ни свобода платья не нарушается телом, ни свобода тела — платьем, когда платье производит такое впечатление, будто ему нет никакого дела до тела, и, однако, оно наилучшим образом исполняет свое назначение. Красота, или, вернее, вкус, видит во всех вещах самоцель и совершенно не выносит, чтобы одна служила средством для другой или была ей подчинена. В эстетическом мире всякое создание природы есть свободный гражданин, который располагает равными правами с самыми высокородными и даже во имя целого не должен терпеть принуждения, а со всем непременно находится в согласии. В этом эстетическом мире, ничего общего не имеющем с совершеннейшей платоновской республикой, и камзол на моем теле требует от меня уважения к его свободе, и, подобно стыдящемуся своего звания слуге, он просит меня не дать никому заметить, что он мне

служит. Но за это он, *gesirgose*¹, обещает мне пользоваться своей свободой с такой умеренностью, что и моя свобода несколько от этого не пострадает; и если оба сдержат слово, то весь свет скажет, что я одет прекрасно. Если же камзол тесен, то оба мы стеснены в нашей свободе, камзол и я. Поэтому всякое слишком узкое и слишком широкое платье равно некрасивы; ибо, не говоря о том, что то и другое стесняет свободу движений, в узком платье тело обнаруживает свой облик лишь за счет одежды, а в широкой одежде скрывается облик тела, так как она преувеличивает его объем и обращает своего хозяина в вешалку.

Береза, сосна, тополь красивы, когда стройно поднимаются кверху, дуб — когда он изогнут; причина этого заключается в том, что последний, предоставленный себе, гнется, первые же растут прямо. Поэтому если дуб строен, а береза искривлена, то оба некрасивы, так как их направление обличает чуждое влияние, гетерономию. Если же, напротив, тополь гнется от ветра, то это уже кажется нам красивым, потому что качаниями своими дерево проявляет свою свободу.

Какое дерево всего охотнее выберет художник для пейзажа? Разумеется, такое, которое пользуется свободой, предоставленной ему при всей техничности его строения, которое не сообразуется рабски со своим соседом, с известной смелостью позволяет себе выделяться, выходит из равнения, своенравно поворачивается туда и сюда, хотя бы из-за этого здесь образовалась прореха, там кое-что пришло в беспорядок от его буйного вторжения. Но равнодушно пройдет он мимо дерева, которое застыло в одном облике, хотя его порою ему предоставлено гораздо больше свободы, ветви которого боязливо держатся в строю, словно выровнены по шнуру.

Всякая большая композиция требует, чтобы все отдельное ограничивало себя, усиливая действие целого. Если это ограничение отдельных частей есть в то же время результат их свободы, то есть если они сами полагают себе границу, то композиция прекрасна.

¹ Взаимно (лат.)

Красота есть сама себя обуздывающая сила, самоограничение собственной силой.

Композиция пейзажа прекрасна, когда все отдельные части, из которых он состоит, взаимодействуют таким образом, что каждая сама полагает себе границы, и целое таким образом представляется результатом свободы отдельных частей. Все в пейзаже должно сходиться в целом, и, однако, все отдельное должно подчиняться только своему собственному закону и производить впечатление, что оно управляется своей волей. Невозможно, однако, чтобы такая созвучность в целом обходилась без жертв со стороны отдельных частей, так как неизбежно столкновение свобод. Таким образом гора захочет бросить тень на что-нибудь такое, что желательно представить освещенным; здания ограничат естественную свободу, сузят вид; ветка окажется докучным соседом; люди, животные, облака желают двигаться, ибо свобода всего живого выражается только в движении. Река в своем течении не желает подчиняться закону берега, но следует своему закону; короче, все отдельное хочет жить по своей воле. Где же окажется гармония целого, если всякий будет поглощен заботой только о себе? А из того именно она и вытекает, что всякий, располагая внутренней свободой, предписывает себе ограничения, необходимые другому, чтобы проявить свою свободу. Дерево на переднем плане может закрыть красивую группу на заднем; принудить его не делать этого значило бы нарушить его свободу и обнаружить неискренность художника. Как же поступает понимающий дело художник? Та ветка, которая грозит закрыть задний план, опустилась у него по своей тяжести книзу и добровольно открыла вид на заднюю перспективу; и таким образом дерево творит волю художника, следуя только своей собственной.

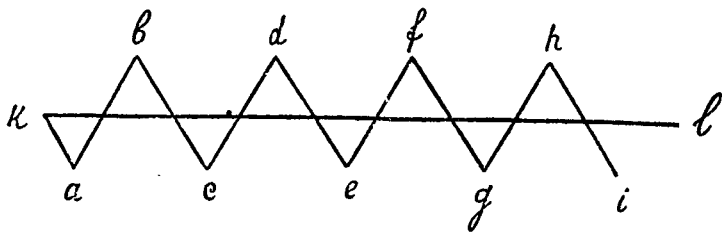
Стихотворная речь хороша, когда каждый отдельный стих сам назначает себе длину и краткость, определяет движение и цезуру, когда каждая рифма является по внутренней необходимости и, однако, звучит, как вызванная, — короче, когда ни одному слову, ни одному стиху нет дела до другого, словно они стоят сами для себя — и, однако, все в целом таково, как будто вышло по соглашению.

Почему прекрасно наивное? Потому что в нем природа побеждает искусственность и притворство. Желая раскрыть нам сердце своей Дидоны и показать, как велика ее любовь, Вергилий мог прекрасно от своего имени рассказывать нам об этом, как повествователь, однако изложение такого рода было бы не так прекрасно. Но когда то же признание мы слышим у него от самой Дидоны, которая и не намерена быть откровенной с нами (ср. разговор между Анной и Дидоной в начале IV книги), то мы называем это поистине прекрасным, так как здесь сама природа раскрывает тайну.

Хорош тот метод преподавания, в котором совершается переход от известного к неизвестному; он прекрасен, когда становится сократовским, то есть когда те же истины извлекаются из головы и сердца слушателя путем вопросов. При первом методе убеждения буквально *вымогаются* у рассудка, при втором — они из него *выманиваются*.

Почему волнистая линия считается самой красивой? На этой простейшей из всех эстетических задач я особенно испытывал мою теорию и считаю это испытание решающим потому, что эта простейшая задача не допускает никакой ошибки по посторонним причинам.

«Волнистая линия, — может сказать последователь Баумгартена, — красивее всех других потому, что она наиболее совершенна с точки зрения чувств. Это линия, постоянно меняющая свое направление (разнообразие) и всегда вновь возвращающаяся к тому же направлению (единство)». Однако если бы она была красива только по этой причине, то красивой должна бы быть и такая линия:



которая, разумеется, не красива. И здесь имеется изменение направления: разнообразие, а именно a, b, c, d, e, f, g, h, i; и единство направления, вносимое сюда рассудком, тоже есть здесь, и оно представлено линией kl. Эта линия не красива, хотя с точки зрения чувств она совершенна.

А вот эта линия красива или могла быть красивой, если бы мое перо было лучше.



Вся разница между первой и второй заключается в том, что первая меняет направление *ex abrupto*¹, а вторая незаметно; разница в их воздействиях на эстетическое чувство должна таким образом основываться на этом единственно заметном различии их свойств. А что такое внезапно изменяющееся направление, как не насильственно измененное? Природа не любит скачков. Если мы видим, как кто-то их делает, нам ясно, что над природой совершается насилие. Наоборот, добровольным нам представляется только то движение, в котором нельзя указать определенную точку, где она меняет направление. И это мы видим в волнистой линии, которая отличается от изображенной выше только своей свободой.

Я мог бы привести еще много примеров для того, чтобы показать, что называемое нами прекрасным получает это название только благодаря свободе в его технике, но на этот раз достаточно и приведенных примеров. Так как, следовательно, красота не связана ни с каким материалом, но заключается исключительно в обработке, а все представляющееся внешним чувствам может являться техническим или нетехническим, свободным или несвободным, то из этого следует, что область прекрасного простирается очень далеко, так как разум по поводу всего, непосредственно представляемого ему чувствами или рассудком, может и должен

¹ Внезапно (*лат.*).

поставить вопрос о свободе. Поэтому царство вкуса есть царство свободы,— прекрасный чувственный мир должен быть, подобно моральному, наилучшим символом, и всякое прекрасное создание природы вне меня — счастливый поручитель, взывающий ко мне: «Будь свободен, как я!»

Поэтому нам тягостны всякие назойливые следы деспотической человеческой руки в местности с нетронутой природой, и всякая танцмейстерская напряженность в походке и позах, и всякая искусственность в нравах и манерах, и всякая угловатость в обращении, и всякое оскорбление естественной свободы в государственных строях, обычаях и законах.

Примечательно, что из моего понятия красоты можно вывести хороший тон (красоту обращения). Первый закон хорошего тона: *уважай чужую свободу*. Второй закон: *сам проявляй свободу*. Точное выполнение обоих велений — задача бесконечной трудности; но хороший тон беспрекословно его требует, и без него невозможен совершенный светский человек. Я не знаю символа, более соответствующего идеалу прекрасного обращения, чем хорошо исполненная и составленная из ряда сложных туров кадриль. Зритель с хоров видит бесчисленное множество движений, которые пестро сплетаются, живо и своенравно меняют направление и, однако, никогда не сталкиваются. Все идет в таком порядке, что один уже очистит место, когда приблизился другой; все так умело и в то же время так безыскусственно слажено, что каждый как будто следует только своему желанию и, однако, никогда не заступает пути другому. Это превосходнейший образ утверждения своей свободы без нарушения чужой.

Все, что обыкновенно называют жестким, есть не что иное, как противоположность свободного. Именно эта жесткость часто лишает эстетической ценности рассудочное, часто даже моральное величие. Хороший тон не прощает этой грубости даже блистательнейшей заслуге, и только красота делает добродетель привлекательной. Но характер или поступок человека не прекрасны, когда они показывают чувственную природу человека под давлением закона или оказывают давление на чув-

ственную природу зрителя. В этом случае они внушают лишь почтение, но не влечение, не симпатию,— сухое почтение унижает того, кто его чувствует. Поэтому Цезарь нравится больше, чем Катон, Кимон больше, чем Фокион, Том Джонс больше, чем Граудисон. Отсюда происходит то, что часто поступки, совершенные под влиянием порыва, нравятся нам больше, чем чисто моральные, так как они совершаются произвольно, под влиянием природы (аффекта), а не под влиянием велений разума, вразрез с интересами природы; отсюда, пожалуй, происходит и то, что мягкие добродетели нам нравятся больше, чем героические, женственное больше, чем мужественное; ибо женская натура, даже совершенная, способна действовать только по склонности.

Я поговорю с тобой о вкусе и его влиянии на мир в особом письме, где все это получит большее развитие. На сегодня, полагаю, ты можешь удовлетвориться этим посланием. Теперь ты располагаешь достаточным материалом для основательного разбора моих идей, и я с нетерпением жду твоих замечаний.

Иена. 28 февраля 1793 г.

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ

Оно двоякого рода:

а) Прекрасное отбора или материала — воспроизведение прекрасного в природе.

б) Прекрасное изображения или формы — воспроизведение природы. Без последнего не может быть художника. При объединении того и другого получается великий художник.

Прекрасное формы или изображения свойственно только искусству. «Прекрасное в природе,— совершенно правильно говорит Кант,— есть прекрасная вещь; прекрасное в искусстве есть прекрасное представление о вещи». Идеально-прекрасное, можно бы прибавить к этому, есть прекрасное представление о прекрасной вещи.

В прекрасном отбора дело в том, что изображает художник. В прекрасном формы (художественная красота

stricte sic dicta)¹ — все дело только в том, *как* он изображает. Первое есть, можно сказать, свободное изображение красоты, второе — свободное изображение истины.

Так как первое сосредоточивается больше на условиях красоты в природе, последнее же есть особенность искусства, то сперва я обращусь к первому. Ибо, прежде чем говорить о великом художнике, надо вначале показать, что такое художник вообще.

Прекрасно произведение природы, когда оно в своей художественности представляется свободным. Прекрасно произведение искусства, когда оно свободно изображает произведение природы. Итак, понятие, с которым нам приходится здесь иметь дело, есть свобода изображения.

Предмет описывают, когда превращают в понятие признаки, его отличающие, и связывают их, приобщая к единству познания.

Предмет изображают, представляя эти воедино связанные признаки непосредственному созерцанию.

Способность непосредственного созерцания есть воображение. Предмет называется изображенным, когда представление его предлагается непосредственно воображению.

Свободна вещь, которая определяется сама собою или таковою кажется.

Свободно изображенным предмет называется, стало быть, в том случае, когда он предлагается воображению как определившийся сам собою.

Но каким же образом он может предстать пред воображением как самоопределившийся, когда его самого здесь даже нет, когда он только воспроизведен, когда он является не лично, а через представителя?

Дело в том, что ведь прекрасное в искусстве не есть сама природа, но лишь воспроизведение ее через *посредника*, материально совершенно отличного от *изображаемого*. Изображение есть формальное сходство материально различного.

¹ В строгом смысле слова (лат.).

Архитектура, искусные механизмы, художественное садоводство, искусство танца и т. п. не могут служить возражением; ибо в дальнейшем станет очевидным, что и эти искусства подчинены тому же началу, хотя непосредственно не воспроизводят никакого произведения природы или не нуждаются для этого в посреднике.

Таким образом природа предмета изображается в искусстве не самолично и индивидуально, но через посредника, который в свою очередь:

а) имеет свою личность и свою природу;

б) находится в зависимости от художника, который в свою очередь должен рассматриваться как личность.

Итак, предмет предъявляется воображению посторонней рукой. Но если материал, из которого он воспроизведен, и художник, этот материал обрабатывающий, имеют свою собственную природу и действуют согласно с ней, то каким образом все же возможно, что природа предмета может быть представлена в чистом виде и определившейся самопроизвольно? Подлежащий изображению предмет отказывается от своей жизненности, он уже присутствует не непосредственно — представителем его является совершенно на него непохожий, посторонний ему материал, от которого зависит, какую долю своей индивидуальности придется сохранить или утратить изображаемому предмету.

Таким образом сюда вмешивается посторонняя природа материала, и не только она, но и столь же посторонняя природа художника, придающая этому материалу его форму. Но все эти вещи необходимо действуют согласно их природе.

Итак, здесь борются между собою три различные природы: природа предмета, подлежащего изображению, природа изображающего материала и природа художника, который должен согласовать две первые природы.

Мы, однако, ожидаем встретить в художественном произведении только природу воспроизводимого: это, собственно, и означает выражение, что он должен предстать пред воображением в свободном самоопределении. Но как только сюда примешивают свою природу материал или художник, изображаемый предмет представ-

ляется уже не свободно самоопределившимся, — и гетерономия налицо. Природа представляемого находится под давлением представляющего, как только он при этом проявляет свою природу. Таким образом предмет лишь тогда может быть назван изображенным свободно, когда природа изображенного не потерпела ущерба от природы изображающего. Природа посредника или материала должна, следовательно, представляться совершенно побежденной природою воспроизведенного. Но изображающему может быть сообщена только форма изображаемого; следовательно, победить материал в художественном изображении должна форма.

Итак, в художественном произведении материал (природа воспроизводящего) должен раствориться в форме (воспроизводимого), тело в идее, действительное в кажущемся.

Тело в идее: ибо природа воспроизведенного не представляет собою в воспроизводящем материале ничего телесного; она существует в нем лишь как идея, и все телесное в нем принадлежит исключительно ему самому, а не воспроизводимому.

Действительное в кажущемся: действительным здесь называется то реальное, что в художественном произведении всегда представляет собою лишь материал и что должно быть противопоставлено элементу формальному, или идее, воплощаемой художником в этом материале. Форма в художественном произведении есть лишь нечто кажущееся, то есть: мрамор *имеет вид* человека, но в действительности остается мрамором.

Свободным, следовательно, будет изображение в том случае, когда природа посредника представляется совершенно устраненной природою изображаемого, когда *воспроизводимое* утверждает свою чистую личность также в своем представителе, когда представляющее, вследствие полного отказа от своей природы, или, вернее, отрицания ее, как бы совершенно поменялось местами с представляемым, короче — когда нет ничего, созданного материалом, и все создано формой.

Если в статуе есть одна черта, обнаруживающая камень, то есть основанная не на идее, а на природе материала, то пострадала красота; ибо здесь налицо гетеро-

помя. Природа мрамора, его твердость и неподатливость, должна совершенно исчезнуть в природе человеческой плоти, которая гибка и мягка, и ни чувство, ни глаз не должны быть наводимы на воспоминание об этом.

Если в рисунке есть хоть одна черточка, обличающая перо или карандаш, бумагу или медную доску, кисть или руку, ею водившую, то он жесток или тяжел; если в нем очевиден личный вкус художника, его природа, то он манерен.

Если подвижность мускула (в гравюре на меди) пострадала от твердости металла или от недостаточной легкости руки художника, то изображение безобразно, так как определяется не идеей, а посредником. Если своеобразие подлежащего изображению объекта пострадало от духовного своеобразия художника, то мы говорим, что изображение манерно.

Противоположностью *манеры* является *стиль*, который есть не что иное, как наивысшая независимость изображения от всех субъективных и всех объективно-случайных определений.

Чистая объективность изображения есть существо хорошего стиля: высшее начало искусств.

«Стиль относится к манере, как поведение, определяемое формальными началами, относится к поведению, определяемому эмпирическими правилами (субъективными началами). Стиль есть полное возвращение от случайного к всеобщему и необходимому». (Но это объяснение стиля относится также к *прекрасному отбора*, о чем пока нет речи.)

Итак, можно сказать, что большой художник показывает нам предмет (его изображение вполне объективно), посредственный — самого себя (его изображение субъективно), плохой показывает свой материал (изображение определяется природой посредника и границами личности художника).

Эти три случая весьма наглядно обнаруживаются на примере актера.

1. Когда Экгоф или Шредер играли Гамлета, то их *личность* относилась к их *роли*, как материал к форме, как тело к идее, как действительное к кажущемуся. Экгоф был как бы мрамором, из которого его гений

выскал Гамлета; и так как его (актера) личность совершенно исчезала в искусственной личности Гамлета, так как видна была только форма (характер Гамлета) и нигде не был виден *материал* (действительная личность актера), так как все в нем была только форма (только Гамлет), то говорят: он играл прекрасно. Это было изображение большого стиля, во-первых, потому, что оно было совершенно объективно и ничто субъективное к нему не примешивалось; во-вторых, потому, что оно было объективно необходимо, не случайно (что будет объяснено в другом месте).

2. Когда мадам Альбрехт играла Офелию, то хотя природа материала (личность актрисы) видна не была, однако не была видна и чистая природа того, что подлежало изображению (личность Офелии); видна же была произвольная идея актрисы. Она поставила себе в субъективный закон — правило — просто изображать печаль, безумие, благородное обхождение, не заботясь о том, объективно это изображение или нет. Она обнаружила таким образом лишь манеру, но не стиль.

3. Когда Брюкль играет короля, то мы видим, что природа посредника господствует над формой (ролью короля); ибо в каждом его движении противно и бестолково торчит актер (материал). Сразу бросается в глаза дурное влияние этого недостатка искусства, так как художник (здесь — рассудок актера) не сумел облечь материал (тело актера) в форму, соответствующую идее. Получилось таким образом самое жалкое исполнение; так как оно разом обнаруживает природу материала и субъективную ограниченность художника.

В искусствах пластических довольно легко сразу заметить, насколько страдает природа изображаемого от того, что природа посредника не преодолена в полной мере. Труднее, однако, применить этот принцип к поэтическому изображению, которое ведь непременно должно быть выведено из него. Попытаюсь дать тебе понятие об этом.

И здесь, разумеется, речь идет пока совсем не о прекрасном отбора, но только о прекрасном изображении. Предполагается, стало быть, что поэт воспринял воображением в истинном, чистом и полном виде всю объек-

тивность своего предмета — объект уже предстал пред его душою идеализованным (то есть превратившимся в чистую форму), и задача заключается в том, чтобы представить его вне себя. Для этого требуется, чтобы этот объект его духа не претерпел никакой гетерономии от природы посредника, при помощи которого он изображен.

Посредником для поэта являются слова, то есть абстрактные знаки для видов и родов, но отнюдь не для индивидов, и управляемые в своих соотношениях законами, система которых заключена в грамматике. Из того, что между вещами и словами нет никакого материального тождества (идентичности), не вытекает никакой трудности; ибо его нет также между статуей и человеком, изображение которого она собою представляет. Но между словами и вещами нет и формального сходства (воспроизведения). Связь между вещью и ее выражением в слове лишь случайна и произвольна (за немногими исключениями) и покоится только на соглашении. Впрочем, и это не имело бы особого значения, потому что дело не в самом слове, а в представлении, какое оно возбуждает. Если бы вообще существовали только слова или предложения, представляющие нам индивидуальнейшее существо вещей, их индивидуальнейшие отношения, короче, все объективное своеобразие отдельного явления, — то было бы совершенно неважно, происходит ли это по соглашению, или по внутренней необходимости.

Но этого именно и нет. Как слова, так и законы их изменения и сочетания суть всеобщие вещи, служащие обозначением не индивида, а бесконечного множества индивидов. Еще гораздо хуже обстоит дело с обозначением отношений, осуществляемым по законам, которые применимы к бесчисленным и совершенно разнородным случаям и лишь посредством особой операции рассудка могут быть приспособлены к индивидуальному представлению. Таким образом изображаемому предмету, раньше чем он сможет предстать пред воображением и обратиться в непосредственное созерцание, приходится проделать далекий кружной путь через абстрактную область понятий и при этом обходе утратить значительную часть своей жизненности (чувственной силы).

У поэта для изображения индивидуального есть везде только одно средство — искусное сочетание всеобщего: «стоящий предо мною подсвечник падает» — вот это такой индивидуальный случай, выраженный посредством соединения только общих знаков.

Природа посредника, которым пользуется поэт, заключается таким образом в «тяготении к общему» и потому сталкивается с обозначением индивидуального (в чем, собственно, заключается задача). Язык представляет все рассудку, а поэт должен поставить все пред воображением (представить); но поэзия стремится к непосредственному созерцанию, язык же предлагает только понятия.

Таким образом язык отнимает у предмета, изображение которого поручено ему, его конкретность и индивидуальность и сообщает предмету свое свойство (всеобщность), которое ему чуждо. Он примешивает — пользуясь моей терминологией — природе изображаемого, которая конкретна, природу изображающего, которая абстрактна, и таким образом вносит в изображение гетерономию. Предмет таким образом предстанет пред воображением не самоопределившимся, то есть не свободным, а сформированным благодаря духу языка; а то и предложен будет только рассудку; и потому он или не будет изображен свободно, или совсем не будет изображен, а только описан.

Итак, если поэтическому изображению надлежит быть свободным, то поэт должен «силою своего искусства преодолеть тяготение языка к общему и победить материал (слова и законы их флексий и конструкций) формой (а именно: ее применением)». Существо языка (а именно: это тяготение его к общему) должно совершенно раствориться в сообщенной ему форме, тело должно исчезнуть в идее, знак в обозначенном, действительное в кажущемся. Свободно и победоносно должно изображаемое выявиться из изображающего и, несмотря на все оковы языка, предстать пред воображением во всей своей правдивости, жизненности и индивидуальности. Одним словом, красота поэтического изображения есть «свободная самодеятельность природы в оковах языка».



О ГРАЦИИ И ДОСТОИНСТВЕ

Г Р А Ц И Я

Согласно греческому мифу у богини красоты есть пояс, обладающий силой наделять всякого, кто его носит, прелестью и привлекать к нему любовь. Именно это божество и сопровождают богини привлекательности, или грации.

Таким образом греки отличали привлекательность и грацию от красоты, выражая их атрибутами, отделимыми от богини красоты. Всякая грация прекрасна, ибо пояс привлекательности есть достояние богини Книдской, но не все прекрасное грациозно, так как и без этого пояса Венера остается тем, что она есть.

По смыслу этой же аллегии только богиня красоты носит пояс привлекательности и жалует его другим. Юнона, величаяя царица неба, желая очаровать Юпитера на вершине Иды, должна сперва занять этот пояс у Венеры. Таким образом у величия, даже украшенного известной долей красоты (которой никоим образом не отрицают в супруге Юпитера), без содействия грации нет уверенности в своем обаянии; ибо не от своих собственных чар, но от пояса Венеры ждет величаяя царица богов победы над сердцем Юпитера.

Однако богиня красоты может все же отдавать свой пояс и переносить его силу на менее прекрасное. Следовательно, грация не есть исключительная прерогатива

красоты, но может также переходить — только непременно из рук красоты — на менее прекрасное и даже на непрекрасное.

Тому, кто при всех внутренних достоинствах лишен обаяния привлекательности, те же греки советовали приносить жертвы грациям. Итак, в представлении греков эти богини были, правда, спутницами прекрасного пола, но могли дарить свою благосклонность и мужчине и были необходимы ему, если он желает нравиться.

Но что же такое тогда грация, если она связана с прекрасным хотя по преимуществу, но не исключительно; если она, хотя и происходит непременно от прекрасного, однако проявляет действие прекрасного и в непрекрасном; если красота, хотя и может существовать без нее, однако только при ее помощи может возбуждать к себе влечение.

Тонкое чутье греков уже очень рано различало то, чего разум еще не был способен уяснить, и в поисках выражения заимствовало у фантазии образы, так как рассудок не мог еще предложить понятий. Вот почему миф этот достоин внимания философа, вынужденного и без того довольствоваться подысканием понятия к представлениям, где непосредственное чувство природы уже запечатлело свои открытия; другими словами, тем, чтобы объяснять образный язык ощущений.

Освободив греческий образ от его аллегорической оболочки, мы, очевидно, должны усматривать в нем следующий смысл.

Грация есть красота изменчивая, то есть красота, могущая случайно возникнуть в своем носителе и так же случайно исчезнуть. Этим она отличается от красоты неизменной, necessarily присущей ее носителю. Свой пояс Венера может снять с себя и на время предоставить его Юноне; свою красоту она может отдать только вместе с собой. Без своего пояса она уже не восхитительная Венера, без красоты она вообще не Венера.

Но этот пояс, как символ изменчивой красоты, имеет еще ту особенность, что сообщает лицу, им украшенному, объективное свойство грации, отличаясь тем от всякого другого украшения, которое изменяет не самое

лицо, но субъективно впечатление от него в представлении другого. Носительница пояса не только кажется, а действительно становится привлекательной, грация обращается в ее свойство,— таков прямой смысл греческого мифа.

Правда, пояс — случайное внешнее украшение — как будто не вполне подходящий символ для грации как личного качества; но если мыслить последнее делимым от субъекта, то, конечно, нельзя его символизировать иначе, как в виде случайного украшения, которое без всякого вреда для носителя можно отделить от него.

Таким образом пояс привлекательности действует не естественно,— в этом случае он ничего не мог изменить в самой личности носителя,— но магически, ибо сила его выходит за пределы всяких естественных условий. Таким способом (хотя, конечно, это только уловка) предполагалось устранить противоречие, в котором неизбежно запутывается фантазия, когда ищет в природе выражения для того, что лежит вне природы, в царстве свободы.

Если пояс привлекательности есть выражение объективного свойства, делимого от субъекта без каких-либо изменений в его природе, то он может обозначить только красоту движения; ибо движение есть единственное изменение, которое может произойти с предметом без нарушения его тождества.

Красота движения есть понятие, соответствующее обоим требованиям вышеприведенного мифа. Она, во-первых, объективна и свойственна самому предмету, а не только нашему впечатлению от него. Во-вторых, она случайна, и предмет не перестает существовать и без этого свойства.

И на менее прекрасном и на некрасивом пояс привлекательности не теряет своей магической силы; это значит: и менее красивое и даже некрасивое могут делать красивые движения.

Грация, говорит миф, есть нечто случайное в своем носителе; поэтому лишь случайные движения отличаются этим свойством. У идеала красоты все необходимые движения должны быть красивыми, потому что в качестве необходимых они неотделимы от его природы;

красота *этих* движений дана в самом понятии Венеры; напротив, красота случайного есть расширение этого понятия. Возможна грациозность голоса, но нет грациозного дыхания.

Но всякая ли красота случайных движений есть грация?

Едва ли надо напоминать, что греческий миф распространяет привлекательность и грацию только на человека; он идет даже дальше и заключает саму красоту тела в границы рода человеческого, к которому, как известно, греки причисляли и своих богов. Но если грация есть привилегия только человеческого существа, то на нее не может притязать никакое из движений, общих у человека с тем, что есть только природа. Таким образом если бы кудри вокруг прекрасной головы могли развеяться с грацией, то почему бы и ветвям дерева, струям потока, колосьям на ржаном поле, конечностям животных не двигаться грациозно? Но богиня Книдская представляет лишь род человеческий, и там, где человек является только вещью природы и чувственным существом, Венера теряет для него всякое значение.

Итак, грацией могут отличаться только произвольные движения и притом лишь выражающие духовные ощущения. Движения, не имеющие иного источника, кроме чувственного, при всей их произвольности, относятся только к природе, которая сама по себе никогда не возвышается до грации. Если бы вожделение могло выражаться с изяществом, инстинкт — с грацией, то грация и изящество не были бы ни способны, ни достойны служить выражением человеческой природы.

А между тем только в человеческой природе заключается для грека всякая красота и совершенство. В чувственности он всегда видит проявление души, и для его гуманного чувства просто невозможно отделять грубую животность от интеллекта. Как всякую идею он немедленно воплощает в образе и высшую одухотворенность стремится облечь в плоть, так от каждого проявления инстинкта в человеке он требует выражения нравственного назначения. Для грека природа не бывает только природой; поэтому он и не стыдится почитать ее; разум не бывает для него только разумом; поэтому он и не

страшится подчиниться его мерилу. Природа и нравственность, материя и дух, земля и небо с дивной красотой сливаются в его поэзии. Свободу, пребывающую только на Олимпе, он ввел в дела чувственного мира, и поэтому он имеет право водворить чувственность на Олимпе.

Тонкое чувство греков, которое терпит материальное лишь в сопровождении духовного, не знает в человеке никакого произвольного движения, исходящего из одной чувственной природы и не являющегося в то же время выражением морально чувствующего духа. Поэтому и в грации он видит лишь прекрасное проявление души в произвольных движениях. Где, стало быть, имеет место грация, там движущим началом является душа, и в ней кроется причина красоты движения. Итак, содержание мифа сводится к следующей мысли: «Грация есть красота, которая не дана природой, но создается самим ее субъектом».

Я ограничивался до сих пор тем, что извлекал понятие грации из толкования греческого сказания, надеюсь, не насилуя его смысла. Теперь да будет мне позволено сделать попытку уяснить это понятие путем философского исследования. Здесь, как и во многих других случаях, наверное окажется, что философствующий разум может похвалиться лишь немногими открытиями, которых до него смутно не предугадывало бы чувство и не раскрыла поэзия.

Венера без своего пояса и без граций представляет нам идеал красоты в том виде, как она может выйти из рук одной только природы и возникнуть из творящих сил без воздействия чувствующего духа. С полным правом сказание делает представителем этой красоты особое божество, ибо уже непосредственное чувство стройнейшим образом отличает ее от той красоты, которая происхождением своим обязана влиянию чувствующего духа.

Да будет мне позволено эту красоту, созданную только природою по закону необходимости, в отличие от другой, сообразующейся с условиями свободы, назвать красотой строения (архитектонической красотой). Этим названием я хотел бы, стало быть, обозначить ту часть

человеческой красоты, которая не только создается силами природы (что относится ко всякому явлению), но и определяется исключительно ими.

Счастливые пропорции тела, плавность очертаний, приятный цвет лица, нежная кожа, стройный и непринужденный стан, благозвучный голос и т. д. — достоинства, которыми человек обязан только природе и счастью: природе, которая даровала их задатки и сама развила их; счастью, которое оберегало зиждательную деятельность природы от всякого вмешательства враждебных сил.

Эта Венера выходит уже вполне совершенной из пены морской: совершенной, ибо она есть законченное, строго размеренное создание необходимости и как таковое не допускающее никаких разновидностей, никакого дальнейшего развития. Она не что иное, как прекрасное выражение целей, заложенных природой в человеке, каждое ее качество вполне определяется понятием, лежащим в ее основе, и следовательно — с точки зрения ее задатков — она может рассматриваться как данная целиком, хотя задатки эти получают развитие лишь в условиях времени.

Архитектоническую красоту человеческого телосложения следует отличать от его технического совершенства. Под последним должно понимать самую систему целей, в их взаимном сочетании для достижения высшей конечной; под первой же лишь одно свойство изображения этих целей, как они раскрываются созерцанию в явлении. Поэтому, говоря о красоте, не имеют в виду ни материального значения этих целей, ни формальной искусности их сочетания. Созерцание сосредоточивается на образе явления, не обращая ни малейшего внимания на логическое существо своего объекта. Поэтому, хотя архитектурная красота человеческого тела определяется понятием, лежащим в его основе, и обусловлена природными целями, вложенными в него, эстетическое суждение совершенно отделяет от них красоту, понимая под последней лишь то, что непосредственно и по существу принадлежит явлению.

Поэтому нельзя также сказать, что достоинства человеческой природы повышают красоту человеческого

тела. Правда, представление о достоинстве может войти в наше суждение о ней, но тогда это уже не чисто эстетическое суждение. Техническая сторона человеческого строения есть, конечно, выражение его назначения, и в качестве такового она может и должна внушать нам уважение. Но эта техника раскрывается не чувству, а рассудку, ее можно мыслить, но не созерцать. Напротив, архитектурная красота никак не может быть выражением человеческого назначения, так как обращается к совершенно иной способности, чем та, которой дано судить об этом назначении.

Если поэтому человеку приписывается красота преимущественно перед всеми прочими техническими созданиями природы, то это верно лишь постольку, поскольку он отличается этим преимуществом уже в непосредственном явлении, без воспоминания о его человеческом начале. Ибо для последнего непременно требовалось бы понятие, и судьей красоты выступало бы не чувство, а рассудок, в чем заключается противоречие. Итак, добиваясь признания своей красоты, человек не может ссылаться на важность своего нравственного назначения, равно как на свое интеллектуальное преимущество; здесь он только вещь в пространстве, не более чем явление среди других явлений. Его высокий сан в мире идей — ничто в мире чувственном, и если он добьется здесь первенства, то будет обязан этим только своему природному началу.

Но, как нам известно, именно природа человека обусловлена идеей его человеческой сущности, и поэтому косвенно обусловлена ею также его архитектурная красота. Если он таким образом отличается от прочих окружающих его существ чувственного мира высшею красотою, то бесспорно обязан этим своему человеческому назначению, которым вообще определяется отличие его от прочих чувственных существ. Но не потому человеческое телосложение прекрасно, что выражает высшее назначение человека; если бы это было так, то это самое тело перестало бы быть прекрасным, выражая менее высокое назначение; и нечто совершенно противоположное ему было бы также прекрасно, при допущении, что и оно выражает высшее назначение. Но если

бы, глядя на прекрасный образ человеческий, можно было совершенно забыть о том, что он собою выражает, и, ничего не меняя в его виде, приписать ему дикий инстинкт тигра, то суждение глаз осталось бы совершенно неизменным, и эстетическое чувство признало бы тигра прекраснейшим творением создателя.

Итак, от назначения человека как интеллекта красота его тела зависит лишь постольку, поскольку изображение ее, то есть выражение в конкретном явлении, совпадает с условиями, при которых в чувственном мире создается прекрасное. Сама красота должна неизменно оставаться свободным проявлением природы, и разумная идея, обусловившая технику человеческого тела, отнюдь не может одарить его красотой, но лишь допустить ее.

Мне могут, правда, возразить, что вообще все, представляемое в явлении, создается силами природы и что таким образом это не может быть исключительным признаком прекрасного. Действительно, все технические образования — дело рук природы, но не природа делает их техническими, и во всяком случае к ним неприменима эта точка зрения. Техническими они становятся лишь благодаря мысли, и их техническое совершенство заложено в мысли раньше, чем переходит в чувственный мир и становится его явлением. Наоборот, особенность красоты заключается в том, что она не только находит воплощение в чувственном мире, но прежде всего возникает в нем, что природа не только ее выражает, но и создает. Она лишь свойство чувственного, и художник, проникнутый ее замыслом, может достичь ее, лишь поддерживая видимость, что создателем являлась здесь природа. Для того чтобы судить о технике человеческого тела, необходимо прибегнуть к понятию его назначения, в чем нет никакой необходимости при суждении о его красоте. Единственно компетентным судьей является здесь чувство, а это было бы невозможным, если бы чувственный мир (его единственный объект) не заключал в себе всех условий красоты и не был, следовательно, совершенно достаточен для ее возникновения. Правда, косвенно красота человека коренится в понятии его человеческой природы, ибо этим понятием обосно-

вана вся его чувственная природа; но известно, что наши чувства обращены только на непосредственное и воспринимают красоту как совершенно независимое явление природы.

Из вышесказанного как будто следует, что разуму нет никакого дела до красоты, так как она возникает исключительно в чувственном мире и обращается только к чувственной способности познания. Ибо, после того как мы выделили из понятия красоты, как нечто чуждое ей, то, что непременно будет примешано представлением о совершенстве, в ней как будто не останется ничего, что могло бы доставить удовольствие разуму. Однако прекрасное несомненно доставляет удовольствие разуму, хотя вовсе не покоится на таких свойствах объекта, открыть которые может исключительно разум.

Для того чтобы разрешить это кажущееся противоречие, надо вспомнить, что явления могут двояким образом становиться объектом разума и выражать идеи для разума. Не всегда обязательно извлекать эти идеи из явлений; он может также влагать их в явления. В обоих случаях явление будет адекватно разумному понятию, с тою только разницей, что в первом случае разум находит понятие объективно и как бы лишь воспринимает его от предмета; ибо необходимо построение понятия для того, чтобы объяснить существо и часто даже самую возможность объекта; во втором же случае разум, наоборот, самостоятельно делает выражением понятия то, что независимо от понятия дано в явлении, и таким образом подвергает сверхчувственной трактовке нечто исключительно чувственное. В первом случае идея соединяется с предметом объективно необходимо связью, во втором эта связь лишь субъективно необходима. Не к чему прибавлять, что первое я отношу к совершенству, второе — к красоте. Так как во втором случае совершенно безразлично в отношении чувственного объекта, существует ли разум, связывающий с этим объектом какую-либо из своих идей, а стало быть, объективное существо предмета совершенно не зависит от этой идеи, то вполне правильно объективно ограничить прекрасное исключительно природными условиями

и объявить его действием только чувственного мира. Но так как, с другой стороны, разум делает трансцендентное употребление из этого действия чисто чувственного мира и, сообщая ему более высокое значение, как бы налагает на него свою печать, то правильно также субъективно переносить красоту в умопостигаемый мир. И потому красота может считаться гражданкой двух миров, к одному из которых она принадлежит по рождению, а к другому — по усыновлению; она получает бытие в чувственной природе, а права гражданства — в мире разума. Этим объясняется также, каким образом вкус, как способность оценивать прекрасное, является посредником между духом и чувственной природой, объединяя в счастливом согласии оба отвергающие друг друга начала, — каким образом он снискивает у разума уважение к материальному, а у чувств — склонность к рациональному, возводя непосредственные созерцания в сан идей и превращая в известной степени чувственный мир в царство свободы.

Хотя, однако, по отношению к самому предмету безразлично, связывает ли разум с его образом какую-либо из своих идей, созерцающему субъекту эта связь необходима. Идея и соответствующий ей чувственный признак в объекте должны находиться в таком взаимоотношении, чтобы разум своими собственными нерушимыми законами был вынужден соединять их. В самом разуме должна, стало быть, заключаться причина, по которой он связывает определенную идею непременно с известным видом явлений, и, с другой стороны, в самом объекте — причина, почему он непременно вызывает только эту идею, а не какую-нибудь другую. Что же это за идея, вносимая разумом в прекрасное, и какое объективное свойство позволяет прекрасному предмету служить символом этой идеи, — это вопрос слишком важный, чтобы на него можно было ответить мимоходом; уяснение его я отношу к анализу прекрасного.

Итак, архитектурная красота человека есть, как я только что сказал, чувственное выражение разумного понятия; но красотой она является лишь в этом смысле и не с большим правом, чем всякое другое прекрасное создание природы. По степени она, правда, превосходит

все другие виды прекрасного, но по типу стоит в одном с ними ряду, так как и она раскрывает в своем субъекте лишь то, что относится к чувственному миру, и получает сверхчувственное значение лишь в представлении *. Что целесообразность человека представлена в нем с большей красотой, чем в других органических созданиях, должно считаться милостью, которую разум, как законодатель человеческого телосложения, оказал природе, как исполнительнице его законов. Правда, в технике человеческого строения разум преследует свои цели со строгой необходимостью, но, к счастью, его требования совпадают с природной необходимостью, так что природа, действуя исключительно по своему влечению, исполняет поручение разума.

Все вышесказанное, однако, относится лишь к архитектурной красоте человека, где природная необходимость подкрепляется телеологической, лежащей в ее основе. Только здесь красота могла бы быть противопоставлена технике телосложения, что, однако, не имеет места, раз необходимость стала односторонней, а сверхчувственная причина, обусловившая явление, случайной. Таким образом об архитектурной красоте человека заботится только природа, потому что творящая мысль уже в самом зачатке поручила ей исполнение всего необходимого для достижения целей человека, и ей, стало быть, в этом органическом ее занятии не приходится опасаться никаких новшеств.

* Ибо, повторяю еще раз, в чистом созерцании дано все, что есть в красоте объективного. Но так как превосходство человека над прочими существами чувственного мира не входит в чистое созерцание, то свойство, раскрывшееся уже в чистом созерцании, не может обнаружить это превосходство. Таким образом, высшее назначение человека — основа этого превосходства — не выражается в его красоте, и представление об этом назначении не может быть составной частью красоты, не может быть включено в эстетическое суждение. Не сама мысль, выражением которой является человеческое тело, открывается чувству, но лишь ее воздействия в явлении. Одно лишь чувство так же мало возвышается до сверхчувственной основы этих воздействий, как — позволю себе такой пример — просто чувственный человек до идеи верховной первопричины мира тем, что удовлетворяет свои влечения.

Но человек есть в то же время личность, то есть существо, в самом себе заключающее причину и даже абсолютную первопричину своих состояний и изменений. Он является в том виде, который свободно предуказан его чувством и волей, им самим, а не природой, согласно ее необходимости.

Если бы человек был существом только чувственного мира, то природа одновременно устанавливала бы законы и определяла случаи их применения; теперь она разделяет власть со свободой, и, хотя законы ее непрекаемы, применимость их в отдельных случаях определяется духом.

Область духа простирается на все, что есть в природе живого, и заканчивается лишь там, где органическая жизнь теряется в бесформенной массе и где нет больше места животным силам. Известно, что все движущие силы в человеке связаны между собой, и таким образом дух — даже рассматриваемый лишь как начало самопроизвольного движения — может распространять свое воздействие на всю их систему. Не только орудия воли, но и те, которыми воля не может распоряжаться непосредственно, находятся, по крайней мере косвенно, под его воздействием. Дух управляет ими не только преднамеренно, когда действует, но и непреднамеренно, когда ощущает.

Природа сама по себе, как явствует из вышеизложенного, обеспечивает красоту лишь тех явлений, которые неограниченно подвластны ей по закону необходимости. Но с произволом в ее создание вливается случайность, и хотя перемены, обусловленные свободой, совершаются исключительно по природным законам, они, однако, уже не вытекают из последних. Теперь от духа зависит, какое употребление сделать из своих орудий; природа теряет власть над частью красоты, зависящей от этого употребления, и, стало быть, освобождается от всякой ответственности.

Таким образом человеку могла бы угрожать опасность именно там, где, пользуясь своей свободой, он восходит в область чистого интеллекта, снизиться как явление и потерять в приговоре вкуса то, что выигрывает пред судом разума. Осуществляя свое назначение в дей-

ствии, человек мог бы лишиться того преимущества, которому благоприятствовало назначение, предначертанное в его облике; и хотя преимущество это только физическое, мы ведь нашли уже, что разум сообщает ему высшее значение. В таком грубом противоречии не может провиниться природа, всегда стремящаяся к согласию, и то, что гармонично в царстве разума, не прозвучит диссонансом в мире чувственном.

Таким образом, принимая на себя управление игрою явлений и вмешательством своим отнимая у природы возможность охранять красоту ее создания, личность или свободное начало в человеке становится на место природы и, если позволительно так выразиться, вместе с ее правами принимает на себя и долю ее обязательств. Вовлекая подчиненную ему чувственность в свою судьбу и ставя ее в зависимость от своих состояний, дух сам в известной мере становится явлением и признает себя подданным закона, властвующего над всеми явлениями. Ради себя самого он обязуется и на своей службе оставить зависящую от него природу природой и не будет обращаться с нею противно ее прежнему долгу. Я называю красоту обязанностью явлений, потому что соответствующая ей в субъекте потребность коренится в разуме, и потому должна считаться всеобщей и необходимой. Я называю ее прежней обязанностью потому, что чувство уже произнесло свой приговор раньше, чем приступил к своему делу разум.

Итак, теперь свобода правит красотой. Природа дала красоту сложения, душа дает красоту игры. И теперь мы знаем также, что должно разуметь под изяществом и грацией. Грация есть красота тела под воздействием свободы, красота тех явлений, которые зависят от личности. Архитектоническая красота делает честь творцу природы, грация, изящество — своему носителю. Первая есть дар, вторая — личная заслуга.

Грация может быть свойственна только движению, так как изменение в душе может проявиться в чувственном мире только как движение. Это, однако, не значит, что в чертах неподвижных и спокойных не может сказываться грация. Эти неподвижные черты первоначально были не чем иным, как движениями, но от

частого повторения стали в конце концов привычными и запечатлелись непреходящими чертами*.

Однако не всем движениям человека свойственна грация. Грация всегда лишь красота движимого свободою тела, и движения, вызванные только природою, никак не могут заслуживать названия грациозных. Правда, действенный дух в конце концов овладевает почти всеми движениями своего тела; но когда слишком удлиняется цепь, связующая черту красоты с нравственными ощущениями, то черта эта становится свойством телосложения и едва ли тогда может быть отнесена к грации. В конце концов дух формирует даже свое тело, и самое сложение должно следовать игре, так что грация под конец нередко превращается в архитектурную красоту.

Как враждующий, раздираемый внутренним противоречием дух губит даже возвышеннейшую красоту тела настолько, что в конце концов невозможно в недостойных руках свободы узнать дивное творение природы, так ясная и внутренне гармоничная душа приходит иногда на помощь скованной препятствиями технике, освобождая природу и окружая еще не развившийся,

* Поэтому слишком узко берет понятие «грация» Гом («Основы критики», II, 39, новейшее издание), когда говорит: «Если грациознейшая особа находится в состоянии покоя, не движется и не разговаривает, то грация ее скрыта от нашего взгляда, подобно цвету в темноте». Нет, она не скрыта от нашего взгляда, когда в облике спящего мы видим черты, намеченные духом благостным и кротким; и сохраняется здесь как раз драгоценнейшая часть грации, а именно та, которая из жестов закрепила в черты, обнаруживая навек души в прекрасных ощущениях. Но когда редактор книги Гома ставит автора замечанием (ср. в том же томе, стр. 459), что «грация не ограничивается произвольными движениями», что «спящий человек не теряет своей прелести» — а почему? — «потому, что в этом-то состоянии как раз по-настоящему и обнаруживаются произвольные, мягкие и оттого именно более грациозные движения», то он совершенно уничтожает понятие грации, которое Гом только слишком сузил. Произвольные движения во сне, если они не механическое повторение произвольных, не могут быть грациозными, а тем более по преимуществу грациозными, и если спящая восхищает нас, то отнюдь не движениями, но чертами, свидетельствующими о прежних движениях.

пригнетенный облик божественным ореолом. Гибкая природа человека обладает бесконечным богатством внутренних способов наверстать упущенное и исправить свои промахи, лишь бы нравственный дух поддерживал ее в созидательном деле или подчас даже просто не тревожил.

Так как и закрепившиеся движения (жесты, передшие в черты) не исключены из области грации, то может показаться, будто сюда, как это утверждал Мендельсон *, вообще относится также красота кажущихся или изображенных движений (волнистые или сплетенные линии). Однако это расширило бы понятие грации до понятия красоты вообще, ибо в конце концов *всякая* красота (как я надеюсь показать в анализе прекрасного) есть лишь свойство подлинного или кажущегося (объективного или субъективного) движения. Грацией же могут отличаться только движения, которые в то же время соответствуют ощущению.

Одно из двух: или личность — известно уже, что именно я так называю, — предписывает телу движения посредством своей воли, стремясь осуществить в чувственном мире действие, возникшее в ее представлении, и в этом случае движения произвольны или преднамеренны, — или же движения происходят помимо воли личности, по закону необходимости, но под воздействием чувства; такие движения я называю симпатическими. Хотя они произвольны и также коренятся в чувстве, их, однако, не следует смешивать с движениями, определяемыми чувственностью и естественным инстинктом; ибо инстинкт не есть свободное начало, и то, что он совершает, не есть действие личности. Таким образом под симпатическими движениями я разумею только такие, которыми сопровождаются моральное чувство или моральное помышление.

Здесь возникает вопрос: какой из этих двух родов движений, имеющих источником личность, способен быть грациозным?

То, что необходимо разделять в философском исследовании, не всегда тем самым разделено также в дей-

* Философские сочинения, I, 90.

ствительности. Так, преднамеренные движения редко встречаются без примеси симпатических, ибо воля, в качестве причины первых, определяется моральными чувствами, из которых возникают последние. Когда человек говорит, мы видим, как вместе с ним говорят его взгляды, черты его лица, его руки, часто все тело, и нередко мимическая сторона разговора оказывается наиболее красноречивой. Преднамеренное движение также может рассматриваться иногда как симпатическое, если к его произвольности примешивается нечто непроизвольное.

Дело в том, что способ, которым осуществляется произвольное движение, не настолько определен своей целью, чтобы не были возможны различные виды выполнения. А то, что воля или цель не вполне определили, может симпатически определяться состоянием чувств субъекта и таким образом послужить выражению этого состояния. Протягивая руку, чтобы взять предмет, я осуществляю известное намерение, и мое движение предуказано целью, которой я намерен достигнуть. Но каким путем я протяну руку к предмету, как далеко я двинусь к нему всем телом, быстро или медленно, с большим или меньшим усилием я произведу это движение, — в точное исчисление всего этого я в данную минуту не вдаюсь, и кое-что здесь предоставляется природе во мне. То, что не определено целью, должно быть решено, и решение может здесь зависеть от моего образа чувствований, тоном которого определится вид движения. Участие же, принимаемое состоянием чувств субъекта в произвольном движении, составляет непроизвольное начало, и в нем-то и надлежит искать грацию.

Произвольное движение, не связанное с симпатическим, то есть с чем-либо непроизвольным, коренящимся в моральном состоянии чувств субъекта, никогда не может выказать грацию, непременно обуславливаемую известным душевным действием. Произвольное движение следует за актом духа, который уже закончился в момент движения.

Наоборот, симпатическое движение сопровождает акт духа и приводящее к нему состояние чувств, то есть осуществляется параллельно.

Из этого уже явствует, что произвольное движение, не вытекая непосредственно из помышлений субъекта, не может быть и их выражением. Ибо между помышлением и движением вклинивается решение, которое, рассматриваемое само по себе, есть нечто совершенно безразличное; движение есть акт решения и цели, но не личности и помышления.

Связь произвольного движения с предшествующим ему помышлением случайна; напротив, связь движения сопутствующего — необходима. Первое относится к душе, как условный знак языка к выражаемой им мысли; наоборот, симпатическое или сопутствующее движение относится к ней, как крик волнения к страсти. Поэтому первое является выражением духа не по своей природе, но по употреблению. Таким образом нельзя и сказать, что дух раскрывается в произвольном движении, ибо оно выражает только материю воли (цель), а не форму воли (помышление). Понятие о последнем может быть дано нам только сопутствующим движением*.

Таким образом, хотя по разговорам человека можно заключить, чем он хочет казаться, однако то, что он собою представляет в действительности, надо стараться угадать по мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, то есть по произвольным его движениям. Но, узнав, что этот человек произвольно управляет выражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу и уже не считаем мимику выражением его мыслей.

* Когда на глазах у многочисленного общества происходит какое-либо происшествие, то, возможно, что всякий из присутствующих имеет свое собственное мнение о помышлениях действующих лиц: так случайна связь произвольных движений с их моральной причиной. Если же, наоборот, кто-нибудь из этого общества неожиданно увидел бы очень любимого друга или ненавистного врага, то недвусмысленное выражение его лица быстро и определенно обнаружило бы его чувства, и суждение о них всего общества в данную минуту, вероятно, оказалось бы совершенно единогласным; ибо здесь выражение связано в душе со своей причиной, то есть естественной необходимостью.

Однако искусством и упражнением человек может в конце концов добиться того, что подчинит своей воле и сопутствующие движения, отражая, словно ловкий фокусник, любой образ в мимическом зеркале своей души. Но в таком человеке все ложь, и все природное поглощено искусственностью. Грация же, напротив, всегда должна быть природою, то есть чем-то произвольным (во всяком случае казаться такою), и у грациозного человека не должно быть и вида, что он сознает свою грациозность.

Отсюда, между прочим, явствует, как надлежит оценивать подражательную или заученную грацию (которую я склонен назвать театральной или танцмейстерской). Это — достойная пара к той красоте, которая создается у туалетного столика из кармина и белил, накладных локонов, *fausses gorges*¹ и китового уса; к истинной грации она относится так же, как эта туалетная красота к архитектурной *. На неопытное чувство

¹ Накладной бюст (*франц.*).

* При этом сопоставлении я далек от того, чтобы отрицать заслуги танцмейстера в деле настоящей грациозности, равно как притязания на нее актера. Танцмейстер, бесспорно, содействует истинной грации, помогая воле овладеть своим орудием и устраивая препятствия, противопологаемые игре живых сил массой и тяжестью. Он достигает этого, лишь следуя правилам, которые подчиняют тело благотворной дисциплине и — насколько им противодействует косность — могут быть (и также казаться) натянутыми, то есть насильственными. Но когда такой танцмейстер выпускает ученика из своей школы, то правило уже произвело свое действие на ученика, и в дальнейшем он может уже с ним расстаться; короче: то, что создано правилами, должно перейти в природу.

Пренебрежение, с которым я отзываюсь о театральной грации, относится только к искусственной грациозности, которую я без колебаний отвергаю на сцене, как и в жизни. Я заявляю, что актер, заучивший свою грацию перед зеркалом, — как бы удачно ни было его подражание, — мне не нравится. Требования, предъявляемые нами к актеру, суть: 1) правдивость изображения и 2) красота изображения. И вот я утверждаю, что по части правдивости актер должен все создавать посредством искусства, а не природы, — ибо в противном случае он вовсе не художник; я буду восхищен им, когда услышу или увижу, что он, мастерски сыгравший разъяренного Гвельфо, в жизни — человек кроткого нрава; с другой стороны, я утверждаю, что, поскольку речь идет о красоте изображения, то он

эта пара может произвести совершенно такое же впечатление, как оригинал, которому они подражают; и если искусство велико, то подчас обманет и знатока. Но из какой-нибудь черты в конце концов все-таки проглянет принужденность и нарочитость, неизбежным следствием чего будет равнодушие, а то и презрение и отвращение. Раз мы заметили в архитектурной красоте деланность, из нее устраняется для нас ровно столько же человеческого существа (как явления), сколько примешано к ней из посторонней области природы. Да и как могли бы мы, не прощающие даже невнимания к случайному преимуществу, смотреть с удовольствием или хотя бы с равнодушием на меновую сделку, где долю человеческой сущности отдают за пошлую природу? Как — даже приняв результат — могли бы мы без презрения отнестись к обману? Раз мы заметили, что перед нами грациозность деланая, наше сердце мгновенно замыкается, и душа, бросившаяся было ей навстречу, охладевает. На наших глазах дух внешне превратился в материю и небесная Юнона — в химеру.

Однако, несмотря на то, что грация должна быть или казаться чем-то произвольным, мы все же ищем ее только в движениях, более или менее зависящих от воли. Правда, мы также называем грациозным известный язык жестов и говорим о грациозной улыбке и восхитительном румянце волнения, а ведь то и другое —

совершенно ничем не должен быть обязан искусству и все в нем должно быть вольным созданием природы. Если, восхищаясь правдивостью его игры, я вспомню, что изображаемый им характер не свойственен его собственной природе, я только тем выше буду ценить его; если же, восхищаясь красотой игры, я вспомню, что его собственной природе эти изящные движения несвойственны, я не смогу удержаться от досады человека, которому пришлось призвать на помощь художника. Причина заключается в том, что естественность неотделима от существа грации и что мы считаем себя вправе требовать грации от человека, а не от его умения. Но что же отвечу я мимическому актеру на его вопрос, как ему добиться грации, раз ей нельзя учиться? По моему мнению, ему первым делом надо позаботиться о том, чтобы в нем самом достигла зрелости человеческая природа, а тогда — если у него есть к тому призвание — пусть идет изображать ее на сцене.

движения симпатические, направляемые не волей, а чувством. Но, не говоря уже о том, что все это нам подвластно и что сомнительно еще, можно ли здесь, собственно, говорить о грации, громадное большинство случаев ее проявления относится к области произвольных движений. Мы требуем грации от речи и пения, от произвольной игры глаз и губ, от движения пальцев и рук при всяком свободном пользовании ими, от осанки и походки, от всего внешнего облика человека, поскольку это от него зависит. От движений человека, самовольно диктуемых природным инстинктом или овладевшей человеком страстью, то есть чувственных по своему происхождению, мы требуем, как выяснится в дальнейшем, чего-то совершенно непохожего на грацию. Такие движения принадлежат природе, а не личности, единственному источнику грации.

Если таким образом мы требуем грации от произвольных движений, а, с другой стороны, изгоняем из нее самой все произвольное, то нам придется искать ее там, где к преднамеренным движениям примешивается нечто намеренное, соответствующее известной моральной предпосылке в душе.

Это, впрочем, указывает лишь на род движений, среди которых следует искать грацию; но движение может отличаться всеми этими качествами, не будучи грациозным. Оно становится лишь выразительным (мимическим).

Выразительным (в самом широком смысле) я называю всякое телесное явление, сопровождающее и выражающее душевное состояние. В этом смысле выразительны все симпатические движения, даже те, что сопровождают простейшие проявления чувственности.

Выразительными являются и животные организмы, так как во внешности их обнаруживается их внутренний мир. Но здесь говорит только природа, а отнюдь не свобода. В неизменном облике и устойчивых архитектурных чертах животного природа возвещает свою цель; в мимических чертах — пробудившуюся или удовлетворенную потребность. Кольцо необходимости сковывает животное, равно как и растение, не будучи прервано никакой личностью. Индивидуальное бытие жи-

вотного есть лишь обособление всеобщего понятия естества; своеобразие данного его состояния — лишь пример осуществления известной цели природы при определенных природных условиях.

Выразительным в узком смысле является лишь человеческий организм, и то лишь в тех своих проявлениях, которые сопровождают и выражают состояние его моральных чувств.

И только в этих проявлениях. Ибо во всех прочих человек стоит в одном ряду с остальными существами чувственного мира. В его неизменном облике и в его архитектурных чертах природа просто выражает свою цель, как и в животном и в других органических созданиях. Правда, цели природы по отношению к человеку могут идти гораздо дальше, чем по отношению к последним, и сочетание средств для достижения этих целей искуснее и сложнее; но все это совершается за счет природы и не может быть каким-либо преимуществом человека.

В животном и растении природа не только выражает назначение, но и сама его воплощает. Человеку же она дает лишь назначение, предоставляя ему самому воплощение. Только это и делает его человеком.

Среди всех существ только человек, как личность, имеет привилегию по своей воле прорвать кольцо необходимости, неразрывное для чисто природных созданий, и основать в себе самом совершенно новый ряд явлений. Акт, посредством которого он это совершает, именуется по преимуществу деянием, а поступки, вытекающие из деяния, — действиями. Таким образом только своими действиями человек может доказать, что он — личность.

Строение животного выражает не только его назначение, но и отношение данного его состояния к последнему. А так как назначение животного устанавливает и воплощает сама природа, то в его строении и не может выражаться что-либо иное, кроме создания природы.

Определяя назначение человека, природа все же предоставляет воплощение его воле; поэтому данное отношение его состояния к назначению не есть создание природы, но должно быть его собственным созданием.

Выражение этого отношения в облике человека исходит, стало быть, не от природы, а от него самого, иначе говоря, оно — выражение личности. Если поэтому, по архитетонической стороне его облика, мы заключаем о цели, влагаемой в него природой, то по мимической стороне узнаем, что сделал для достижения этой цели он сам.

Таким образом мы не довольствуемся тем, что облик человека являет нам лишь общее понятие человеческого существа, или то, что сделала природа для воплощения этого понятия в данном индивидуе,— ибо здесь человек не разнится от любого организованного создания. Мы ожидаем еще, чтобы человеческий облик в то же время раскрыл пред нами, в какой степени личность в своей свободе шла навстречу природной цели, другими словами, чтобы в облике этом запечатлен был характер. В первом случае явствует, что природа имела в виду создать из него человека; но только во втором видно, стал ли он на деле человеком.

Следовательно, облик человека постольку лишь человекен, поскольку мимичен; но лишь постольку он мимичен, он есть его личный облик. Если большая часть этих мимических черт, а то и все, выражает лишь чувственную природу и, следовательно, свойственны человеку уже как животному, он все же предназначен и способен ограничить чувственную природу своей свободой. Наличие таких черт свидетельствует о том, что человек не применил эту способность, не исполнил это назначение; оно, стало быть, морально выразительно, так же как уклонение от действия, требуемого долгом, есть тоже действие.

От черт выразительных, всегда являющихся отражением души, надо отличать черты немые, запечатлевающие на человеческом облике лишь пластическую природу, поскольку действие ее не зависит от всякого влияния души. Я называю эти черты немыми, потому что они, как непонятные письма природы, умалчивают о характере. Они показывают только природное своеобразие в представлении рода и зачастую достаточны, чтобы отличить индивид, но о человеческой личности не могут ничего сказать. Для физиономиста эти немые черты от-

нюдь не лишены значения, так как он хочет знать не только то, что человек сделал из себя сам, но и что сделала для него и против него природа.

Не так легко указать границы, где кончаются немые черты и начинаются выразительные. Однообразно действующая сила созидания и стихийный аффект непрестанно борются здесь друг с другом за свои владения; и часто то, что в неустанной тихой деятельности воздвигла природа, вновь разрушается свободой, подобно выступающему из своих берегов бурному потоку. Действенный дух отвоевывает себе влияние на все телесные движения, а посредством симпатической игры косвенным путем изменяет даже непреложные формы природы, недоступные воле. В таком человеке все в конце концов становится характерным, как мы это замечаем на лицах, насквозь проникнутых отпечатком долгой жизни, необычайной судьбы и деятельного духа. Пластической природе принадлежит в таких формах только родовое, а все своеобразие исполнения — личности; поэтому совершенно справедливо говорят о таких лицах, что в них все — душа.

Наоборот, в плоском и невыразительном облике вышколенных воспитанников правил (способных, правда, успокоить чувственную природу, но не способных пробудить человеческую) все неизменно свидетельствует о персте природы. Бездеятельная душа — скромный гость в их теле и мирный, тихий сосед предоставленной себе самой созидательной силы. Никакая утомительная мысль, никакая страсть не нарушают спокойного ритма физической жизни; игра не подвергает телосложение опасности, свобода не беспокоит роста. Так как глубоким спокойствием духа определяется малая затрата сил, то расход не превышает прихода; животная экономика всегда будет обеспечена в избытке. За скудное вознаграждение в виде блаженства, которое природа бросает духу, он становится исправным управляющим природы и всю славу полагает в том, чтобы содержать в порядке ее бухгалтерию. Сделано будет, стало быть, не больше того, сколько вообще может сделать организм, и процветать будет дело пропитания и деторождения. Такое счастливое согласие между естественной необходи-

мостью и свободой весьма благоприятствует архитектурной красоте, и здесь как раз можно наблюдать ее во всей чистоте. Но, как известно, общие силы природы ведут непрестанную борьбу с особыми или органическими, и искуснейшая организация в конце концов уступает силам сцепления и притяжения. Поэтому и красота сложения, как чистое создание природы, имеет свои периоды расцвета, зрелости и упадка, которые игра может, правда, ускорить, но отнюдь не замедлить. В конце концов масса постепенно возобладает над формой, и действенный инстинкт созидания сам уготовит себе могилу в накопленном материале *.

* Поэтому большей частью такая красота телосложения заметно грубеет в среднем возрасте от полноты; вместо тонких, еле намеченных очертаний кожи появляются углубления и вздутые складки, тяжесть исподволь влияет на форму, и восхитительная пестрая игра красивых линий на поверхности скрывается в однообразной пухлости жирового покрова. Природа отнимает то, что дала.

Замечу мимоходом, что нечто подобное происходит иногда с гением, который вообще по происхождению и проявлениям имеет много общего с архитектурной красотой. Подобно ей, он также есть чистое создание природы; а так как, по извращенности своих суждений, люди выше всего ценят то, что нельзя воспроизвести согласно предуказанным правилам и не может быть добыто усилием, то красотой восхищаются больше, нежели грацией, прирожденным талантом больше, чем приобретенной силой ума. На обоих любимчиков природы, несмотря на всяческое их озорство (нередко делающее их предметом заслуженного презрения), смотрят как на некое родовитое дворянство, как на высшую касту, ибо их достоинства определяются естественными условиями и не зависят от какого-либо выбора. Но с архитектурной красотой, когда она во-время не привлечет себе опору и заместительницу в лице грации, случается то же, что с талантом, когда он забывает укрепить себя убеждениями, вкусом и знаниями. Если единственным его достоянием было живое и цветущее воображение (а природа ведь и не в силах дать что-либо, кроме чувственных преимуществ), то ему необходимо во-время закрепить этот двусмысленный дар посредством того единственного употребления, которое способно обратить природные дарования в достояние духа,— иначе говоря, облечь материю в форму; ибо своим дух может назвать лишь то, что есть форма. Не сдерживаемая силой разума, необузданная, могучая сила природы станет выше свободы рассудка и так же задушит ее, как в архитектурной красоте массивность должна в конце концов раздавить форму.

Хотя никакая отдельная немая черта не является выражением духа, в общем такое немое сложение бывает характерным, и по той же самой причине, по которой характерно чувственно-выразительное. Дух должен ведь отличаться действительностью и моральными чувствами, и отсутствие следов этого в строении человека свидетельствует о виновности духа. Чистое и прекрасное выражение человеческой сущности в строении его облика исполняет нас удовлетворенностью и благоговением к высшему разуму, как его первопричине, лишь до тех пор, пока он представляется нам только созданием природы. Но мысля его как моральную личность, мы вправе ожидать ее выражения во внешнем облике, и раз это ожидание обмануто, неизбежным следствием будет презрение. Чисто органические существа достойны уважения как создания; человек может внушить нам почтение лишь как создатель (как самостоятельный творец своего состояния). Он должен не только отражать лучи чужого, хотя бы божественного разума, подобно прочим существам чувственного мира, но он должен, как солнце, светить собственным светом.

Таким образом раз осознано нравственное назначение человека, облик его должен быть выразительным; но он должен также говорить в его пользу, то есть выражать соответствующий высшему назначению образ чувств и готовность к морали. Таково требование, предъявляемое к человеческому облику разумом.

Опыт, полагаю, подтверждает это множеством доказательств, особенно на примере поэтических дарований, которые прославились раньше, чем созрели, и у которых, как у некоторых красоток, весь талант заключается в молодости. А когда промелькнула краткая весна и встает вопрос, где же обещанные плоды, то налицо лишь рыхлые и часто уродливые порождения ложно направленного слепого влечения к сочинительству. Как раз там, где можно ожидать, что материя облагородилась в оформлении и что творческий дух представил в образах идеи, эти гении, как всякое иное создание одной только природы, стали жертвой материи, и многообещавшие метеоры оказались заурядными свечками, если не меньше. Ибо иногда поэтизирующее воображение целиком возвращается к материи, из которой высвободилось, и не брезгает — раз ему не удастся поэтическое деторождение — подействовать природе в другом, более солидном созидании.

Но человек, как явление, есть в то же время объект чувственной природы. Где находит удовлетворение чувство моральное, там и эстетическое не терпит умаления своих прав, и согласие с идеей не должно достигаться ценою жертвы в конкретном явлении. С какою строгостью разум беспрекословно требует выражения нравственности, с такою же неукоснительностью глаз требует красоты. Так как оба требования, хотя и предъявляются различными судилищами, направлены на один и тот же объект, то удовлетворение их должно зависеть от одной и той же причины. То душевное состояние, которое наиболее способствует человеку исполнять свое моральное назначение, должно также допускать воплощение, наиболее выгодное для него, как явления. Другими словами: его нравственная утонченность должна выражаться в грации.

Здесь, однако, и возникает великая трудность. Уже из самого понятия морально выразительных движений следует, что моральная основа лежит за пределами чувственного мира; таким же образом из понятия красоты следует, что она не может иметь никакой иной основы, кроме чувственной, и должна быть, или по крайней мере казаться, совершенно произвольным действием природы. Но если первооснова морально выразительных явлений необходимо лежит вне чувственного мира, а первооснова красоты столь же необходимо внутри его, то в грации, которая должна объединить их, по видимому, заключается явное противоречие.

Чтобы устранить его, приходится, стало быть, принять, что «моральная основа духа, на которой покоится грация, необходимо вызывает в зависящей от нее чувственности как раз то состояние, в котором заключаются естественные условия прекрасного». Ведь прекрасное, как все чувственное, предполагает известные условия, и поскольку оно есть прекрасное — чисто чувственные условия. Так как дух (по закону, для нас неясному) своим состоянием предудказывает сопровождающей его природе ее состояние и так как именно благодаря его состоянию моральной готовности исполняются чувственные условия прекрасного, то этим он и делает прекрасное возможным, и в этом только заклю-

чается его деятельность. Однако то, что из этого действительно возникает красота — следствие чувственных условий, то есть свободное действие природы. Но так как при произвольных движениях, где природа является средством для достижения известной цели, она не может назваться действительно свободной, а с другой стороны, и при движениях непроизвольных, выражающих моральное начало, она также не может назваться свободной, то свобода, с которой, несмотря на все это, она преодолевает зависимость от воли, есть допущение со стороны духа. Таким образом можно сказать, что грация есть милость, оказываемая нравственным началом чувственному, так же как архитектурная красота есть согласие природы на техническую форму последней.

Прошу позволения уяснить это образным примером. Когда в монархическом государстве все совершается по воле одного человека, однако отдельному гражданину представляется, будто он живет, как ему угодно, повинаясь только собственным склонностям, это называется либеральным правительством. Но великие сомнения вызвало бы это название там, где правитель утверждает свою волю противно склонностям гражданина или гражданин осуществляет свои склонности против воли правителя. Ибо в первом случае правительство не было бы либеральным, а во втором — правительством.

Не трудно применить это к человеческому телу под управлением духа. Если дух проявляется в зависящей от него чувственной природе, так что она со всей точностью исполняет его волю и со всей отчетливостью выражает его ощущения, не противореча, однако, требованиям чувственного мира, возникает то, что называется грацией. Но равно трудно назвать грацией как тот случай, когда дух открывается в чувственной природе под давлением, так и тот, когда свободному проявлению чувственной природы недостает отпечатка духа. Ибо в первом случае не было бы никакой красоты, во втором — это не была бы красота игры.

Поэтому всегда только сверхчувственная основа в душе делает грацию выразительной, и только чувственная основа в природе — прекрасной. Так же мало можно сказать, что дух создает красоту, как в вышеприве-

денном случае, что государь порождает свободу; ибо свободу можно предоставить, но нельзя ее даровать человеку.

Но так же как причина, по которой народ и под гнетом чужой воли чувствует себя свободным, лежит большей частью в образе мыслей государя и противоположная точка зрения государя не очень благоприятствовала бы этой свободе,— так и красоту свободных движений мы должны искать в нравственных свойствах диктующего их духа. И вот возникает вопрос, каковы же эти личные свойства, предоставляющие чувственным орудиям воли большую свободу, и какие моральные ощущения всего лучше согласуются в их выражении с красотой?

Прежде всего ясно, что ни воля при преднамеренном, ни аффект при симпатическом движении не должны насиловать зависящую от них природу, если подчинению должна сопутствовать красота. Даже простой здравый смысл видит в легкости основную черту грации, а то, что действует по принуждению, не может обнаруживать легкость. С другой стороны, для достижения прекрасной моральной выразительности и природа не должна выступать как насильник по отношению к духу; ибо там, где властвует одна природа, нет места человеческой сущности.

В общем, мыслимы троякого рода отношения, в которых человек может состоять к самому себе, то есть его чувственная сторона к разумной. Среди них должны мы отыскать то, которое наиболее к лицу ему в явлении и изображение которого и есть красота.

Человек или подавляет требования своей чувственной природы ради более высоких требований природы разумной; или, наоборот, подчиняет разумную сторону своего существа чувственной, лишь следуя, как и прочие явления, толчку природной необходимости; или же чувственные побуждения гармонически сочетаются с законами разума, и человек пребывает в согласии с самим собою.

Осознавая свою чистую самостоятельность, человек отбрасывает от себя все чувственное и только посредством отделения от материи познает свою интеллектуаль-

ную свободу. Но так как чувственная природа сопротивляется чрезвычайно сильно и упорно, то ему требуется значительный напор и напряжение, без которого он был бы не в состоянии отстранить вожделение и заглушить настойчиво заявляющий себя инстинкт. Так настроенный дух дает знать зависящей от него природе, что он ее господин, как там, где она исполняет его волю, так и там, где выступает ее противницей. Под его строгим началом чувственность кажется подавленной, и внутреннее сопротивление обнаружится извне в принужденности. Такое расположение духа не может, следовательно, благоприятствовать красоте, которую природа создает лишь будучи свободной, и потому проявление борющегося с материей морального начала не может быть грацией.

Когда, напротив, человек, угнетенный потребностью, безудержно отдается во власть инстинкта, то вместе с внутренней самостоятельностью исчезает и всякий след ее во внешнем облике. Только о животности говорит расплывчатый, угасающий взгляд, похотливо раскрытый рот, сдавленный, прерывистый голос, короткое, быстрое дыхание, дрожание членов, все ослабленное тело. Кончилось всякое сопротивление моральной силы, и природа вырвалась на безграничную свободу. Но именно это полное прекращение самодеятельности, обыкновенно наступающее в момент чувственного вожделения и особенно в момент наслаждения, тотчас же дает свободу грубой материи, которую до сих пор сдерживало равновесие активных и пассивных сил. Мертвые силы природы получают преобладание над живыми силами организации, форма подавляется массой, человеческое начало — низшей природой. Одухотворенный взгляд тускнеет или глядит неподвижно: и стеклянно из глазной впадины, нежный румянец щек уплотняется в грубую, однообразную краску, рот становится простой дырой, ибо форма его уже сделалась следствием не зиждущих, но ослабевающих сил, в голосе и стоющем дыхании нет ничего, кроме схваток, в которых ищет облегчения сдавленная грудь и которые обличают лишь механическую потребность, а не душу. Короче: где чувственное начало само захватило свободу, там нет

места красоте. Свобода форм, которую нравственная воля лишь ограничивала, подавлена грубой материей, всегда расширяющей свои владения на столько, сколько отнято у воли.

Человек в подобном состоянии возмущает моральное чувство, неустанно требующее выражения человеческого начала. Но и эстетическое чувство, не довольствующееся лишь материалом, но ищущее свободного наслаждения в форме, с отвращением отвернется от такого зрелища, дающего удовлетворение только вожделению.

Первое из этих соотношений между двумя природами в человеке напоминает монархию, где строгий надзор властелина держит в узде всякое вольное движение; второе — дикую охлократию, где отказ в повиновении законному правителю столь же мало делает гражданина свободным, сколь мало становится тело красивым от подавления моральной самодеятельности; наоборот, он делается только жертвой еще более грубого деспотизма низших классов, так же как форма здесь подчиняется массе. Как свобода находится посредине между давлением закона и анархией, так и здесь мы встретим красоту между достоинством, как выражением господства духа, и похотью — господством инстинкта.

Если ни господство разума над чувственностью, ни господство чувственности над разумом несовместимы с красотой выражения, то состояние души (четвертой возможности не дано), где разум и чувственность — долг и влечение — находятся в согласии, будет условием красоты игры.

Для того чтобы стать предметом влечения, покорность разуму должна лежать в основе удовольствия, так как инстинкт приводится в действие только наслаждением и страданием. В повседневном опыте, правда, имеет место противоположное, и удовольствие является причиной того, что поступают разумно. Тем, что сама мораль перестала, наконец, говорить этим языком, мы обязаны бессмертному автору «Критики», слава которого в том, что он воссоздал здравый разум из разума философствующего.

Но в том виде, в каком основы его учения представлены этим мудрецом, а равно другими, склонность —

крайне двусмысленный спутник нравственного чувства, а удовольствие — придаток к моральным решениям. Даже если стремление к счастью не господствует слепо над человеком, оно все же охотно возвышает свой голос в деле морального выбора и может повредить чистоте воли, которая неизменно должна следовать только закону, а отнюдь не инстинкту. И потому ради полной уверенности в том, что склонность не повлияла на наше решение, предпочтительнее видеть ее в раздоре, чем в согласии с законом разума, так как слишком возможно, что только склонности обязан он своей властью над волей. Ибо так как для нравственного поведения важна несообразность поступков с законом, а только помышлений с долгом, то по праву не придают никакого значения тому, что для законосообразности поступков обычно выгоднее, если склонность находится на стороне долга. Правда, одобрение со стороны чувственного начала и не внушает подозрений насчет сообразности воли с долгом, но во всяком случае оно неспособно поручиться за такую сообразность. Таким образом чувственное выражение этого одобрения, то есть грация, отнюдь не может быть достаточным и убедительным свидетельством нравственности поступка: из прекрасного проявления намерения или поступка отнюдь нельзя делать вывод об их моральной ценности.

До сих пор, полагаю, я пребывал в полном согласии с ригористами морали; но, надеюсь, не стану латитудинарием, если все же попытаюсь отстоять притязания чувственности — совершенно отвергнутые в области чистого разума и морального законодательства — в области явления и при подлинном исполнении нравственного долга.

Как я ни убежден — и именно потому, что я убежден, — в том, что участие склонности в свободном поступке совершенно не доказывает чистой сообразности этого поступка с долгом, я все же считаю возможным именно отсюда заключить, что нравственное совершенство человека выясняется как раз участием склонности в его моральном поведении. Назначение человека ведь не в том, чтобы совершать отдельные нравственные поступки, но в том, чтобы быть нравственным существом.

Не добродетели его завет, а добродетель, которая есть не что иное, как «склонность к долгу». Таким образом, как ни противоположны друг другу действия по склонности и по долгу в объективном смысле, в субъективном — вовсе не так, и человек не только может, но и должен связать удовольствие с долгом; он должен повиноваться своему разуму с радостью. Его чувственная природа присоединена к чисто духовной не для того, чтобы он сбрасывал первую с себя как бремя или как грубую оболочку, нет, для того, чтобы глубочайшим образом сочетать ее со своим высшим я. Уже тем, что природа создала его разумно чувственным существом, то есть человеком, она вменила ему в обязанность не разделять того, что она соединила в чистейших проявлениях своей божественной стихии, не оставлять позади себя чувственную сторону и не основывать торжества одного начала на подавлении другого. Лишь тогда обеспечено его нравственное мировоззрение, когда оно, как объединенное создание обоих начал, вытекает из совокупной его человечности, когда оно стало его природой; пока нравственное начало прибегает еще к насилию, инстинкт не может не противопоставлять ему силу. Враг, только поверженный, может восстать снова, но примирившийся побежден в самом деле.

В нравственной философии Канта идея долга выражена с жесткостью, отпугивающей всех граций и способной легко соблазнить слабый ум к поискам морального совершенства на путях мрачного и монашеского аскетизма. Как ни старался великий мудрец оградить себя от этого ложного толкования, самого возмутительного для его ясного и свободного духа, он все же, на мой взгляд, сам подал к тому значительный (хотя в виду его целей, пожалуй, неизбежный) повод суровым и резким противопоставлением обоих действующих на человеческую волю начал. По существу после представленных им доказательств среди людей мыслящих, идущих навстречу убеждению, спора здесь быть не может, и, по-моему, не так тяжело отказаться от всего своего человеческого бытия, как получить от разума иной ответ по этому вопросу. Но как ни отчетливы его приемы в исследовании истины, как ни объясняется здесь все

чисто объективными основаниями, при ее изложении им все же руководило, кажется, более субъективное соображение, легко объяснимое, на мой взгляд, условиями времени.

Дело в том, что в теории и практике морали того времени его не мог, с одной стороны, не возмущать грубый материализм в моральных правилах, подложенный, как подушка, недостойной услужливостью философов под голову дряблой эпохе. С другой стороны, внимание его должен был привлечь не менее опасный принцип совершенствования, который ради реализации идеи абстрактного мирового совершенства не слишком задумывался над выбором средств. Поэтому наибольшую силу своих доводов он направил туда, где опасность была всего сильнее и реформа всего необходимее, и в закон поставил себе беспощадно преследовать чувственность как там, где она с наглой развязностью издевается над нравственным чувством, так и там, где ее умело скрывает, под пышным покровом морально благих намерений, известного рода экзальтированный кружковой дух. Не поучать невежество было его задачей, а исправлять извращенность. Лечение требовало не лести и уговоров, а встряски, и чем резче была противоположность между началом истины и господствующими правилами, тем основательнее мог он надеяться вызвать размышления об этом предмете. Он был Драконом своего времени, потому что оно еще не казалось ему достойным Солона и способным внять ему. Из святилища чистого разума вынес он чуждый и все же столь знакомый моральный закон, выставил его во всей его святости пред потерявшим достоинство веком, мало заботясь о том, не окажется ли его блеск для некоторых глаз невыносимым.

Но чем провинились родные дети, что он заботится только о рабах? Разве из-за того, что нечистые склонности часто узурпируют имя добродетели, надо было брать под подозрение бескорыстное чувство в благороднейшем сердце? Из-за того, что моральный сибарит склонен сообщать закону разума растяжимость, делающую этот закон игрушкой его удобств, разве следует придавать закону непреклонность, которая превращает мощное проявление моральной свободы лишь в

более почетную форму рабства? Ибо разве истинно нравственный человек более свободен в выборе между самоуважением и презрением к себе, чем раб чувственности в выборе между удовольствием и страданием? Разве там чистая воля менее скована, чем здесь воля испорченная? Разве так уж было необходимо, чтобы императивная форма морального закона обвиняла и унижала человеческую природу, а возвышеннейший документ ее величия стал свидетелем ее немощности? Приняв эту императивную форму, можно ли было избежать того, чтобы веление, установленное человеком как разумным существом себе самому и лишь потому для него обязательное и совместимое со стремлением к свободе, не приняло вида инородного и положительного закона, — и едва ли это может быть смягчено, если человек (как его в том обвиняют) решительно склонен к противодействию этому закону? *

Положение для моральных истин, конечно, невыгодное — иметь своим противником чувства, в которых человек может признаться себе не краснея. Но как могут чувства красоты и свободы мириться с суровостью закона, который руководит человеком не столько посредством доверия, сколько посредством устрашения, который неизменно стремится разъединить то, что соединено в нем природою, и только тем обеспечивает себе господство над одной частью человеческого существа, что возбуждает в ней недоверие к другой? Человеческая природа на самом деле более единое целое, чем дозволено изображать ее философу, который может добиться чего-либо только путем расчленения. Никогда природа не может отвергнуть, как недостойные ее, аффекты, радостно признаваемые сердцем, и, падая морально, человек не может возвышаться в своем собственном уважении. Если бы в мире нравственном чувственная природа всегда была лишь подавленной, а не содействующей стороной, то как могла бы она отдать весь пыл своих чувств торжеству, празднуемому над нею самой?

* Ср. исповедание веры автора «Критики» в вопросах человеческой природы, как оно изложено в его новейшем произведении «Откровение в границах разума», ч. I.

Как могла бы она быть столь живой участницей в самосознании чистого духа, не примыкая к нему в конце концов так тесно, что даже аналитический рассудок уже не в состоянии отделить ее от него без насилия?

Кроме того, связь воли со способностью чувствовать более непосредственна, чем со способностью познавать, и во многих случаях было бы плохо, если бы ей приходилось предварительно справляться у чистого разума насчет направления. Невысоко мое мнение о человеке, раз он так мало может доверять голосу внутреннего побуждения, что вынужден всякий раз сопоставлять его с правилами морали; напротив, он внушает уважение, когда, без опасения оказаться на ложном пути, с известной уверенностью следует своей склонности. Ибо это доказывает, что оба начала в нем возвысились уже до того согласия, которое есть печать совершенной человеческой природы и называется прекрасной душой.

Прекрасной душой называется она в том случае, когда нравственное чувство настолько ручается за все ощущения человека, что может, наконец, безбоязненно предоставить аффекту руководство волей, никогда не опасаясь оказаться в противоречии с ее решениями. Поэтому у прекрасной души нравственны, собственно, не отдельные поступки, но весь характер. И никакой отдельный поступок нельзя поставить ей в заслугу, ибо нет заслуги в удовлетворении склонности. Единственная заслуга прекрасной души в том, что она существует. С легкостью, словно действуя только по инстинкту, исполняет она тягчайшие обязанности, возложенные на человеческое существо, и самая героическая жертва, исторгаемая ею у природной склонности, кажется добровольным действием этой самой склонности. Поэтому сама она никогда и не сознает красоты своих действий, и ей даже не вздумается, что можно поступать и чувствовать иначе; напротив, послушный питомец нравственного правила ежеминутно будет готов, по слову учителя, отдать точнейший отчет о законообразности своих поступков. Жизнь этого питомца подобна рисунку, где канон намечен резкими чертами и по которому ученик может изучать начала искусства. Но в прекрасной жизни, как на картине Тициана, исчезают все резкие очер-

тания, и все же весь облик встает с тем большей правдой, жизненностью и гармоничностью.

Итак, именно в прекрасной душе гармонически сочетаются чувствительность и разум, долг и склонности, и грация есть ее выражение в явлении. Лишь служа прекрасной душе, может природа одновременно обладать свободой и сохранять форму, так как первую она теряет под властью строгого духа, а вторую при анархии чувственности. Телосложение, лишенное архитектурной красоты, прекрасная душа оживляет неотразимой грацией и часто торжествует даже над физическими недостатками. Все ее движения легки, мягки и, однако, оживленны. Жизнерадостно и свободно сверкает взгляд, и чувство светится в нем. Кротость сердца придает устами такую грацию, какую не подделать никакому притворству. Никакой напряженности в выражении лица, никакого усилия в свободных движениях, ибо ничего такого не знает эта душа. Музыкой звучит голос, волнуя душу чистым потоком своих модуляций. Архитектоническая красота может доставить удовольствие, вызывать восторг, изумление, но увлечь может только грация. Красота имеет почитателей, влюбленных — одна лишь грация. Ибо мы чтим творца, а человека любим.

В общем, грация чаще встречается у женского пола (красота, быть может, чаще у мужского), причину чего понять нетрудно. В грацию должны внести свою долю как строение тела, так и характер, первое — своей восприимчивостью для впечатлений и податливостью в игре движений, второй — нравственной гармонией чувств. В обоих отношениях природа благосклоннее к женщине, чем к мужчине.

Более нежное женское телосложение воспринимает всякое впечатление быстрее — и быстрее дает ему вновь исчезнуть. Крепкие организмы приходят в движение только от бури, и когда сильные мускулы напряжены, в них не будет той легкости, которая требуется для грации. Что в женском лице является прекрасной впечатлительностью, выражало бы в мужском уже страдание. Нежные фибры женщины гнутся, как тонкий тростник, под легчайшим дуновением аффекта. Легкими, ласко-

выми волнами скользит душа по выразительному лицу, которое не замедлит вновь стать спокойным зеркалом.

И вклад души в создание грации легче производится женской природою, чем мужскою. Женская натура редко возвысится до высшей идеи нравственной чистоты и редко способна на большее, чем поступки, вызванные аффектами. Она часто с героической твердостью противостанет чувственности, но только посредством чувственности. А так как в женщине нравственность обыкновенно становится на сторону склонности, то в явлении это обнаружится так, будто склонность стала на сторону нравственности. Таким образом грация будет выражением женской добродетели, какого часто лишена добродетель мужская.

ДОСТОИНСТВО

Подобно тому как грация есть выражение прекрасной души, так достоинство есть выражение возвышенного образа мыслей. На человека возложена обязанность — установить внутреннее согласие между обеими его природами, быть всегда гармоническим целым и действовать во всей полнотности своего человеческого существа. Но эта красота личности, наиболее зрелый плод его человечности, есть лишь идеал, к достижению которого он может неустанно стремиться, но который воплотить во всей полноте он никогда не в силах.

Причина, препятствующая достижению этого идеала, заключается в неизменности его природной организации и физических условий его существования.

Ибо для того чтобы обеспечить свое существование в чувственном мире, зависящем от природных условий, человек, как существо, способное изменяться по своему произволу и потому вынужденное лично заботиться о самосохранении, должен был получить способность к действиям, обеспечивающим создание этих физических условий его существования и возможность их восстановления в случае их утраты. Однако предоставив ему эту заботу, которую по отношению к своим растительным созданиям она всецело принимает на себя, природа не могла все же вполне доверить его ненадежной про-

зорливости удовлетворение столь настоятельной потребности, связанное со всем его личным и родовым существованием. Поэтому это дело, которое относится по существу к ней, она перенесла в свою область и формально, подчинив решения произвола силе необходимости. Так возникло естественное побуждение — не что иное, как природная необходимость, выраженная в ощущении.

В натиске на способность чувствования естественное побуждение действует двойным орудием страдания и удовольствия; оно действует посредством страдания, когда требует удовлетворения, посредством удовольствия, когда обретает удовлетворение.

Так как у природной необходимости ничего нельзя выторговать, то и человек, несмотря на свою свободу, вынужден ощущать то, что природе угодно заставить его ощущать, и в зависимости от того, будет ли это ощущением страдания или удовольствия, в нем также неизменно должно возникать отвращение или желание. Здесь он совершенно подобен животному, и самый непоколебимый стоик так же остро ощущает голод и так же не выносит его, как червяк у его ног.

Но здесь начинается величайшее различие. За желанием и отвращением у животного действие следует с такою же необходимостью, с какой желание следовало за ощущением, а ощущение — за внешним впечатлением. Здесь непрерывная цепь, в которой каждое звено неизбежно смыкается с другим. В человеке есть еще одна инстанция, а именно воля, которая, как способность сверхчувственная, не подчинена ни закону природы, ни закону разума настолько, чтобы у нее совершенно не оставалось свободного выбора сообразоваться с тем или другим. Животное не может не стремиться избавиться от страдания; человек может принять решение страдать дальше.

Воля человека есть понятие возвышенное, даже относительно к ее моральной направленности. Уже сама по себе воля возвышает человека над животностью; воля моральная возвышает его до божественности. Но для того, чтобы приблизиться к последней, он должен предварительно расстаться с первой; поэтому просто про-

явить волю даже в безразличных вещах, преодолевая в себе природную необходимость, означает уже немалый шаг к моральной свободе воли.

Законодательство природы простирается лишь до пределов воли, где оно теряет свою силу и где начинается власть разума. Воля стоит здесь между двумя судебными инстанциями, и исключительно от нее самой зависит, какому закону ей угодно подчиниться; но она находится не в одинаковом отношении к обеим. Как сила природы, она равно свободна пред той и пред другой; иными словами, не обязана становиться на сторону ни той, ни другой. Но в качестве силы моральной она не свободна, то есть она должна стать на сторону разума. Она не подчинена никакому закону, но связана с законом разума. Таким образом она действительно пользуется своей свободой, если поступает противно разуму; но она пользуется ею недостойно, так как, несмотря на свою свободу, остается только в пределах природы и ничего не прибавляет к деятельности гого инстинкта; ведь стремиться к тому, к чему есть желание, значит только сильнее желать*.

Закон природы, сказывающийся в инстинкте, может прийти в столкновение с законом разума, исходящим из общих начал, когда для своего удовлетворения инстинкт требует действия, противоречащего моральному принципу. В этом случае неукоснительный долг воли — поставить требование природы ниже решения разума, ибо законы природы обязательны только условно, законы же разума — совершенно и безусловно.

Но природа твердо настаивает на своих правах, и так как требования ее никогда не бывают произвольными, то она, не получив удовлетворения, никогда и не отказывается от них. Так как от первопричины, приводящей ее в движение, до воли, где кончается власть ее законов, все в ней строго необходимо, то она не может отступать и идти на уступки, но должна осаждать волю, от которой зависит удовлетворение ее потребности. Иногда, правда, кажется, будто она сокращает свой

* Об этом предмете ср. достойную всякого внимания теорию воли во второй части «Писем» Рейнгольда.

путь и, не предъявляя предварительного ходатайства воле, путем непосредственной причинности приступает к действию, удовлетворяющему ее потребность. В таком случае, когда человек не только дал бы свободу инстинкту, но она была бы самовольно взята последним, человек тоже был бы только животным. Однако очень сомнительно, возможен ли такой случай, а если и возможен, не является ли слепая сила инстинкта преступлением со стороны воли.

Итак, способность желать настаивает на удовлетворении, и от воли требуется предоставить таковое. Но воля должна получать приказ от разума и принимать свои решения лишь в зависимости от того, что он разрешает или предписывает. Поэтому, внимая разуму раньше, чем требованиям инстинкта, воля действует нравственно, если же она решает непосредственно, она действует чувственно*.

Таким образом всякий раз, как природа предъявляет требование и хочет слепой силой аффекта захватить волю врасплох, последней надо удержать природу в бездействии, пока не заговорит разум. Выскажется ли он за интересы чувственности или против них, это пока еще скрыто от воли; но именно поэтому ей приходится применять этот прием при всяком аффекте и отказывать природе в непосредственной причинности во всяком случае, где она является начинающей стороной. Только сокрушая натиск желания, торопливо стремящегося к своему удовлетворению,— оно бы предпочло вовсе избежать вмешательства воли,— человек проявляет самостоятельность и выказывает себя моральным существом, которое не может просто испытывать желание или отвращение, но всегда при этом обнаруживает волю.

Однако самый запрос у разума есть умаление прав природы, которая в своем собственном деле и является

* Этот запрос воли у разума не следует, однако, смешивать с тем случаем, когда ей приходится решать вопрос о средствах к удовлетворению желания. Здесь речь идет не о том, как добиться удовлетворения, но позволительно ли оно. Лишь это и входит в область морали; первое же относится к уму.

компетентным судьей и не желает подвергать пересмотру свои решения в какой-либо новой и посторонней инстанции. Таким образом акт воли, отдающей желание на суд нравственности, в буквальном смысле противополоственен, делая необходимое вновь случайным и предоставляя законам разума решение вопроса, подсудного только законам природы. Ибо, как чистый разум в своем моральном законодательстве мало считается с чувственностью, так и природа мало интересуется запросами чистого разума. В обоих действует своя особая необходимость, если бы одна могла вносить произвольные изменения в другую, это не было бы необходимостью. Поэтому и мужественнейший дух, противодействуя чувственности, не может подавить ощущение, самое желание, но может только пресечь его влияние на решения свой воли; моральными средствами он может обезоружить инстинкт, но только природными — смягчить его. Он может, правда, своей самостоятельной силой воспрепятствовать принудительности законов природы для его воли, но самих законов изменить не может.

Итак, в аффектах, «где природа (побуждение, инстинкт) действует первой и стремится или совершенно обойти волю, или насильно привлечь ее на свою сторону, нравственность характера может проявиться лишь в сопротивлении и лишь ограничивая инстинкт может воспрепятствовать тому, чтобы инстинкт не ограничивал свободы воли». Таким образом согласие с законом разума достижимо в аффекте лишь посредством расхождения с требованиями природы. А так как природа никогда не отказывается от своих требований по нравственным причинам и, стало быть, в ее области все остается попрежнему, как бы ни держалась воля по отношению к ней, то никакое согласие между склонностью и долгом, между разумом и чувственностью здесь невозможно, и человеку здесь не дано действовать во всей гармонической цельности своей природы, но исключительно посредством разума. В этих случаях его поведение не может быть морально прекрасным, ибо в красоту поступков необходимо входит склонность, которая здесь скорее оказывает противодействие. Но зато в его пове-

дении есть моральное величие, ведь величественно все то и только то, что свидетельствует о преобладании высшего начала над чувственным.

Таким образом прекрасная душа должна в аффекте превратиться в возвышенную, и это безошибочный пробный камень, помогающий отличить ее от доброго сердца или от добродетели по темпераменту. Если человек потому только склоняется на сторону справедливости, что справедливость, по счастью, оказалась на стороне его склонности, то в аффекте природное побуждение сильно и целиком захватит его волю, и когда понадобится жертва, ею будет нравственность, а не чувственность. Если, напротив, сам разум, как это свойственно прекрасной натуре, взял под начало склонности и только доверил чувственности кормило, то он его и отберет в тот же миг, как природное побуждение вздумает злоупотребить своими полномочиями. Таким образом добродетель по темпераменту в состоянии аффекта опускается до степени простого произведения природы; прекрасная же душа вырастает до героизма и подымается до чистой интеллектуальности.

Господство моральной силы над инстинктами есть свобода духа, и выражение ее называется в явлении достоинством.

Строго говоря, моральная сила в человеке не может быть изображена, так как сверхчувственное никак не может быть облечено плотью, не может быть воплощено. Но косвенно, при помощи чувственных знаков, оно может быть представлено рассудку, как это действительно и сказывается в достоинстве человеческого сложения.

Пробужденный инстинкт, так же как сердце в своих моральных побуждениях, сопровождается движениями тела, которые отчасти предшествуют воле, отчасти, как движения чисто симпатические, совершенно не подчиняются ее власти. Ибо так как ни ощущения, ни желание и отвращение не зависит от произвола человека, то он и не может повелевать движениями, непосредственно с ними связанными. Но инстинкт не останавливается на одном лишь желании; торопливо и настойчиво стремится он к осуществлению, и если не получает реше-

тельного отпора со стороны самостоятельного духа, то пытается предвосхитить даже такие действия, решать которые должна бы только воля. Ибо инстинкт самосохранения непрерывно борется за законодательную власть в области воли, стремясь властвовать над человеком столь же неограниченно, как над животными.

Таким образом в каждом аффекте, воспламеняемом в человеке инстинктом самосохранения, можно найти движения двоякого рода и происхождения: во-первых, такие, которые непосредственно исходят из чувства и потому совершенно произвольны, и, во-вторых, такие, которые по существу своему должны бы и могли бы быть произвольными, но отняты у свободы слепым инстинктом. Первые относятся к самому аффекту и потому с ним необходимо связаны; вторые более соответствуют причине и предмету аффекта; они случайны, изменчивы и не могут служить надежными его признаками. Но коль скоро объект определился, то оба рода движения равно необходимы для инстинкта, оба они нужны для того, чтобы аффект получил полное и гармонично-целостное выражение*.

И вот, если воля обладает достаточной самостоятельностью, чтобы поставить границы упреждающему ее инстинкту и отстоять свой законный удел от его неистовой мощи, то хотя все явления, порождаемые возбужденным инстинктом в его собственной области, и остаются в силе, однако не окажется всех тех, которые он самовольно пытался присвоить в пределах чужой компетенции. Явления здесь уже не совпадают, но именно в их противоречии и выражается моральная сила.

Предположим, мы усматриваем в человеке признаки мучительнейшего аффекта из разряда первых, совер-

* В случаях, когда встречаются только движения второго рода, без первого, это доказывает, что личность стремится к аффекту, а природа в нем отказывает. Когда встречаются движения первого рода без второго, это доказывает, что природа действительно доведена до аффекта, но личность его задерживает. Первый случай можно повседневно наблюдать у аффектированных особ и плохих комедиантов; второй встречается реже, и только у людей, сильных духом.

шенно произвольных движений. Однако в то время, как у него вздуваются жилы, мускулы судорожно напряжены, голос сдавлен, грудь вздымается, живот втянут,— произвольные движения его мягки, черты лица открыты, взгляд и чело безмятежны. Если бы человек был только чувственным существом, то все его черты, имея общий источник, были бы совершенно едины и, следовательно, в этом случае все без исключения выражали бы страдание. Но так как черты спокойствия смешаны с чертами муки, а действия, противоположные друг другу, не могут проистекать из одного источника, то это противоречие черт доказывает наличность и влияние силы, независимой от страдания и стоящей выше впечатлений, пред которыми бессильно чувственное начало. И таким образом спокойствие в страдании, в чем, собственно, и заключается достоинство, становится,— хотя и косвенно, при посредстве умозаключения,— образом интеллекта в человеке и выражением его моральной свободы*.

Однако не только при страдании в более узком смысле, где слово это означает только болезненные ощущения, но вообще при всякой сильной заинтересованности желая дух должен выказать свою свободу, что должно непременно выразиться в достоинстве. Приятный аффект требует последнего не меньше, чем тягостный, так как природа в обоих случаях стремится стать господином положения и должна быть обуздана волей. Достоинство относится к форме, а не к содержанию аффекта, поэтому зачастую случается, что аффекты, по содержанию вполне похвальные, впадают в пошлость и низменность, когда человек слепо им поддается из-за недостатка достоинства; наоборот, нередко аффекты предосудительные приближаются к возвышенным, раз обнаруживают в своей форме господство духа над ощущениями.

Итак, достоинство мы имеем там, где дух выступает господином тела, отстаивая свою самостоятельность от властного инстинкта, который без него приступает к

* В исследовании о «Патетических изображениях» в третьем выпуске «Талии» вопрос этот будет рассмотрен обстоятельнее.

действию и хотел бы уклониться от его ига. Наоборот, в грации дух правит либерально, — так как здесь он приводит природу в действие и ему не приходится побеждать сопротивление. Но снисхождения заслуживает лишь послушание, и строгость может быть оправдана только противодействием.

Итак, грация заключается в свободе произвольных движений, достоинство — в обуздании произвольных. Там, где природа исполняет веления духа, грация оставляет ей видимость доброй воли; напротив, достоинство подчиняет природу духу там, где она хочет властвовать. Повсюду, где инстинкт переходит в действие и позволяет себе вторгаться в права воли, последняя должна без всякой снисходительности самым настойчивым сопротивлением доказать свою самостоятельность (автономию). Где, наоборот, начинает воля, а чувственная природа следует за нею, там воля должна без всякой строгости обнаружить снисходительность. Таков вкратце закон отношения двух начал в человеке, как он выражается в явлении.

Поэтому достоинство требуется и высказывается больше в страдании ($\pi\acute{\alpha}\nu\omicron\varsigma$), а грация в поведении ($\eta\grave{\iota}\nu\omicron\epsilon$), ибо только в страдании может обнаружиться свобода духа и только в действии — свобода тела.

Так как достоинство выражает сопротивление самостоятельного духа инстинкту, который должен таким образом рассматриваться как сила, требующая противодействия, то там, где в борьбе с этой силой нет надобности, достоинство становится смешным, а там, где борьбы и не должно быть, оно презренно. Смешон комедиянт (какого бы чина и звания он ни был), который и в делах безразличных напускает на себя известное достоинство. Презренна мелкая душонка, требующая признания своего достоинства за исполнение обыкновенного долга, нарушение которого зачастую было бы просто гнусностью.

Вообще от добродетели требуется не достоинство в собственном смысле, а грация. Достоинство есть неотъемлемое свойство добродетели, самым содержанием которой предполагается господство человека над его инстинктами. Угнетенной и поработченной при исполне-

нии нравственного долга окажется скорее чувственная природа, особенно там, где она вынуждена принести мучительную жертву. Но так как идеал совершенной человечности требует не противоречия, а согласия между нравственным и чувственным началами, то он не согласуется с достоинством, которое, как выражение этого противоречия, обнаруживает личную ограниченность природы субъекта либо общую ограниченность человеческой природы.

Если имеет место первое и склонность с долгом не согласуется в поступке из-за неспособности субъекта, то поступок этот неизбежно настолько же снизится в нравственной оценке, насколько к выполнению его будет примешана борьба, а стало быть, к его внешнему выражению — достоинство. Ибо наш моральный суд применяет к каждой личности мерило рода, и человеку прощается только ограниченность, присущая человечеству.

Если же имеет место второе и действие долга не может быть согласовано с требованиями природы без отрицания самого понятия человеческой природы, то сопротивление склонности необходимо, и в возможности победы нас может убедить только вид борьбы. Здесь таким образом мы ожидаем выражения противоречия в явлении и никогда не согласимся усматривать добродетель там, где не видим даже человеческой природы. Поэтому, где нравственным долгом предудказано действие, неизбежно ущемляющее чувственную природу, там дело серьезное, а не игра, там легкость исполнения способна скорее возмутить, чем удовлетворить нас; там, стало быть, выражением должна быть не грация, а достоинство. Вообще закон здесь таков: человек должен исполнять с грацией все, что может совершить в пределах человеческой природы, и с достоинством все, для чего приходится переступить эти пределы.

Как от добродетели мы требуем грации, так от склонности требуем достоинства. Грация столь же естественна для склонности, сколь для добродетели достоинство, ибо склонность уже по содержанию чувственна, благоприятна естественной свободе и враждебна всякой напряженности. Самый грубый человек не лишен известной степени грации, когда его воодушевляет любовь или

другой подобный аффект; и где же больше грации, чем в детях, руководимых еще целиком чувственной природой? Гораздо более следует опасаться, чтобы склонность в конце концов не сделала бездеятельное состояние господствующим, не задушила самодеятельности души, не вызвала общего расслабления. Для того, стало быть, чтобы снискать уважение у благородного чувства, которое может быть доставлено ей только нравственным происхождением, склонность непременно должна соединяться с достоинством. Поэтому любящий требует достоинства от предмета своей страсти. Только достоинство служит в его глазах порукою в том, что не потребность привлекла к нему, а свобода его избрала, что его не желают как вещь, а высоко ценят как личность.

Грации требуют от того, кто связывает долгом, а достоинства от того, кто им связан. Первый, для того чтобы не обидеть другого преимуществом своего положения, должен принизить свое бескорыстное решение, представив его, посредством участия склонности, как поступок страсти, и таким образом получить вид выигрывающей стороны. Второй, для того чтобы зависимостью, в какую он себя ставит, не унижить в своем лице человечество (священный палладиум которого есть свобода), должен простое понукание со стороны побуждения возвести в акт своей воли и таким образом, принимая милость, оказывать ее.

С грацией должно порицать недостаток и с достоинством признавать его. Если перевернуть этот порядок, то будет казаться, что одна сторона слишком сильно ощущает преимущество своего положения, а другая слишком слабо — его недостаток.

Если сильный хочет, чтобы его любили, он должен смягчать свое превосходство грацией. Если слабый хочет, чтобы его уважали, он должен подкреплять свое бессилие достоинством. Принято полагать, что трону соответствует достоинство, и, как известно, восседающие на нем любят в своих советниках, духовниках и парламентах — грацию. Но, что прекрасно и похвально в царстве политики, не всегда хорошо в царстве вкуса. В последнее вступает и король — раз он сходит со своего трона (ибо у трона свои привилегии), — и ползающий

на брюхе царедворец возвращается к священной свободе, как только выпрямляется и становится человеком. Но в этом случае уместно, пожалуй бы, посоветовать, чтобы первый восполнил недостающее ему тем, что в избытке имеется у второго, и отдал ему столько достоинства, сколько ему самому требуется грации.

Так как области проявления грации и достоинства различны, то они не исключают друг друга в одной личности и даже в одном ее состоянии, напротив, только от грации получает достоинство подтверждение, и только от достоинства получает ценность грация.

Правда, везде, где мы встречаем одно только достоинство, оно доказывает известное подавление желаний и склонностей. Не является ли то, что кажется самообладанием, скорее притушением восприимчивости (бесчувственностью), и сдерживается ли взрыв данного аффекта подлинной моральной самодеятельностью, а не перевесом другого аффекта, то есть преднамеренным напряжением, — это может поставить вне сомнения только связанная с достоинством грация. Ибо она свидетельствует о спокойной, внутренне гармоничной душе и о чувствительном сердце.

Точно так же грация уже сама по себе доказывает восприимчивость чувств и согласованность ощущений. Но в том, что свобода предоставлена чувственной природе не бездействием духа и что к согласованности ощущений привела нравственность, в этом нам может поручиться связанное с грацией достоинство. Ибо посредством достоинства субъект заявляет о себе как о самостоятельной силе; и воля, обуздывая безудержность произвольных движений, дает понять, что только терпит свободу движений произвольных.

Когда грация и достоинство, еще поддерживаемые — первая — архитектурной красотой, а второе — силой, — объединяются в одном лице, то выражение человеческой природы в нем совершенно, и оно стоит пред нами, оправданное в мире духовном и свободное от вины в явлении. Оба законодательства соприкасаются здесь так близко, что границы их сливаются. В мягком блеске встает свобода разума — в улыбке уст, в нежном оживленном взгляде, в ясном челе — и, царственно от-

ступаая, скрывается естественная необходимость в благородной величавости лица. По этому идеалу человеческой красоты созданы античные изваяния, и он узнается в божественном образе Ниобы, в бельведерском Аполлоне, в боргезском Крылатом гении и в Музе дворца Берберини*.

* С тонкостью и широтою, ему свойственными, воспринял и изобразил Винкельман («История искусства», ч. I, стр. 480, венское издание) эту высокую красоту, где сочетаются грация и достоинство. Но то, что он нашел в соединении, он принял и выдал за единое и не двинулся дальше того, что подсказало ему непосредственное чувство, не исследуя, нет ли здесь необходимости в дальнейшем расчленении. Он вносит путаницу в понятие грации, включая в него черты, явно присущие только достоинству. Между тем грация и достоинство существенно различны, и неправильно считать свойством первой то, что составляет ее ограничение. То, что Винкельман называет высокою, небесною грациею, есть не что иное, как красота и грация с перевесом достоинства. «Небесная грация,— говорит он,— скромна и не навязчива, но ждет, чтобы ее отыскиали; она слишком возвышенна, чтобы принимать чрезмерно чувственную форму. Она таит в себе душевные движения и приближается к блаженному безмолвию божественной природы». «При ее посредстве,— говорит он в другом месте,— создатель «Ниобы» отважился вступить в царство бесплотных идей и овладел тайною сочетания предсмертного ужаса с высшей красотою» (было бы трудно найти в этом смысл, если бы не было ясно, что здесь имеется в виду только достоинство), «он стал творцом чистых духов, не возбуждающих никаких чувственных вожделений, ибо они кажутся не созданными для страсти, но лишь воспринявшими ее». В другом месте говорится: «Душа проявилась только как бы под спокойной поверхностью воды и никогда не выказывает неистовства. Величайшая мука едва проступает в страдающем облике, и радость лишь легким дуновением, едва колышущим листы, проносится по лицу Левотеи».

Все эти черты относятся к достоинству, а не к грации, ибо грация не замыкается в себя, но раскрывается, она находит себе воплощение, она не возвышенна, а прекрасна. Но только достоинство сдерживает природу в ее проявлениях и даже в предсмертном ужасе и невыносимых страданиях сообщает спокойствие чертам Лаокоона.

Гом делает ту же ошибку, что, впрочем, менее удивительно в этом писателе. И он приписывает грации черты достоинства, хотя прямо различает грацию и достоинство. Его наблюдения обычно верны, и ближайшие правила, которые он из них выводит, справедливы, но дальше за ними следовать нельзя («Основы критики», ч. II, Грация и достоинство).

То, в чем соединяются грация и достоинство, привлекает и отталкивает нас попеременно: привлекает как существ духовных, отталкивает как созданий чувственного мира.

Дело в том, что в достоинстве нам дается пример подчинения чувственного нравственному, следовать которому для нас закон, но в то же время не под силу нашей физической природе.

Противоречие между потребностью природы и требованием закона, вполне признаваемого нами, напрягает нашу чувственную природу и порождает чувство, называемое почтением и неразрывно связанное с достоинством.

Напротив, в грации, как вообще в красоте, разум видит исполнение своих требований в чувственной природе, и, поражая его, встает пред ним во плоти одна из его идей. Это неожиданное совпадение природно-случайного с разумно-необходимым возбуждает чувство радостного одобрения (удовольствия). Последнее успокаивает напряженное чувство, но оживляет и подбадривает дух, из чего следует привлекательность чувственного объекта. Эта привлекательность носит название благоволения или любви, чувства неразрывно связанного с грацией и красотой.

В очаровании (не в чарующей прелести, но в чарах сладострастия, *stimulus*¹) физическому чувству представлен чувственный материал, обещающий ему удовлетворение потребности, то есть наслаждение. Чувство таким образом стремится соединиться с чувственным, и возникает вожделение — чувство, напрягающее физическую природу, но, наоборот, усыпляющее дух.

О почтении можно сказать, что оно преклоняется пред своим предметом; о любви, — что она к нему склоняется; о вожделении, — что оно на свой предмет набрасывается. В почтении объектом является разум, а субъектом чувственная природа *. В любви объект принад-

¹ Побуждение (*лат.*).

* Не следует смешивать почтение с уважением. Почтение (согласно его чистому понятию) касается только отношения чувственной природы к требованиям чистого практического разума вообще, независимо от действительного осуществления.

лежит чувственной, а субъект моральной природе. В вожделении чувственны и объект и субъект.

Поэтому только любовь есть чувство свободное, ибо ее чистый источник бьет из вместилища свободы, из нашего божественного начала. Здесь не мелкое и низкое меряется с великим и высоким, не чувственная природа с головокружением взирает ввысь на закон разума; само абсолютное величие находит свое отражение в грации и красоте и удовлетворение — в нравственности. Здесь сам законодатель, сам бог в нас играет своим собственным образом, запечатленным в чувственном мире. Поэтому душе легко в любви, тогда как она напряжена в почтении; ибо здесь нет ничего связывающего ее, потому что абсолютно великое не знает ничего выше себя, и чувственность, которая могла быть здесь единственным ограничением, сливается в грации и красоте с идеями духа. Любовь есть нисхождение, тогда как почтение карабкается вверх. Поэтому дурной человек ничего не способен любить, хотя ко многому должен питать почтение; поэтому же хороший человек редко может почитать то, к чему не чувствует любви. Чистый дух может только любить, но не почитать. Чувственность может питать только почтение, но не любовь.

Если человек, отягощенный сознанием вины, вечно страшится встретить законодателя в самом себе и в

«Чувство неспособности возвыситься до идеи, поставленной нам в закон, называется почтением» (Кант, «Критика способности суждения»). Поэтому почтение — не приятное, а скорее тяготящее чувство. Оно есть ощущение расстояния, отделяющего эмпирическую волю от чистой. Не удивительно поэтому, что я делаю чувственную природу носителем почтения, хотя оно относится лишь к чистому разуму; ибо неспособность возвыситься до соответствия закону может иметь источником только чувственное начало.

Уважение, наоборот, касается действительного исполнения закона, и его питают не к закону, а к лицу, действующему в согласии с ним. Поэтому в уважении есть нечто приятное, ибо исполнение закона должно радовать разумное существо. Почтение есть принужденность, уважение же — более свободное чувство, — вследствие любви, входящей в него как составная часть. С почтением может относиться к добру и негодяй, но для того чтобы уважать сотворившего добро, он должен перестать быть негодяем.

чувственном мире во всем великом, прекрасном и совершенном видит своего врага, то прекрасная душа не знает более сладостного счастья, чем видеть, как святое начало в ней воспроизводится или осуществляется вовне, чем обнимать в чувственном объекте своего бессмертного друга. Любовь одновременно и самое великодушное и самое себялюбивое в природе: великодушное, ибо ничего не получает от своего предмета, но все отдает ему — ведь чистый дух может только давать, но не получать; себялюбивое, так как в своем предмете всегда ищет и ценит исключительно собственное я.

Но именно потому, что любящий получает от любимого только то, что сам же дал ему, он зачастую отдает ему то, что получил совсем не от него. Внешнему чувству кажется, что оно видит то, что созерцает лишь внутренне, пламенное желание перерастает в веру, и собственное богатство любящего скрывает нищету любимого. Поэтому любовь так подвержена заблуждению, чего не бывает с почтением и вожделением. Пока внешнее чувство разжигается внутренним, длятся блаженные чары платонической любви, которой недостает только бесконечности, чтобы обрести блаженство бессмертных. Но как только внутреннее чувство перестает одалживать внешнему свои образы, последнее вновь вступает в свои права и требует того, что ему причитается — материи. Пламенем, возжеиным небесною Венерой, пользуется земная, и нередко инстинкт мстит за долгое пренебрежение к себе тем более безграничным владычеством. Так как чувственность не может быть обманута, то она с грубым неистовством направляет это преимущество против своего более благородного соперника, и у нее хватает дерзости утверждать, что она исполнила то, чего не успело сделать воодушевление.

Достоинство препятствует любви обратиться в вожделение. Грация не позволяет почтению перейти в страх.

Истинная красота, истинная грация никогда не должна возбуждать вожделения. Где примешано последнее, там или предмету не хватает достоинства, или созерцателю — нравственных ощущений.

Истинное величие никогда не должно возбуждать страха. Где является последний, там можно быть уверенным, что или предмету не хватает вкуса и грации, или созерцателю — нравственности чувств.

Прелесть, привлекательность и грациозность обыкновенно считаются равнозначными, но значение их различно, так как выражаемое ими понятие допускает несколько назначений, заслуживающих различного наименования.

Есть грация оживляющая и успокаивающая. Первая граничит с чувственными чарами, и восхищение ею, не сдерживаемое достоинством, легко вырождается в желание. Ее можно назвать прелестью. Усталый человек не может внутренней силой возбудить себя к деятельности, но должен получать материал извне; путем легких упражнений фантазии и быстрых смен ощущения и действия он вновь восстанавливает утраченную подвижность. Это и достигается общением с прелестным существом, которое беседой и внешностью всколыхнет застоявшееся море его воображения.

Успокаивающая грация умеряет беспокойные движения и потому ближе к достоинству. К ней обращается человек в напряжении чувств, и неистовая душевная буря стихает на ее дышащей покоем груди. Ее по преимуществу можно назвать грацией. С прелестью часто соединяется веселая шутка и жало насмешки; с грацией — сострадание и любовь. Слабовольный Солиман изнывает в конце концов в цепях Роксоланы, тогда как кипящий дух Отелло обретает покой на груди кроткой Дездемоны.

И у достоинства есть свои различные оттенки, и там, где оно приближается к грации и к красоте, оно превращается в благородство, а там, где граничит с устрашающим, — в величавость.

Высшая степень грации есть очарование; высшая степень достоинства — величие. Очарование заставляет нас как бы потерять наше собственное я и перелиться в очаровавший нас предмет. Высшая полнота свободы граничит с совершенной ее утратой и упоение духа — с опьянением чувственного наслаждения. Наоборот, величие ставит пред нами закон, принуждающий нас

заглянуть внутрь себя. Мы опускаем глаза перед явившимся нам богом, забываем обо всем вне нас и не чувствуем ничего, кроме тяжкого бремени нашего собственного существования.

Величие есть только в священном. Если в человеке может быть выражено священное, то этот человек величествен, и хотя бы наши колени не склонялись, дух наш падает пред ним ниц. Но он быстро выпрямляется вновь, заметив в обожествленном предмете малейший след человеческой вины, ибо ничто лишь сравнительно великое не может повергнуть его.

Власть сама по себе, как бы ни была она страшна и безгранична, никогда не сообщает величия. Власть внушает почтение лишь существу чувственного мира, величие должно покорить дух. Человек, могущий подписать мой смертный приговор, не облечен еще в моих глазах никаким величием, раз сам я остаюсь тем, чем должен быть. Его преобладанию надо мною конец, стоит мне этого захотеть. Но кто в своей личности воплощает для меня чистую волю, пред тем я, будь это возможно, склонюсь еще и в мирах грядущих.

Грация и достоинство ценятся слишком высоко, чтобы не побудить тщеславие и глупость к подражанию. Но к ним ведет *единственный* путь: усвоение помышлений, ими выражаемых. Все иное есть обезьянничанье и неминуемо выдает себя преувеличением.

Как из аффектации возвышенного возникает напыщенность, а из аффектации благородства — претенциозность, так аффектированная грация превращается в жеманство, аффектированное достоинство — в торжественную чопорность и важничанье.

Подлинная грация лишь уступает и идет навстречу, поддельная, наоборот, расплывается. Истинная грация лишь падит орудия произвольного движения и не стремится без нужды нарушить свободу природы; у поддельной грации нет смелости пользоваться как следует орудиями воли, и для того чтобы не впасть в жестокость и тяжеловесность, она предпочитает отчасти пожертвовать целью движения или старается достигнуть ее окольным путем. Если неповоротливый танцор вкладывает в исполнение менуэта столько силы, словно воро-

чает мельничное колесо, и делает руками и ногами такие острые углы, словно главное здесь — геометрическая точность, то жеманный танцор выступает с такою расслабленностью, словно он боится пола, и описывает руками и ногами только волнистые линии, хотя бы он оттого не двигался с места. Женский пол, которому по преимуществу свойственна подлинная грация, больше всего грешит и поддельной; но нигде не бывает эта фальшь оскорбительней, чем там, где ее делают приманкой для вождения. Улыбка настоящей грации обращается тогда в самую отвратительную гримасу, прекрасная игра взглядов, столь очаровательная, когда в них говорит неподдельное чувство, становится закатыванием глаз, томные переливы голоса, столь неотразимые в правдивых устах, переходят в заученную трель, и вся музыка женского очарования становится фальшивым туалетным ухищрением.

Если в театрах и балных залах представляется случай наблюдать деланую грацию, то в приемной миплистров и кабинетах ученых (особенно в университетах) можно часто изучать деланое достоинство. Если достоинство истинное довольствуется тем, что не дает аффекту господствовать и ограничивает инстинкт лишь там, где он желает выступать хозяином в произвольных движениях, то деланое достоинство и на произвольные движения налагает железную руку, оно подавляет не только чувственные, но и моральные движения, которые так священны для истинного достоинства, и стирает всю мимическую игру души с черт лица. Оно не только строго к противодействующей природе, но и сурово к покорной и полагает смехотворное величие в том, что поработает, а где это не подходит, скрывает природу. Словно поклявшись в непримиримой ненависти ко всему, что есть природа, оно облачает тело в складки длинных одеяний, скрывающих все сложение человека, связывает движения конечностей обременительным механизмом ненужных прикрас и даже обстригает волосы, заменяя дар природы фальшивым ухищрением. Если истинное достоинство никогда не стыдится природы, а только грубой природы, и остается там, где не выходит за свои пределы, всегда свободным и открытым — в гла-

зах сверкает чувство и ясный, спокойный дух осеняет выразительное чело,— то важность морщит лоб, придает себе вид замкнутый и таинственный и тщательно, как комедиант, оберегает свои черты. Все мускулы лица напряжены, всякая естественность выражения исчезает, и весь человек напоминает запечатанное письмо. Но у поддельного достоинства есть основания держать в строгой дисциплине мимическую игру своих черт, потому что игра эта может выболтать больше, чем желательно,— предосторожность, в которой, разумеется, не нуждается истинное достоинство. Оно всегда будет господствовать над природой, но не прятать ее; в поддельном же достоинстве, наоборот, природа тем насильственнее властвует внутри, чем более подчинена извне *.

1793

* Есть, однако, также торжественность в хорошем смысле, пригодная для целей искусства. Источник ее не важничание,— цель ее подготовить душу к чему-то важному. Где стремятся вызвать большое и глубокое впечатление — и для поэта важно, чтобы ничто из этого впечатления не было утеряно,— там он предварительно настраивает душу к восприятию, удаляет все рассеивающее внимание и приводит воображение в состояние напряженного ожидания. Для этого очень подходит торжественность, нагромождающая приготовления, назначения которых не видно, и преднамеренное замедление там, где нетерпение требует послешности. В музыке торжественность создается медленной однообразной последовательностью сильных звуков; сила возбуждает и напрягает душу, медлительность задерживает удовлетворение, а от равномерности такта нетерпение не может предвидеть окончания.

Торжественное немало способствует впечатлению величавого и возвышенного и потому с большим успехом применяется в религиозной обрядности и мистериях. Известно действие колоколов, хоральной музыки, органа; но и для глаза есть торжественность, а именно великолепие в соединении с устремляющим, как в погребальных церемониях и всяких официальных шествиях, где соблюдается величайшая тишина и медлительность.





О ВОЗВЫШЕННОМ

(К дальнейшему развитию некоторых идей Канта)

Возвышенным мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа — свое превосходство, свою свободу от всяких ограничений; таким образом это объект, перед которым мы оказываемся *физически* в невыгодном положении, но *морально*, то есть посредством идей, над ним возвышаемся.

Мы зависимы лишь как создания чувственного мира; как существа разумные, мы свободны.

Возвышенный предмет, *во-первых*, заставляет нас, как создания природы, ощутить нашу зависимость; в то же время он, *во-вторых*, раскрывает нам по отношению к природе нашу независимость как разумных существ, утверждаемую как *в нас* самих, так и *вовне*.

Мы зависимы, поскольку что-либо *вне* нас содержит причину того, почему что-либо становится возможным *внутри* нас.

Пока природа *вне* нас соответствует условиям, при которых что-либо возможно *внутри* нас, мы еще не можем ощущать нашу зависимость. Для того чтобы эти условия были нами осознаны, природа должна быть представлена в противоборстве с тем, что составляет нашу *потребность*, что, однако, *возможно* только при ее содействии, или, что то же самое, она должна быть в

противоборстве с нашими побуждениями (инстинктами).

Но все побуждения, действующие в нас как существа чувственного мира, могут быть сведены к двум основным группам. Во-первых, нам свойственно изменять наше состояние, проявлять наше существование, быть действительными или, что то же самое, приобретать представление, — побуждение, которое может поэтому называться побуждением к представлению или к познанию. Во-вторых, нам свойственно сохранять наше состояние неизменным, продолжать наше существование, что может быть названо побуждением к самосохранению, инстинктом самосохранения.

Побуждение к представлениям направлено на познание, побуждение к самосохранению — на чувства, то есть на внутренние восприятия существования.

Таким образом эти два разряда побуждений ставят нас в двойственную *зависимость* от природы. Зависимость первого рода мы ощущаем, когда природа не предоставляет условий для познания; вторую мы ощущаем, когда она противоречит условиям для продолжения нашего существования. Таким же образом при помощи разума мы утверждаем нашу двойственную *независимость* от природы: *во-первых* (в теории), переступая границы естественных условий и получая возможность охватить *мыслью* больше, чем мы познали; или же, *во-вторых*, преодолевая (на практике) естественные условия и получая возможность противопоставить нашим *желаниям* нашу *волю*. Предмет, при восприятии которого мы испытываем первое, есть *теоретически* великое — возвышенное познания. Предмет, дающий нам ощущение независимости нашей воли, есть предмет *практически* великий — возвышенное помышления.

В теоретически-возвышенном природа, как *объект познания*, находится в противоречии с побуждением к представлению. В практически-возвышенном она, в качестве *объекта ощущения*, находится в противоречии с инстинктом самосохранения. Там она рассматривается исключительно как предмет, расширяющий наше познание; здесь она представляется как некая сила, от кото-

рой зависит *наше* собственное состояние. Поэтому Кант называет практически-возвышенное возвышенным силы или динамически-возвышенным в противоположность математически-возвышенному. Но так как из понятий *динамического* и *математического* совершенно не явствует, исчерпывается ли этим разделением вся сфера возвышенного, то я предпочел деление на *теоретически-возвышенное* и *практически-возвышенное*.

В дальнейшем развитии понятия теоретически-возвышенного будет в достаточной мере уяснено, в чем заключается наша зависимость от естественных условий и каким образом мы приходим к ее осознанию. Едва ли требуется особое доказательство того, что существование наше, как созданий чувственного мира, зависит от природных условий вне нас. Как только природа вне нас изменяет определенное к нам отношение, на котором покоится наше физическое благополучие, немедленно подвергается нападению и опасности наше существование в чувственном мире, связанное с этим физическим благополучием. Таким образом в руках природы сосредоточены условия нашего существования, и для того, чтобы заставить нас считаться с этим необходимым для существования естественным отношением нашей физической жизни, нам дан бдительный страж в лице *инстинкта самосохранения*, а этому инстинкту — часовой в виде *боли*. Поэтому, как только наше физическое состояние претерпевает изменение, грозящее обратить его в нечто противоположное, боль предупреждает об опасности и побуждает инстинкт самосохранения к сопротивлению.

Если опасность *такова*, что наше сопротивление может оказаться тщетным, то возникает *страх*. Таким образом объект, существование которого противоречит условиям нашего существования, есть в тех случаях, когда мы не чувствуем себя равными ему по силе, предмет страха, предмет *страшный*.

Но он страшен для нас лишь как для существ чувственного мира; ибо только в качестве таковых мы зависим от природы. Тому в нас, что не есть природа, что не подчинено закону природы, не приходится бояться природы вне нас, рассматриваемой как сила. Природа,

представляемая как сила, способная, правда, определять наше физическое состояние, но не имеющая никакой власти над нашей волей, называется *динамически- или практически-возвышенным*.

Итак, практически-возвышенное отличается от теоретически-возвышенного тем, что первое противоречит условиям нашего существования, тогда как второе — только условиям познания. Теоретически-возвышенным является предмет, когда с ним связано представление о бесконечности, изобразить которую не чувствует себя в силах фантазия. Практически-возвышен предмет в том случае, когда в нем заключается представление об опасности, справиться с которой не чувствует для себя возможным наша физическая сила. Мы терпим неудачу, когда пытаемся составить себе представление о первом. Так же неудачна наша попытка противостоять мощи второго. Примером первого может быть океан в тихую погоду, примером второго — океан в бурю. Громадная башня или гора может представить собою возвышенное познания. Склоняясь к нам, она превращается в возвышенное помышления. С другой стороны, оба вида возвышенного сходны в том, что именно своим противоречием условиям нашего бытия и деятельности они обнаруживают в нас силу, не чувствующую себя связанной никакими из этих условий, силу, которая, стало быть, с одной стороны, может мыслить себя большей, чем это способны охватить чувства, с другой же — совершенно не боится за свою независимость и не поддается в своих проявлениях никакому насилию, хотя бы его физический носитель и не мог не пасть под страшной мощью природы.

Несмотря, однако, на то, что оба рода возвышенного находятся в одинаковом отношении к силе нашего разума, совершенно различно их отношение к нашей чувственной природе, чем обуславливается существенное между ними различие как по силе, так и по интересу.

Теоретически-возвышенное противоречит побуждению к представлению, практически-возвышенное — побуждению к самосохранению. При первом оспаривается только отдельное проявление чувственной способности представления, при втором же сама первоос-

нова всех возможных его проявлений, то есть самое существование.

Конечно, всякое неудачное стремление к познанию связано с неудовольствием, так как действительное побуждение наталкивается здесь на сопротивление. Но это неудовольствие не может дойти до страдания, пока нам ясно, что от нашей удачи или неудачи не зависит наше существование и при этом не страдает наше самоуважение.

Однако предмет, противоборствующий условиям нашего бытия, способный вызвать в непосредственном ощущении *боль*, возбуждает в представлении *страх*; ибо природе пришлось бы для сохранения самой своей силы принять совсем не те меры, которые она считала необходимыми для поддержания деятельности. Таким образом предмет страшный захватывает нашу чувственную природу совсем не так, как предмет бесконечный; ибо голос инстинкта самосохранения гораздо громче, чем голос побуждения к представлению. Совсем разные вещи, боимся ли мы только за одно свое отдельное представление или за первооснову всех возможных представлений, за наше существование в чувственном мире, за самое бытие или за отдельное его проявление.

Но именно потому, что страшный предмет сильнее захватывает нашу чувственную природу, чем бесконечный, тем живее ощущается здесь расстояние между чувственной и сверхчувственной силой, тем отчетливее выделяется превосходство нашего разума и внутренняя свобода духа. И так как вся сущность возвышенного покоится на сознании этой нашей разумной свободы и все наслаждение, доставляемое возвышенным, основано именно на этом сознании, то из этого само собою следует (и опыт это подтверждает), что *страшное* в эстетическом представлении волнует живее и приятнее, чем *бесконечное*, и что, следовательно, практически-возвышенное стоит по силе ощущения гораздо выше теоретически-возвышенного.

Теоретически-великое расширяет, собственно, только *сферу* наших проявлений, практически-великое, динамически-возвышенное — нашу *силу*. Лишь посредством

последнего мы узнаем о нашей истинной и полной независимости от природы; ибо совершенно разные вещи — ощущать себя независимым от естественных условий только в акте представления и во всем своем внутреннем бытии или же чувствовать себя возвышенно поднявшимся над судьбой, над всякими случайностями, над всей естественной необходимостью. Человека как создание чувственного мира ничто не захватывает сильнее заботы о его существовании, и никакая зависимость не гнетет его тягостнее, чем необходимость видеть в природе силу, властвующую над его бытием. Вот от этой зависимости чувствует он себя свободным при созерцании практически-возвышенного. «Хотя непреодолимая сила природы,— говорит Кант,— заставляет нас как существ чувственного мира познать наше бессилие, однако в то же время она раскрывает в нас способность судить о себе независимо от нее и наше превосходство над природой, на чем основано самосохранение совершенно иного рода, чем то, которое может быть предметом нападения и угрозы со стороны внешней природы; здесь *человечество* остается не униженным в нашем лице, хотя *человеку* пришлось покориться этой мощи. Таким образом,— продолжает он,— страшная сила природы оценивается нами с эстетической точки зрения как возвышенная, так как пробуждает в нас нашу силу, которая не есть природа, для того чтобы мы могли на все, чем мы в качестве созданий чувственного мира заняты (достояние, здоровье и жизнь), смотреть как на *мелочи* и потому и в мощи природы, которой мы по отношению к указанным благам, конечно, подвластны, все же видеть для себя и нашей личности не такую силу, пред которой мы, раз дело касалось бы наших высших принципов и их утверждения или отрицания, вынуждены были бы преклониться. Итак,— заканчивает он,— природа называется здесь возвышенною потому, что она возвышает воображение до воплощения тех случаев, когда душа может сделать для себя осязаемой возвышенность своего назначения».

Эту возвышенность нашего разумного назначения, эту нашу практическую независимость от природы должно отличать от той победы над нею, которую бла-

годаря нашим физическим силам или благодаря нашему рассудку нам удастся одержать в отдельных случаях над нею как силой, где хотя и заключается нечто великое, однако нет ничего возвышенного. Например, человек, борющийся с диким зверем и одолевающий его силою своей руки или даже хитростью; могучая река вроде Нила, мощь которой обуздана плотинами и которую, перехватив ее избыток в каналы и оросив ими сухие поля, человеческий рассудок из предмета вредоносного превратил даже в полезный; корабль на море, благодаря искусному устройству способный противостать всему неистовству страшной стихии; словом, все случаи, где человек при помощи своего изобретательного ума принудил природу покориться и служить его целям даже там, где она сильнее и обладает средствами погубить его, — все эти случаи, говорю я, не порождают чувства возвышенного, хотя в них и есть нечто ему аналогичное, и потому они производят и в эстетическом отношении приятное впечатление. Почему, однако, они не возвышенны, раз они показывают преобладание человека над природой?

Нам приходится вернуться к понятию возвышенного, в котором нетрудно будет найти причину этого. Согласно этому понятию, возвышен только предмет, мощью которого мы как *существа природные* подавлены, но от которого как *существа разумные*, то есть природе не подвластные, чувствуем себя абсолютно независимыми. Таким образом этим понятием возвышенного исключаются все *природные средства*, применяемые человеком для противодействия силе природы; ибо это понятие непременно требует, чтобы мы как *существа природные* были слабее данного явления, но в то же время благодаря тому, что в нас не есть природа (а это есть не что иное, как чистый разум), чувствовали себя независимыми от него. Между тем все вышеприведенные средства, благодаря которым человек преодолевает природу (ловкость, хитрость и физическая выносливость), взяты у природы и, стало быть, составляют свойство человека как *существа природного*; значит, он оказывает этим явлениям сопротивление не как интеллект, а как *существо чувственного мира*, не морально, благо-

даря своей внутренней свободе, а физически, посредством применения естественных сил. Поэтому он и не терпит поражения в столкновении с этими явлениями, но уже в качестве существа чувственного мира он сильнее их. Однако где ему достаточно его физических сил, там нет ничего, что могло бы заставить его прибегнуть к своему интеллектуальному я, к внутренней самостоятельности своего разума.

Таким образом для того чтобы испытать чувство возвышенного, безусловно необходимо, чтобы мы казались себе лишенными всяких средств *физического сопротивления* и искали самозащиты в нашем нефизическом я. Предмет должен представляться *страшным* для нашей чувственной природы, а таким он не может быть, раз благодаря природным силам мы чувствуем себя равносильными ему.

Это подтверждается и опытом. Могущественная сила природы теряет свою возвышенность как раз настолько, насколько она обуздана человеком, и немедленно вновь становится возвышенною, когда торжествует над его ухищрениями. Конь, вольно и неукротимо носящийся по лесам, *страшен*, как превосходящая нас сила природы, и может послужить предметом возвышенного изображения. Тот же конь, укрощенный, под седлом или в упряжке, теряет характер чего-либо страшного, а вместе с тем и чего-либо возвышенного. Но когда этот обузданный конь разрывает поводья, бешено вздымается под всадником, силою возвращает себе былую свободу, он вновь становится страшным и вновь возвышенным.

Таким образом физическое превосходство человека в столкновении с силами природы так мало является основой возвышенного, что почти повсюду, где встречается, оно ослабляет или вовсе уничтожает возвышенный характер предмета. Мы, конечно, можем с удовольствием углубляться в зрелище ловкости человека, сумевшего подчинить себе самые неистовые силы природы; но источник этого удовольствия — *логический*, а не *эстетический*; оно возникает как следствие размышления и не возбуждается непосредственным представлением.

Поэтому практически-возвышенной природа бывает лишь там, где является *страшной*. Но здесь возникает вопрос: верно ли это и в обратном порядке? Будет ли она также практически-возвышенной везде, где она страшна?

Здесь нам придется вновь вернуться к понятию возвышенного. Сколь важным условием его является то, чтобы мы ощущали себя, в качестве существ чувственного мира, зависимыми от предмета, столь же, с другой стороны, важно требование, чтобы мы в качестве разумных существ ощущали себя пред этим предметом независимыми. Где нет первого, где в предмете нет ничего страшного для нашей чувственной природы, там невозможна никакая возвышенность. Где нет второго, где предмет *только* страшен, где мы не чувствуем себя как существа разумные сильнее его, там оно столь же мало возможно.

Для того чтобы находить страшное возвышенным и черпать в этом наслаждение, безусловно необходимо располагать внутренней свободой духа; ибо возвышенным оно может быть лишь от того, что вызывает ощущение нашей независимости, свободы нашего духа. А между тем действительный и нешуточный страх исключает всякую свободу духа.

Таким образом возвышенный предмет должен быть страшным, но настоящего страха возбуждать не должен. Страх есть состояние *страдания* и *подавленности*; возвышенное может нравиться только в свободном созерцании и через ощущение внутренней деятельности. Одно из двух: или сила страшного объекта не должна быть направлена на нас, или если это имеет место, то дух наш должен оставаться свободным, в то время как наша чувственная природа подавлена. Но этот последний случай крайне редок и требует *возвышения* человеческой природы, какое едва ли возможно предположить в человеке. Ибо там, где нам грозит подлинная опасность, где мы сами стали объектом враждебной силы природы, немыслимо эстетическое суждение. Сколь ни возвышенна буря на море, рассматриваемая с берега, все же мало склонны оценивать ее эстетически люди, находящиеся на корабле, разбиваемом этой бурей.

Нас занимает только первый случай, когда страшный объект раскрывает пред нами свою силу, но сила эта не направлена против нас, и мы *уверены* в своей безопасности. Здесь мы представляем себе положение, при котором эта сила могла бы обратиться на нас и всякое сопротивление было бы тщетным. Страшное заключается, стало быть, только в представлении; но и представление опасности, раз оно отличается чувственной живостью, достаточно для того, чтобы инстинкт самосохранения пришел в действие, и тут происходит нечто аналогичное тому, что было бы следствием действительного ощущения. Трепет овладевает нами, боязнь захватывает, наша чувственная природа встревожена. И без этого зачатка подлинного страдания, без этой настоящей угрозы нашему существованию, мы лишь играли бы представшими пред нами явлениями; дело, по крайней мере в ощущении, должно быть нешуточным, для того чтобы разуму пришлось искать убежища в идее своей свободы. И сознание нашей внутренней свободы может иметь ценность и значение лишь постольку, поскольку дело серьезно; а оно не может быть таким, раз мы лишь играем представлением опасности.

Я сказал, что, для того чтобы *страшное* нам нравилось, необходимо, чтобы мы были в безопасности. Однако бывают несчастные случайности и опасности, от которых человек никогда не может считать себя обеспеченным и которые все же могут явиться, и действительно являются, в представлении возвышенными. Таким образом понятие безопасности не может быть ограничено тем, что только физически чувствуешь себя огражденным от опасности, как, например, когда из-за высокой и устойчивой решетки смотришь в пропасть или с высоты на бушующее море. Здесь отсутствие страха основано, конечно, на уверенности в невозможности быть затронутым опасностью. Но на чем же можно основать такую обеспеченность пред лицом судьбы, пред мучительными болезнями, пред тяжкими утратами, пред лицом смерти? Здесь нет никакого основания для спокойствия; и представляя себе судьбу во всей ее устрашительности, мы должны сказать себе, что менее всего от последней ограждены.

Итак, есть два вида основания для ощущения безопасности. Пред злоключениями, избежать которых дает возможность наша физическая природа, мы можем ощущать лишь внешнюю физическую безопасность; пред бедами же, которых мы не можем естественным путем ни преодолеть, ни избежать, мы можем ощущать лишь внутреннюю или моральную безопасность. Это различие имеет особенное значение при рассмотрении возвышенного.

Физическая безопасность есть основание для непосредственного успокоения нашей чувственной природы, вне всякого отношения к нашему внутреннему или моральному состоянию. Поэтому ничего другого и не требуется, чтобы мы без страха смотрели на объект, от которого мы ограждены физической безопасностью. Поэтому и замечается среди людей гораздо большее единогласие в суждениях о возвышенном характере *таких* предметов, созерцание которых связано с физической безопасностью, чем тех, пред которыми мы ощущаем лишь безопасность моральную. Причина ясна. Физическая безопасность доступна всем одинаково; напротив, моральная предполагает душевное состояние, присущее не всем людям. Но так как эта физическая безопасность имеет значение лишь в мире чувственной природы, то в ней нет ничего, что могло бы нравиться разуму, и воздействие ее только отрицательное, так как она только не дает инстинкту самосохранения пробудиться под влиянием испуга, чем устраняется свобода духа.

Совершенно иное представляет собою безопасность внутренняя, или *моральная*. В ней, правда, тоже черпает успокоение *чувственная природа* (в противном случае она сама была бы возвышенной); но таким источником успокоения она является лишь косвенно, при посредстве идей разума. Мы смотрим на страшное без страха потому, что чувствуем себя недосыгаемыми в нашей физической природе для его мощи, или благодаря сознанию нашей *невинности*, или благодаря мысли о *несокрушимости* нашего существа. Эта моральная безопасность постулирует (имеет предпосылкой), как мы видим, *религиозные идеи*; ибо основания для нашего

успокоения представляет нашей чувственной природе только *религия*, но не *мораль*. Мораль неумолимо следует велениям разума, без всякого внимания к интересам нашей чувственной природы; но не что иное, как религия, стремится привести к примирению, к соглашению требования разума и запросы чувственной природы. Таким образом для моральной безопасности совершенно недостаточно моральных помышлений, но требуется, чтобы мы вдобавок мыслили *природу* в согласии с *моральным законом* или, что здесь одно и то же, мыслили ее под воздействием чистого морального существа. Смерть, например, есть явление, пред которым мы ощущаем *только* моральную безопасность. Живое представление всех ужасов смерти, связанное с уверенностью, что избежать ее невозможно, привело бы большинство людей, — ибо они в большинстве ведь все-таки существа гораздо более подвластные чувству, чем разуму, — к совершенной невозможности связать с этим представлением спокойствие, какое требуется для эстетического суждения, если бы вера разума в бессмертие не находила некоторого выхода даже для чувственной природы.

Однако не следует ли понимать это в таком смысле, будто представление о смерти в тех случаях, когда оно связано с возвышенностью, получает эту возвышенность от идеи бессмертия? никоим образом! Идея бессмертия в том смысле, как я ее здесь принимаю, дает успокоение нашему стремлению к вечному существованию, то есть нашей чувственной природе, и я должен раз навсегда отметить, что во всем, от чего мы ждем впечатления возвышенного, нет никакого места чувственной природе с ее требованиями, и всякой основы успокоения должно искать исключительно в разуме. Таким образом, та идея бессмертия, в которой (как она установлена во всех положительных религиях) может в известной степени найти удовлетворение чувственная природа, не может ничего сделать для того, чтобы представление о смерти явилось предметом возвышенным. Наоборот, для того чтобы помочь чувственной природе, когда она, сознавая себя безутешной и беззащитной пред лицом всех ужасов уничтожения, го-

това пасть под этим яростным натиском, идея бессмертия должна быть как бы отодвинута на задний план. Если же она получает в душе преобладание, то смерть перестает быть *страшной и возвышенному* нет места.

Божество, представляемое в его всеведении, освещающем все закоулки человеческого сердца, в своей святости, не терпящей нечистого помышления, и в его силе, держащей в руках нашу физическую судьбу, есть представление *страшное* и потому может сделаться представлением *возвышенным*. Пред действием этой силы у нас не может быть никакого чувства физической безопасности, потому что для нас равно невозможно ускользнуть от нее или оказать *сопротивление*. Поэтому нам остается только моральная безопасность, основанием которой служит для нас справедливость этого существа и наша невиновность. Мы без страха взираем на ужасающие явления, посредством которых оно выказывает свою мощь, потому что сознание нашей невиновности ограждает нас от нее. Это чувство моральной безопасности дает нам возможность не вполне утрачивать нашу духовную свободу при представлении этой беспредельной, неодолимой и вездесущей силы; ибо где нет этого чувства, там в душе нет почвы для эстетического суждения. Но оно не может быть основой возвышенного, так как, даже покоясь на моральной почве, оно в конце концов дает лишь повод для успокоения чувственной природы и удовлетворяет инстинкт самосохранения, между тем как возвышенное никогда не может быть основано на удовлетворении наших побуждений. Если представлению божества надлежит стать практически-(динамически-) возвышенным, то мы должны относить чувство нашей безопасности не к *существованию* нашему, но к нашим *убеждениям*. Нам должно быть безразлично, что мы при этом будем ощущать как создания природы: важно, чтобы мы, только в качестве интеллекта, ощущали себя независимыми от воздействия его силы. А в качестве существ разумных мы ощущаем себя независимыми даже от всемогущей силы, так как даже эта сила не может лишить нас автономии, не может направить нашу волю против наших убеждений. Таким образом пред-

ставление силы божества является динамически-возвышенным лишь в той мере, в какой мы отвергаем всякое *естественное воздействие* божества на *решения нашей воли*.

Однако чувствовать себя независимыми от божества в волевых решениях означает не что иное, как сознавать, что божество не может воздействовать на нашу волю *как сила*. Но так как чистая воля всегда должна совпадать с волей божества, то не может случиться, чтобы определенное чистым разумом решение наше было направлено против воли божества. Таким образом мы отвергаем его воздействие на нашу волю лишь постольку, поскольку убеждены, что оно не могло повлиять на решения нашей воли ни по какой иной причине, кроме *согласия ее с законом чистого разума в нас*, следовательно, не в виду авторитета, или награды и наказания, или соображений о его мощи. Наш разум не чтит в божестве ничего, кроме его святости, и боится только его неодобрения — да и последнего лишь в той мере, в какой узнает в божественном разуме свои собственные законы. Но одобрять или не одобрять наши помышления не предоставлено божественному *произволу*: это зависит от нашего поведения. Таким образом в том единственном случае, когда божество могло бы стать нам страшным, а именно при его неодобрении, мы совершенно не зависим от него. Итак, божество, представляемое как сила, которая может прекратить наше *существование*, но (пока это существование длится) не имеющее никакого влияния на действия нашего разума, — это божество динамически-возвышенно, и лишь та религия, которая дает нам это представление о божестве, носит печать возвышенного*.

* «С этими объяснениями понятия динамически-высокого, — говорит Кант, — как будто не согласуется то, что мы обыкновенно представляем себе бога в буре, землетрясении и т. п. как разгневанную силу и, однако, как нечто возвышенное, причем глупо и кощунственно было бы с нашей стороны воображать какое-то превосходство нашего духа над проявлениями такой силы. Здесь, повидимому, имеет место не чувство возвышенности нашей собственной природы, но скорее подавленность и покорность духа, соответствующие такому явлению. В религии вообще земные поклоны, моление с жестами

Предмет практически-возвышенного должен быть страшным чувственной природе; нашему физическому состоянию должна грозить беда, и инстинкт самосохранения должен быть приведен в движение представлением опасности.

При этом возбуждении инстинкта самосохранения наше *умопостигаемое я*, то начало в нас, что не есть природа, должно отличаться от чувственной стороны нашего существа и сохранять сознание своей самостоятельности, своей независимости от всего, что касается физической природы, словом, сознание своей свободы.

Эта свобода, однако, исключительно моральная, не физическая. Не благодаря нашим естественным силам, не благодаря нашему рассудку, не в качестве созданий чувственного мира должны мы ощущать себя сильнее устрашающего явления; ибо в этом случае наше чувство безопасности было бы обусловлено только физическими причинами, то есть эмпирически, и зависимость от природы все еще сохранилась бы. Однако нам должно быть совершенно безразлично, как мы себя при этом чувствуем в качестве созданий чувственного мира, и свобода наша должна состоять исключительно в том, что мы совершенно не относим к своему *я* наше физическое состояние, определяемое природой, но видим в нем нечто постороннее и чуждое, не оказывающее никакого влияния на нашу моральную личность.

сокрушения и страха представляются единственно подходящим образом действия пред лицом божества, и поэтому он принят у большинства народов. Однако,— продолжает он,— подобное душевное состояние совсем не так необходимо связано с идеей *возвышенности* религии. Человек, сознающий свою вину и потому имеющий основания бояться, совершенно не расположен восторгаться божественным величием: лишь в том случае, когда совесть его чиста, эти проявления божественной силы служат тому, чтобы сообщить ему возвышенную идею божества, так как ощущение высоты его собственных помышлений ставит его выше *страха* пред проявлениями этой силы. В нем есть благоговение, но нет страха пред божеством, тогда как суеверие, напротив, полно лишь страха и трепета пред божеством, но без благоговения, что никогда не может породить религию доброй жизни, но лишь подобострастие и льстивость» (Кант, «Критика способности суждения». Книга II. Анализ возвышенного).

Велик тот, кто побеждает страшное; *возвышен* тот, кто, даже будучи побежден, не знает страха.

Ганнибал был теоретически-велик, когда проложил себе путь в Италию через непроходимые Альпы; практически-великим или практически-возвышенным он стал только в поражении.

Велик был Геркулес, когда предпринял и совершил свои двенадцать подвигов.

Возвышен был Прометей, когда, прикованный к скале Кавказа, не раскаялся в своем деянии и не признал себя неправым.

Великим можно явить себя в *счастье*, возвышенным только в *несчастье*.

Практически-возвышенным является таким образом всякий предмет, который, с одной стороны, показывает нам, как мы в качестве созданий чувственного мира бессильны, но, с другой стороны, открывает в нас совершенно иного рода способность сопротивления, *не* устраняющую, правда, опасности, грозящей нашему физическому существованию, но зато (что бесконечно выше) отделяющую наше физическое существование даже от нашей личности. Таким образом, безопасность, в которой мы должны быть уверены при представлении возвышенного, не *материальная*, не относящаяся к одному только случаю, но *идеальная*, безопасность, распространяющаяся на все возможные случаи. Итак, возвышенное покоится не на преодолении или устранении какой-либо грозящей нам опасности, но на исключении главного условия, при котором только и возможна для нас опасность; ибо здесь мы научаемся видеть в чувственной стороне нашего существа, единственно подверженной опасности, внешнюю природную вещь, совершенно не касающуюся нашей истинной личности, нашего морального я.

Установив понятие практически-возвышенного, мы получаем возможность распределить его по разрядам, в зависимости от различия предметов, его порождающих, и от различия отношений, в которых мы к этим предметам состоим.

В представлении возвышенного мы различаем три составные части. *Во-первых*, явление природы как

силы; *во-вторых*, отношение этой силы к нашей физической способности сопротивления; *в-третьих*, отношение ее к нашей моральной личности. Таким образом возвышенное есть действие трех последовательных представлений: 1) объективной физической силы; 2) нашего субъективного физического бессилия; 3) нашего субъективного морального превосходства. Хотя при всяком представлении возвышенного существенно и необходимо взаимодействие всех этих трех элементов, однако случайным является то, каким образом мы пришли к их представлению, и на этом основано разделение возвышенного силы на два вида:

1. Или только предмет представлен как сила, объективная причина страдания, а не самое страдание в непосредственном созерцании, и субъект, выносящий суждение, создает в себе представление страдания и, связывая данный предмет с инстинктом самосохранения, превращает его в объект страха, а связывая его со своей моральной личностью, — в объект возвышенный.

2. Или, кроме предмета, как силы, одновременно представляется его устрашительность для человека, объективно представляется самое страдание, так что субъекту, выносящему суждение, остается только сопоставить их со своим моральным состоянием и из страшного создать возвышенное.

Объект первого рода может быть назван *созерцательно-возвышенным*, объект второго рода — *патетически-возвышенным*.

1. СОЗЕРЦАТЕЛЬНО-ВОЗВЫШЕННЫЕ СИЛЫ

Предметы, которые только показывают нам силу природы, далеко превосходящую нашу силу, но в остальном предоставляющие нам выбор, привести ли их в связь с нашим физическим состоянием или с нашей моральной личностью, являются лишь созерцательно-возвышенными. Я называю их так потому, что они не настолько мощно захватывают душу, чтобы она при этом не могла остаться в состоянии спокойного созерцания. В созерцательно-возвышенном главное значение при-

надлежит самодеятельности души, так как извне дано только *одно* условие, а оба прочие должны быть исполнены самим субъектом. По этой причине созерцательно-возвышенное не бывает столь интенсивно-сильным и не оказывает столь широкого действия, как патетически-возвышенное. Его действие *не так широко*, потому что не у всех людей достаточно воображения для того, чтобы создать в себе живое представление опасности, и достаточно самостоятельной моральной силы для того, чтобы охотнее уклониться от такого представления. *Не так сильно* его действие потому, что представление опасности, с какой бы живостью оно ни возбуждалось, всегда будет в этом случае все же *добровольным*, и душа легче справится с представлением, ею самою созданным. Поэтому созерцательно-возвышенное доставляет меньшее, однако более беспримесное наслаждение.

Природа для созерцательно-возвышенного не дает ничего, кроме предмета как силы, из которого воображению предоставляется сделать нечто страшное для человека. В зависимости от того, велико или мало участие фантазии в создании этого страшного, в зависимости от того, откровеннее или скрытнее она делает свое дело, должно быть различным и возвышенное.

Пропасть, разверзшаяся у наших ног, смерч, извержение вулкана, глыба скалы, повисшая над нашей головой, как бы угрожая обвалиться, шторм на море, ледяной ураган полярной пустыни, тропическая жара, кровожадные или ядовитые звери, наводнение и т. п. — все это грозные явления природы, пред лицом которых ничтожна наша способность сопротивления и которые находятся в противоречии с нашим физическим существованием. Даже известные идеальные предметы, например, *время*, рассматриваемое как сила, действующая медленно, но неумолимо, *необходимость*, строгий закон, который никто преступить не смеет, даже моральная идея *долга*, нередко сталкивающаяся с нашим физическим существованием как враждебная сила, — все это предметы страшные, когда *воображение* противопоставляет их инстинкту самосохранения; и они становятся возвышенными, когда *разум* сопоставляет их со своими высшими законами. Но так как во всех этих

случаях лишь фантазия вносит страшное, а подавить идею, которую мы сами создали, совершенно в нашей власти, то предметы эти относятся к разряду созерцательно-возвышенного.

Однако представление опасности имеет здесь все же *реальную* основу, и достаточно простого приема, чтобы наличность этих вещей соединилась в одно представление с нашим физическим существованием,— и тогда возникает страшное. Фантазия не нуждается здесь в необходимости вкладывать что-нибудь из своих средств,— она довольствуется тем, что есть.

Но нередко и безобидные сами по себе явления природы, при вмешательстве фантазии, субъективно обращаются в страшные силы, и сама фантазия путем сравнения не только *открывает* страшное, но и без достаточного объективного основания своевольно *создает* его. Такой случай представляет собой *необычайное и неопределенное*.

Человеку в детскую пору его развития, когда всего необузданнее проявляется воображение, страшно все, что необычно. Во всяком неожиданном явлении природы ему чудится враг, покушающийся на его существование, и тут немедленно встает инстинкт самосохранения, готовый отразить нападение. Инстинкт самосохранения — неограниченный повелитель человека в этом периоде, и так как этот инстинкт робок и труслив, то владычество его есть царство испуга и страха. Поэтому суеверие, возникающее в эту пору, мрачно и боязливо, и нравы также запечатлены этой враждебностью и сумрачностью. Человек раньше вооружается, чем одевается, и, увидя незнакомца, прежде всего хватается за меч. Обычай древних тавров приносить в жертву Диане всякого пришельца, приведенного заключением на их побережье, едва ли имеет источником что-либо, кроме *страха*; ибо не лишенный *всякого развития*, но лишь получивший *неправильное развитие* человек может дойти до такой дикости, что злодейски поступает с тем, кто ему не в силах повредить.

Этот страх перед всем непривычным смягчается, правда, в состоянии культуры, однако не настолько, чтобы следы его не сохранились в *эстетическом созер-*

цании природы, где человек добровольно отдается игре фантазии. Это очень хорошо известно поэтам, и потому они не упускают случая применить *необычное* по крайней мере в качестве составной части страшного. Глубокая тишина, великая пустота, неожиданный свет во мраке — сами по себе вещи весьма безразличные, ничем, кроме неожиданности и необычности, не отличающиеся. Однако они возбуждают или по крайней мере усиливают чувство страха и потому пригодны для возвышенного.

Для того чтобы исполнить нас ужасом перед подземным царством, Вергилий устремляет наше внимание главным образом на его пустоту и тишину. Он называет его *loca nocte late tacentia*, безмолвными областями ночи, и *domos vacuas Ditis et inania regna* — пустыми жилищами и безлюдными царствами Плутона.

У древних при посвящении в мистерии стремились главным образом произвести устрашительное, торжественное впечатление и для этой цели особенно применяли безмолвие. Глубокая тишина дает большой простор воображению и вызывает напряженное ожидание чего-то ужасного и неотвратимого. При благоговейных молениях безмолвие всей собравшейся паствы — очень действенное средство, чтобы возбудить фантазию и сообщить душе торжественное настроение. Даже народное суеверие пользуется этим в своих выдумках, ибо, как известно, в тех случаях, когда выкапывают клад, следует хранить глубокое молчание. В очарованных замках волшебных сказок царит мертвая, пробуждающая ужас тишина, и согласно естествоведению заколдованных лесов ничто живое в них не шевелится. И *одиночество* есть также нечто страшное, раз оно продолжительно и насильственно, как, например, изгнание на необитаемый остров. Беспредельные просторы пустыни, безлюдная, на много миль тянущаяся лесная чаща, скитания по безграничному океану — все это представления, возбуждающие ужас и потому применимые в поэзии для возвышенного. Здесь (в одиночестве) заключено, однако, и объективное основание для страха, так как с идеей великого одиночества связана также идея *беспомощности*.

Еще большую действенность проявляет фантазия в создании предмета страха из всего *таинственного*, неопределенного и *непроницаемого*. Здесь она в своей настоящей стихии, ибо так как действительность не ставит ей никаких границ и так как ее действия ничем конкретным не ограничены, то здесь раскрывается перед нею обширная область возможностей. А то, что она склоняется именно к *страшному* и перед неизвестным испытывает больше *страх*, чем *надежду*, лежит в природе инстинкта самосохранения, ее направляющего. Испуг действует несравненно быстрее и сильнее, чем влечение, и оттого и происходит, что в неизвестном мы скорее предполагаем дурное, чем хорошее.

Тьма страшна и именно поэтому пригодна для возвышенного. Но страшна она не сама по себе, а потому, что скрывает от нас вещи и целиком отдает во власть воображению. Как только опасность выяснилась, значительная доля испуга исчезает. Зрение, первый страж нашего бытия, лишает нас в темноте своих услуг, и мы чувствуем себя совершенно беспомощными и безоружными перед скрытой опасностью. Поэтому суеверие относит всякие появления привидений к полуночному часу и царство мертвецов представляется царством вечной ночи. В поэмах Гомера, где человечество говорит еще своим первобытным языком, темнота представляется как одно из худших бедствий:

Там киммериян печальная область, покрытая вечно
Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет
Оку людей там лица лучезарного Гелиос...
Ночь безотрадная там искони окружает живущих.

(«Одиссея», XI, 11).

Также и в «Илиаде» храбрый Аякс восклицает во мраке, окутавшем бой:

Зевс, всемогущий, избавь от ужасного мрака данаев!
Дню возврати его ясность, дай нам видеть очами
И при свете губи нас, когда погубить ты желаешь.

(«Илиада», XVII, 645).

И *неизвестное* тоже является составной частью страшного, и причина этого в том, что оно предостав-

ляет воображению свободу рисовать картину по его полному произволу. Наоборот, известное ведет к отчетливому познанию и, подвергая предмет суждению рас- судка, отнимает его у произвольной игры фантазии.

Изображение преисподней у Гомера благодаря тому, что она как бы погружена у него в туманную мглу, становится еще страшней, и призраки Оссиана — не что иное, как облака, которым фантазия придает те или иные произвольные очертания.

Все *скрытое*, все *таинственное* может быть источником страха и потому способно стать возвышенным. Такова надпись, красовавшаяся в Египте над храмом Изиды в Саисе: «Я — все, что есть, что было и что будет. Ни один смертный не поднимал моего покрова». Именно эта неизвестность и таинственность придает черту ужасного человеческого представлениям о судьбе после смерти; эти чувства чрезвычайно удачно выражены в известном монологе Гамлета.

Описание торжественного шествия богини Герты у Тацита носит устрашающе-возвышенный характер от той темноты, которою облечено. Колесница богини исчезает в дремучем лесу, и ни один из тех, на кого была возложена эта таинственная служба, не возвращается живым. С содроганием спрашиваешь себя, что же это может быть такое, если жизнью платит всякий, лишь узревший его, *quod tantum morituri vident* (что дано видеть только обреченным на смерть).

У всех религий есть свои таинства, поддерживающие священный ужас, и как величие божества пребывает за завесой в святой-святых, так и королевское величие обыкновенно облакает себя тайной, чтобы посредством искусственной незримости поддерживать в неослабном напряжении благоговение подданных.

Таковы главные виды созерцательно-возвышенного силы, и так как они основываются на моральном назначении человека, общем для всех людей, то мы вправе предполагать восприимчивость к возвышенному силы у всех субъектов человеческого рода, и отсутствие ее не может быть оправдано, как при чисто физических впечатлениях, прихотью природы, но должно быть приписано несовершенству субъекта. Иногда возвышенное

познания бывает связано с возвышенным силы, и действие усиливается, когда не только физическая способность сопротивления, но даже способность изображения натываются на границы, поставленные объектом, и чувственная природа получает отказ в ответ на свое двойственное требование.

2. ПАТЕТИЧЕСКИ - ВОЗВЫШЕННОЕ

Когда предмет объективно дан нам не только в виде силы вообще, но в виде силы, пагубной для человека, — когда он, следовательно, не только *показывает* свою силу, но *пользуется* ею для нападения, то, воображение уже не добровольно приводит его в связь с инстинктом самосохранения, но *вынуждено*, объективно принуждено сделать это. Однако действительное страдание не дает места эстетическому суждению, потому что устраняет свободу духа. Поэтому устрашающий предмет должен направлять свою губительную силу не на субъект, выносящий эстетическое суждение, другими словами, мы должны страдать не *лично*, но лишь из *сочувствия*. Но и сострадание слишком тягостно для чувственной природы, когда страдание *вне* нас действительно существует. Участливое страдание перевешивает всякое эстетическое наслаждение. Страдание может стать эстетическим и возбуждать чувство возвышенного лишь тогда, когда оно чистая иллюзия и вымысел или (если оно имело место в действительности) когда оно является не непосредственно физическим чувствам, а воображению. Представление чужого страдания, связанное с аффектом и с сознанием нашей внутренней моральной свободы, мы называем *патетически-возвышенным*.

Сострадание, или аффект сочувствия (сообщенный аффект), не есть свободное проявление нашего духа, которое нам приходилось бы сперва самостоятельно вызывать в себе, но произвольное, обусловленное законом природы действие нашей способности чувствовать. От нашей воли совершенно не зависит, отнесемся ли мы к страданию какого-либо существа с состраданием. Раз

в нас возникло представление страдания, мы *должны* со-страдать. Здесь действует не наша *свобода*, а *природа*, и душевное движение предшествует решению.

Таким образом едва появилось объективно пред-ставление страдания, тотчас же, в силу непреложного закона природы сострадания, должно возникнуть в нас отраженное ощущение этого страдания. Вследствие этого мы делаем его как бы своим. Мы страдаем вместе, мы *сострадаем*. Не только участливое прискорбие, огорче-ние по случаю чужого несчастья носит название *состра-дания*, но всякий без различия передающийся нам от других аффе́кт печали; поэтому существует столько ви-дов сострадания, сколько есть видов первичного стра-дания: сострадательный страх, сострадательный ужас, сострадательный испуг, сострадательное негодование, сострадательное отчаяние.

Но если возбуждающее аффе́кт (или патетическое) служит основанием возвышенного, то оно не должно быть доводимо до действительного *страдания*. И в силь-нейшем аффе́кте мы должны *отличать* себя от самого страдающего субъекта; ибо как только иллюзия стала истиной, свободе духа пришел конец.

Если сострадание возрастает до такой живости, что мы на самом деле отождествляем себя с страдающим, то уже не мы властвуем над аффе́ктом, а он властвует над нами. Если же, напротив, сострадание остается в своих эстетических границах, то соединяются два главные условия возвышенного: чувственно-живое представле-ние страдания в сочетании с чувством собственной безо-пасности.

Но совсем не это чувство безопасности при представ-лении чужих страданий есть *основа* возвышенного, и вообще не в нем *источник* наслаждения, черпаемого нами в этом представлении. Лишь сознание нашей мо-ральной, а не физической свободы делает патетическое возвышенным. Не потому возвышает это страдание наш *дух* и становится *патетически-возвышенным*, что мы чувствуем себя огражденными от него нашей благоск-лонной судьбой (ибо в таком случае гарантия нашей безопасности была бы еще очень слаба), но потому, что мы чувствуем независимость нашего морального *я* от

причинности этого страдания, а именно от его воздействия на нашу волю.

Нет безусловной необходимости действительно ощущать в себе душевную силу, для того чтобы сохранить моральную свободу в случае серьезной опасности. Не о том идет здесь речь, что *происходит*, а о том, что *должно* и *может* произойти, — о нашем *решении*, а не о действительном *поведении*, о силе, а не о ее применении. Видя, как в бурю гибнет с грузом торговое судно, мы можем чувствовать себя очень несчастными вместе с купцом, все богатства которого поглощает пучина. Однако мы все же чувствуем в то же время, что утрата касается здесь лишь случайных вещей и что долг повелевает стать выше всего этого. Но неисполнимое не может быть долгом, и что *должно* произойти, должно иметь *возможность* произойти. То, что мы *можем* возвыситься над потерей, столь чувствительной для нас, как для созданий чувственного мира, доказывает наличие в нас способности, действующей по законам, совершенно отличным от всего чувственного и не имеющим ничего общего с природным инстинктом. Но *возвышенно* все, дающее нам осознать эту способность.

Таким образом можно сколько угодно сознать, что переносишь утрату этого добра отнюдь не равнодушно. Это совершенно не препятствует возникновению чувства возвышенного, — лишь бы чувствовалось, что следовало бы стать выше этого и что долг повелевает не допускать воздействия материальных благ на самоопределение разума. Кто даже этого не чувствует, для того, конечно, бесплодна эстетическая сила великого и возвышенного.

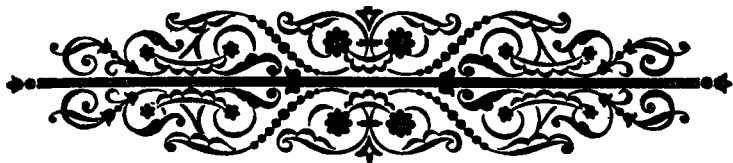
Итак, требуется по меньшей мере способность духа осознать свое разумное назначение и восприимчивость к идее долга, хотя бы тут же были признаны пределы, неизбежно полагаемые его исполнению слабостью человеческой природы. Плохо обстояло бы вообще дело с наслаждением, доставляемым добрым и возвышенным, если возможно только стремление к тому, чего сам достигаешь или в достижение чего веришь. Но достойной уважения чертой человеческой природы является то, что она по крайней мере в *эстетических* суждениях

становится на сторону правого дела, хотя бы оно было обращено *против* нее самой, и что она по крайней мере в ощущениях исповедует чистые идеи разума, хотя не всегда обладает достаточной силой для того, чтобы и *действовать* по их указанию.

Таким образом *патетически-возвышенное* требует двух условий. *Во-первых*, живого представления *страдания*, для того чтобы сообщить достаточную силу возбуждаемому аффекту сострадания. *Во-вторых*, представления *сопротивления* страданию, для того чтобы вызвать в сознании внутреннюю свободу духа. Только первое делает предмет *патетическим*, только при втором патетическое становится *возвышенным*.

Из этого положения вытекают оба основных закона всякого трагического искусства. Это, *во-первых*, изображение страдающей природы, *во-вторых* — изображение моральной самостоятельности в страдании.





О ПАТЕТИЧЕСКОМ

Изображение страдания — только как страдания — никогда не бывает целью искусства, но в качестве средства для достижения цели оно чрезвычайно важно. Конечная цель искусства есть изображение сверхчувственного. Трагическое искусство достигает этого тем, что представляет в чувственных образах моральную независимость от законов природы в состоянии аффекта. Свободное начало, живущее в нас, обнаруживается лишь тогда, когда оно оказывает сопротивление насилию чувств. Но оценить сопротивление можно лишь по силе нападения. Природа должна выказать пред нашими глазами всю свою мощь для того, чтобы разумное начало в человеке раскрылось как независимая от природы сила. Когда чувственное существо страдает глубоко и сильно, когда пафос налицо, тогда разумное существо может обнаружить свою независимость и предстать в *действенном* состоянии.

Пока мы не убедились в том, что спокойствие духа есть проявление его моральной силы, мы не можем знать, не является ли оно следствием бесчувственности. Не мудро владеть чувствами, затрагивающими душу легко и поверхностно; но для того, чтобы сохранять свободу духа в буре, потрясающей всю чувственную природу, необходима мощь сопротивления, бесконечно превышающая всякую природную силу. Таким образом изображение моральной свободы может быть

достигнуто лишь посредством живейшего изображения страдания, и трагический герой должен доказать нам, что он существо чувствующее, прежде чем мы признаем в нем существо разумное и уверуем в силу его духа.

Итак, *пафос* первое и непреложное требование к трагическому художнику; ему разрешается представлять страдания постольку, поскольку это может быть сделано без ущерба для его конечной цели, то есть без подавления моральной свободы. Он непременно должен взвалить на своего героя полный груз страдания, ибо в противном случае неясно, является ли сопротивление страданию действительным актом духа, чем-то *положительным*, или это лишь нечто *отрицательное* и недостаточное.

Последнее имеет место в старой французской трагедии, где мы очень редко видим — если видим вообще — страдающую природу человека и в большинстве случаев сталкиваемся лишь с холодно декламирующим поэтом или с комедиантом, выступающим на ходулях. Ледяной тон декламации заглушает всякую естественную правду, и обожаемая французскими трагиками благопристойность делает совершенно невозможным изображение человеческой природы в ее подлинном виде. Повсюду, даже там, где она уместна, благопристойность искажает выражение неподдельной природы, без которого нет искусства. Нам трудно поверить, что герой французской трагедии в самом деле страдает, ибо он разглагольствует о своем душевном состоянии как самый спокойный человек, и непрестанная забота о впечатлении, производимом на других, никогда не позволяет ему свободно проявить свою природу. Цари, принцессы и героини Корнеля и Вольтера не забывают о своем *сане* даже в жесточайших мучениях и скорее отрекнутся от своей *человеческой природы*, чем от своего звания. Они напоминают царей и императоров со старинных иллюстраций, которые ложатся спать в коронах.

Совсем иное видим мы у греков и у тех из новых писателей, кто творил в их духе. Грек никогда не стыдится природы, он дает волю чувственности, оставаясь

все же твердо уверен, что никогда не будет поработчен ею. Его глубокий и ясный ум отличает случайное, выдвигаемое дурным вкусом на первое место, от необходимого; но в человеке случайно все, что не есть его человеческая природа. Греческому художнику, задумавшему изобразить Лаокоона, Ниобею, Филоктета, нет дела до царевны, до царя или царевича: его занимает только человек. Поэтому мудрый ваятель отбрасывает одежды и представляет одни обнаженные фигуры, хотя отлично знает, что в действительной жизни этого не было. Одежда для него — нечто случайное, отступающее на задний план перед необходимым, а законы благочестия или какой-либо потребности не являются законами искусства. Ваятель должен и хочет представить нам человека, одежда скрывает его, — и он с полным правом ее отвергает.

И как греческий ваятель отбрасывает бесполезное и докучное бремя одежды, чтобы дать больше простора человеческой природе, так греческий поэт освобождает своих героев от столь же бесполезного и докучного гнета условности и от всех сковывающих законов пристойности, которые только искажают человека и скрывают его природу. Правдиво, искренно и глубоко проникновенно говорит нашим сердцам страдающая природа в поэзии Гомера и у трагиков; всем страстям предоставлен полный простор, и никакие правила приличия не сдерживают чувства. Герои так же восприимчивы ко всем человеческим страданиям, как и прочие люди, и героями их делает именно то, что они глубоко и сильно страдают, не падая, однако, под гнетом страдания. Они любят жизнь так же пламенно, как и все мы, но любовь к жизни никогда не властвует над ними настолько, чтобы они не могли отречься от нее, когда того требует долг чести или человечности. Филоктет наполняет греческую сцену стенаниями; даже Геркулес не скрывает в бешенстве своих мучений. Обреченная в жертву Ифигения с трогательной откровенностью признается, что ей больно расстаться с солнечным светом. Грек ищет славу не в оцепенении и равнодушии к страданиям, но в том, чтобы, при всей чувствительности к ним, переносить их. Даже боги греков должны платить дань природе, раз

поэт пожелал сблизить их с человеком. Раненый Марс кричит от боли, точно десять тысяч человек, и оцарапанная копьём Венера в слезах возносится на Олимп, проклиная все сражения.

Эта восприимчивость к страданию, эта теплая, искренняя, правдиво и ясно раскрывающаяся природа, столь глубоко и жизненно трогающая нас в созданиях греческого искусства, является образцом для всех художников и законом, предписанным гением греков искусству. Первое требование всегда и вечно предъявляет к человеку природа, веления которой не могут быть отвергнуты; ибо прежде, чем быть чем-нибудь иным, человек есть существо чувствующее. Второе требование предъявляет к нему разум, ибо он — разумно чувствующее существо, моральная личность, долг которой не подчиняться природе, но властвовать над нею. Лишь тогда, когда, во-первых, исполнены требования природы и, во-вторых, по праву получил свое разум, приличию позволено предъявить к человеку третье требование, обязывающее его в выражении чувств и помышлений считаться с обществом и выступать в качестве цивилизованного существа.

Первый закон трагического искусства — изображение страдающей природы. Второй — изображение нравственного сопротивления страданию.

Аффект сам по себе есть нечто безразличное, и изображение его таковым не имело бы никакой эстетической ценности; ибо, повторяем, ничто, связанное исключительно с чувственной природой, недостойно изображения. Поэтому не только расслабляющие (изнеживающие) аффекты, но и все вообще высшие степени каких бы то ни было аффектов — ниже достоинства трагического искусства.

Расслабляющие аффекты, томная растроганность относятся к области приятного, с которой искусство не имеет ничего общего. Они только тешат чувства, смягчают и усыпляют их и касаются лишь внешнего, а никак не внутреннего состояния человека. Многие наши романы и трагедии, особенно так называемые драмы (нечто среднее между комедией и трагедией) и излюбленные семейные картины, относятся к этому

роду. Они вызывают только опорожнение слезного мешочка и сладострастное облегчение сосудов; но дух выходит опустошенным, а благородные силы человека не черпают никакого подкрепления. «Таким же образом,— говорит Кант,— кое-кто чувствует себя духовно возвышенным проповедью, хотя ничто в нем от нее не возвысилось». Новейшая музыка тоже как будто обращается преимущественно к чувственности и тем самым льстит господствующему вкусу, который не ищет ничего, кроме приятного щекотания, не желая быть захваченным, глубоко потрясенным, приподнятым. Поэтому предпочтением пользуется все чувствительное, и, какой бы шум ни стоял в концертном зале, все обращается в слух при звуках чувствительного пассажа. Выражение почти животной чувственности является тут обычно на всех лицах, упоенный взгляд блуждает, раскрытые уста дышат сладострастием, похотливая дрожь пробегает по всему телу, дыхание учащено и слабо,— словом, налицо все симптомы опьянения; все это свидетельствует о том, что чувственность властвует, дух же — свободное начало в человеке — стал жертвой мощи чувственного впечатления. Все трогательное, говорю я, исключается из области искусства благородным и мужественным вкусом, так как оно приятно лишь чувствам, с которыми искусство не имеет ничего общего.

С другой стороны, исключаются также все степени аффекта, лишь терзающие чувства, не предоставляя никакого возмещения уму. Они не в меньшей степени подавляют свободу души страданиями, чем расслабляющие аффекты сладострастием, и поэтому вызывают отвращение, а не волнение, достойное искусства. Искусство должно услаждать дух и быть приятно свободе. Кто пал жертвой боли, тот только мучимое животное, а не страдающий человек; ибо от человека мы непременно требуем того морального сопротивления страданию, которое единственно способно обнаружить в нем начало свободы — интеллект.

Поэтому очень плохо разбираются в своем искусстве художники и поэты, полагающие, что достигают пафоса единственно посредством чувственной силы аффекта и в высшей степени жизненного описания стра-

дания. Они забывают, что страдание само по себе никогда не может быть конечной целью изображения и непосредственным источником наслаждения от трагического. Патетическое эстетично лишь постольку, поскольку оно возвышенно. Воздействия же, проистекающие из исключительно чувственного источника, из возбужденности чувств, никогда не бывают возвышенными, какую бы силу ни обнаруживали; ибо все возвышенное имеет источником только разум.

Изображение голой страсти (как усладительной, так и мучительной) без изображения сверхчувственной силы сопротивления называется пошлым, противоположное называется благородным. *Пошлом* и *благородным* — понятия, которые повсюду, где они применяются, означают участие или неучастие сверхчувственной природы человека в действии или произведении. Лишь то благородно, что имеет источником разум; все, что для себя создает чувственность, пошло. Мы говорим о человеке, что он поступает пошло, когда повинуетя исключительно внушению своих чувственных инстинктов; что он поступает прилично, когда повинуетя своим инстинктам, считаясь только с законами; что он поступает благородно, когда повинуетя только разуму, не считаясь со своими инстинктами. Мы называем лицо пошлым, когда оно ничем не выражает человеческой мысли; мы называем его выразительным, когда духовность определила его черты, и благородным, когда черты эти определились чистой духовностью. Мы называем произведение архитектуры пошлым, когда оно не выражает ничего, кроме своего материального назначения; мы называем его благородным, когда, независимо от всяких материальных целей, оно является в то же время воплощением идеи.

Таким образом хороший вкус не допускает такого изображения аффекта, которое, как бы оно ни было сильно, выражает лишь физическое страдание и физическое сопротивление, не раскрывая одновременно высшей человечности, наличие сверхчувственной способности, — уже по той, вышеуясненной причине, что отнюдь не страдание само по себе, а только сопротивление страданию патетично и достойно изображения.

Поэтому все высшие степени аффекта остаются под запретом как для художника, так и для поэта. Все они подавляют внутреннюю силу сопротивления или, точнее, заранее предполагают такое подавление, так как никакой аффект не может достигнуть своей высшей степени, пока разум еще оказывает некоторое сопротивление.

Теперь возникает вопрос: в чем обнаруживается эта сверхчувственная сила сопротивления в аффекте? Не в чем ином, как в подавлении или, выражаясь более обще, в борьбе с аффектом. Я говорю — с *аффектом*, ибо и чувственность может бороться; однако это борьба не с аффектом, а с вызывающей его причиной, — не моральное, а физическое сопротивление, какое проявляет и червяк, когда на него наступают ногой, и бык, когда его ранят, — не вызывая тем никакого пафоса. Страдающий человек стремится выразить свои чувства, удалить врага, оградить страдающую часть тела, — все это общее у него с животным и совершается инстинктивно, без предварительного запроса у воли. Это еще не акт его человеческой природы, и здесь он еще не проявляет себя как разумное существо. Чувственная природа всегда будет бороться со своим врагом, но никогда с самой собою.

Наоборот, борьба с аффектом есть борьба с чувственностью и, стало быть, предполагает нечто, от нее отличное. От объекта, причиняющего ему страдание, человек может обороняться при посредстве ума и мускульной силы; против самого страдания у него нет никакого иного оружия, кроме идей разума.

Эти идеи, следовательно, и должны быть присущи изображению или возбуждаться им там, где надлежит явиться пафосу. Однако изобразить идеи в собственном смысле и положительно — невозможно, потому что ничто в наглядных образах не может им соответствовать. Но отрицательно и косвенно они могут быть изображены, когда в наглядном образе дается нечто такое, условий чего мы тщетно ищем в природе. Всякое явление, конечная причина которого не может быть выведена из чувственной природы, есть косвенное изображение сверхчувственного.

Каким же путем искусству удастся, не прибегая к сверхъестественным средствам, изобразить нечто, не коренящееся в природе? Что это должно быть за явление, которое вызвано естественными силами (ибо иначе оно не было бы явлением) и, однако, без противоречия не выводимо из физических причин? Такова задача,— как же разрешает ее художник?

Припомним, что у человека явления аффекта бывают двоякого рода. Одни свойственны ему только как животному и, как таковые, подчиняются только закону природы: воля человека не может властвовать над ними, самостоятельная сила в нем не может на них повлиять. Инстинкт создает их непосредственно, и они слепо повинуются его законам. Так действуют, например, органы кровообращения, дыхания и вся поверхность кожи. Но и органы, повинующиеся воле, не всегда ожидают ее веления, часто инстинкт непосредственно приводит их в движение, особенно там, где физическому состоянию угрожает боль или опасность. Так, например, наша рука во власти воли, однако когда мы нечаянно схватили что-нибудь горячее, то судорожное отдергивание руки не является волевым действием, а производится самостоятельно инстинктом. Более того. Наша речь, разумеется, повинуется воле, но даже этим орудием и созданием рассудка инстинкт может располагать по своему усмотрению, не спрашиваясь у воли, когда нас внезапно поражает сильная боль или страсть. Пусть пред взглядом самого сдержанного стойка неожиданно предстанет что-нибудь весьма необычайное или неожиданно ужасающее, пусть он присутствует при том, как человек поскользнулся и вот-вот упадет в пропасть, и у него непроизвольно вырвется громкий крик, и не только нечленораздельный звук, но совершенно определенное слово — природа придет в нем в действие раньше, чем воля. Это доказывает, что бывают случаи, которые надлежит приписать не разумной личности человека, а лишь его инстинкту, как естественной силе.

Есть, однако, в человеке и другие явления, которые состоят или по крайней мере могут рассматриваться как состоящие под влиянием или под властью воли, которые воля могла бы не допустить, за которые, следовательно,

несет ответственность личность, а не инстинкт. Инстинкт со слепым пылом стремится отстаивать интересы чувственной природы, личность же стремится обуздать инстинкт, исходя из законов. Сам по себе инстинкт не считается ни с какими законами, но личности надлежит заботиться о том, чтобы действиями инстинкта не нарушались ни в чем предписания разума. Несомненно таким образом, что безусловно определяются инстинктом не все явления в человеке, находящемся в состоянии аффекта; воля человека может ограничивать его. Если все явления в человеке определяются инстинктом, то нет больше ничего, что могло бы напомнить о человеческой личности, и перед нами — дикое существо, то есть зверь; ибо зверем называется всякое дикое существо, подчиненное господству инстинкта. Если, стало быть, изображается личность, то в человеке должны происходить некоторые явления, которые или направлены против инстинкта, или протекают не из него. Уже того, что они вызваны не инстинктом, достаточно, чтобы привести нас к мысли о высшем источнике, как только нам стало ясно, что инстинкт непременно дал бы им другое направление, если бы сила его не была сломлена.

Теперь мы имеем возможность указать способ и приемы, которыми может быть изображена сверхчувственная самостоятельная сила в человеке, находящемся в состоянии аффекта, его моральное я. Все то, что повинуется лишь природе или чем воля или совсем не может распоряжаться или может распоряжаться только при известных обстоятельствах, должно обнаружить страдание, — то же, что свободно от слепого господства инстинкта и не безусловно подчинено закону природы, не обнаруживает никакого следа или обнаруживает лишь ничтожный след этого страдания, — стало быть, в известной степени является свободным. По этой дисгармонии между чертами, несущими сообразно закону необходимости отпечаток животной природы, и теми, что определены самостоятельным духом, познается присутствие в человеке сверхчувственного начала, которое указывает границу воздействиям природы и именно этим проявляет свое отличие от нее. Чисто животная сторона человека следует закону природы и может

поэтому изображаться как подавленная воздействием аффекта. Здесь таким образом обнаруживается вся сила страдания, служа как бы мериллом, по которому оценивается сопротивление, ибо о силе сопротивления или о моральной силе в человеке можно судить лишь по силе нападения. И вот, чем решительнее и сильнее влияет аффект на животную сторону, не имея возможности повлиять с той же силой на сторону человеческую, тем очевиднее становится его сила, тем блистательнее раскрывается моральная самостоятельность человека, тем патетичнее изображение и тем возвышеннее пафос*.

Наглядное воплощение этого эстетического начала мы видим в изваяниях классической древности; трудно, однако, уложить в понятие и выразить словами впечатление от чувственно живого зрелища. Группа Лаокоона с сыновьями дает приблизительно меру того, что могло создать ваение древних в области патетического. «Лаокоон,— говорит Винкельман в своей «Истории искусства»,— есть природа в состоянии величайшего страдания; она предстает в образе человека, собирающего всю сознательную силу духа в противовес этому страданию; и между тем как мука вздувает его мускулы и напрягает жилы, усилие духа выступает на наморщенном лбу, и грудь поднимается от стесненного дыхания, стремясь не обнаружить переживания, подавить и затаить в себе

* Под животной стороной я разумею всю систему явлений в человеке, которые подчинены слепому господству инстинкта и вполне объяснимы без всякого допущения свободы воли; под человеческой же — те явления, которые определяются законами свободы. И вот, если в изображении мы не видим аффекта в животных проявлениях, то оно оставляет нас холодными; если же, напротив, он господствует над проявлениями человечности, то изображение внушает нам отвращение и возмущает нас. В области природного аффекта должен всегда оставаться неразрешенным, иначе нет патетического; он разрешается лишь в области человечности. Поэтому страдающая личность, изображенная стонущей и плачущей, мало трогательна, так как слезами и стенаниями страдание разрешается уже в области животных проявлений. Гораздо сильнее захватывает нас затаенное, безмолвное страдание, где, не обретая никакого спасения в природе, мы вынуждены искать убежища в чем-то, лежащем за пределами всякого естества. Именно в этом указании на сверхчувственное заключается пафос и трагическая сила.

боль. Мучительный стон, совпадающий с вдохом, втянул живот и бока, что как бы позволяет нам судить о движении его внутренностей. Но собственные муки, кажется, меньше тревожат Лаокоона, чем страдания его детей, обративших лицо к отцу и молящих о помощи, ибо отцовское сердце выдает себя в скорбных глазах, и сострадание как бы витает в них в неясной дымке. Лицо его выражает жалобу, но без крика; глаза подняты с мольбой о помощи свыше. Рот исполнен тоски, и нижняя губа опустилась под ее гнетом; но в приподнявшейся верхней губе эта тоска смешана с болью, которая, с оттенком раздражения, как бы вызванного незаслуженным противозаконным мучением, поднялась к носу, надувает его и отражается в расширившихся и приподнявшихся кверху ноздрях. Подо лбом с громадной правдивостью изображена как бы в одной точке сосредоточенная борьба между болью и противодействием; ибо между тем как боль подняла вверх брови, сопротивление ей нажимает кожу под бровью вниз, опуская на верхнее веко, так что оно почти совсем покрыто лежащей на нем кожей. Не имея возможности приукрасить природу, художник стремился изобразить ее более сложной, напряженной и мощной; где сосредоточена наибольшая мука, там проявлена и наивысшая красота. Левая сторона, в которую змея яростным укусом вливает яд, как бы всего мучительнее страдает вследствие близости боли к сердцу. Ноги его поднимаются, чтобы бежать от несчастья, ни одна часть не остается спокойной; даже следы реза способствуют впечатлению околоченной кожи».

Как правдиво и тонко изображена в этом описании борьба интеллекта с страданием физической природы и как удачно указаны явления, в которых раскрываются животное и человеческое, гнет природы и свобода разума! Вергилий, как известно, изобразил ту же сцену в своей «Энеиде»; но в план эпического поэта не входило останавливаться на душевном состоянии Лаокоона, как вынужден был сделать ваятель. У Вергилия весь рассказ есть побочный эпизод, и замысел, которому он служит, в достаточной степени раскрывается простым изображением физического; поэту нет надобности

глубоко заглядывать в душу страдальца, так как он стремится не столько внушить нам сострадание, сколько потрясти ужасом. Обязанность поэта была таким образом в этом отношении только отрицательной: он должен был не доводить изображение страждущей природы так далеко, чтобы при этом терялось всякое выражение человеческого начала или морального сопротивления; в противном случае неизбежным следствием было бы неудовольствие и отвращение. Поэтому он охотнее сосредоточился на изображении причины страдания и предпочел подробнее распространиться об ужасающем виде обеих змей и о ярости, с которой они набросились на свои жертвы, чем об ощущениях последних. Он спешит пройти мимо них, потому что ему важно сохранить в неослабленном виде представление о каре божественного суда, впечатление ужаса. Если бы он, напротив, сообщил нам о личности Лаокоона так же много, как ваятель, то героем действия оказалось бы не карающее божество, а страдающий человек, и эпизод потерял бы свою целесообразность по отношению к целому.

Рассказ Вергилия известен уже из превосходного комментария Лессинга. Но целью Лессинга было только наглядное изображение границ между поэтическим и пластическим изображением, а не уяснение понятия патетического на этом примере. Между тем он кажется мне не менее пригодным и для последней цели, и я позволю себе еще раз напомнить его:

*Ecce autem gemini Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incubunt pelago, pariterque ad littora, tendunt.
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaque
sanguineae exsuperant undas, pars caetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo, jamque arva tenebant,
ardentes oculos suffecti sanguine et igni,
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.*

(Вот с Тенедоса меж тем по влаге спокойной — мне
страшно

Сказывать — две змеи, свиваясь большими кругами,
На пучину легли и к берегу обе стремятся.
Груды средь вод поднялись, и кровавые гребни
Над волнами встают, позади же часть остальная

Море чертит и хребты огромной дугой извивает.
Шум средь пены морской раздается, уж к полю
приплыли
И, глазами блестя, огнем залитыми и кровью,
Стали шипящие рты лизать, языками мелькая.)

Здесь дано первое из трех вышеприведенных условий возвышенной силы, а именно: мощная разрушительная сила природы, торжествующая над всяким сопротивлением. Но то, что эта мощь в то же время ужасна и что ужасное сделалось *возвышенным*, поκειται на двух различных действиях души, то есть на двух представлениях, самостоятельно рождающихся в нас. *Во-первых*, мы противопоставляем эту непреодолимую природную мощь слабой силе сопротивления, оказываемого физическим человеком, и тем признаем ее ужасной; *во-вторых*, мы сопоставляем ее с нашей волей, сознавая полную независимость последней от всякого воздействия природы, отчего это воздействие становится объектом возвышенным. Но оба эти сопоставления делаем *мы*; поэт не представил нам ничего, кроме вооруженного великой мощью и стремящегося к ее проявлению предмета. Если мы трепещем пред ним, то лишь потому, что представляем себя или подобное нам существо в борьбе с ним. Если мы при этом трепете чувствуем себя возвышенными, то причина коренится в сознании, что, даже сделавшись жертвой этой силы, мы можем не бояться за наше свободное я, за независимость нашей воли. Короче, до сих пор изображение остается только созерцательно-возвышенным.

Duffudimus visu exsanguis, illi agmine certo
Laocoonta petut.

(Мы разбежались, бледны при виде. Те верной дорогой
На Лаокоона идут.)

Теперь мощное дается так же, как ужасное, и созерцательно-возвышенное переходит в патетическое. Мы видим, как природная мощь в самом деле вступает в бой с бессилием человека. Лаокоон или мы — разница воздействия только в степени. Инстинкт самосохранения отброшен инстинктом сострадания. Чудища бросаются на... нас, и всякое бегство напрасно.

Теперь уже не в нашей воле меряться силами с этой мощью и ставить в зависимость от нее наше существование. Это совершается независимо от нашего участия, в самом объекте. Таким образом наш ужас имеет уже не только субъективное основание в нашей душе, как в предыдущее мгновение, но и объективное основание в самом предмете. Ибо, признав все в целом лишь фикцией нашего воображения, мы все же отличаем и в этой фикции представление, сообщенное нам извне, от другого, самостоятельно созданного нами.

Таким образом душа теряет часть своей свободы, так как получает извне то, что раньше порождала самодеятельность. Представление опасности получает видимость объективной реальности, и аффект становится делом серьезным.

Если бы мы были существами, обладающими только чувственным восприятием и не знающими иных побуждений, кроме инстинкта самосохранения, мы остановились бы здесь, пребывая в состоянии чистого страдания. Но в нас есть нечто, совершенно непричастное состояниям физической природы и не направляемое никакими физическими условиями. В зависимости от того, насколько развито в душе это самостоятельное начало (моральное чувство), будет дан больший или меньший простор страдающей природе, большая или меньшая самостоятельность в аффекте.

В душах моральных ужасное (в воображении) быстро и легко переходит в возвышенное. По мере того как воображение утрачивает свою свободу, разум проявляет свою, и душа, наталкиваясь на внешние границы, тем более расширяется вовнутрь. Выбитые из всех укреплений, способных защитить чувственную природу, мы бросаемся в неприступную крепость нашей моральной свободы и получаем абсолютную и беспредельную безопасность именно оттого, что отказываемся от относительной и ненадежной обороны в области явлений. Но это высокое чувство свободы мы можем купить только ценою страданий, ибо прежде чем мы обратились за поддержкой к нашей моральной природе, дело должно было дойти до физического бедствия. Пошлая душа не идет дальше страдания и в возвышенном пафосе видит

всегда только ужасное; душа самостоятельная, напротив, извлекает из этого страдания ощущение своей чудеснейшей силы и умеет из всего ужасного создать возвышенное:

*Laocoonta petunt; ac prius parva duorum
Corpora gnatorum serpens amplexus uterque
Implicat, ac miseros morsu depascitur artus.*

(На Лаокоона идут; и сразу тела небольшие
Двух детей охватя, их обе змеи обвивают
И поедают, у них кусая несчастные члены.)

Сила впечатления достигается тем, что моральный человек (отец) раньше подвергается нападению, чем физический. Все аффекты эстетичнее из вторых рук, и нет сострадания более сильного, чем то, которое совпадает с сочувствием.

*Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
Corripiunt.*

(А затем самого, как с оружием идет он на помощь,
Ухвативши.)

Теперь настал момент вызвать в нас уважение к герою как к моральной личности, и поэт воспользовался этим моментом. Из его описания мы узнали всю мощь и ярость враждебных чудовищ и поняли, сколь бесплодно всякое сопротивление. Будь Лаокоон заурядным человеком, он воспользовался бы преимуществами своего положения и подобно прочим троянцам искал бы спасения в стремительном бегстве. Но в его груди бьется сердце, и опасность, угрожающая его детям, удерживает его, суля гибель и ему. Уже одна эта черта делает его достойным нашего глубокого сочувствия. В какой бы момент ни схватили его змеи, это тронуло и потрясло бы нас. Но то, что это происходит как раз тогда, когда он внушает нам уважение как отец, что гибель его изображена как следствие исполненного отеческого долга, нежной заботы о детях, — вот что в высшей степени воспламеняет наше участие. Теперь он как бы сам свободным решением отдает себя гибели, и смерть его есть акт действенной воли.

Итак, при всяком пафосе чувства должны быть привлечены страданием, дух же — свободой. Если в патети-

ческом изображении отсутствует картина страдающей природы, то оно лишено эстетической силы, и наше сердце остается холодным. Если ему не хватает этической основы, то, при всей чувственной силе, оно никогда не может быть *патетическим* и неизбежно возмущает нас. Сквозь всякую свободу души должен всегда сквозить страдающий человек, сквозь всякое человеческое страдание должен просвечивать самостоятельный или способный к самостоятельности дух.

Но самостоятельность духа в состоянии страдания может раскрыться двумя способами. Или отрицательно, когда этический человек не подчиняется физическому и в ситуации не дается никаких оснований для высоких помышлений; или положительно, когда этический человек предписывает поведение физическому, и в ситуации содержатся предпосылки для высоких помышлений. Из первого вытекает возвышенное самообладания, из второго — возвышенное действия.

Возвышенное самообладания есть всякий независимый от судьбы характер. «Мужественный дух в борьбе с превратностями, — говорит Сенека, — зрелище привлекательное даже для богов». Такое зрелище являет нам римский сенат после разгрома при Каннах. Даже Люцифер Мильтона, когда он впервые осматривается в преисподней, своем будущем местопребывании, наполняет нас чувством восхищения, вызванного этой душевной силой. «Привет вам, ужасы, — восклицает он, — и тебе, преисподняя, и тебе, глубочайший ад! Прими своего нового гостя. Он приходит к тебе с душой, которой не изменяет ни время, ни место. В духе своем пребывает он. Это и в аду создаст для него небо. Здесь, наконец, мы свободны» и т. д. Ответ Медеи в трагедии относится к тому же роду.

Возвышенное самообладания можно обозревать, так как оно покоится на одновременности, наоборот, возвышенное действия можно только мыслить, так как оно покоится на последовательности, и для того чтобы вывести страдание из свободного решения, необходимо содействие ума. Поэтому только первое пригодно для изобразительного искусства, ибо ему удастся изображать лишь сосуществующее одновременно; поэт же может

говорить о том и о другом. В тех же случаях, когда художнику-пластику надо изобразить возвышенное действия, он вынужден превратить его в возвышенное самообладания.

Возвышенное действия предполагает, что страдание человека не только не оказывает влияния на его моральный облик, но, напротив, само порождено его моральным характером. Это возможно двояким образом. Или косвенно и согласно закону свободы, когда человек, из уважения к какому-либо долгу, предпочитает страдание. В этом случае его поведение определяется идеей долга как мотивом и страдание есть действие свободной воли. Или непосредственно и согласно закону необходимости, когда человек морально искупает нарушение долга. В этом случае его поведение определяется идеей долга как силой, и страдание есть лишь стороннее воздействие. Примером первого служит нам Регул, когда отдается мщению карфагенян, чтобы сдержать слово; если бы он нарушил слово и сознание вины сделало бы его несчастным, он послужил бы нам примером второго. В обоих случаях страдание имеет моральную почву, с тою только разницей, что в первом Регул показывает нам свой моральный характер, во втором — лишь тяготение к морали. В первом случае он является морально значительной личностью; во втором — лишь эстетически значительным объектом.

Это последнее различие важно для трагического искусства и потому заслуживает более точного уяснения.

Возвышенным объектом с чисто эстетической точки зрения является уже человек, своим состоянием раскрывающий пред нами достоинство человеческого предназначения, хотя бы предназначение это и не осуществлялось в его личности. Возвышенным с точки зрения морали он будет лишь в том случае, когда поступает, как личность, согласно своему назначению, когда наше уважение относится не только к его способности, но и к ее применению, когда достойны не только его задатки, но его действительное поведение. Большая разница, обращаем ли мы внимание на нравственную силу как таковую, на возможность абсолютной свободы воли или

же на применение этой силы и на ее действительное проявление.

Большая разница, говорю я,— и разница эта заключается не только в оцениваемых предметах, но и в различной оценке. Один и тот же предмет может не нравиться нам с точки зрения морали и быть весьма привлекательным с точки зрения эстетики. Но даже если он и удовлетворяет нас и морально и эстетически, то действует на эстетические и моральные чувства совершенно различно. То, что он эстетичен, еще не делает его нравственным, а то, что он нравственен, не делает его еще эстетичным.

Возьмем, например, самопожертвование Леонида при Фермопилах. С точки зрения моральной его поступок есть для меня воплощение исполненного, вопреки всяческому противодействию инстинктов, нравственного долга; с эстетической точки зрения это воплощение нравственной силы, независимой от какого-либо давления инстинктов. Мое моральное чувство (разум) удовлетворено этим поступком, мое эстетическое чувство (воображение) восхищено им.

Основание столь различных восприятий одного и того же предмета я усматриваю в следующем.

Как существо наше разделяется на два начала или две природы, так и наши чувства сообразно с ними бывают двоякого рода. Как существа разумные мы воспринимаем с одобрением или неодобрением; как существа физические мы ощущаем с удовольствием или неудовольствием. Оба чувства, одобрение и удовольствие, основаны на удовлетворении: одно на удовлетворении притязания, ибо разум только требует, но ни в чем не нуждается; другое на удовлетворении желания, ибо чувство только нуждается, но не может предъявлять требования. Требования разума и потребности чувств относятся друг к другу, как надобность к нужде, и, стало быть, содержатся в понятии необходимости, с тою только разницей, что необходимость в области разума проявляется безусловно, а в области чувств лишь при определенных условиях. Но и здесь и там удовлетворенность есть дело случая. Таким образом всякое чувство — как чувство удовольствия, так и одобрения —

основано в конечном счете на совпадении случайного с необходимым. Если необходимое является как императив, то ощущается одобрение, если оно выдвигается как внутренняя потребность, ощущается удовольствие: то и другое в тем более сильной степени, чем случайнее удовлетворение.

Однако в основе всякой моральной оценки лежит требование разума, чтобы человек поступал морально, и безусловная необходимость заставляет нас желать того, что нравственно. Но так как воля свободна, то (физически) случайно, делаем ли мы это действительно. А если мы действительно поступаем нравственно, то совпадение случайного в пользовании свободой с императивом разума вызывает одобрение или хвалу, которые тем выше, чем более случайным и сомнительным представлялось такое употребление свободы в свете сопротивления инстинктов.

Наоборот, при эстетической оценке предмета он сопоставляется с потребностью воображения, которое не может требовать, но лишь желать, чтобы случайное совпадало с его интересами. Интересы же воображения заключаются в свободной от всяких законов игре. Менее всего благоприятна такому тяготению к самостоятельности нравственная обусловленность воли, строжайшим образом определяющая ей ее объект; и так как нравственная обусловленность воли есть предмет морального суждения, то легко видеть, что при этом способе суждения воображение не может быть удовлетворено. Однако нравственная обусловленность воли мыслима лишь при допущении абсолютной ее независимости от инстинктов; возможность нравственного постулирует таким образом свободу и, следовательно, совершенно согласуется с интересами фантазии. Но так как фантазия и ее потребности не могут повелевать так, как повелевает воле индивидов разум своим императивом, то способность к свободе отмечена в области фантазии чем-то случайным и должна, в качестве совпадения случайного с (условно) необходимым, возбуждать удовольствие. Если таким образом мы оцениваем подвиг Леонида *морально*, то с этой точки зрения нам меньше бросается в глаза его случайность, чем

его необходимость. Если же мы, напротив, оцениваем его *эстетически*, то нам открывается не столько его необходимость, сколько случайность. Долг всякой воли — поступать таким образом, раз это свободная воля, но то, что вообще существует свобода воли, есть милость природы по отношению к способности, для которой свобода является потребностью. Если поэтому моральное чувство — разум — оценивает доблестное деяние, то одобрение есть высшее, что может быть достигнуто, разум никогда не получает больше, чем требует, и редко получает даже столько. Если же, наоборот, эстетическое чувство воображения оценивает то же деяние, то возникает положительное удовольствие, так как воображение никогда не может требовать удовлетворения своей потребности и, натолкнувшись на такое удовлетворение, должно быть изумлено счастливой случайностью. То, что Леонид принял в действительности героическое решение, мы одобряем; к тому же, что он мог его принять, мы относимся с восторгом и ликованием.

Различие между двумя способами оценки еще отчетливее, когда она относится к действию, моральный приговор о котором расходится с эстетическим. Возьмем самосожжение Перегринна Протея при Олимпийских играх. Не могу одобрить этот поступок с точки зрения моральной, так как усматриваю здесь нечистые побуждения, ради которых был пренебрежен долг самосохранения. Однако с эстетической точки зрения он мне нравится, ибо свидетельствует о способности воли противостоять даже сильнейшему из инстинктов, инстинкту самосохранения. Что подавило этот инстинкт в экзальтированном Протее — чисто моральные помышления или лишь более сильное влечение чувств, — на это я не обращаю внимания при эстетической оценке, и оставляю личность в стороне, и из *ее* воли вывожу отвлеченный закон человеческой воли вообще, которую мыслю как способность рода в отношении ко всем природным силам. При моральной оценке самосохранение предстает перед нами как долг; поэтому его нарушение неприятно задает нас; при эстетической оценке оно, напротив, рассматривается как интерес; и пренебрежение к нему нам понравится. Таким образом при последнем

виде оценки путь прямо противоположен тому, который мы проделали при первом. Там мы противопоставляли чувственно-ограниченного индивида и патологически впечатлительную волю абсолютному закону воли и беспредельному долгу духовного существа; здесь, наоборот, мы противопоставляем абсолютную способность воли и беспредельную *силу* духовного существа принуждению со стороны природы и тискам чувственности. Эстетическое суждение оставляет нас свободными, возвышает и вдохновляет нас, ибо уже сама способность к абсолютному изъявлению воли, само предрасположение к нравственности есть очевидное преимущество по отношению к чувственной природе, ибо уже одна способность не считаться с принуждением льстит нашей потребности в свободе. Моральное суждение связывает и унижает нас, ибо при каждом отдельном волевом акте, направленном против абсолютного закона воли, столкновение их более или менее неблагоприятно для нас, и ограничение воли единственным направлением, какого во что бы то ни стало требует долг, противоречит тяготению фантазии к свободе. Там мы воспаряем от действительного к возможному и от индивидуума к роду; здесь, наоборот, спускаемся от возможного к действительному и заключаем род в пределы индивидуума; нет, следовательно, ничего удивительного в том, что при эстетических суждениях мы чувствуем себя внутренне свободными, при моральных, наоборот, стесненными и связанными *.

* Этим, замечу кстати, объясняется и различие в эстетическом впечатлении, производимом Кантовым представлением о долге на различных его критиков. Значительная часть читателей находит это представление о долге очень унижительным; другая — бесконечно возвышенным для сердца. Правы и те и другие, и причина разногласия исключительно в различии точки зрения, с которой те и другие рассматривают предмет. Простое исполнение обязанности, конечно, не представляет собою ничего великого, и поскольку лучшее, на что мы способны, есть не что иное, как исполнение, и к тому же недостаточное, нашего долга, то и у наивысшей добродетели нет ничего вдохновляющего. Но верно и упорно исполнять свой долг, несмотря на все преграды со стороны чувственной природы, и в тисках материи неуклонно следовать священному закону духа — это, конечно, возвышенно и достойно удивления.

Из всего этого следует, что моральная и эстетическая оценки, далекие от того, чтобы поддерживать одна другую, скорее мешают друг другу, давая душе два совершенно различных направления; законосообразность, требуемая разумом как моральным судьей, несовместима с необузданностью, требуемой воображением как судьей эстетическим. Поэтому объект как раз тем менее пригоден для эстетического применения, чем выше он морально; и если поэту все же пришлось бы остановиться на нем, то следует представить его так, чтобы не столько разум получал указание на закон воли, сколько фантазия — на ее способность. Ради самого себя поэт должен избрать этот путь, так как вместе с нашей свободой приходит конец и его царству. Мы принадлежим ему только до тех пор, пока мы способны созерцать вовне, мы потеряны для него, как только обращаемся к нашему внутреннему миру. Но последнее неизбежно, коль скоро предмет уже не созерцаемое нами явление, а повелевающий нам закон.

Даже в проявлениях возвышеннейшей добродетели поэт может черпать лишь то, что принадлежит силе, причем направление силы ему безразлично. Даже выводя перед нами совершеннейшие образцы нравственности, поэт не имеет и не может иметь никакой иной цели, как доставить нам удовольствие их созерцания. А удовольствие нам доставляет лишь то, что усовершенствует нашу личность, духовное же удовольствие — лишь то, что повышает наши духовные способности. Но

Пред лицом мира духовного в нашей добродетели нет, разумеется, никакой заслуги, и чего бы она нам ни стоила, мы всегда пребудем бесполезными рабами; тем более возвышенным объектом она является, напротив, пред лицом мира чувственного. Таким образом, поскольку мы оцениваем действия морально, сопоставляя их с нравственным законом, у нас очень мало оснований кичиться нашей нравственностью; поскольку, однако, мы сосредоточиваемся на возможности этих действий и сопоставляем лежащую в их основе способность нашей души с миром явлений, другими словами, поскольку мы оцениваем их эстетически, нам позволительно некоторое довольство собою; мало того, даже необходимо, так как мы открываем в себе начало, вне всякого сомнения, великое и беспредельное.

как может усовершенствовать нашу личность и увеличить *нашу* духовную силу исполнение долга другим человеком? То, что он *действительно* исполняет свой долг, основано на случайном употреблении его свободы и по этой именно причине не может нам ничего доказать. Общего у нас с ним только способность к такому же исполнению долга; и, ощущая в его способности также нашу, мы чувствуем, что наша духовная сила повышается. Таким образом лишь возможность абсолютно свободного воления делает его действительное проявление приятным для нашего эстетического чувства.

Еще лучше можно в этом убедиться, подумав, в сколь малой степени поэтическая сила впечатления, производимого на нас нравственными характерами или действиями, зависит от их исторической реальности. Удовольствие, доставляемое нам вымышленными характерами, не меньше от того, что они лишь поэтические фикции, ибо всякое эстетическое действие основано на поэтической, а не на исторической правде. Поэтическая же правда заключается не в том, что что-либо произошло в действительности, а в том, что оно могло произойти, то есть во внутренней возможности предмета. Таким образом эстетическая сила должна заключаться уже в представленной возможности.

Даже в действительных происшествиях с историческими лицами поэтична не их действительность, но лишь раскрытая возможность. Конечно, очень часто наше удовольствие усиливается тем, что лица эти действительно жили и происшествия действительно имели место, но такое удовольствие осложнено посторонней примесью, скорее вредной, чем содействующей поэтическому впечатлению. Долго думали, что оказывают услугу отечественной поэзии, предлагая ей национальные сюжеты. «Греческая поэзия,— говорилось при этом,— потому так захватывала сердце, что она рисовала родной быт и увековечивала подвиги родной страны». Нельзя отрицать, что вследствие этого обстоятельства поэзия древних оказывала действие, каким не может похвалиться новейшая,— но относилось ли это воздействие к искусству и к поэту? Горе греческому художественному гению, если, кроме этого случайного пре-

имущества, он не имел бы иных достоинств в сравнении с гением нового искусства, горе греческому художественному вкусу, если лишь эти исторические события в творениях его поэтов доставили ему победу! Только варварский вкус нуждается в шпорах частного интереса для того, чтобы его влекла к себе красота, и только жалкий писака заимствует у содержания силу, которую не сумел вложить в форму. Поэзия никогда не должна пролагать свой путь чрез холодную страну воспоминания, делать ученость своей толковательницей и эгоизм — ходатаем. Она должна захватывать сердце потому, что вытекает из сердца, и обращаться не к гражданину в человеке, но к человеку в гражданине.

К счастью, истинный гений не слишком-то обращает внимание на хмурые наставления неправомочных доброжелателей. Иначе Зульцер и его последователи придали бы немецкой поэзии весьма двусмысленный облик. Морально развивать человека и возжигать в гражданине национальное чувство — задача, разумеется, весьма почетная для поэта, и музам превосходно известно, как тесно могут быть связаны с ней возвышенное и прекрасное. Но то, чего поэзия превосходно достигает косвенным путем, ей плохо удалось бы непосредственно. Поэзия никогда не занимается отдельными делами на службе у человека, и трудно подобрать более непригодное, чем она, орудие для хорошего исполнения отдельного поручения, какой-либо частности. Круг ее деятельности — вся человеческая природа, и она может воздействовать на отдельные поступки человека лишь постольку, поскольку оказывает влияние на его личность. Поэзия может стать для человека тем, чем является любовь для героя. Она не может ни давать ему советы, ни сражаться рядом с ним, ни вообще исполнять за него какое-либо дело; но она может воспитать в нем героя, призвать его к подвигам и вооружить мощью для всего, чем надлежит ему быть.

Таким образом эстетическая сила, которою захватывает нас возвышенное действия и помышления, покоится отнюдь не на интересе разума, требующего, чтобы человек поступал как должно, а на интересе воображения, требующего возможности такого поступка, дру-

гими словами, свободы духа, которую не могло подавить никакое ощущение, как бы оно ни было сильно. Возможность же эта заключается во всяком сильном проявлении свободы и силы воли, и где бы ни встретил ее поэт, пред ним подходящий предмет для изображения. Для его целей безразлично, из какого разряда людей, хороших или дурных, возьмет он своих героев, так как сила, необходимая для добра, очень часто требуется для закрепленности во зле. В какой степени мы при эстетических оценках сосредоточиваемся больше на силе, чем на ее направлении, больше на свободе, чем на законосообразности, в достаточной степени явствует уже из того, что нам приятнее видеть проявление силы и свободы за счет закона сообразности, чем законосообразности за счет силы и свободы. Ибо как только налицо обстоятельства, в которых моральный закон сочетается с побуждениями, грозящими увлечь своею силой волю, — характер, оказавшийся способным им противостоять, выигрывает в эстетическом отношении. Порочный человек начинает внушать нам интерес с того момента, как вынужден рисковать благополучием и жизнью ради торжества своей злой воли; напротив, наше внимание к человеку добродетельному снижается в той же степени, в какой само его благополучие принуждает его к добропорядочности. Мечь, например, — страсть бесспорно неблагодарная и даже низкая. Тем не менее она становится эстетичной, коль скоро ее осуществление добиваются ценою мучительной жертвы. Медея, убивая своих детей, стремится поразить сердце Язона, однако больно поражает тем и свое собственное сердце, и, как только мы усматриваем в ней нежную мать, ее мечь становится эстетически возвышенной.

Поэтому в эстетическом суждении содержится больше истины, чем это принято думать. Пороки, свидетельствующие о силе воли, явно обнаруживают больше задатков подлинной нравственной свободы, чем добродетели, заимствующие опору у склонности, так как закрепленному злодею стоит только одержать победу над собой, стоит однажды перевернуть правила своего поведения, чтобы направить на добро всю ту последовательность и решимость воли, которую он расточал на зло.

Иначе чем бы объяснялось то, что мы с отвращением отворачиваемся от сносного персонажа и с жутким восхищением следим за насквозь порочным. Бесспорно, потому что в первом мы отчаялись найти даже возможность абсолютно свободной воли, тогда как в каждом движении второго замечаем, что одним-единственным волевым актом он способен возвыситься до высшей степени человеческого достоинства.

Таким образом в эстетических оценках нас занимает не нравственность сама по себе, но только свобода, и первая способна доставить удовольствие нашему воображению лишь постольку, поскольку ею обнаруживается последняя. Поэтому, когда в эстетических вещах требуют моральной целесообразности и стремятся ради расширения царства разума вытеснить воображение из его законных владений, то происходит явное смещение границ. Одно из двух: или надо полностью поработить воображение — и тогда конец всякому эстетическому воздействию; или же оно разделит господство с разумом, от чего едва ли много выиграет мораль. Преследуя две различные цели, рискуешь не достигнуть ни одной из них. Свобода фантазии будет скована законами морали, а необходимые законы разума разрушены произволом воображения.





РАЗРОЗНЕННЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАЗЛИЧНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТАХ

Все свойства вещей, придающие им эстетическое значение, делятся на четыре разряда, которые как по *объективному* различию, так и по различному *субъективному* отношению к нашей пассивной или деятельной способности доставляют удовольствие, разнящееся не только *силой*, но и *ценностью*; эти разряды суть: *приятное, доброе, возвышенное и прекрасное*. С искусством связаны из них лишь два последних. Приятное *не достойно* искусства, а добро во всяком случае не является его *целью*; ибо цель искусства — развлекать, а добро ни в теории, ни на практике не может и не должно служить средством чувственного удовольствия.

Приятное удовлетворяет только *чувственность* и этим отличается от добра, доставляющего удовольствие только разуму. Оно нравится своей материальностью, ибо лишь материя воздействует на чувства, а все, что есть форма, нравится одному разуму.

Правда, *прекрасное* доставляет удовольствие лишь при посредстве чувств, чем и отличается от добра, но разуму оно нравится своей формой, чем отличается от приятного. *Добро* доставляет удовольствие, можно сказать, только *соответствующей* разуму формой, *прекрасное* — *подобной* разуму формой, *приятное* — без всякого посредства формы. Добро *мыслится*, прекрасное *созерцается*, приятное лишь *ощущается*. Первое удовлетво-

ряет в виде понятия, второе — в непосредственном созерцании, третье — в материальном ощущении.

Более всего бросается в глаза различие между *добром* и *приятным*. Добро расширяет наши познания, общая и предполагая понятие о своем объекте: причина нашего наслаждения заключается в предмете, несмотря на то, что самое наслаждение есть наше состояние. Напротив, приятное не дает никакого познания своего объекта и не покоится па таковом. Оно приятно лишь тем, что ощущается, и самая идея его совершенно исчезает, как только мы отвлекаемся от чувственного восприятия или хотя бы лишь изменяем последнее. Человеку, которому холодно от мороза, приятен теплый воздух; тот же человек, однако, в летнюю жару ищет прохладной тени. Но в обоих случаях, как признаёт всякий, суждение его правильно. Объективное совершенно не зависит от нас, и то, что сегодня представляется нам истинным, целесообразным, разумным, покажется нам таким же спустя двадцать лет (предполагая, что сегодняшнее наше суждение правильно). Суждение же наше о приятном изменяется вслед за нашим отношением к его объекту. Таким образом приятное не есть свойство объекта, но возникает лишь из отношения объекта к нашим чувствам; ибо необходимым его условием является участие нашего чувственного восприятия.

Наоборот, добро является добром раньше, чем станет предметом представления или ощущения. Свойство, благодаря которому оно доставляет удовольствие, существует совершенно самостоятельно, не нуждаясь в нас как субъекте, хотя наше наслаждение им и покоится на восприимчивости нашего существа. Итак, приятное, можно сказать, существует лишь потому, что *воспринимается*; напротив, добро воспринимается потому, что существует.

Различие между прекрасным и приятным, при всей его громадности, меньше бросается в глаза. Прекрасное схоже с приятным в том, что непременно воздействует на чувственное восприятие и нравится лишь в виде явления. Они также схожи в том, что и прекрасное не заключает в себе и не предполагает познания своего объекта. Но оно заметно отличается от приятного, доставляя удовольствие лишь *формой*, без всякого по-

средства материального ощущения. Правда, оно правится разумному субъекту лишь постольку, поскольку оно одновременно начало чувственное; но и чувственному — лишь постольку оно в то же время начало разумное. Оно доставляет удовольствие не только индивиду, но и целому роду, и хотя получает бытие лишь относительно чувственно-разумного существа, все же независимо от всего эмпирически-чувственного; оно неизменно и в случае изменения индивидуальных свойств субъектов. Прекрасное таким образом сходно с добром именно в том, в чем оно отличается от приятного, и отдалается от первого как раз там, где приближается к последнему.

Под добром должно понимать то, в чем разум видит соответствие своим законам, теоретическим или практическим: Но оди и тот же предмет может вполне согласоваться с теоретическим разумом и в высшей степени расходиться с практическим. Мы можем порицать цель известного замысла и, однако, восхищаться проявленной в нем целесообразностью. Мы можем презирать наслаждения, которые развратник сделал назначением своей жизни, и все же одобрять его ум в выборе средств и последовательность в правилах. То, что доставляет нам удовольствие исключительно своей формой, хорошо, и хорошо абсолютно и безусловно, если форма его есть одновременно и его содержание. И добро есть объект ощущения, но не непосредственного, как приятное, и не смешанного, как прекрасное. Оно не возбуждает ни вожделения, как первое, ни склонности, как второе. Чистое представление добра способно внушать лишь почтение.

Определив различия между приятным, благим и прекрасным, мы видим, что предмет может быть отвратительным, несовершенным и даже противным морали и, однако, приятным, доставляя удовольствие чувствам; что предмет может возмущать чувственное восприятие и, однако, быть хорошим, доставляя удовольствие разуму; что предмет по внутреннему своему существу может возмущать моральное чувство и, однако, доставлять удовольствие при созерцании, будучи прекрасным. Причина в том, что всеми этими различными представ-

лениями захватываются разные стороны души и захватываются различным образом.

Но этим не исчерпывается классификация эстетических свойств; ибо есть предметы отвратительные, противные и ужасные для чувства, не удовлетворяющие рассудок и безразличные с точки зрения морали, которые все же нравятся нам так сильно, что мы охотно жертвуем приятностью для чувств и рассудка ради наслаждения, доставляемого ими.

Нет в природе ничего восхитительнее красивой местности при свете вечерней зари. Пышное разнообразие и мягкие очертания предметов, бесконечная смена в игре освещения, легкая дымка, обволакивающая дали,— все сливается, услаждая наши чувства. Мягкий гул водопада, песни соловьев, приятная музыка могут присоединиться ко всему этому, усиливая наше удовольствие. Мы растворяемся в блаженном ощущении покоя, и меж тем как чувства наши сладостно упоены гармонией красок, образов и звуков, ум услаждается легкой и острой вереницей мыслей, а сердце — потоком чувств.

Вдруг подымается буря, омрачающая небо и весь пейзаж; она заглушает или подавляет все прочие звуки и внезапно пресекает наши наслаждения. Черные тучи заволакивают небосклон, оглушительно грохочет гром, молния сверкает за молнией и зрение и слух наш истерзаны. Молния вспыхивает лишь для того, чтобы ярче осветить нам ужасы ночи: мы видим, как она падает, и начинаем даже бояться, как бы она не поразила и нас. И все же мы будем убеждены, что скорее выиграли, чем проиграли при этой смене, — кроме разве тех людей, коих страх лишает всякой свободы суждения. Страшное зрелище бури, отталкивающее наши чувства, чем-то мощно влечет нас к себе, и мы созерцаем его с ощущением, которое, правда, не может назваться *удовольствием*, но часто гораздо предпочтительнее последнего. А ведь это явление природы скорее *губительно*, чем *благостно* (во всяком случае, нет нужды вспоминать о пользе бури, чтобы наслаждаться ее зрелищем); оно скорее ужасно, чем прекрасно, ибо тьма, как устранение всех представлений, даваемых светом, никак не может нравиться, и внезапное сотрясение воздуха громом,

равно как внезапное освещение молнией, противоречит необходимому условию всякой красоты, не терпящей ничего резкого и насильственного. Далее, это явление природы скорее болезненно, чем приятно для чувственного восприятия, ибо зрительные слуховые нервы то мучительно напрягаются при внезапных переходах от темноты к свету, от громового грохота к тишине, то столь же внезапно и резко расслабляются. И, однако, несмотря на все эти поводы к неудовольствию, буря для того, кто ее не боится, есть явление привлекательное.

Далее. Пусть среди зеленой и улыбающейся равнины высится голый, лишенный растительности холм, закрывающий часть пейзажа. Всякому хотелось бы, чтобы не было этой кучи земли, уродующей красоту всей местности. И вот, пусть холм начнет расти в вашем воображении, становясь все выше и выше, но нимало не меняясь в форме, так, чтобы и в возросших его размерах сохранялось то же отношение между высотой и шириной. Вначале неприятное чувство, возбуждаемое им, только усилится, потому что возросшие размеры делают его еще заметнее, еще неудобнее. Но продолжайте увеличивать его так, чтобы он был вдвое выше высокой башни, и вы заметите, как чувство неудовольствия незаметно исчезает, уступая место совершенно иному чувству. Когда же холм, наконец, достигнет такой высоты, что глазу почти не охватить его единым взглядом, он станет для нас ценнее всей прекрасной равнины, окружающей его, и мы не променяли бы этого впечатления ни на какое другое, сколь угодно прекрасное. Теперь придайте склонам воображаемой горы такую крутизну, чтобы представилось, что она вот-вот готова рухнуть,— и предыдущее чувство смешается с новым: к нему присоединится страх; но самый предмет станет оттого лишь привлекательнее. Предположим, однако, что эту наклонную гору можно поддержать другою,— и страх исчезнет, а вместе с ним и значительная часть восхищения.

Предположим далее, что вплотную к первой горе мы приставляем еще четыре или пять, из коих каждая на одну пятую или на четверть ниже предыдущей,— и чувство, внушенное нам ее размерами, будет заметно ослаблено; то же произойдет, если разделим самую гору на

десять — двенадцать одинаковых частей, а также если украсим ее искусственными насаждениями. Мы начали с того, что проделали над этой горой одну лишь операцию: увеличили ее в том виде, как она была, не изменяя ее формы, и благодаря этому единственному обстоятельству она из предмета безразличного и даже неприятного сделалась объектом восхищения. При второй операции мы как бы обратили это громадное явление в предмет страха и тем усилили удовольствие от его созерцания. При других проделанных над ним операциях мы ослабили страх и тем уменьшили удовольствие. Мы *субъективно* ограничили его громадность, отчасти тем, что расчленили внимание взгляда, отчасти тем, что, поставив рядом меньшие горы, дали глазу мерило, помогающее с большей легкостью охватить его размеры. Таким образом *громадное и устрашающее* может в известных случаях само по себе явиться источником удовольствия.

В греческой мифологии нет образа более ужасающего и омерзительного, чем фурии или эриннии, когда они являются из глубины Орка преследовать преступника. Отвратительно искаженное лицо, тощие тела, голова, вместо волос покрытая змеями, столь же возмущают наши чувства, сколь оскорбляют вкус. Однако, когда мы видим на сцене, как эти чудовища преследуют матереубийцу Ореста, как, размахивая факелами, неустанно гонят его с места на место, пока, наконец, успокоив разгневанную справедливость, не исчезают в бездне преисподней, мы смотрим на это представление с ужасом, но и с удовольствием. И не только терзания совести преступника, олицетворенные в фуриях, — даже его безнравственные поступки, подлинно преступное деяние могут нам нравиться в изображении. Медея греческой трагедии, Клитемнестра, зарезавшая супруга, Орест, убивающий мать, исполняют нас ужасом, связанным с наслаждением. В самой повседневной жизни мы открываем, что вещи безразличные или даже отталкивающие и страшные начинают нас занимать, когда приближаются к чему-то *огромному* или *ужасающему*. Совершенно бесцветный и незначительный человек начинает нам нравиться, когда сильная страсть, ни в малейшей степени не повышающая его ценности, делает его

предметом страха и ужаса. Заурядный, пустячный предмет становится для нас источником удовольствия, когда мы увеличиваем его до такой степени, что он грозит превысить границы нашего восприятия. Безобразного человека гнев делает еще безобразнее, и, однако, как раз во взрыве этой страсти, если она не смешна, а ужасна, он может всего сильнее захватить нас. Даже к животным применимо это замечание. Бык, влекущий плуг, лошадь, впряженная в телегу, собака — предметы заурядные. Но разъярим быка, приведем спокойную лошадь в неистовство, взглянем на *бешеную* собаку, — все эти животные становятся предметами эстетическими, и мы начинаем смотреть на них с чувством, близким к удовольствию и почтению. Свойственное всем людям тяготение к страстному, сила сочувствия, которая *в природе* влечет нас к созерцанию страдания, страха и ужаса, а *в искусстве* заставляет восхищаться изображением великих несчастий, — свидетельствует о наличии еще *четвертого источника наслаждения*, помимо приятного, красоты и добра.

Все до сих пор приведенные примеры связаны известной объективностью ощущения, вызываемого ими в нас. Во всех них мы получаем представление о чем-то, что «превышает либо грозит превысить нашу способность чувственного восприятия или чувственного сопротивления», не доводя, однако, этого перевеса до полного подавления обеих сил и не заглушая в нас тяготения к познанию или к сопротивлению. Нам дано здесь многообразие, и, стремясь свести его к единству, наша способность созерцания доходит до своих границ. Сила, представленная нам здесь, подавляет нашу, которую, однако, мы вынуждены с нею сопоставлять. Одно из двух: либо этот предмет *предстает* пред нашей способностью созерцания и одновременно *ускользает* от нее, возбуждая жажду познания без надежды на удовлетворение; либо этот предмет как бы враждебно угрожает самому нашему *существованию*, призывая к борьбе, исход которой нас тревожит. Во всех вышеприведенных случаях очевидно также одинаковое действие на способность восприятия. Все они, напрягая душу, повергают ее в беспокойное движение. Известная серьезность, могущая воз-

расти до торжественности, овладевает нами, и между тем как органы чувств являют отчетливые признаки испуга, размышляющий дух сосредоточивается, как бы опираясь на повышенное сознание своей самостоятельной силы и достоинства. Это сознание непременно должно господствовать для того, чтобы огромное и страшное получило для нас эстетическую ценность. А так как душа при таких представлениях чувствует себя окрыленной и приподнятой над своим обычным уровнем, то их обозначают именем *возвышенного*, хотя в самих предметах объективно нет ничего возвышенного, и их уместнее было бы назвать *возвышающими*.

Для того чтобы объект мог называться возвышенным, он должен *противостоять* нашей чувственной способности. Здесь мыслимы два вида отношений, в которых вещи могут состоять к нашей чувственной природе, и в соответствии с этим должно быть и два разряда сопротивления. Одно из двух: или они рассматриваются как объекты, которые мы стремимся познать, или как сила, с которой мы сравниваем нашу силу. В соответствии с этим мы различаем и два рода возвышенного: возвышенное познания и возвышенное силы.

Однако чувственное восприятие дает познанию лишь возможность воспринять данный материал и распределить его разнообразие в пространстве и во времени. Различать и сортировать — дело рассудка, а не воображения. *Разнообразие* и существует поэтому лишь для рассудка, а для воображения (как чувства) существует лишь *однообразие*; при чувственном восприятии явлений различие может обращаться лишь к однообразной массе (к количеству, а не к качеству). Для того, стало быть, чтобы чувственная способность представления была превзойдена известным предметом, последний должен по своему количеству являться чрезвычайным для воображения. Таким образом возвышенное познания покоится на числе или величине и потому может быть названо математическим*.

* Ср. «Критику эстетической способности суждения» Канта.



ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ ВЕЛИЧИНЫ

О количественной стороне предмета я могу составить четыре совершенно различных представления.

Башня, которую я вижу перед собой, есть величина.

Она вышиной в двести футов.

Она высока.

Она высокий (возвышенный) предмет.

Ясно, что в каждом из этих четырех суждений, которые, однако, все относятся к количественной стороне башни, высказывается нечто совершенно различное. В первых двух суждениях башня рассматривается лишь как *quantum* (как величина), в двух прочих — как *magnum* (как нечто большое).

Все, имеющее части, есть *quantum*. Всякое непосредственное представление, всякое понятие рассудка имеет величину, поскольку первое имеет сферу, а второе — содержание. Таким образом, когда говорится о различии в величине предметов, имеется в виду не количество вообще. Речь идет здесь о таком количестве, которое по преимуществу соответствует предмету, то есть представляет собой не только *quantum*, но в то же время и *magnum*.

Всякая величина представляется единством, в котором связаны многочисленные однородные части. Если поэтому необходимо установить различие между одной величиной и другою, то оно может заключаться лишь в том, что в одной связано в единицу большее, в другой

меньшее количество частей, или в том, что одна составляет лишь часть другой. Та величина (*quantum*), в которой другая величина (*quantum*) содержится как часть, есть по отношению к этой второй величине *magnum* (нечто большое).

Исследовать, сколько раз определенная величина содержится в другой, значит измерить эту величину (если она цельна) или сосчитать ее (если она не цельна). Таким образом от меры, принятой за единицу, всегда зависит, будем ли мы видеть в предмете *magnum* (нечто большое); другими словами, всякая величина есть понятие относительное.

В сравнении со своим мерилom всякая величина есть *magnum*, и в еще большей степени она *magnum* в сравнении с мерилom своего мерила, по отношению к которому первое в свою очередь есть *magnum*. Но что верно при переходе от большего к меньшему, верно и при обратном переходе. Всякое *magnum* в свою очередь мало, когда мы представляем его себе вмещающимся в другое; и где же граница этому, раз любое число, как бы оно ни было велико, можно помножить на самое себя!

Таким образом путем измерения мы можем натолкнуться на *относительную*, но никак не на *абсолютную* величину, то есть на такую, которая не содержится ни в каком другом *quantum*, но охватывает все прочие величины. Ничто не мешает нам от операции рассудка, давшей такую величину, получить ее также в удвоенном виде, ибо рассудок действует последовательно и, руководимый числовыми понятиями, может продолжать свой синтез до бесконечности. Пока есть возможность определить, *как велик* предмет, он еще не велик (просто) и посредством аналогичной операции сравнения может быть сведен к весьма малой величине. Таким образом в природе возможна лишь одна величина *per excellentiam*¹, а именно бесконечное целое самой природы; последнее, однако, нельзя охватить никаким общим взглядом, и его синтез никогда не может быть завершен. Так как область числа неисчерпаема, то закончить ее синтез должен рассудок, приняв какую-либо

¹ По преимуществу (лат.)

единицу за высшее и крайнее мерило и попросту объявив великим все, что больше нее.

Это и имеет место в действительности, когда я, *не определяя* высоты стоящей предо мною башни, говорю, что *она высока*. Я не даю здесь никакой мерки для сравнения и, однако, не могу назвать башню абсолютно великой: ведь ничто не мешает мне представить ее себе еще большей. Таким образом уже один вид башни необходимо дает мне наибольшую меру, и я уверен, что в моем выражении *эта башня высока* дана и для всякого другого обязательная наибольшая мера. Мера, следовательно, заключена уже в самом понятии башни и есть не что иное, как понятие ее *родовой величины*.

Для каждой вещи известный максимум величины предустановлен либо ее *родом* (если она создание необходимости), либо (если она создание свободы) *рамками* лежащей в ее основе причины и ее целью. При всяком восприятии предметов мы с большей или меньшей сознательностью применяем эту меру величины; но ощущения наши очень различны, в зависимости от того, случайна или необходима мера, полагаемая нами в основу. Если объект выходит за пределы своей родовой величины, он должен в известной степени повергать нас в *удивление*. Мы изумлены, и опыт наш расширяется; но поскольку самый предмет не внушает нам интереса, все ограничивается чувством превзойденного ожидания. Мы получили вышеуказанную меру из ряда опытов, и нет никакой обязательности в том, чтобы она всегда подходила. Если, напротив, создание свободы перейдет границы нашего представления о нем, то мы испытаем уже известное *восхищение*. При этом опыте нас поразит не только превзойденное ожидание, но и преодоление ограниченности. Там наше внимание оставалось пред созданием, само по себе безразличным; здесь оно привлечено *творческой силой*, моральной или хотя бы принадлежащей моральному существу, и, стало быть, непременно интересной для нас. Этот интерес будет возрастать в тем большей степени, чем благороднее и значительнее сила созидания и чем труднее переступить границы, которые здесь преодолены. Конь необычайной величины повергнет нас в при-

ятное изумление, но далеко не в такой степени, как умелый и сильный всадник, обуздывающий его. Если же мы видим, как всадник на этом коне переносится через широкий и глубокий ров, то поражаемся, а если он при этом несется на вражеский строй, то наше изумление соединяется с почтением и мы восхищены. В последнем случае мы воспринимаем его действие как величину динамическую и в качестве мерил прилагаем к ней наше представление о *человеческой храбрости*, определяемое тем, как мы ощущаем свою собственную силу и что считаем крайним пределом мужества.

Совершенно иначе обстоит дело, когда переступается представление о цели. Здесь мы прилагаем не эмпирическое и случайное, но рациональное и, стало быть, необходимое мерило, чрез границы которого нельзя переступить, не уничтожая самого назначения вещи. Величина жилого дома определяется исключительно его назначением; величина башни может определяться лишь рамками архитектурной возможности. Дом, который представляется мне слишком большим для своей цели, не понравится мне. Наоборот, башня, переходящая границы моего представления о высоте башен, привлечет меня тем больше. Почему? Там — противоречие, здесь — лишь неожиданное соответствие с тем, чего я жду. Я, конечно, могу с удовлетворением допустить расширение рамок, но отнюдь не промах в достижении цели.

Когда я просто говорю о предмете, что он велик, не прибавляя, как именно велик, то я тем самым вовсе не объявляю его абсолютно великим, недоступным никакому мерилу; я лишь умалчиваю о мере, предполагая, что она заключена в самом его понятии. Правда, его большие размеры я устанавливаю в сравнении не со всеми мыслимыми вещами, но все же с известным рядом вещей, то есть все-таки всегда *объективно* и *логически*, потому что указываю на отношение и исхожу из понятия.

Это понятие, однако, может быть эмпирическим, то есть случайным, и тогда мое суждение имеет лишь субъективную ценность. Быть может, я величину известных видов принимаю за родовую, или считаю

объективным субъективный предел моего я, или, наконец, кладу в основу суждения мои личные взгляды на применение и назначение вещи. Таким образом моя оценка величины может быть по содержанию совершенно *субъективной*, хотя по форме она *объективна*, будучи действительным определением отношения. Европейец считает патагонца великаном, и его суждение совершенно правильно в среде той расы, где он получил свое представление о человеческом росте; напротив, в Патагонии оно встретило бы противоречие. Ни в чем человеческие суждения не проявляются столь субъективно, как в оценке физической и моральной высоты человека. Можно принять, что каждому индивиду присуще известное мерило силы и добродетели, из которого он исходит при оценке моральных поступков. Скрыга, подарив гульден, считает это высочайшим проявлением щедрости, тогда как великодушный, дав втрое больше, считает, что дал слишком мало. Пошлый человек видит в воздержании от обмана великое доказательство своей честности; другой, тоньше чувствующий, иногда колеблется, принять ли дозволенную прибыль.

Несмотря на то, что во всех этих случаях мерило субъективно, самое измерение объективно; ибо достаточно сделать меру всеобщей, чтобы всеобщим стало и определение величины. Так оно и есть в действительности с объективными мерами, принятыми ко всеобщему употреблению, хотя решительно все они по происхождению субъективны и взяты от человеческого тела.

Всякая сравнительная оценка величины, будь она духовной или физической, всеобъемлющей или частичной, устанавливает лишь относительную, а отнюдь не абсолютную величину; ибо в случае, когда предмет в самом деле превышает меру, принятую за наивысшую и предельную, всегда еще возможен вопрос, *во сколько раз* он больше нее. Он, правда, велик для своего разряда, но не есть еще, возможно, наибольшее в этом роде, и раз граница нарушена однажды, ее можно переступать вплоть до бесконечности. Мы же ищем абсолютной величины, ибо лишь в ней одной может содер-

жаться основание для предпочтения, поскольку все сравнительные величины, рассматриваемые как таковые, равны между собой. Ничто не может принудить рассудок к бездействию, а потому предел должно ему поставить воображение. Иначе говоря, определение величины необходимо перестает быть логическим и становится эстетическим.

Оценивая величину логически, я соотношу ее с моей способностью познания; оценивая эстетически, — с моим чувственным восприятием. Там я узнаю нечто о предмете, здесь, наоборот, я узнаю только о самом себе, хотя по поводу представления о величине. Там я вижу нечто вне меня, здесь — нечто во мне. Теперь я в сущности уже не оцениваю никакой величины, но сам становлюсь для себя величиной — и величиной бесконечной. А предмет, делающий меня бесконечной величиной для меня самого, называется *возвышенным*.

Воображение, как свободная самодеятельность духа, совершает при представлении величин двойную работу. Оно, во-первых, воспринимает каждую часть данного количества в эмпирическом сознании ((*apprehensio*), во-вторых, оно объединяет последовательно воспринятые части в чистом самосознании, и в этой операции (*comprehensio*) действует как чистый рассудок. Ибо с каждой частью количества соединяется представление моего я (эмпирическое сознание), а размышляя об этих последовательно совершаемых синтезах, я познаю тождественность моего я во всем их ряду (чистое самосознание); только таким путем количество становится для меня предметом. Я соединяю *A* с *B* и *B* с *B* и так далее, и, как бы созерцая это мое занятие, я говорю себе: «Как в *A*, так и в *B* и в *B* — я являюсь действующим субъектом».

Восприятие совершается *последовательно*, и я схватываю одно частичное представление за другим. Так как за каждым мгновением неизменно следует во времени другое и так далее до бесконечности, то на этом пути нечего бояться, что мне не удастся обозреть до конца хотя бы величайшее количество. Мне нужно только время, и никакое число не будет слишком большим для моего восприятия. Напротив,

объединение совершается *одновременно*, а посредством представления тождества моего я во всех предыдущих синтезах я вновь устраняю условие «время», под которым (условием) они совершались. Все эти различные эмпирические представления моего я растворяются в единственно чистом самосознании: субъект, действовавший в *A*, и в *B*, и в *B*, это я вечно тождественное я.

Для этого второго акта, а именно для этого сведения различных эмпирических апперцепций к чистому самосознанию, совсем не безразлично *количество* их, югда они должны слиться в чистом самосознании. Опыт во всяком случае убеждает, что, как ни трудно отыскать для этого необходимую основу, воображению поставлена здесь граница. Граница эта может быть различной у различных субъектов и, возможно, *упражнением и усилием может быть расширена*, но остается неустрашимой. Переступив ее и пытаясь объединить в самосознании представления, лежащие за нею, мысль столько же теряет в ясности, сколько приобретает в широте. Между объемом представления в целом и отчетливостью его частей существует вечно непреложное определенное соотношение, отчего при всяком введении большого количества их в воображение мы столько же теряем в предшествующем, сколько выигрываем впереди, и вот, добравшись до конца, мы видим, что исчезло начало.

Таким образом количество представлений, совместимое еще с полной отчетливостью отдельных частей, можно принять за максимальный предел охвата в человеческом воображении. Оно может превысить этот максимум и даже весьма значительно, но неизменно за счет отчетливости и к ущербу для рассудка, которого ему приходится строго придерживаться. Менее *трех*, пожалуй, не может быть это число, потому что первичный акт противоположения, на котором, как известно, основано всякое определенное мышление, делает эту тройственность необходимой. Сомнительно, возможен ли переход за эту тройку, и во всяком случае опыт не представляет никаких данных для установления этого. Таким образом число *три* могло бы быть названо свя-

ценным числом, ибо им определяется весь круг нашего мышления.

С этим логическим мерилom сообразуется в оценке величин и эстетическое суждение, которое, конечно, не может быть принято в узком смысле. Установлено, что мы можем одновременно охватить и обозреть по крайней мере больше трех единиц, хотя чем дальше мы производим это объединение представлений, тем все больше уменьшается отчетливость. Но так как при оценке величин все части принимаются за одинаковые, то требование отчетливости здесь не так уж строго. Нам удастся, быть может, охватить одним взглядом двадцать человек, но в отдельности узнать сразу более трех из них, пожалуй, трудно. Вообще мы должны остерегаться принять здесь за одновременность то, что есть лишь быстрая последовательность. Быстрота, с которой ум делает из трех троек девятку, не позволяет нам различить, одновременно ли являются нашей мысли эти девять единиц или в три последовательные мгновения.

Нам часто кажется, что мы схватываем непосредственным чувством там, где на самом деле мы умозаключаем. Но нам стоит лишь произвести опыт и убедиться, не окажется ли и в беспорядочном состоянии такое же действие то, что при умелом расположении мы можем охватить одним взглядом. Распределение и порядок могут служить поддержкой для рассудка, но никак не для воображения; того, стало быть, что было для нас легко обозримым лишь при этом условии, мы и не созерцали непосредственно, а сосчитывали или измеряли.

Этим определяемым границами нашей личности максимумом объема восприятия мы руководимся, как важнейшим основным мерилom при всякой — в том числе и математической — оценке величины. Так как определение всякой величины может быть только сравнительным, то без такого внешнего мерилa у рассудка не было бы твердой точки, на которую он в конечном счете неизбежно должен опираться для того, чтобы иметь возможность определить какую-либо величину. Этим субъективным мерилom и оценивается всякая величина в природе, и единообразие его у всех людей

есть единственная причина того, что в суждениях их о величине возможно согласие. При увеличении этого мерила все предметы получили бы по отношению к нам, по крайней мере эстетически, иное количественное значение; вычисления, производимые теперь лишь дискурсивно, при помощи понятий, стали бы делом непосредственного взгляда, и объекты, оказывающие на нас теперь впечатление возвышенного, лишились бы всех своих чар и стали бы заурядными.

Примем пока, что этот максимум равен для чувственной восприимчивости — *десяти*. Итак, значит, воображение может объединить в одной единице десять таким образом, чтобы не затерялась ни одна из них. Но вот нам дана величина, содержащая тысячу таких единиц, и всю эту тысячу надо воспринять познанием. Никакой трудности не составляет воспринять это количество, то есть охватить сознанием каждую из этой тысячи единиц в отдельности, так как для этого требуется только время; но объединить, то есть познать рассеянное во всей тысяче представленных единиц сознание, как тождественное, объединить тысячу разнородных апперцепций в одной — трудная и подлежащая решению задача. И для этого нет иного пути, как свести эту тысячу единиц к десяти, так как десять есть наивысшее количество, которое может быть охвачено воображением.

Но каким образом тысяча единиц может быть представлена десятью? Только посредством понятий, единственных и неизменных представителей непосредственных созерцаний. Воображение прекращает таким образом свою интуитивную работу, и рассудок начинает свою, дискурсивную (здесь, собственно, символическую). Число должно прийти на помощь там, где созерцание недостаточно, и мысль должна подчинить то, чего не может охватить непосредственный взгляд.

Из этих десяти единиц, представляющих собою максимум чувственного охвата, рассудок образует новую логическую единицу, числовое понятие 10. Между тем, как мы условились, воображение способно охватить одновременно десять единиц; таким образом это числовое понятие 10, мыслимое как единица, может, взятое

десять раз, слиться в одно интуицией воображения. Эти логические единицы, образуемые рассудком, конечно, воспринимаются при втором объединении не как множественности, но как единицы, и те десять единиц, которые в каждую из них входят, не принимаются уже в отдельности в расчет. Только понятие сохраняет значение представителя, а представляемое теряется во тьме или исчезает. Эти десять логических единиц рассудок сводит в новую единицу, число 100, которая, по удесятирению, вновь может быть целиком представлена воображением и составляет число 1000, совершенно равное данному количеству. В третьей стадии объединения эти первичные единицы должны потускнеть еще больше, так как даже их непосредственные представители, числовые понятия 10, представлены другими и сами исчезают во тьме.

При всей этой операции воображение отнюдь не расширило меры своей вместимости, и в каждый отдельный момент пред ним стояло лишь количество из десяти единиц. Но, обменяв в этих трех последовательных операциях эти чувственные величины на логические и вновь переводя их в другие, высшие логические единицы, рассудок ввел в воображение все количество 1000 и таким образом скрыл от него свою эстетическую убогость в логическом богатстве.

Однако, для того чтобы знать, что речь идет не о десятке, а о тысяче и что каждая из последних десяти единиц вмещает сто других, душа должна быстро перебрать в памяти предыдущие синтезы, путем которых были созданы эти единицы. Как может заметить всякий, наблюдая за собой при счете, последовательный синтез должен сопровождаться по крайней мере смутной интуицией содержания, заключенного в этих числовых понятиях. Неизбежно при этом, что с возрастанием числовых понятий духовная деятельность становится все более логической, а наглядность уменьшается; отсюда и происходит, что высшие числовые понятия в конце концов производят на нас более слабое впечатление, чем низшие, потому что с последними мы связываем хоть какое-нибудь содержание. Для того чтобы понятие — миллион золотых — произвело на нас впе-

чатление, необходимо по крайней мере смутно вспомнить, какое большое содержание вложено уже в понятие «тысяча» и сколько мелкой монеты содержится в одном золотом.

Пусть перед нами выстроен полк в 2000 человек развернутым фронтом глубиной в три человека, и о численности его мы хотим быстро получить представление. Чтобы облегчить обозрение, предположим, что люди поставлены по десяткам. Таким образом после каждого десятка сделан небольшой промежуток a , а после каждой сотни больший промежуток aa , и взгляд наш охватывает всю длину фронта. Первый десяток до a мы, согласно условию, видим весь сразу, причем различаем каждого человека в отдельности. Этот десяток есть в то же время единица для размышляющего рассудка; и когда взгляд прошел таким образом по всем десяти таким десяткам и воображение совершило десять раз подряд акт своего восприятия, рассудок еще раз пытается мыслить тожество познания во всех этих десяти восприятиях, то есть из этих десяти логических единиц сделать одну новую. Это и удается ему, но за счет первой интуиции, которая в той же мере скрывает свои части, в какой сама превращается в часть другого целого. Поскольку рефлектирующий разум делает последовательные обобщения одновременными, постольку одновременные интуиции воображения теряют отчетливость и только в виде масс парят пред душою. Когда при продолжении этого синтеза из созданных единиц создаются новые, отдельное исчезает совершенно и весь фронт скрывается за непрерывной линией, в которой невозможно различить отдельную десятку, не говоря уже об отдельном человеке. Из этого следует, что отчетливость интуиции всегда ограничена определенным числом, так что при всей дискурсивной успешности работы ума воображение никогда (в отношении одновременности созерцаний) не расширяет своего реального богатства и что, хотя бы исчисление производилось в миллионах, господствующим всегда будет в нем одно определенное число, в котором как бы исчезают прочие. Поэтому, при желании получить эстетическое впечатление от большого количества, надо

постараться быстро восстановить первичные единицы из представляющего их понятия, а это, например, в данном случае производится тем, что, озирая всю длину фронта, стараются не упускать из виду первой десятки.

Однако именно при этой попытке воображения восстановить при помощи числовых понятий чувственность представления из логических его заместителей и тем самым охватить в одной интуиции длину и ширину, одновременность и последовательность обнаруживается ограниченность этой способности, но одновременно также сила другой, и последним открытием с избытком возмещается для нас этот недостаток.

Согласно своим необходимым законам разум настаивает на абсолютной полноте созерцания, и, не отступая перед необходимым ограничением со стороны воображения, он требует от воображения полного объединения всех частей данного количества в одновременном представлении. Таким образом воображение оказывается вынужденным издержать всю свою объединительную способность; но так как довести эту задачу до конца оно все-таки не в силах, ибо, несмотря на все усилия, оно не может расширить свои пределы, оно падает изнеможенное, и чувственный человек с тягостной тревогой ощущает свою ограниченность.

Но от внешней ли силы узнает он об этой ограниченности? Разве безмерность океана или беспредельность звездного небосклона повинны в том, что, пытаясь представить их величие, я проникаюсь сознанием своего бессилия? Откуда же узнал я, что это величины, недоступные моему изображению, и что я не могу добиться полноты их образа? Разве от этих объектов узнал я, что они должны составить единое целостное представление? Ведь я мог это узнать только по моему представлению о них, а между тем установлено, что я не могу иметь о них целостного представления. Они, стало быть, даны мне не в виде целого, и понятие целостности вложил в них я сам. Это понятие, следовательно, уже есть во мне, и я, как существо представляющее, побежден мною же самим, как существом мыслящим. Я открываю при созерцании этих великих

явлений мое *бессилие*, но я открываю его благодаря моей *силе*. Не природа одолела меня, но я сам себя одолел.

Стремясь охватить в единстве отдельные части воспринятого количества, чего я, собственно, хочу? Я стремлюсь установить тождество моего самосознания во всех этих частичных представлениях, я хочу в них всех найти себя. Я хочу сказать себе: «Все эти части представлены мною, всегда неизменным субъектом». Не следует забывать, что разум всегда требует объединения тех частей, которые уже восприняты, то есть уже представлены в эмпирическом сознании; ибо лишь тогда величина начинает производить на меня впечатление, когда я пробежал по ней воображением, то есть воспринял ее части, но еще не могу объединить их.

Я, следовательно, стремлюсь растворить в едином представлении частные представления, уже бывшие у меня, и не могу это сделать и мучительно ощущаю, что не могу. Но для того чтобы я ощущал, что не могу исполнить известного требования, во мне должно одновременно быть представление этого требования и представление моего бессилия. А в данном случае требование это таково: наличность всех частей в объединении или единство моего я в известном ряде изменений моего я. Я должен, значит, представить себе, что не могу довести до представления единство моего я во всех этих изменениях; но тем самым я его себе представляю. Уже тем самым мыслю я целостность всего ряда, что я *хочу* ее мыслить, ибо я не могу хотеть ничего, в чем не имею представления. Стало быть, именно потому, что я стремлюсь представить эту целостность, я уже ношу ее в себе. Великое, стало быть, не вне меня, а во мне. Это мой вечно тождественный, во всех изменениях неизменный, во всяком преобразении вновь себя обретающий субъект. Могу распространить это понятие в бесконечность, другими словами: в бесконечных изменениях моего сознания мое сознание тождественно, а вся бесконечность заключена в единстве моего я.

Этот вывод можно выразить еще другой формулой. При всех представлениях объектов, то есть и при пред-

ставлении величины, душа никогда не бывает только чем-то *определяемым*, но она всегда является также *определяющим*. Правда, объект изменяет меня, но ведь это мое *я*, то есть представляющий субъект, делает объект объектом и таким образом созданием своим изменяет себя. Однако во всех этих изменениях должно быть нечто неизменяющееся, и вот это вечно неизменное начало и есть чистое и тождественное *я*, основание возможности всех объектов, поскольку они представляются. Стало быть, что ни заключено великого в представлениях, заключено в нас, создающих эти представления. Каков бы ни был закон, поставленный нашему мышлению или поведению, он поставлен *нами*; и если мы, как чувственно ограниченные существа, вынуждены оставить его неисполненным, как здесь, в области теории, оставляем неисполненным закон полноты в представлении величин, или когда в качестве свободных существ намеренно нарушаем его, как нарушаем в области практики нравственный закон,— все же установили эти законы *мы*. Я могу таким образом до конца раствориться в головокружительном представлении вездесущего пространства и бесконечного времени или ощутить собственное ничтожество в представлении абсолютного совершенства,— но только я сам сообщил пространству его бесконечную протяженность и времени его вечную длительность; я сам ношу в себе идею всесвятого, ибо я ее творец, и божество, которое я себе представляю, есть мое создание так же несомненно, как то, что моя мысль есть *моя* мысль.

Итак, возвышенное величины не есть объективное свойство предмета, которому оно присвоено, но только действие субъекта, вызванное этим предметом. Оно проистекает из двух представлений: о неспособности нашего воображения возвыситься до требуемой разумом полноты охвата, *во-первых*, и, *во-вторых*, о способности разума выставить такое требование. На первом покоится отталкивающая, на втором — притягивающая сила великого и чувственно-бесконечного.

Однако, хотя явление возвышенного создается лишь нашей субъективностью, в самих объектах необходимо заключено основание, по которому именно они, а не

другие подали нам повод к такому употреблению. И далее, так как при нашем суждении мы *сообщаем предмету* предикат возвышенного (чем указываем, что соединение это не произвольно, и мы предполагаем в нем общеобязательный закон), то в нашей субъективности также должно содержаться основание, по которому из известного разряда предметов мы делаем именно это, а не другое употребление.

Таким образом есть *внутренние* и *внешние* условия математически-возвышенного. К первым относится известное соотношение между разумом и воображением, ко вторым — отношение созерцаемого предмета к нашему эстетическому мерилу величины.

Как воображение, так и разум должны проявиться с известной степенью силы, для того чтобы великое нас взволновало. От воображения требуется, чтобы оно бросило всю свою силу восприятия на изображение идеи абсолютного, к чему настоятельно побуждает разум. Если фантазия пребывает в вялости и бездействии или мысль тяготеет больше к понятиям, чем к образам, то и возвышеннейший предмет остается лишь логическим объектом и совершенно не привлекается к эстетическому суду. Здесь причина того, почему люди ума по преимуществу аналитического редко бывают очень восприимчивы к эстетически-великому. Или их воображение недостаточно живо, чтобы строить изображение разумно-абсолютного, или же рассудок слишком занят, чтобы овладеть предметом и переносить его из мира интуиции в свои дискурсивные пределы.

Без известной силы фантазии великий предмет не делается эстетическим; без известной силы разума — эстетический не делается возвышенным. Идея абсолютного требует более чем обыкновенного развития высшей силы разума, известного богатства идей и более основательного знакомства человека с его благороднейшим я. Тот, чей разум еще недостаточно развит, никогда не сумеет сделать сверхчувственное употребление из чувственной величины. Разум не станет и вмешиваться в эту область, предоставив ее одному воображению или одному рассудку. Воображение же само по себе очень далеко от того, чтобы заниматься тягост-

ным для него сопоставлением. Оно удовлетворяется простым восприятием и не подумает придавать своим изображениям характер всеобщности. Отсюда тупое равнодушие дикаря, не пробужденного от животной дремоты на лоне возвышеннейшей природы, среди символов бесконечного; он даже и в слабой степени не ощущает великого духа природы, который взывает из своей чувственной безмерности к нравственной душе.

От того, на что с глупой бесчувственностью таращит глаза грубый дикарь, слабонервный неженка бежит, как от ужасающей вещи, открывшей ему не силу его, а лишь бессилие. Его крохотное сердце мучительно напряжено, не вмещаая великих представлений. Его фантазия, правда, достаточно легко возбудима и пытается изобразить чувственно-бесконечное, но разум недостаточно самостоятелен, чтобы успешно довести попытку до конца. Он хочет вскарабкаться, но на пути падает, обессилев. Он борется со страшным духом, но борется лишь земным, а не бессмертным оружием. Осознав свою слабость, такой человек охотнее отворачивается от подавляющего зрелища и ищет помощи у утешителя всех слабых, у *правила*. Коли сам он не может встать в ряд с величием природы, то она должна принизиться до его малой познавательной силы. Природа должна променять свои смелые формы на искусственные, чуждые ей, но необходимые его изнеженному чувству. Она должна склониться под его железное ярмо и приспособиться к оковам математической закономерности. Так возникает прежний французский вкус в садоводстве, который в конце концов почти повсеместно уступил место английскому; впрочем, подлинный вкус оттого вряд ли много выиграл. Ибо природе столь же мало свойственно совершенное разнообразие, как и однообразие. Ее спокойная, сдержанная сосредоточенность столь же плохо мирится с порывистыми и легкомысленными переходами нового садового стиля, где ее заставляют перепрыгивать от одной декорации к другой. В своих превращениях она никогда не отбрасывает гармонического единства, скрывает свою пышность в скромной простоте и

читит даже в роскошной вольности закон постоянства*.

Объективные условия математически-возвышенного таковы: во-первых, данный предмет должен быть цельным и обнаруживать единство; во-вторых, он необходимо делает совершенно неприменимым высшее чувственное мерило, которым мы обычно пользуемся. Без первого условия воображение ничем не побуждалось бы к попытке охватить его целиком; без второго эта попытка не могла бы окончиться неудачей.

Горизонт превосходит всякую величину, представляющую нашему взору, поскольку все пространственные величины должны заключаться внутри него. Тем не менее мы замечаем, что часто одна гора в его пределах производит на нас более сильное впечатление возвышенного, чем весь кругозор, обнимающий не только эту гору, но и тысячи других больших предметов. Дело в том, что горизонт не является нам как единый объект и ничто таким образом не заставляет нас охватывать его в едином изобразительном целом. Но если удалить с горизонта все предметы, в отдельности привлекающие взгляд, если вообразить себя на сплошной бескрайней равнине или в открытом море, то горизонт сам становится объектом и притом возвышеннейшим из всего, что когда-либо может явиться взгляду. Это впечатление особенно усиливает круговая форма горизонта, столь легко обозримая, что воображение не может удержаться от соблазна завершить окружность.

Но эстетическое впечатление величины покоится на *бесплодности* попытки достигнуть полноты изображения, и это осуществляется лишь таким образом, что высшая мера величины, какую способно отчетливо представить себе воображение, сложенная с самой со-

* Садовое искусство и искусство драматической поэзии имели в новейшие времена, и даже у одних и тех же народов, одинаковую судьбу. Та же тирания правил во французских садах и французских трагедиях; та же пестрая и дикая беспорядочность в парках англичан и у их Шекспира; а так как немецкий вкус испокон века заимствовал свои правила у иностранцев, то и в этом предмете он колеблется между указанными двумя крайностями.

бою столько раз, сколько способен отчетливо помыслить рассудок, оказывается слишком малой для предмета. Из этого как будто следует, что предметы равной величины должны были бы производить равно возвышенное впечатление и что меньший предмет в меньшей степени способен произвести это впечатление; однако опыт утверждает противное. Ибо, согласно опыту, нередко часть представляется более возвышенной, чем целое; гора или башня возвышеннее неба, на котором выделяется, скала возвышеннее моря, волны которого ее омывают. Но здесь необходимо вспомнить вышеупомянутое условие: эстетическое впечатление возникает лишь там, где воображение охватывает всю совокупность предмета. Если же оно не охватывает вкуче больший предмет и, наоборот, соблюдает данное условие по отношению к меньшему, то может получить от последнего эстетическое воздействие и остаться нечувствительным к первому. Если же воображение мыслит больший предмет как величину, то мыслит его вместе с тем и как единство, и тогда он необходимо производит впечатление относительно тем более сильное, что превосходит меньшие предметы своими размерами.

Все чувственные величины располагаются или в пространстве (протяженные величины), или во времени (числовые величины). Хотя всякая протяженная величина есть в то же время числовая (ибо и данное в пространстве мы должны мыслить во времени), числовая величина все же возвышенна лишь постольку, поскольку я преобразую ее в пространственную. Расстояние от земли до Сириуса — громадное quantum времени, невообразимое во всей полноте; но я никогда и не пытаюсь наглядно представить себе это количество времени, а прибегаю к числам; лишь памятуя, что наибольшая пространственная величина, какую я могу представить себе единым целым, например, горная цепь, все же слишком ничтожное и совершенно непригодное мерило для этого расстояния, я получаю впечатление возвышенного. Мерилом последнего я, стало быть, беру все-таки протяженные величины, и именно от мерила зависит, покажется ли нам известный объект великим.

Пространственно-большое проявляется в *длине* или *высоте*, к которой относится также *глубина*; ибо глубина есть лишь вышина под нами, равно как вышина может быть названа глубиной над нами. Поэтому латинские поэты не задумываясь применяли выражение profundus (глубокий) также к высотам.

Ni faceret, maria ac terras coelumque profundum
Quippe ferant rapidi secum.

(Если б не сделал того, они уничтожили б земли
Вместе с морями и небом глубоким...)

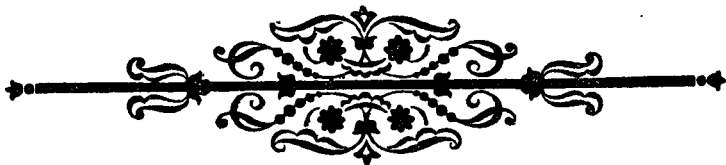
(Вергилий, «Энеида», I, 58).

Высоты представляются гораздо более возвышенными, чем равные им длины; причина здесь отчасти та, что с видом первых соединяется динамически-возвышенное. В простой длине, как бы она ни была необозрима, нет ровно ничего устрашающего; но высота страшит, поскольку мы можем упасть с нее. По той же причине глубина еще возвышеннее, чем высота, так как непосредственно сопровождается идеей страшного. Большая высота кажется нам страшной, лишь когда мы воображаем себя наверху, превращая ее таким образом в глубину. Этот опыт легко проделать, рассматривая отражение синего неба с проносящимися облаками в колодце или в любой темной воде, причем его бездонная глубина являет зрелище гораздо более страшное, чем его высота. То же происходит, когда смотришь на небо, лежа на спине: оно также становится глубиной и, как единственный объект, находящийся в круге зрения, с непреодолимой силой заставляет воображение рисовать его себе в целом. Высоты и глубины уже потому действуют на нас сильнее, что оценка их размеров не ослабляется никаким сравнением. Длина всегда находит мерило в горизонте, за которым скрывается, ибо сколько бы ни тянулась длина, на столько же простирается и небо. Правда, самые высокие горы низки в сравнении с высотой неба, но это говорит рассудок, а не глаз; не небо своей высотой делает горы низкими, но горы своей громадностью обнаруживают высоту неба.

Поэтому не только *оптически* правильно, но и *символически* верно представление, что Атлант поддерживает небо. Ибо как небо кажется лежащим на плечах Атланта, так наше представление о высоте неба покоится на высоком росте Атланта. Таким образом, выражаясь *фигурально*, гора в самом деле несет небо, ибо она держит его на определенной высоте, если говорить о нашем чувственном представлении. Без горы небо *упало бы*, то есть *оптически* опустилось со своей высоты и было бы *принижено*.

1798





ПИСЬМА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ЧЕЛОВЕКА

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Итак, вам угодно разрешить мне изложить вам в ряде писем результаты моих изысканий о прекрасном и искусстве. Живо чувствую трудность, но также заманчивость и значительность этого начинания. Я буду говорить о предмете, стоящем в непосредственной связи с лучшей стороной нашего благоденствия и не в очень отдаленной с нравственным достоинством человеческой природы. Я буду защищать дело красоты пред сердцем, которое ощущает и проявляет всю ее силу; это сердце возьмет на себя самую тяжелую часть моего труда в исследовании, где приходится столь же часто ссылаться на чувства, как и на принципы.

Что я хотел испросить у вас как милость, то вы великодушно вменяете мне в обязанность, оставляя мне видимость заслуги там, где я лишь следую своему влечению. Свобода исследования, которую вы мне предписываете, не есть принуждение, а скорее потребность для меня. Малоопытный в пользовании школьными формами, я вряд ли подвергаюсь опасности прегрешить пред тонким вкусом злоупотреблением ими. Мои идеи, почерпнутые более из однообразного общения с самим собою, чем из богатого житейского опыта или из чтения, не станут отрекаться от своего происхождения и окажутся виновными в чем угодно, только не в сек-

тантстве; они скорее падут от собственной слабости, чем станут искать поддержки в авторитете и чужой силе.

Не скрою, правда, от вас, что нижеследующие утверждения покоятся главным образом на Кантовых принципах; однако если ход этих исследований напомнит вам какую-либо особую философскую школу, то припишите это моей неспособности, а не Кантовым положениям. Нет, свобода вашего духа пребудет для меня неприкосновенной. В вашем собственном ощущении очерпну я дапные, на которых буду строить; ваша собственная свободная мысль будет предписывать законы, которыми мне надлежит руководствоваться.

Только философы не согласны относительно тех идей, которые господствуют в практической части системы Канта, люди же — я это мог бы доказать — всегда были одного мнения относительно них. Освободите эти идеи от их технической формы — и они явятся стародавними требованиями здравого рассудка и фактами нравственного инстинкта, который приставлен премудрой природой в качестве опекуна к человеку, пока ясное разумение не сделает его совершеннолетним. Но именно эта техническая форма, в которой истина является рассудку, в свою очередь скрывает ее от чувства; ибо, к сожалению, рассудок, если намерен овладеть объектом внутреннего чувства, должен сначала разрушить его. Подобно химику, философ тоже соединяет только путем разложения и только в муках искусства обретает творение свободной природы. Чтобы схватить преходящее явление, он должен сковать его узами закона, прекрасное тело расчленить на понятия и сохранить его живой дух в скудном словесном остове. Что удивительного, если естественное чувство не узнает себя в таком изображении и истина в очаге аналитика окажется парадоксом?

Итак, явите и по отношению ко мне некоторую снисходительность, если дальнейшие исследования удалят свой предмет от чувств ради того, чтобы приблизить его к рассудку. Что справедливо там применительно к нравственному опыту, то в еще большей мере справедливо применительно к красоте. Все ее волшебство покоится на тайне, и сущность ее исчезает вместе с необходимою связью элементов.

Однако не мог ли я лучше воспользоваться свободой, которую вы мне предоставляете, чем сосредоточивая ваше внимание на сфере прекрасного? Пожалуй, не время теперь так заботиться о своде законов для эстетического мира, когда гораздо больший интерес представляют события мира морального и обстоятельства времени так настойчиво призывают философскую пытливость заняться самым совершенным из произведений искусства, а именно построением истинной политической свободы.

Я бы не желал жить в ином веке и работать для иного. Каждый человек — гражданин своего времени, так же как и гражданин своего государства; и если считается неприкрытым и даже недозволенным выделяться нравами и обычаями из того круга, в котором живешь, то не следует ли считать для себя столь же обязательным руководствоваться в выборе своей деятельности вкусом и потребностями своего века?

Вкус этот, однако, говорит как будто не в пользу искусства, по крайней мере того, на которое исключительно направлено мое исследование. Течение событий придало духу времени направление, которое все более и более угрожает удалением его от искусства идеала. Это искусство должно покинуть действительность и с достойной смелостью подняться над потребностью, ибо оно — дитя свободы и хочет получать предписание от духовных требований, а не от материальной потребности. Ныне же господствует потребность и подчиняет своему тираническому ярму падшее человечество. Польза является великим кумиром времени, которому должны служить все силы и покоряться все дарования. На этих грубых весах духовные заслуги искусства не имеют веса, и, лишенное поощрения, оно исчезает с шумного торжища века. Даже философский дух исследования отторгает у воображения одну область за другой, и границы искусства суживаются по мере того, как расширяет свои пределы наука.

Взоры философа и любого человека напряженно прикованы к политической арене, на которой, как

полагают, решается теперь великая судьба человечества. Не принимать участия в этом общем разговоре — не обнаружит ли это предосудительного равнодушия к благу общества? Этот великий спор о правах как по содержанию, так и по своим следствиям касается всякого, кто носит имя человека, особенно же самый способ ведения спора должен интересовать всякого, самостоятельно мыслящего. Вопрос, который прежде решался лишь слепым правом сильнейшего, как будто предложен теперь на разрешение суда чистого разума, и всякий, кто способен поставить себя в центр целого и свою личность слить с родом, может считать себя заседателем в этом суде разума; в то же самое время он, будучи человеком и гражданином мира, является и борющейся стороною, в большей или меньшей степени участвующей в решении спора. Итак, не только его собственное дело решается в этом великом судебном процессе, но процесс ведется по законам, которые человек как разумное существо сам может и сам вправе предписать.

Как привлекательно было бы для меня подвергнуть этот предмет исследованию совместно с столь же острым мыслителем, как и вольнолюбивым гражданином мира, и предоставить решение сердцу, которое с прекрасным энтузиазмом посвящает себя благу человечества! Какой приятной неожиданностью было бы сойтись во мнениях на поле идей с вашим свободным от предрассудков умом при таком громадном различии положений и великом отдалении, неизбежном по условиям действительности! Если я не поддаюсь этому обольстительному соблазну и предпосылаю красоту свободе, то я надеюсь оправдать такое решение не только своею склонностью, но и принципами. Я надеюсь убедить вас, что этот предмет гораздо менее чужд потребностям времени, чем его вкусам, и более того — что для решения на опыте указанной политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо путь к свободе ведет только через красоту. Но это доказательство не может быть дано без напоминания о тех основных началах, которыми вообще руководствуется разум в политическом законодательстве.

Природа поступает с человеком не лучше, чем с остальными своими созданиями; она действует за него там, где он еще не в состоянии действовать как свободный интеллект. Но делает его человеком как раз то, что он не остается человеком, сделанным природой, а способен разумно проделать в обратном порядке те шаги, которые предвосхитила, ведя его, природа; он может пересоздать дело необходимости в дело свободного выбора и возвысить физическую необходимость в моральную.

Придя в себя из состояния чувственной красоты, он сознает себя человеком, озирается и видит себя — в государстве. Принужденный потребностями, он очутился там прежде, чем свободно мог избрать такое положение; нужда создала государство по простым законам природы ранее, чем он мог сделать то же самое по законам разума. Но человек как нравственная личность не мог и не может довольствоваться таким созданным нуждою государством, которое возникло только из его природного состояния и рассчитано только на это, — и горе ему, если б он мог довольствоваться этим! Итак, по тому же праву, по которому он зовется человеком, он отвергает господство слепой необходимости, подобно тому как он благодаря своей свободе отказывается от нее и во многих других случаях; так, — чтобы привести хоть один только пример, — он путем нравственности уничтожает и, посредством красоты облагораживает низменный характер, налагаемый потребностью на половую любовь. Таким-то образом он искусственным путем в годы возмужалости наверстывает свое детство и, представляя себе идею естественного состояния, которое не дано ему ни в каком опыте, но которое необходимо в силу определений разума, создает себе в этом идеальном состоянии конечную цель, неизвестную ему в его действительном естественном состоянии, и делает выбор, на который он тогда не был способен, и поступает, как будто ему нужно начать сначала, как будто он по свободному решению и с полною сознательностью меняет состояние независимое на договорное состоя-

ние. Как ни искусно и твердо обосновал слепой произвол свое дело, как ни нагла самоуверенность, с которой он его защищает и окружает показной почтенностью, человек может оставить все это без внимания; ибо дело слепых сил не имеет авторитета, пред которым свободе приходилось бы преклоняться, и все должно подчиниться высшей конечной цели, которую разум провозгласил в лице человека. Таким способом возникает и находит оправдание попытка достигшего совершеннолетия народа превратить свое естественное государство в нравственное.

Это естественное государство (каким может называться всякое политическое тело, основывающее свое первоначальное устройство на силах, а не законах) противоречит моральному человеку, которому простая закономерность должна служить законом; но оно вполне соответствует физическому человеку, который только для того дает себе законы, чтобы управиться с силами. Однако физический человек существует в действительности, моральный же только проблематично. Итак, уничтожая естественное государство, — а это ему необходимо сделать, — разум рискует физическим и действительным человеком ради проблематичного нравственного, рискует существованием общества ради возможного (хотя в смысле моральном и необходимого) идеала общества. Разум отнимает у человека то, чем он действительно владеет и без чего ничем не владеет, и взамен этого указывает ему на нечто, чем он должен бы и мог бы владеть; и если б расчет на человека оказался чрезмерным, то разум отнял бы у него ради его человеческой сущности, которой еще нет и которая без вреда для его существования может и отсутствовать, самые средства животного бытия, составляющего, однако, условие его человеческой сущности. Разум подрубил бы под его ногами лесенку природы прежде, чем человек успел бы найти по собственной воле опору в законе.

Итак, великое затруднение состоит в том, что во времени общество в физическом значении слова не должно прекращаться ни на один момент, между тем как в нравственном значении слова, в идее, оно только

образуется, и нельзя же ради того, чтобы поднять достоинство человека, ставить на карту самое его существование. Когда часовщик исправляет часы, то он дает остановиться заводу часов, но живой механизм государства должно исправлять на ходу, нужно заменять колесо во время его вращения. Итак, нужно искать для продолжения общества опору, которая освободила бы его от естественного государства, подлежащего уничтожению.

Этой опоры не найти в естественном характере человека, который, будучи себялюбивым и склонным к насилию, скорее направлен на разрушение, чем на сохранение общества; ее не найти также и в его нравственном характере, который, согласно предпосылке, еще должен образоваться и на который законодатель не может влиять и рассчитывать с точностью, ибо этот характер свободен и *никогда не проявляется*. Следовало бы, значит, отделить от физического характера произвол, а от морального — свободу, следовало бы первый привести в согласие с законами, а второй сделать зависимым от впечатлений; следовало бы первый несколько удалить от материи, а второй несколько к ней приблизить, дабы создать характер третьего рода, родственной первым двум, который делал бы возможным переход от господства голых сил к господству законов и, не препятствуя развитию морального характера, служил бы чувственным залогом незримой нравственности.

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Несомненно одно: только тогда преобладание такого характера в народе может сделать безболезненным преобразование государства по моральным принципам и только такой характер может поручиться за долговечность этого преобразования. Когда создается моральное государство, тогда на нравственный закон рассчитывают, как на созидательную силу, и свободная воля вовлекается в мир причин, где все связано строгою необходимостью и постоянством. Мы знаем, однако, что определения человеческой воли всегда случайны и

что только в абсолютном существе физическая необходимость совпадает с моральной. Итак, если на нравственное поведение человека рассчитывать, как на *природные* следствия, то в нем такая природа должна *быть* и собственные побуждения должны направить человека к такому образу действия, который может быть лишь следствием нравственного характера.

Но воля человека имеет совершенно свободный выбор между обязанностью и склонностью, и никакое физическое принуждение не должно вмешиваться в эту царственную прерогативу его личности. И если желательно, чтобы человек сохранил эту способность выбора и тем не менее остался положительным звеном в причинной связи сил, то это может быть достигнуто лишь тем, что действия двух указанных пружин в мире явлений оказались бы тождественными и что содержание его воли, при всем различии в форме, оставалось бы тем же самым, то есть его побуждения были бы настолько согласны с его разумом, что могли бы стать всеобщим законом.

Можно сказать, что во всякой человеческой личности, по предрасположению и назначению, живет чистый идеальный человек, и великая задача бытия человека в том, чтобы при всех переменах согласоваться с его неизменным единством. Этот чистый человек, более или менее ясно проявляющийся в каждом субъекте, представлен в *государстве* — в этой объективной и как бы каноничной форме, чье разнообразие субъектов стремится к единению. Но можно себе представить два различных способа согласования человека во времени и человека в идее, а следовательно, и столько же способов осуществления государства в индивидах, а именно: или чистый человек подавит эмпирического, государство уничтожит индивидов, или же индивид *станет* государством, человек во времени облагородится и станет идеальным человеком.

Правда, в односторонней моральной оценке это различие отпадает, ибо разум лишь тогда удовлетворен, когда его закон господствует безусловно; но тем большее значение получает это различие в совершенной антропологической оценке, где наряду с формой прини-

мается во внимание и содержание, а также имеет голос и живое ощущение. Правда, разум требует единства, природа же — разнообразия, а человек подчинен обоим законодательствам. Законодательство разума* запечатлено неподкупным сознанием, законодательство природы — неистребимым чувством. Если нравственный характер может получить силу лишь благодаря тому, что естественный принесен ему в жертву, то это всегда свидетельствует о недостаточности развития, и весьма несовершенно то государственное устройство, которое может добиться единства лишь принесением в жертву разнообразия. Государство должно уважать в личности не только объективный и родовой, но и субъективный и специфический характер, и, распространяя незримо господство нравственности, оно не должно опустошать царства явлений.

Ремесленник, обрабатывая бесформенный материал, не останавливается перед насилием над ним, чтобы придать ему форму соответственно его целям; ибо природа, которую он обрабатывает, сама по себе не заслуживает уважения, и он не заботится о целом ради частей, а напротив — о частях ради целого. Художник, приступая к обработке того же материала, также мало останавливается перед насилием над ним, он только избегает выставлять это насилие напоказ: материал, который он обрабатывает, он уважает столь же мало, сколь и ремесленник; он только постарается обмануть кажущейся уступчивостью глаз, который оберегает свободу этого материала. Совсем иное дело с художником-педагогом или политиком, который в одно и то же время в человеке видит как свой материал, так и свою задачу. Здесь цель возвращается к материалу, и только потому части могут подчиниться целому, что целое служит частям. Уважение, с которым политический мастер касается своего материала, должно быть совершенно иным, чем то, с которым художник относится к

* Я ссылаюсь здесь на недавно появившееся сочинение моего друга Фихте: «О назначении ученого», где из настоящего положения читатель найдет чрезвычайно ясный вывод, которого на этом пути еще никто не искал.

своему материалу; первый должен щадить своеобразие и индивидуальность материала объективно и ради внутреннего существа, а не только субъективно и ради обманчивого впечатления чувства.

Но именно потому, что государство должно быть организацией, которая образуется сама по себе и сама для себя, оно может стать действительным, лишь поскольку части разовьются до идеи целого. Так как государство служит представителем чистой и объективной человеческой природы в сердцах своих граждан, то оно должно относиться к своим гражданам так, как они сами к себе относятся, и может уважать лишь в той мере их субъективную человечность, в какой она объективно облагородилась. Если внутренне человек согласен сам с собою, то он и при наибольшем обобщении своего поведения сохранит свое своеобразие, и государство станет лишь выразителем его добрых инстинктов, более ясной формулой его внутренней закономерности. Если же, напротив, в характере известного народа субъективный человек еще настолько противоречит объективному, что только подавлением первого можно доставить второму победу, то и государство выкажет по отношению к гражданам суровую строгость закона и, чтобы не стать жертвой их, должно будет без уважения раздавить враждебную индивидуальность.

Человек же двойким образом может быть противопоставлен себе: или как дикарь — когда его чувства господствуют над его правилами, или как варвар — когда его правила разрушают его чувства. Дикарь презирает искусство и признает природу за неограниченного владыку над собой; варвар презирает и бесчестит природу, но, более презренный, чем дикарь, он часто оказывается рабом своего раба. Образованный человек создает себе из природы друга и уважает ее свободу, обуздывая ее произвол.

Итак, разум, внося в физическое общество свое моральное единство, не должен оскорблять разнообразие природы. Природа же, желая сохранить разнообразие в моральном строении общества, не должна тем самым наносить ущерб моральному единству; победоносная форма одинаково далека как от однообразия, так и от

беспорядка. Итак, *цельность* характера должна быть обретена в народе, который оказался бы достойным и способным променять государство нужды на государство свободы.

ПИСЬМО ПЯТОЕ

Таков ли характер, обнаруживаемый нынешним веком и современными событиями? Сразу же обращаю свое внимание на самый выдающийся предмет в этой обширной картине.

Правда, мнение потеряло свое обаяние, произвол разоблачен, и хотя он еще и облечен властью, все же ему не удается снискать себе уважения; человек пробудился от долгой беспечности и самообмана, и упорное большинство голосов требует восстановления своих неотъемлемых прав. Однако он не только требует их. По сю и по ту сторону он восстает, чтобы насильно взять то, в чем, по его мнению, ему несправедливо отказывают. Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает, и, кажется, явилась *физическая* возможность возвести закон на трон, уважать, наконец, человека как самоцель и сделать истинную свободу основой политического союза. Тщетная надежда! Недостает *моральной* возможности, и благоприятный миг встречает невосприимчивое поколение.

Человек отражается в своих поступках; какой же облик является в драме нынешнего времени? Здесь одичание, там расслабление: две крайности человеческого упадка, и обе соединены в *одном* промежутке времени!

В низших и более многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и незаконными инстинктами, которые, будучи разнузданы ослаблением оков гражданского порядка, спешат с неукротимой яростью к животному удовлетворению. Может быть, объективная сущность человека и имела основание к жалобам на государство, но субъективная должна уважать его учреждения. Разве можно порицать государство за то, что оно пренебрегло достоинством человеческой природы, когда нужно было защитить самое существова-

ние ее; что государство поторопилось разъединять, пользуясь силой тяготения, и соединять при помощи силы сцепления, когда нельзя еще было думать об образовательной силе? В разложении государства заключено его оправдание. Разнузданное общество, вместо того чтобы стремиться вверх к органической жизни, катится обратно в царство стихийных сил.

С другой стороны, цивилизованные классы представляют нам еще более отвратительное зрелище ослабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура. Я не помню, какой древний или новый философ сделал замечание, что благороднейшее при разложении является отвратительнейшим; но справедливость этого замечания оправдывается и в области моральной. Дитя природы, сбросив оковы, становится неистовым, шито-мец искусства — становится негодяем. Просвещение рассудка, которым не без основания хвалятся высшие сословия, в общем столь мало облагораживает помыслы, что скорее оправдывает развращенность своими учениями. Мы отрекаемся от природы в ее законном поле действия, дабы испытать ее тиранию в нравственном, и, противодействуя ее влиянию, мы заимствуем в то же время у нее наши принципы. Притворная благопристойность наших нравов отказывает природе в простительном *первенстве*, дабы в нашей материалистической этике признать за природой решающий, *последний* голос. Эгоизм построил свою систему в лоне самой утонченной общительности, и, не приобретя общительного сердца, мы испытываем все болезни и все невзгоды общества. Свободное свое суждение мы подчиняем его деспотическому мнению, наше чувство — его причудливым обычаям, нашу волю — его соблазнам и только лишь оберегаем свой произвол от священных прав общества. Сердце светского человека сохнет в гордом самодовольстве, между тем как грубому человеку природы еще доступна симпатия, и каждый словно стремится спасти только свои жалкие пожитки из разоренного пылающего города. Думают, что только при полном отречении от чувствительности можно избегнуть ее заблуждений, и насмешки, которые часто

целительно бичуют мечтателя, так же мало щадят благороднейшее чувство, выставляя его на поругание. Культура не только не освобождает нас, но, напротив, со всякой новой силой, в нас образуемой, развивает и новые потребности; узы физического стискивают нас все страшнее, так что боязнь потери заглушает даже пламенное стремление к совершенствованию, и правило пассивного повиновения получает значение высочайшей жизненной мудрости. Итак, дух времени колеблется между извращенностью и дикостью; между тем, что противоестественно, и тем, что только естественно; между суеверием и моральным неверием, и только равновесие зла иногда ставит ему границы.

П И С Ъ М О Ш Е С Т О Е

Но, может быть, я изобразил зло нашего века преувеличенно? Этого упрека я не ожидаю, а скорее другого: что я тем самым доказал слишком многое. Вы скажете, что эта картина имеет сходство с нынешним человечеством, но она применима вообще ко всем народам, охваченным культурою. Все они без исключения благодаря мудрствованию отпадают от природы прежде, чем разум вернет их к ней.

Однако при некотором внимании к характеру времени нас должен поразить контраст между теперешней формой человечности и прежней, в особенности греческой. Слава образованности и утонченности, которою мы по справедливости гордимся, сопоставляя ее с природной простотой, исчезает в сравнении с природою греков, где сочетались все прелести искусства со всем достоинством мудрости и которая не стала при этом их жертвой, как это случилось с нами. Греки не только посрамляют нас простотою, чуждою нашему веку: они в то же время наши соперники, часто даже наши образцы, именно в тех качествах, в которых мы находим утешение, глядя на противоестественность наших нравов. Обладая равно полнотою формы и полнотою содержания, равно мыслители и художники, равно нежные и энергичные, — вот они пред нами, объединяющие в

чудной человечности юность воображения и зрелость разума.

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

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

Откуда же это невыгодное отношение индивидов при выгодах целого рода? Почему каждый отдельный грек мог служить представителем своего времени, а отдельный современный человек не отважится на это?

Потому что тем придавала формы всеобъединяющая природа, а этим — всеразъединяющий рассудок.

Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой — усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий, — тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы. Рассудки интуитивный и умозрительный, настроенные теперь враждебно, разграничили поле своей деятельности и стали подозрительно и ревниво оберегать свои границы, а вместе с ограничением сферы деятельности нашли в самих себе господина, который нередко подавлял все остальные способности; подобно тому как в одном случае избыточное воображение опустошает кропотливые насаждения рассудка, так в другом — дух абстракции пожирает то пламя, около которого могло бы согреться сердце и воспламениться фантазия.

Это расстройство, которое внесли во внутренний мир человека искусство и ученость, стало благодаря новому духу правления полным и всеобщим. Конечно, нельзя было ожидать, что простота организации первых республик переживет простоту их нравов и отношений; однако, вместо того чтобы подняться до более высокой органической жизни, она ниспала до простого и грубого механизма. Природа полипов, свойственная греческим государствам, где каждый индивид наслаждался независимою жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым, теперь уступила место искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечно многих, но безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь. Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не

способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами (ибо как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью формуляром, которым связывается их свободное разумение. Мертвая буква замещает живой рассудок, и развитая память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство.

Можем ли мы удивляться пренебрежению, с которым относятся к прочим душевным способностям, если общество делает должность мерилом человека, если оно чтит в одном из своих граждан лишь память, в другом лишь рассудок, способный к счету, в третьем лишь механическую ловкость; если оно здесь, оставаясь равнодушным к характеру, ищет лишь знания, а там, напротив, прощает величайшее омрачение рассудка ради духа порядка и законного образа действий; если оно в той же мере, в какой оно снисходительно к экстенсивности, стремится к грубой интенсивности этих отдельных умений субъекта,— удивительно ли, что все другие способности запускаются ради того, чтобы воспитать единственно ту способность, которая дает почести и награды? Конечно, мы знаем, что мощный гений не ограничивает круга своей деятельности профессией, но посредственный талант отдает тому занятию, которое досталось ему в удел, всю скудную сумму своей силы, и только недюжинная голова может, без ущерба для своей профессии, предаваться любительским занятиям. Сверх того для государства всегда дурная рекомендация, если силы превышают данное поручение или если высшие духовные потребности талантливого человека соперничают с его должностью. Государство столь ревниво следит за тем, чтобы слуги его были его полной собственностью, что оно охотнее — и кто может в этом упрекнуть его? — согласится разделять своего служителя с Венерой-Кифереей, чем с Венерой-Уранией.

Таким-то образом постепенно уничтожается отдель-

ная конкретная жизнь ради того, чтобы абстракция целого могла поддержать свое скудное существование, и государство вечно остается чуждым своим гражданам, ибо чувство нигде его не может найти. Правящая часть под конец совершенно теряет из виду разнообразие граждан, ибо она принуждена, ради удобства, классифицировать их и иметь дело с людьми только как с представителями, так сказать, получать их из вторых рук, то есть смешивать людей с чисто рассудочной страпней; и управляемый не может не принимать с холодностью законы, которые так мало приспособлены к нему самому. В конце концов положительное общество, пресыщенное тем, что ему приходится поддерживать связь, которую государство нисколько ему не облегчает, распадается в природно-нравственное состояние (такова уже давно судьба большинства европейских государств), где властью является только *одна* партия ненавидимая и обманываемая теми, кто делает ее необходимою, и уважаемая лишь теми, кто может обойтись без нее.

Могло ли человечество пойти по иному пути, чем по тому, по которому оно в действительности пошло, если принять в расчет эту двойную силу, которая давила на него снаружи и изнутри? Дух умозрения стремился в мире идей к вечным приобретениям, но в это время он стал чужаком в чувственном мире и потерял содержание ради формы. Дух практической деятельности, ограниченный однообразным кругом объектов, а в нем еще более ограниченный формулами, должен был потерять из виду свободное целое и оскудеть вместе со своей сферой. Подобно тому как дух умозрения подвержен искушению придать действительности формы мыслимого и субъективным условиям своей способности представления — значение конститутивных законов бытия предметов, так дух практики кидается в противоположную крайность, то есть оценивает всякий опыт по одному лишь отрывку опыта и стремится приспособить правила *своей* деятельности ко всякой деятельности без различия. Первый должен был стать жертвой пустой изощренности, второй — педантичной ограниченности, ибо первый слишком возвышался над единичным, второй же стоял ниже уровня целого. Но

вред этого направления духа не ограничился сферой знания и созидания, он был не менее заметен и на чувствах и действиях. Мы знаем, что степень восприимчивости духа зависит от живости, а объем — от богатства воображения. Но перевес аналитической способности по необходимости лишает воображение его силы и огня, а ее богатство пострадает от более ограниченной сферы объектов. Отвлеченный мыслитель потому обладает весьма часто *холодным* сердцем, что он расчленяет впечатления, которые способны тронуть душу только в их цельности. У практика очень часто *узкое* сердце, ибо его воображение, заключенное в однообразной сфере его занятий, не может приспособиться к чужому способу представления.

Мне нужно было, по пути моего исследования, раскрыть вредное направление современности и его источники, не указывая на те выгоды, которыми природа возмещает вред. Я охотно, однако, признаюсь вам, что род никаким иным путем не мог совершенствоваться, как ни должны были пострадать и индивиды при этом раздроблении их существа. Греческий образец человечества представлял собою, бесспорно, высшую точку развития, на которой человечество не могло удержаться и над которой оно не могло возвыситься. Не могло удержаться, ибо рассудок, с накопившимся запасом знаний, неизбежно должен был отделиться от восприятия и непосредственного созерцания и стремиться к ясности понимания; но человечество не могло и подняться выше, ибо только определенная степень ясности может сосуществовать с определенной полнотой и определенным тенем. Греки достигли этой ступени, и если б они желали подняться на высшую ступень, то им пришлось бы, как нам, отказаться от цельности своего существа и преследовать истину по разрозненным путям.

Не было другого средства к развитию разнообразных способностей человека, кроме их противопоставления. Этот антагонизм сил представляет собой великое орудие культуры, но только лишь орудие, ибо, пока антагонизм существует, человек находится лишь на пути к культуре. Только благодаря тому, что отдельные силы

в человеке обособляются и присваивают себе исключительное право на законодательство, они впадают в противоречие с предметной истиной и заставляют здравый смысл, обыкновенно лениво довольствующийся лишь внешностью явления, проникать в глубину объектов. Тем, что чистый рассудок присваивает себе авторитет в мире чувств, а эмпирический стремится к тому, чтобы подчинить первый условиям опыта, обе способности развиваются до полной зрелости и исчерпывают весь круг своих сфер. Тем, что воображение осмеливается здесь произвольно расчленить мировой порядок, оно принуждает разум подняться к высшим источникам познания и призвать на помощь против воображения закон необходимости.

Вследствие одностороннего пользования силами индивид неизбежно придет к заблуждению, но род — к истине. Мы придаем этой единичной силе как бы крылья и искусственно выводим ее далеко за пределы, которые как бы положены ей природою, только тем, что всю энергию своего духа сосредоточиваем в *одном* фокусе и стягиваем все наше существо в эту одну силу. Несомненно, что все человеческие индивиды в совокупности, со всей силою зрения, дарованного им природою, никогда не достигли бы того, чтобы выследить спутника Юпитера, которого открывает телескоп астронома; точно так же несомненно, что человеческая мысль никогда не представила бы анализа бесконечного или критики чистого разума без того, чтобы разум обособился в отдельных призванных к тому субъектах, отделился от всякой материи и самым упорным отвлечением обострил свой взор к восприятию безусловного. Но способен ли такой дух, как бы растворенный в чистом рассудке и в чистом созерцании, к замене строгих оков логики свободным полетом поэтического творчества и к точному и целомудренному восприятию индивидуального характера вещей? Здесь природа даже универсальному гению ставит границы, которых ему не перейти, а истина до тех пор будет иметь своих мучеников, пока философия будет усматривать свою благороднейшую задачу в том, чтобы искать способов избежать заблуждений.

Сколько бы ни выигрывал мир, как целое, от этого раздельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели. Гимнастические упражнения создают, правда, атлетическое тело, но красота создается лишь свободною и равномерною игрою членов. Точно так же напряжение отдельных духовных сил может создавать выдающихся людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных. И в каком отношении находились бы мы к прошлым и будущим мировым эпохам, если бы развитие человеческой природы требовало подобной жертвы? Мы были бы рабами человечества, мы в течение нескольких тысячелетий несли бы ради него труд рабов, и на нашей исковерканной природе запечатлелись бы постыдные следы этого рабства,— дабы позднейшие поколения могли в блаженной праздности заботиться о своем нравственном здоровье и могла свободно расти и развиваться человеческая природа!

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

ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

Может быть, от государства должно ждать такого действия? Это невозможно, ибо государство, как оно ныне устроено, само вызвало это зло, и государство, как оно представляется в идее разумом, должно само быть основано на этом лучшем существе человека, вместо того чтобы способствовать его созиданию. И вот мои исследования вновь привели меня к той точке, от которой они меня на время отдалили. Нынешнее время,

очень далекое от того, чтобы дать нам ту форму человечности, необходимость коей, как условия морального совершенствования государства, показана нами, скорее представляет нам прямую противоположность. Итак, если выставленные мною положения правильны и опыт подтверждает нарисованную мною картину современности, то всякую попытку такого изменения государства нужно будет дотоле объявить несвоевременною и всякую основанную на этом надежду — химеричною, доколе не будет уничтожено разделение внутри человека и развитие его природы не сделается достаточным для того, чтобы самой природе стать художником и тем гарантировать реальность политическому творению разума.

Природа предписывает нам в ее физическом творении тот путь, которого мы должны держаться в моральном. Борьба стихийных сил в низших организациях должна быть укрощена, для того чтобы природа могла возвыситься до благородного творчества физического человека. Точно так же борьба стихий в этической природе человека, столкновение слепых инстинктов должны успокоиться, грубая противоположность в нем должна прекратиться, прежде чем можно отважиться на покровительство разнообразию. С другой стороны, прежде чем подчинять разнообразие единству идеала, нужно, чтобы укрепились самостоятельность характера и чтобы покорность чуждым деспотическим формам уступила место достойной свободе. Пока человек природы незаконно злоупотребляет произволом, ему нельзя даже показывать его свободу; нельзя лишать человека пользования произволом, пока он так мало пользуется своей свободой. Дарование свободных начал становится изменою относительно целого, если оно присоединяется к силе, находящейся еще в брожении, и усиливает тем самым природу, и без того чрезвычайно могущественную; закон согласия становится тиранией по отношению к индивиду, когда он соединяется с господствующим бессилием и физическим ограничением и таким путем уничтожает последнюю тлеющую искру самодеятельности и самобытности.

Итак, характер времени сначала должен подняться из своего глубокого унижения, избавиться, с одной стороны, от слепого насилия природы, с другой — возвратиться к ее простоте, правде и полноте; задача — более чем на *одно* столетие. Между тем, я это охотно признаю, некоторые опыты могут удаться в частностях; но в целом это не улучшит положения, и противоречия поведения всегда будут свидетельством против единства правил. В других странах света начнут чтить человека в негре, а в Европе станут позорить его в мыслителе. Старые принципы останутся, они лишь будут носить покров времени, и философия одолжит свое имя порабощению, которое прежде прикрывалось авторитетом церкви. Испуганные свободой, которая в первых своих попытках всегда заявляет свою враждебность, здесь бросятся в объятия удобному рабству, там же, доведенные до отчаяния педантичною опекою, кинутся в дикую необузданность естественного состояния. Узурпация сошлется на слабость человеческой природы, мятеж — на достоинство ее, пока не вмешается великая властительница всех людских дел, слепая сила, и не разрешит кажущегося спора принципов грубым кулачным боем.

ПИСЬМО ВОСЬМОЕ

Так неужели же философии следует малодушно и безнадежно удалиться с этого поприща? Должно ли быть предоставлено бесформенному случаю самое важное благо, в то время как господство форм распространяется во всех других направлениях? Должна ли вечно продолжаться борьба слепых сил в политическом мире, и неужели закон общежития никогда не победит враждебного себялюбия?

Отнюдь нет! Правда, разум не начнет непосредственной борьбы с этой грубой силой, которая противостоит его оружию, и так же мало появится самодеятельно на мрачной арене, как сын Сатурна в Илиаде. Но разум выберет из среды борцов достойнейшего, вооружит его, как Зевс своего внука, божественным оружием и его победоносной мощью вызовет великое решение.

Разум достиг всего, чего мог достичь, найдя закон и высказав его; выполнение закона принадлежит мужественной воле и живому чувству. Чтобы победить в борьбе с силами, сама истина ранее должна стать силою и выставить в мире явлений, в качестве своего поверенного, побуждение, ибо побуждения — единственные движущие силы в мире чувств. Если истина до сих пор еще так мало доказала свою победоносную силу, то это зависит не от рассудка, который не сумел снять с нее покров, но от сердца, которое затворялось пред нею, и от побуждения, которое не действовало в ее интересах.

Ибо как объяснить столь всеобщее господство пред-рассудков и это омрачение умов при свете, который был возжен философией и опытом? Век достаточно просвещен, то есть знания найдены и провозглашены к всеобщему сведению в количестве, достаточном для того, чтобы исправить по крайней мере наши практические основоположения. Дух свободного исследования рассеял пустые призраки, которые долгое время заслоняли доступ к истине, и основа, на которой фанатизм и обман воздвигли себе трон, подорвана. Разум очистился от обманов чувств и от лживой софистики, и сама философия, которая сначала заставила нас отпасть от природы, теперь громко и настойчиво призывает нас в его лоно, — отчего же мы все еще варвары?

Итак, если причина не в вещах, то должно быть нечто в душах человеческих, что препятствует восприятию истины, как бы сильно она ни светила, и признанию ее, сколь бы ни была она убедительной. Один древний мудрец это почувствовал и скрыл это в многозначительном изречении: *sapere aude*. Найди в себе смелость стать мудрецом. Необходима энергия в мужестве, дабы преодолеть преграды, которые противопоставляются приобретению знания как природною ленью, так и трусостью сердца. Древний миф, заставляющий богиню мудрости возникнуть в полном вооружении из головы Юпитера, имеет глубокий смысл; ибо первое же действие ее имеет воинственный характер. Уже при самом рождении она должна вынести тяжелую борьбу с чувствами, которые не желают отказаться от слад-

кого покоя. Большинство людей слишком утомлено и изнурено борьбой с нуждой, чтобы собраться с силами для новой и более тяжелой борьбы с заблуждением. Довольный тем, что избавился от неприятной необходимости мыслить, человек предоставляет другим право опеки над своими понятиями, и если в нем заговорят более высокие потребности, то он с жадной верой хватается за формулы, заготовленные на этот случай государством и духовенством. Если эти несчастные люди заслуживают нашего сожаления, то мы по справедливости презираем других, которых благодетельная судьба освободила от ига нужды, собственный же выбор вновь поработил ей. Они предпочитают сумерки темных понятий, вызывающих живое чувство, — причем фантазия создает по собственному желанию удобные образы, — лучам истины, изгоняющим приятные призраки их сновидений. Они основали все здание своего благополучия именно на этих обманах, которые должны рассеяться пред враждебным светом познания, и им ли покупать столь дорогой ценою истину, которая начинает с того, что отнимает у них все, имеющее для них цену? Чтобы полюбить мудрость, им раньше нужно быть уже мудрыми — истина, которую признавал уже тот, кто дал философии ее имя.

Итак, всякое просвещение рассудка заслуживает уважения лишь постольку, поскольку оно отражается на характере, но оно в известном смысле и проистекает из характера, ибо путь к уму ведет через сердце. Следовательно, самая настоятельная потребность времени — развитие способности чувствовать; и это не только потому, что оно служит средством к внедрению лучшего понимания жизни, но и потому, что оно само побуждает к лучшему пониманию.

ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ

Но, может быть, здесь заколдованный круг? Теоретическая культура должна привести к практической, а практическая в то же время должна быть условием теоретической? Всякое улучшение в политической

сфере должно исходить из облагорожения характера, но как же характеру облагородиться под влиянием варварского государственного строя? Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы, при всей политической испорченности, свою чистоту и прозрачность.

Теперь я достиг той точки, к которой были направлены все мои предшествующие рассуждения. Это орудие — искусство, эти источники открываются в его бесмертных образцах.

Наука и искусство отрешены от всего положительного и зависимого от человеческой условности и пользуются безусловной неприкосновенностью со стороны человеческого произвола. Политический законодатель может оцепить их область, но господствовать в ней он не может. Он может изгнать друзей истины, но истина превозможет; он может унижить художника, но искусства подделать он не в состоянии. Правда, явление весьма обычное, что наука и искусство преклоняются пред духом времени и что критический вкус предписывает творческому законы. Где характер становится непреклонным и твердым, там наука строго оберегает свои границы и искусство движется в тяжких оковах правил; где, напротив, характер становится слабым и дряблым, там наука стремится к тому, чтобы понравиться, и искусство — к тому, чтобы доставить удовольствие.

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

Художник, конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время и воспитанник или даже баловень его. Пусть благодетельное божество своевременно отторгнет младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и даст дозреть до совершеннолетия под дальним греческим небом. И после того как он станст мужем, пусть он, в образе пришельца, вернется в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим

появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его. Содержание он, конечно, заимствует из современности, но форму — из более благородного времени; он возьмет ее и вне всякого времени из безусловного, неизменного единства своего существа. Здесь, из чистого эфира его демонической природы, льется источник красоты, не зараженной испорченностью поколений и времен, которые кружатся глубоко под ним в мутном водовороте. Его прихоть может опозорить содержание точно так же, как и облагородить, но целомудренная форма неподвластна ее игре. Римлянин первого столетия уже давно преклонил колени пред своими императорами, между тем как статуи богов еще стояли непреклонными. Храмы еще были священны для глаз, когда боги давно уже служили посмешищем, и благородный стиль зданий, дававший кров позорным деяниям Нерона и Коммода, посрамлял эти деяния. Человечество лишилось своего достоинства, но искусство спасло его и сохранило в полных значения камнях; истина продолжает жить в иллюзии, и по изображениям будет вновь восстановлен первообраз. Подобно тому как благородное искусство пережило благородную природу, точно так же оно предшествует ей в творческом и возбудительном вдохновении. Прежде чем истина успеет послать свой победный свет в глубины сердца, поэзия уже подхватила ее лучи, и вершины человечества уже будут сиять, в то время как влажная почва еще покрывает долины.

Но как уберечься художнику от порочности своего времени, окружающей его со всех сторон? Презрением к его суждениям. Пусть он смотрит вверх, на свое достоинство и закон, а не вниз — на счастье и потребность. Пусть будет одинаково свободным как от пустой деловитости, которая охотно накладывает свою печать на мимолетный момент, так и от нетерпеливой мечтательности, которая прилагает к тщедушным порождениям времени мерило безусловного; пусть он рассудку предоставит сферу действительности, в которой он свой; но сам он пусть стремится к рождению идеала из союза возможного с необходимым. Пусть он запечатлеет это в иллюзии и в правде, запечатлеет в игре своей фанта-

зии и в серьезности своих созданий, пусть выразит во всех чувственных и духовных формах и молча бросит в бесконечное время.

Но не всякому, в душе которого горит этот идеал, дан творческий покой и великое терпение, дабы втиснуть идеал в молчаливый камень или вылить его в трезвое слово и доверить верным рукам времени. Слишком неистовое, чтобы воспользоваться этим спокойным средством, божественное творческое стремление часто непосредственно бросается на современность и деятельную жизнь и стремится преобразовать бесформенное содержание морального мира. Несчастия человеческого рода настойчиво говорят чувствующему человеку, но еще настойчивее говорит его принижение; возгорается энтузиазм, и пламенное желание в сильных душах нетерпеливо стремится к деятельности. Однако спрашивал ли он себя о том, оскорблен ли его разум этими беспорядками нравственного мира, или же они, скорее, причиняют страдания его самолюбию? Если он этого еще не знает, то познает по тому рвению, с которым он будет настаивать на определенных и ускоренных действиях. Чистое нравственное стремление направлено на безусловное, для него нет времени, и будущее для него становится настоящим, если оно по необходимости должно развиться из настоящего. Для разума, не знающего границ, направление есть уже свершение, и путь уже пройден, раз на него вступили.

«Итак, — скажу я молодому другу истины и красоты, желающему узнать от меня, каким путем ему найти удовлетворение благородному побуждению в его груди, которому противится современность, — дай миру, на который ты влияешь, направление к добру, и спокойный ритм времени принесет уже дальнейшее развитие. Это направление ты дал ему, если ты, поучая, возвышаешь его мышление к необходимому и вечному, если ты, в своей практической деятельности или художественном творчестве, превращаешь необходимое и вечное в предмет его побуждений. Здание бредней и произвола падет, оно должно пасть, оно уже пало, как только ты уверен в том, что оно пошатнулось; но оно должно поколебаться внутри самого человека, не только во внешних

его обнаружениях. Воспитывай победную истину в стыдливой тиши своего духа и вынеси ее из себя в виде красоты, чтобы не только мысль преклонялась пред ней, но и чувства охватывали бы любовно ее явление. И чтобы не пришлось ей брать с действительности образец, который ты должен дать, не вступай в опасное знакомство с действительностью ранее, чем будешь уверен в идеальном содержании своего сердца. Живи со своим веком, но не будь его творением; служи своим современникам, но тем, в чем они нуждаются, а не тем, что они хвалят. Не разделяя с ними их вины, неси благородно и безропотно их наказания и свободно склоняйся под игом, ибо им одинаково тягостно как переносить, так и быть лишенными его. Стойким мужеством, с которым ты отвергаешь их счастье, ты докажешь им, что не по своей трусости ты подчиняешься их страданиям. Представляй себе их такими, какими они должны быть, если ты желаешь на них влиять, но представляй себе их такими, какие они есть, если тебе придется действовать за них. Одобрения их ищи в их достоинстве, но счастья их ищи лишь в расчете на их недостатки; таким путем твое благородство пробудит их собственное, и цель твоя не будет уничтожена их недостатками. Серьезность твоих правил отпугнет их от тебя, но в игре они способны еще перенести их. Вкус их целомудреннее их сердца, и здесь-то именно и должен ты схватить боязливого беглеца; ты напрасно будешь нападать на их правила, напрасно осуждать их действия, но на их праздности ты можешь еще испытать свою творческую руку. Изгони из их наслаждений произвол, легкомыслие, грубость, и таким путем ты незаметно изгонишь это из их действий и, наконец, из помышлений. Где бы ты ни встретился с ними, схвати их благородными, величественными и одухотворенными формами, огороди их отовсюду символами совершенного, пока, наконец, видимость не победит действительность и искусство — природу».

Итак, вы согласны со мной и убедились из содержания предшествующих моих писем, что человек может удалиться от своего назначения двумя противоположными путями, что наш век действительно пошел по двум ложным путям и стал здесь жертвою грубости, там — изнеженности и извращенности. Красота должна вывести людей на истинный путь из этого двойного заблуждения. Но каким образом культура прекрасного может излечить одновременно от этих двух противоположных пороков и соединить в себе два противоречащие качества? Разве может она в дикаре сковать природу, а в варваре освободить ее? Разве может она одновременно и напрячь и ослабить, — а если она не в состоянии сделать того и другого, то как разумным образом можно ждать от нее столь великого следствия, как совершенство человеческой природы?

Правда, мы уже неоднократно слушали утверждение, что развитие чувства красоты утончает нравы, так что нет нужды в новом доказательстве этого. Принято ссылаться на повседневный опыт, показывающий, что с развитым вкусом обыкновенно сопряжены ясность ума, восприимчивость чувства, свободомыслие и даже достойное поведение, а с неразвитым вкусом обыкновенно связано противоположное. Ссылаются с достаточной уверенностью на пример культурнейшего из народов древности, в котором чувство красоты достигло наивысшего развития, а также на противоположный пример тех частью диких, частью варварских народов, которые платились за свою нечувствительность к красоте тем, что имели грубый или же суровый характер. Однако мыслящим людям иногда приходит в голову или отрицание самого факта, или же отрицание правомерности заключений, выводимых из него. Они представляют себе эту дикость, которую ставят в упрек необразованным народам, не столь ужасной и не столь выгодной ту утонченность, которую ставят в заслугу образованным. Уже в древности находились люди, которые не считали благодеянием художественную культуру и поэтому были очень склонны к

тому, чтобы запретить доступ в их государство искусствам воображения.

Не о тех говорю я, которые только потому поносят граций, что никогда не были ими обласканы. Каким образом могли бы оценить тихую работу вкуса по отношению к внутреннему и внешнему человеку и не обратить внимания на существенные выгоды культа прекрасного те, которые не имеют иного мерила ценности, кроме потраченного труда и ощутительной пользы? Человек, не ценящий формы, презирает всякое изящество речи, видя в нем заискивание, всякое тонкое обращение, видя в нем притворство, всякую деликатность и великодушие в поведении, видя в них лишь преувеличение и аффектацию. Он не может простить любимцу граций, что тот может как душа общества занять всякий кружок, что в качестве делового человека он направит все умы сообразно своим целям, что как писатель он налагает отпечаток своего духовного облика на все свое столетие, между тем как первый, жертва усердия, не может, при всем своем знании, возбудить интерес, не может сдвинуть с места камня. Так как первый не может научиться у него гениальной тайне быть приятным, то ему не остается ничего иного, как только оплакивать извращенность человеческой природы, которая более преклоняется пред видимостью, чем пред сущностью.

Но раздаются и достопочтенные голоса, которые высказываются против влияния красоты и, основываясь на опыте, вооружены против нее страшными доводами. «Нельзя отрицать, — говорят они, — что прелести красоты в хороших руках могут вести к похвальным результатам; но также не противоречит ее сущности, что, попав в дурные руки, они произведут действие прямо противоположное и послужат на пользу заблуждению и неправде своею, захватывающей души, силой. Вкус обращает внимание всегда лишь на форму, а не на содержание; именно поэтому он придает духу опасное направление, заставляя его пренебрегать вообще всякою реальностью и приносить в жертву прелестному покрову истину и нравственность. Действительные различия предметов теряются, и одна видимость определяет их

ценность. Сколько способных людей,— продолжают они,— отвлекаются от серьезной и напряженной деятельности соблазнительною силою красоты или во всяком случае побуждаются заниматься ею лишь поверхностно! Сколько слабых умов только потому пришло в столкновение с гражданским строем, что фантазии поэтов угодно было создать мир, в котором все обстоит иначе, где приличия не связывают мнений, где искусственность не подчиняет себе природы! Какой опасной диалектикой овладели страсти с тех пор, как они красуются в блестящих красках в изображениях поэтов и обыкновенно одерживают верх в столкновении с законами и долгом! Какая польза обществу от того, что красота предписывает законы общению, которым прежде управляла истина, и что внешнее впечатление определяет почет, который должен был бы следовать лишь за заслугою. Правда, теперь расцвели все доблести, которые способны вызвать приятное впечатление внешности и придать цену в обществе, но зато господствует и полный разврат, и в ходу все пороки, которые уживаются с красивою оболочкою». Действительно, следует призадуматься над тем, что мы видим упадок человечества во все эпохи истории, в которые процветали искусства и господствовал вкус, и не можем привести ни одного примера, когда у народа высокая степень и большое распространение эстетической культуры шли бы рука об руку с политической свободою и гражданскою доблестью, когда красота нравов уживалась бы с добрыми нравами, а внешний лоск обращения — с истинною.

Пока Афины и Спарта сохраняли еще свою независимость и основою служило уважение перед законами их государственного устройства, до тех пор вкус еще был незрелым, искусство находилось еще в младенческом состоянии, и красота далеко не господствовала над душами. Правда, поэзия уже поднялась высоко, но только еще на крыльях гения, который, как известно, близко граничит с дикостью и представляет собой свет, мерцающий во тьме, и, следовательно, свидетельствует скорее против вкуса своего времени, чем за него. Когда же при Перикле и Александре наступил золотой век

искусств и господство вкуса сделалось всеобщим, тогда исчезли сила и свобода Греции; красноречие исказило истину, а мудрость в устах Сократа стала казаться оскорбительной, равно как добродетель в жизни Фокиона. Мы знаем, что римляне сначала должны были истощить свои силы в гражданских войнах и, лишенные мужества благодаря восточной роскоши, подчиниться игу счастливого тирана, прежде чем греческое искусство восторжествовало над суровостью их нрава. И у арабов занялась заря культуры не ранее, чем энергия их воинственного духа ослабла под скипетром Аббасидов. И в новой Италии не прежде появилось искусство, чем был расторгнут прекрасный Ломбардский союз, Флоренция подчинена Медичи и дух независимости во всех этих мужественных городах уступил место бесславной покорности. Почти излишне упоминать о примере новых народов, утонченность которых возрастала в той же мере, в какой исчезала самостоятельность. Куда бы мы ни обратили свой взор в мировое прошлое, мы всюду находим, что вкус и свобода бегут друг от друга и что красота основывает свое господство лишь на гибели героических доблестей.

И все-таки именно эта энергия характера, ценою которой обыкновенно покупается эстетическая культура, представляется наиболее действительной пружиной всего великого и прекрасного в человеке, и она не может быть заменена никаким другим преимуществом, как бы велико оно ни было. Итак, если руководиться только тем, чему предшествующий опыт научил относительно влияния красоты, то, конечно, нельзя найти достаточного поощрения к тому, чтобы развивать чувства, которые столь опасны истинной культуре человека; и мы охотнее, не взирая на опасность грубости и жестокости, откажемся от размягчающей силы красоты, чем, несмотря на все выгоды утонченности, отдадимся ее расслабляющему влиянию. Но, может быть, опыт не есть то судилище, пред которым может быть решен такой вопрос, как наш, и прежде чем придать значение свидетельству опыта, нужно поставить вне сомнения, что это именно та самая красота, о которой мы говорим и против которой говорят эти примеры.

Это, однако, предполагает понятие красоты, коренящееся в ином источнике, чем опыт, ибо это понятие красоты должно определить, по праву ли именуется прекрасным то, что в опыте считается таковым.

Это чистое разумное понятие красоты — если только вообще может быть найдено такое понятие — должно искать путем отвлечения, и оно может быть выведено из возможности чувственно-разумной природы, ибо почерпнуть его из действительного факта нельзя, так как это понятие само определяет наше суждение относительно каждого действительного факта и руководит им; *одним словом*, красоту нужно понять как необходимое условие существования человеческого. Итак, мы должны теперь подняться к чистому понятию человечности, и так как опыт указывает нам лишь единичные состояния единичных людей и никогда не показывает человечества, то нам приходится открыть безусловное, пребывающее в этих индивидуальных и преходящих проявлениях, и овладеть необходимыми условиями его бытия, отбросив все случайные ограничения. Правда, этот трансцендентальный путь отдалит нас на время от близкого нашему сердцу круга явлений и от живого присутствия предметов и заставит нас пребывать на голых полях отвлеченных понятий; однако мы ведь стремимся к твердому основанию познания, которого ничем нельзя поколебать, и кто недостаточно смел, чтобы перейти границы действительности, тот никогда не завоеует истины.

П И С Ъ М О О Д И Н Н А Д Ц А Т О Е

Как бы высоко ни поднималась абстракция, она в конце концов приходит к двум основным понятиям, на которых она успокаивается и должна признать свои границы. Она отличает в человеке нечто устойчиво пребывающее и нечто непрерывно изменяющееся. Пребывающее называет она его личностью, изменяющееся — ее состоянием.

Личность и состояние — я и его определения, — которые мы мыслим в необходимом существе как одно и

то же, в конечном представляются вечно раздельными. Личность пребывает, но состояния изменяются; однако сколько бы состояния ни менялись — личность пребывает. Мы переходим от покоя к деятельности, от страсти к равнодушию, от согласия к противоречию, однако мы всегда остаемся самими собою, и то пребывает, что непосредственно из нас вытекает. Только в безусловном субъекте *вместе* с личностью пребывают и все ее определения, ибо они вытекают *из* личности. Все, чем божество является, существует в нем *потому*, что оно существует, следовательно, все в нем вечно, ибо оно само вечно.

В человеке же, как конечном существе, личность и состояние различны; поэтому ни состояние не может быть обосновано личностью, ни личность состоянием; в последнем случае личность должна бы стать изменчивою; в первом — состояние стать пребывающим, то есть и в том и в другом случае должна погибнуть личность или конечность. Мы не потому существуем, что мыслим, стремимся, ощущаем; нет, мы мыслим, стремимся, ощущаем потому, что существуем. Мы существуем потому, что существуем; мы ощущаем, мыслим и стремимся, потому что помимо нас существует еще нечто иное.

Личность должна в себе самой иметь основание, ибо пребывающее не может проистекать из изменения; итак, мы, во-первых, нашли идею абсолютного, на себе самом основанного бытия, то есть идею *свободы*. Состояние должно иметь основание; оно не заключено в личности, поэтому не абсолютно и должно *вытекать* из чего-либо. И вот мы нашли, во-вторых, условие всякого зависимого бытия или становления, то есть *время*. «Время есть условие всякого становления» — это тавтология, ибо этим положением не сказано ничего иного, как только то, что «смена есть условие всякого чередования».

Личность, открывающаяся лишь в вечно пребывающем *я*, и только в нем, не может становиться, не может начинаться во времени, ибо, напротив, время должно начаться в ней, так как в основе изменяюще-

гося должно находиться и нечто пребывающее. Нечто должно изменяться, если вообще изменению положено быть; это нечто поэтому само не может быть уже изменением. Когда мы говорим: «цветок расцветает и увядает», мы в это время делаем цветок пребывающим в изменении, мы как бы придаем цветку личность, в которой и совершается обнаружение двух указанных состояний. Возражение, что человек сперва становится,— не имеет силы, ибо человек не только личность вообще, но личность, находящаяся в определенном состоянии; а всякое состояние, всякое определенное бытие возникает во времени, поэтому человек как феномен должен иметь возникновение, хотя чистый интеллект в нем вечен. Без времени, то есть без возникновения, он никогда не стал бы определенным существом; его личность существовала бы в предрасположении, но никогда не стала бы действительной. Только благодаря смене своих представлений пребывающее я становится явлением для самого себя.

Материю действия или реальность, почерпаемую высшим интеллектом из самого себя, человек должен получить, и получает он ее путем восприятия, как нечто находящееся вне его в пространстве и как нечто изменяющееся в нем во времени. Его вечно неизменное я сопровождает это изменяющееся в нем содержание, и предписание, ему данное разумною его природою, состоит в том, чтобы постоянно оставаться самим собою, несмотря на все изменения, чтобы все восприятия превратить в опыт, то есть привести к единству познания, чтобы сделать каждый из способов проявления во времени законом для всех времен. Он *существует* только благодаря тому, что изменяется, он существует лишь потому, что остается неизменным. Итак, человек, представляемый как нечто законченное, был бы пребывающим единством, которое остается в волнах изменения вечно тем же самым.

Хотя бесконечное существо, божество, не может становиться, но все же следует назвать божественным и то стремление, которое, будучи важнейшим отличительным признаком божества, имеет своей бесконеч-

пою задачей безусловное провозглашение полноты бытия (действительности всего возможного) и безусловное единство являющегося (необходимость всего действительного). Человек без всякого сомнения в своей личности носит задатки божественности. Путь к божеству — если только можно назвать путем то, что никогда не приводит к цели,— дан человеку в его ощущениях.

Его личность, рассматриваемая сама по себе, независимо от всякой чувственной материальности, представляет собой лишь предрасположение к возможному бесконечному обнаружению, и пока она не созерцает и не ощущает, она есть лишь форма и пустая способность. Его чувственная природа, рассматриваемая сама по себе, без всякого отношения к самодеятельности духа, может сделать дух, который без ощущений представляет собою лишь форму, материей, но отнюдь не в состоянии соединить материю с ним. Пока человек только ощущает, только стремится и действует вследствие желания, до тех пор он представляет собою только *мир*, если под этим именем разумеет лишь бесформенное содержание времени. Правда, только его чувственная природа делает его способным к деятельной силе, но только личность придает его действиям характер его деятельности. Итак, человек должен придать материи форму, чтобы не быть только миром; для того чтобы не быть только формой, он должен придать предрасположению, находящемуся в нем, действительность. Он осуществляет форму, создавая время и противопоставляя пребывающему изменению, вечному единству своего *я* — многообразию мира; он облекает материю в форму, уничтожая время, утверждая пребывающее в изменении и подчиняя многообразию мира единству своего *я*.

Отсюда проистекают два противоположных требования, обращенных к человеку, два основных закона разумно-чувственной природы. Первое требует абсолютной *реальности*; человек должен осуществить все, что есть лишь простая форма, он должен обнаружить все свои способности в явлении. Второе требует безусловной *формальности*: человек должен уничтожить в себе все,

что представляет собой только мир, и должен внести согласие во все свои изменения; другими словами, он должен обнаружить все внутреннее и всему внешнему придать форму. Обе задачи, представленные в полнейшем их осуществлении, ведут обратно к понятию божества, от которого я исходил.

ПИСЬМО ДВЕНАДЦАТОЕ

Две противоположных силы, побуждающие нас к обнаружению своего объекта и потому могущие быть весьма уместно названы побуждениями, заставляют нас приступить к осуществлению этой двойной задачи, то есть сделать необходимое *в нас* действительным и действительное *вне нас* подчинить закону необходимости. Первое побуждение, которое я назову чувственным, исходит из физического бытия человека или из его чувственной природы; оно занято тем, чтобы поместить человека в границах времени и сделать его содержанием (материей), а не тем, чтобы дать ему содержание, ибо для этого необходима уже свободная деятельность лица, которое воспринимает содержание и отличает его от себя, как чего-то пребывающего. Содержанием (материей) здесь называется не что иное, как изменение или реальность, заполняющая время; итак, это побуждение требует, чтобы изменение было, чтобы время имело содержание. Это состояние заполненного времени называется ощущением, и только им одним обнаруживается физическое бытие.

Так как все сущее во времени чередуется, то бытие одного исключает все остальное. Когда извлекаешь звук из инструмента, то из всех звуков, которые могли бы быть получены, только этот один действителен; когда человек ощущает окружающее его, то бесконечная возможность определений ограничена только этим одним родом бытия. Где действует исключительно это побуждение, там, по необходимости, дано величайшее ограничение, человек в этом состоянии не что иное, как количественная единица, заполненный момент времени — или лучше — *его* нет; ибо его личность до тех

пор отсутствует, пока над ним господствует ощущение и его увлекает с собою время*.

Область этого побуждения простирается настолько, насколько человек конечен, и так как форма проявляется всегда в материи, абсолютное же только через среду ограничений, то в конце концов с чувственными побуждениями связано все явление человечности. Однако, хотя только оно пробуждает и развивает человеческие задатки, все ж оно одно делает невозможным совершенство человечности. Неразрывными узами при-вязывает оно к чувственному миру стремящийся ввысь дух и зовет абстракцию обратно к границам действительности, из самого свободного ее странствования в бесконечность. Мысль, правда, может на мгновение ускользнуть от чувственного побуждения, твердая воля — победоносно противиться его требованиям, но подавленная природа скоро вновь вступает в свои права, дабы настоять на реальности бытия, на содержании наших познаний и на цели нашей деятельности.

Другое побуждение, которое можно назвать побуждением к форме, исходит из абсолютного бытия человека или из его разумной природы и стремится освободить его, внести гармонию в разнообразие его явлений и сохранить его личность при всей изменяемости состояний. Так как личность, как абсолютное и неделимое

* Человеческая речь обозначает это состояние бессознательности, когда личность подавлена господствующим ощущением, весьма метким выражением: быть вне себя, то есть быть вне своего я. Хотя это выражение применяется лишь в тех случаях, когда ощущение переходит в аффект и это состояние становится благодаря большей его продолжительности более заметным, все-таки всякий находится «вне себя», пока он только ощущает. Точно так же правильно выражение «прийти в себя», обозначающее состояние возвращающейся рассудительности; это выражение означает возвращение в свое я, восстановление своей личности. О человеке, находящемся в обмороке, не говорят: «он вне себя», а лишь «он без памяти» (без себя); то есть он лишился своего я, так как это я не находится в нем. Поэтому очнувшийся от обморока «становится самим собою» — выражение, имеющее значение наряду с «прийти в себя».

единство, не может противоречить себе, ибо мы вечно остаемся самими собою, то побуждение, заботящееся о сохранении личности, не может требовать ничего иного, как только того, что оно вечно должно требовать: оно решает навсегда, когда решает теперь, и оно повелевает теперь то, что повелело навсегда. Оно охватывает таким образом всю череду времени, то есть оно уничтожает время, уничтожает изменение; оно хочет, чтобы действительное было необходимым и вечным и чтобы вечное и необходимое было действительным; иными словами: оно требует истины и права.

Если первое побуждение лишь создает *случай*, то второе дает законы, — законы для всякого суждения, имеющего в виду познание, законы для всякой воли, имеющей в виду действия. Допустим, что мы познаем предмет, что мы придаем состоянию нашего субъекта объективную ценность, или же что мы действуем, руководствуясь познаниями, то есть что мы объективное делаем основанием для определения нашего состояния, — в обоих случаях мы вырываем это состояние из подсудности времени и приписываем ему реальность для всех людей и всех времен, то есть приписываем ему необходимость и всеобщность. Чувство может лишь сказать: «Это истинно для *этого субъекта* и в *этот момент*», а может явиться другой момент и другой субъект, который признает ложным утверждение настоящего ощущения. Но раз мысль скажет: «Это есть», — то этим она решает на веки веков, и за истинность ее утверждения ручается сама личность, которая остается вечно неизменною. Склонность может только сказать: «Это хорошо для твоего индивида и для твоей теперешней потребности», но изменение поглотит твой индивид и твою потребность, и то, к чему ты пламенно теперь стремишься, станет со временем предметом твоего отвращения. Но если нравственное чувство скажет: «Это должно быть», — тогда оно решает на веки веков, — если ты исповедуешь истину, потому что это истина, и поступаешь справедливо, потому что это справедливо, тогда ты делаешь единственный случай законом для всех случаев и рассматриваешь один момент твоей жизни, как вечность.

Итак, когда господствует побуждение к форме и чистый объект действует в нас, тогда дано наибольшее распространение бытия, тогда исчезают все ограничения, тогда человек становится из количественной единицы, каковым его делает скудное чувство, *идейной единицей*, охватывающей собой все царство явлений. При этом процессе мы более уже не находимся во времени, а время, со всей его нескончаемой чередой, находится в нас. Мы уже более не индивиды, а род; нашими устами высказывается суждение всего духовного мира, и в нашем действии представлен выбор всех сердец.

П И С Ъ М О Т Р И Н А Д Ц А Т О Е

При первом взгляде кажется, что не существует большей противоположности, как та, которая заметна в тенденциях этих двух побуждений, ибо одно требует изменения, в то время как другое настаивает на неизменности. И все-таки оба эти побуждения исчерпывают понятие человеческой природы, и просто невысказано понятие третьего основного побуждения, которое служило бы посредником между двумя другими. Каким же образом восстановим мы единство человеческой природы, которое кажется совершенно уничтоженным этой первичной и радикальной противоположностью?

Правда, тенденции этих побуждений противоречат друг другу, но следует заметить, что противоречат не в одних и тех же объектах, а то, что не встречается друг с другом, не может и сталкиваться. Чувственное побуждение, правда, требует изменения, но оно не требует, чтобы это изменение простиралось и на личность и ее сферу, то есть не требует смены основоположений. Побуждение к форме требует единства и постоянства, но оно не желает закрепления состояния вместе с закреплением личности, то есть не желает тождественности ощущений. Итак, по природе эти побуждения не противоположны, и если они все же кажутся таковыми, то лишь там, где они свободно переступили границы природы, смешав сферы своей деятельности и не по-

пая своей сущности *. Задача культуры состоит в том, чтобы охранять эти сферы и оберегать границы каждого из двух побуждений; культура должна отдать справедливость обоим, — не только одному разумному побуждению в противовес чувственному, но и последнему в противовес первому. Итак, задача культуры двойкая: во-первых, охрана чувственности от захватов свободы, во-вторых, охрана личности от силы чувствований. Первого она достигает развитием способности чувствовать, а второго — развитием разума.

* Когда утверждают первичный, а следовательно и необходимый антагонизм обоих побуждений, тогда, конечно, не остается другого средства сохранить единство в человеке, как безусловное подчинение чувственного побуждения разумному. Но из этого может получиться лишь однообразие, а не гармония, и человек вовеки останется разделенным. Подчинение действительно должно иметь место, но быть обоюдным, ибо хотя несомненно, что ограничения никогда не могут обосновать абсолюта, то есть свобода не зависит от времени, однако столь же несомненно, что абсолюта сам по себе не может обосновать ограничения, что состояние во времени не может зависеть от свободы. Итак, оба начала соподчинены и координированы, то есть они сосроят во взаимодействии: без формы нет материи, без материи нет формы. (Это понятие взаимодействия и все его значение превосходно разъяснено у Фихте в его «Основании всеобщего наукоучения», Лейпциг, 1794.) Мы не знаем, конечно, того, как обстоит дело относительно личности в царстве идей, но мы наверное знаем, что она не может проявиться в царстве времени без того, чтобы впитать в себя материю. Итак, в этом мире материя имеет значение не только в подчинении форме, но и рядом с формой и независимо от нее. Таким образом насколько необходимо, чтобы чувство не имело решающего значения в области разума, столь же необходимо, чтобы и разум не имел притязаний решать что-либо в области чувства. Уже тем самым, что каждому отводят особую область, исключают из нее другое, и каждому полагают границу, которую нельзя переступить без ущерба для обоих.

Трансцендентальной философии, главная задача которой есть освобождение формы от содержания и изображение необходимого очищенным от всего случайного, легко привыкнуть к тому, чтобы рассматривать все материальное лишь как препятствие, а чувственность, мешающую именно этой задаче, представлять себе стоящей в необходимом противоречии с разумом. Такая точка зрения не заключается в духе Кантовой системы, но она, может быть, соответствует буквальному ее пониманию.

Так как мир есть протяженность во времени, есть изменение, то совершенство способности, приводящей человека в связь с миром, должно состоять в наивозможно большей изменяемости и экстенсивности. Так как личность есть пребывающее в смене, то совершенство той способности, которая противодействует изменению, должно состоять в наивозможно большей самостоятельности и интенсивности. Чем более разовьется впечатлительность, чем она подвижнее, чем большую поверхность она будет обращать к явлениям, тем большую часть мира *охватит* человек, тем больше способностей разовьет он в себе. Человек *поймет* тем большую часть мира, тем больше форм создаст он вне себя, чем большей силой и глубиной будет обладать его личность, чем большую свободу приобретет его разум. Итак, его культура будет состоять в следующем: во-первых, доставить воспринимающей способности разнообразнейшие соприкосновения с миром, а в чувствах развить наибольшую пассивность; во-вторых, для определяющей способности приобрести наибольшую независимость от восприимчивости и развить возможно более активность разума. Человек лишь тогда достигнет высшей полноты бытия в соединении с высшей самостоятельностью и свободой, когда оба качества соединятся, и вместо того чтобы потеряться в мире, он впитает в себя мир со всей его бесконечностью явлений и подчинит единству своего разума.

Это отношение человек может изменить и в обратную сторону и благодаря этому двояким образом не исполнить своего назначения. Он может интенсивность, необходимую для деятельной силы, израсходовать на страдательную, если материальное побуждение поглотит формальное, и таким образом воспринимающая способность превратится в определяющую; он может экстенсивность, принадлежащую страдательной силе, приписать деятельной, если формальное побуждение поглотит материальное, и воспринимающую способность подчинить определяющей. В первом случае он никогда не станет *самим собою*, во-втором — он ни-

когда не станет *ничем иным*. Итак, в обоих случаях он не станет ни тем, ни другим, то есть будет нулем*.

Ибо когда чувственное побуждение становится определяющим, когда чувство становится законодателем и мир подчиняет себе личность, то мир в той же мере перестает быть объектом, в какой становится силою.

* Дурное влияние перевеса чувственности на наше мышление и деятельность легко заметно каждому, но не так легко заметить вредное влияние перевеса рассудочности на наше познание и деятельность, хотя он столь же часто встречается и имеет столь же важное значение. Да будет мне поэтому дозволено припомнить здесь, из большого количества сюда относящихся случаев, лишь два, которые выяснят вред мышления и воли, опережающих созерцание и ощущение.

Одна из важнейших причин медленного развития естествознания заключается у нас, очевидно, во всеобщей и неудержимой склонности к телеологическим суждениям, при конститутивном употреблении коих определяющая способность становится на место воспринимающей: Природа может приходить в весьма разнообразное и настойчивое соприкосновение с нашими органами, но все ее многообразие совершенно для нас потеряно, ибо мы не ищем в ней ничего иного, как только того, что сами в нее вложили; ибо мы не позволяем природе *входить в нас* против наших интересов и, наоборот, нетерпеливо стремимся нашим разумом, опережающим чувства, *навстречу природе*. И вот, когда раз в течение веков явится человек со спокойным, целомудренным и открытым чувством и поэтому натолкнется на множество явлений, которых мы благодаря нашему предубеждению не замечали, то все мы очень удивляемся тому, что столько глаз при таком ясном свете ничего не замечали. Это слишком поспешное стремление к гармонии, когда не собраны еще отдельные звуки, составление ее, эта насильственная узурпация, совершаемая мышлением в сфере, не безусловно ему подчиненной, является причиной бесплодности стольких мыслящих умов в деятельности на пользу науки, и трудно сказать, что повредило более расширению наших познаний — чувственность ли, противящаяся форме, или же разум, не дожидющийся содержания.

Так же трудно определить, от чего более страдает и охладевает наша практическая филантропия: от горячности наших страстей или же от строгости наших правил, от эгоизма наших чувств или же от эгоизма нашего разума. Для того чтобы сделаться сострадательным, отзывчивым, быстрым на помощь человеком, необходимо соединение чувства и характера, подобно тому как необходимо совпадение восприимчивости ощущений с энергией рассудка для приобретения опыта. Если мы лишены способности воспринимать в себя чужую природу точно и правильно, усваивать чужие положения, де-

Когда человек есть только содержание времени, тогда *его* не существует, а следовательно *у него* нет и содержания. Вместе с личностью уничтожено и состояние, — ибо это соотносительные понятия, — так как смена требует пребывающего, а ограниченная реальность — безграничного. Когда побуждение к форме становится воспринимающим, то есть когда мышление опережает ощущение, когда личность ставит себя на место мира, тогда она в такой же мере перестает быть самостоятельной силою и субъектом, в какой ставит себя на место объекта, ибо пребывающее требует для своего обнаружения смены, а абсолютная реальность — ограничений. Когда человек только форма, тогда у него нет

лать своими чужие чувства, то как мы можем быть справедливыми относительно других, хотя бы имели самые похвальные правила? Но эта способность в такой же мере подавляется воспитанием, которое мы получаем, а равно и тем, которое сами себе даем, в какой стремятся сломить силу страстей и укрепить характер правилами. Так как трудно остаться верным своим правилам при всей подвижности чувств, то берутся за более удобное средство, а именно укрепляют характер, притупляя чувства; ибо, конечно, неизмеримо легче жить в мире с обезоруженным противником, чем господствовать над храбрым и бодрым врагом. В этой операции главным образом и состоит так называемое формирование человека, притом в лучшем значении этого слова, когда имеется в виду выработка внутреннего, а не только внешнего человека. Сформированный таким образом человек, конечно, не будет и не покажется грубым по природе, но он в то же время будет своими принципами огражден от природных впечатлений, и человечность извне будет так же ему недоступна, как человечность изнутри.

Вреднейшее злоупотребление идеалом совершенства состоит в том, что при оценке других людей и в тех случаях, когда нужно за них заступиться, применяют этот идеал во всей его строгости, — это ведет к жестокости и холодности, противоположное — к мечтательности. Без сомнения, тот необычно легко смотрит на свои общественные обязанности, кто на место живого человека, просящего нашей помощи, в мыслях представляет человека идеального, который, по всей вероятности, может обойтись и без нашей помощи. Истинно прекрасный характер требует строгости по отношению к себе и мягкости по отношению к другим. В большинстве же случаев человек, снисходительный к другим, бывает снисходителен и к себе, а строгий к себе бывает строгим и по отношению к другим; самый презренный характер тот, который строг к другим и снисходителен к себе.

формы, и вместе с состоянием уничтожена и личность. Одним словом, только поскольку человек самостоятелен, постольку вне его существует реальность; только поскольку он восприимчив, постольку в нем есть и реальность и он является мыслящей силою.

Итак, оба побуждения нуждаются в ограничении и, поскольку они мыслятся как энергия,— в разряжении; первое — чтобы оно не вмешивалось в область законодательства, второе — чтобы оно не проникло в область ощущений. Но разряжение чувственного побуждения отнюдь не должно быть следствием физической немощи и тупости ощущений, всегда заслуживающих лишь презрения; оно должно быть действием свободы, деятельностью личности, умеряющей чувственность моральной интенсивностью и дающей впечатлениям, посредством подчинения их себе, большую поверхность взамен глубины. Характер должен определять границы темперамента, ибо чувства должны делать уступки только в пользу духовных сил. Разряжение формального побуждения также не должно быть следствием духовной немощи и дряблости мысли и воли, которые могут только унижить существо человека. Их слазным источником должна быть полнота ощущений; сама чувственность должна защищать победоносною силою свою область и противодействовать насилию духа, к которому он, благодаря своей опережающей деятельности, весьма склонен. *Одним словом*, личность должна удерживать материальное побуждение, а восприимчивость или природа — побуждение к форме в свойственных им гра-
ницах.

ПИСЬМО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ

Итак, мы пришли к понятию такого взаимодействия двух побуждений, при котором действие одного обосновывает и ограничивает действие другого, и каждое побуждение обнаруживается наиболее полно именно благодаря тому, что действует другое.

Это взаимоотношение двух побуждений представляет собою, правда, лишь задачу разума, которую человек в состоянии вполне решить только на высоте

совершенства своего бытия. Это в истинном значении слова *идея его человеческой природы*, то есть нечто бесконечное, к чему он в смене времен может постепенно приближаться, никогда не достигая. «Он не должен стремиться к форме за счет своей реальности и не должен стремиться к реальности за счет формы, напротив того: безусловное бытие он должен искать в определенном, а определение бытия в бесконечном. Он должен противопоставить себя миру, ибо он есть личность, и он должен быть личностью, ибо ему противостоит мир. Он должен ощущать, ибо он сознает, и должен сознавать, ибо он ощущает». Пока он исключает одно из этих двух побуждений или удовлетворяется одним после другого, до тех пор он не будет в состоянии познать, что он человек в полном значении этого слова, соответственно истинному значению этой идеи, ибо, пока он только ощущает, для него остается тайной его личность или безусловное бытие, а пока он только мыслит, для него будет тайною его существование во времени или его состояние. Но если бы были возможны случаи, когда он испытывает и то и другое вместе, то есть когда он сознает свою свободу и вместе с тем ощущает свое бытие, когда он одновременно чувствует себя материей и познает себя как дух,— в этих случаях, и только в них, он имел бы пред собою совершенный образ своей человеческой природы, и предмет, представивший пред ним этот образ, служил бы ему символом его осуществленного назначения, а следовательно (ибо это назначение достижимо лишь в совокупности всего времени), и изображением бесконечного.

Если предположить, что подобные случаи возможны в опыте, они вызовут в человеке новое побуждение, которое будет противоположно каждому из двух, рассматриваемому в отдельности, именно потому, что оба действуют в нем; поэтому-то оно и должно быть рассматриваемо как новое побуждение. Чувственное побуждение заботится о том, чтобы было изменение, чтобы время имело содержание, формальное побуждение заботится о том, чтобы время было уничтожено, чтобы изменения не было. Итак, то побуждение, в котором действуют оба в соединении, то есть (да будет

мне дозволено называть это побуждение, прежде чем я смогу обосновать его название) побуждение к игре направлено к тому, чтобы уничтожить время в самом времени, соединить становление с абсолютным бытием, изменение с тожеством.

Чувственное побуждение ищет ограничения, оно желает получить объект; побуждение к форме само ограничивает, оно само хочет создать свой объект; побуждение к игре направлено к тому, чтобы получить объект, но таким, каким бы оно его создало, и создать его таким, каким чувство его воспринимает.

Чувственное побуждение исключает из своего субъекта всякую самодеятельность и свободу, формальное побуждение исключает из своего субъекта всякую зависимость, всякую страдательность; но исключение свободы есть физическая необходимость, исключение страдательности есть моральная необходимость; итак, оба стремления понуждают дух: первое — путем законов природы, второе — путем законов разума. Таким образом побуждение к игре, в котором соединены оба побуждения, будет понуждать дух одновременно и физически и морально; оно, следовательно, даст человеку свободу как в физическом, так и в моральном отношении, ибо уничтожает всякую случайность и всякую зависимость. Когда мы страстно любим кого-либо, кто заслуживает нашего презрения, мы болезненно ощущаем оковы природы. Когда мы ненавидим кого-либо, кто заслуживает нашего уважения, тогда мы болезненно ощущаем оковы разума. Но когда он одновременно владеет и нашей склонностью и приобрел наше уважение, тогда исчезает принуждение чувства и принуждение разума, и мы начинаем его любить, то есть играть одновременно и нашей склонностью и нашим уважением.

Далее, чувственное побуждение понуждает нас физически, а формальное морально, но первое не определяет нашего формального, а второе — нашего материального склада, то есть остается совершенно случайным, будет ли совпадать наше совершенство с нашим счастьем, или наоборот. Итак, побуждение к игре, в котором они действуют оба в соединении, сделает одно-

временно случайными как формальную, так и материальную сторону нашего существа, как наше совершенство, так и наше счастье; оно уничтожит в *обоих* случайность, именно потому, что оно сделает случайными *обе* стороны и что вместе с необходимостью исчезает и случайность; таким образом в материю будет внесена форма, а в форму — реальность. В такой же мере, в какой побуждение к игре уничтожит в ощущениях и аффектах их динамическое влияние, оно приведет их к согласию с идеями разума, и в той же мере, в какой оно отнимет моральное понуждение у законов разума, оно примирит эти законы с интересами чувств.

ПИСЬМО ПЯТНАДЦАТОЕ

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

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

Этим объяснением, если бы оно было таковым, красота не распространяется на всю область живого и не заключается в пределы этой области. Глыба мрамора, будучи и оставаясь безжизненной, все же может стать благодаря работе архитектора и скульптора живым образом. Человек, хотя он живет и имеет образ, все же

еще тем самым не есть живой образ, — для этого необходимо, чтобы его образ имел жизнь, а его жизнь образ. Пока мы только думаем о его образе, он еще безжизнен, еще только абстракция; пока мы только чувствуем его жизнь, она еще лишена образа, она простое впечатление. Человек становится живым образом лишь тогда, когда его форма живет в нашем ощущении и его жизнь принимает форму в нашем рассудке, и это случается всякий раз, когда мы начинаем оценивать его как нечто прекрасное.

Но генезис красоты вовсе еще не объяснен тем, что мы в состоянии указать составные части, соединение которых создает красоту; для этого необходимо, чтобы мы поняли это соединение, не поддающееся исследованию, подобно всякому взаимодействию между конечным и бесконечным. Разум выводит из трансцендентальных оснований требование: между материальным и формальным побуждениями должна быть общность, то есть должно существовать побуждение к игре, ибо понятие человеческой сущности завершается только благодаря единству реальности и формы, случайности и необходимости, пассивности и свободы. Разум должен выставить это требование, потому что он по своему существу настаивает на законченности и на устранении всяких ограничений, а всякая исключительная деятельность одного или другого побуждения оставляет природу человека незаконченной и полагает в ней предел. Итак, как только разум провозгласил: должна быть человеческая природа, — он этим самым постановил закон: должна существовать красота. Опыт нам может сказать, существует ли красота, и мы будем это знать, как только опыт показал нам, существует ли человеческая природа. Но ни опыт, ни разум не могут нам показать, каким образом красота и человеческая природа возможны.

Мы знаем, что человек не исключительно материален и не исключительно духовен. Поэтому красота, как завершение существа человека, не может быть исключительно только жизнью, как это утверждали остроумные наблюдатели, слишком точно следовавшие указаниям опыта, а вкус настоящего времени именно в этом и же-

лал бы видеть красоту; но красота не может быть и исключительно образом, как это утверждали умозрительные мудрецы, слишком удалившиеся от указаний опыта, и философствующие художники, которые при объяснении красоты слишком точно следовали за потребностями искусства*.

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

* Берк в своих «Философских исследованиях относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном» приравнивает красоту просто жизни. Простому образу приравнивает красоту, насколько мне известно, всякий последователь догматической системы, который когда-либо излагал свое убеждение по этому предмету; из числа художников к догматикам относится Рафаэль Менгс в своих «Мыслях о вкусе в живописи», не говоря уже о других. И в этой области, как во всех вообще, критическая философия показала новый путь сведения опыта к принципам и умозрения к опыту.

тельность, когда приходит в соприкосновение с идеями, ибо оно становится малым, и все необходимое перестает быть серьезным, ибо становится легким, как только оно встречается с ощущениями.

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

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

Не ошибается тот, кто станет искать идеал красоты какого-нибудь человека на том же пути, на каком он удовлетворяет свое побуждение к игре. Если греческие племена наслаждаются на Олимпийских играх бескровными состязаниями в силе, быстроте, ловкости и благородном соревновании талантов и если римский

народ радуется смертельному бою умирающего гладиатора с его ливийским противником, то эта одна черта поясняет нам, что идеальные образы Венеры, Юноны, Аполлона мы должны искать не в Риме, а в Греции *. Но разум говорит: прекрасное не должно быть просто жизнью или одним лишь образом, прекрасное должно быть живым образом, другими словами — оно должно быть красотой, так как красота предписывает человеку двойной закон: безусловной формальности и безусловной реальности. Итак, разум в одно и то же время говорит: человек должен только играть красотой и только красотой одною он должен играть.

И чтобы это, наконец, высказать раз навсегда, — человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Это положение в настоящую минуту, может быть, покажется парадоксальным, но оно получит важное и глубокое значение, когда нам удастся серьезно применить его к понятиям долга и судьбы. На нем будет построено, я вам это обещаю, все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить. Только науке покажется это положение неожиданным, но оно давно жило и действовало в искусстве и в чувствах греков, главнейших представителей искусства; они лишь помещали на Олимпе то, что следовало выполнить на земле. Руководствуясь истиной этого положения, греки заставили исчезнуть с чела блаженных богов серьезность и заботу, которые покрывают морщинами ланиты смертных, равно и пустое наслаждение, которое делает гладким лицо, лишенное содержания: они освободили вечно довольных богов от оков каких-либо целей, обязанностей, забот, и в праздности и безразличии усматривали завидную

* Нетрудно будет различить оттенки вкуса различных народностей, если сравнить (оставаясь в пределах нового мира) лондонские скачки, бой быков в Мадриде, спектакли в былом Париже, гонки гондольеров в Венеции, травлю зверей в Вене, веселое оживление римского Корсо. Однако народные игры в различных странах гораздо более разнообразны, чем игры образованных людей в этих же самых странах, — и это легко поддается объяснению.

божественную долю, которая представляется только более человеческим названием самой свободной и возвышенной жизни. В высоком понимании греков, сразу охватывающем оба мира, исчезло как материальное понуждение законов природы, так и духовное принуждение нравственного закона в высшем понятии необходимости, и из единства этих двух необходимостей для них возникла истинная свобода. Воодушевленные таким духом, греки стерли с черт лица своего идеала вместе со склонностью и всякие следы воли, или, лучше сказать, они сделали их неразличимыми, так как сумели соединить их в теснейшем союзе. Прекрасное лицо Юноны Лудовизи не представляет нам ни прелести, ни достоинства; нет ни того, ни другого, потому что оба соединены в одно. Женщина-бог требует нашего поклонения, а божественная женщина воспламеняет нашу любовь, и в то время как мы совершенно покорены небесною миловидностью, нас отпугивает небесная самоудовлетворенность. Весь облик покоится и живет сам в себе, как будто пребывая вне пространства, не отдаваясь и не сопротивляясь, без силы, способной бороться с силою, без пробела, в который могло бы вторгнуться временное. Неудержимо захваченные и привлеченные одним и в то же время отдаляемые другим, мы находимся одновременно в состоянии наивысшего покоя и наивысшего движения, и таким образом создается то чудесное волнение, для которого рас-судок не может подыскать понятия, а язык названия.

ПИСЬМО ШЕСТНАДЦАТОЕ

Мы видели, что из взаимодействия двух противоположных побуждений и из соединения двух противоположных начал возникает прекрасное, высший идеал которого придется таким образом искать в возможно совершенном союзе и равновесии реальности и формы. Но это равновесие остается всегда лишь идеей, которая неосуществима в действительности. В действительности всегда один элемент будет перевешивать другой, и наибольшее, на что способен опыт, состоит в колеба-

нии между обоими началами, причем перевес оказывается то на стороне реальности, то на стороне формы. Итак, красота в идее вечна, едина и неделима, ибо может существовать только одно равновесие; напротив, красота в опыте вечно будет двойственною, ибо при колебании равновесие может быть нарушено двояким образом, в обе стороны весов.

В одном из предшествующих писем я отметил, что красота может иметь смягчающее и напрягающее действие, — и это можно было вывести с полной необходимостью из связи предшествующего: смягчающее — для того, чтобы удерживать в границах как чувственное, так и формальное побуждение; напрягающее — для того, чтобы поддерживать силу обоих стремлений. Но двоякое действие красоты согласно идее должно быть одним и тем же. Красота должна смягчать тем, что она обе природы равномерно напрягает, и должна напрягать тем, что она обе природы равномерно смягчает. Это вытекает уже из понятия взаимодействия, в силу которого обе части по необходимости обуславливают друг друга и обусловлены друг другом, а красота является чистым их произведением. Но опыт не представляет нам примера такого совершенного взаимодействия; в опыте всегда имеется большее и меньшее, и перевес всегда вызывает недостаток, а недостаток — перевес. То, что в идеально-прекрасном различается лишь в представлении, то в опытной красоте различено в бытии. Идеально прекрасное, будучи неделимым и единым, в различных отношениях обнаруживает смягчающие и энергичные качества; в опыте дана смягчающая и энергичная красота. Это так будет и есть во всех случаях, когда безусловное заключено в пределы времени и когда идеи разума должны осуществиться в человечестве. Так размышляющий человек представляет себе добродетель, истину, блаженство; но человек действующий станет обнаруживать только *добродетели*, схватывать только *истины* и наслаждаться только *блаженными* днями. Дело физического и морального образования состоит в том, чтобы поставить на место добрых нравов — нравственность, на место сведений — познание, на место

счастья — блаженство, то есть чтобы свести вторые к первым; дело эстетического образования поставить красоту на место красот.

Энергичная красота так же мало может предохранить человека от некоторого остатка дикости и черствости, как смягчающая не обережет его от известной степени изнеженности и расслабления. Ибо так как действие первой состоит в напряжении духа в сфере физической и моральной и увеличении его стремительности, то слишком часто противодействие темперамента и характера уменьшает восприимчивость к впечатлениям и придавливает еще не окрепшую человечность, в то время как это принижение должно было коснуться лишь грубой природы; и грубая природа пользуется увеличением силы, которая была предназначена лишь свободной личности; поэтому-то во времена развития силы и пышности действительно великое в представлении часто встречается в связи с чудовищным и сказочным, а возвышенное в помышлении — в связи с ужасающими взрывами страсти; напротив того, во времена развития порядка и формы природа часто будет являться приниженной и покоренной и также часто оскорбленной и превзойденной. И так как действие смягчающей красоты на душу в сфере физической и моральной заключается в разрешении, то случается часто, что вместе с силою вождедений глохнет и энергия чувства и что характер испытывает ту потерю силы, которая должна была коснуться одной только страсти; потому-то в так называемые утонченные эпохи нежность часто вырождается в изнеженность, изящество формы в пошлость, корректность в пустоту, либеральность в произвольность, легкость в фривольность, спокойствие в апатию, и презрительнейшая карикатура часто встречается рядом с прелестнейшею человечностью. Смягчающая красота является таким образом потребностью для человека, находящегося под гнетом материи или форм, ибо величие и сила уже давно коснулись его, прежде чем он начал ощущать грацию и гармонию. Энергичная красота является потребностью для человека при снисходительности вкуса, ибо слишком легко он в эпоху утонченности

пускает на ветер ту силу, которую перенял из состояния дикости.

Теперь, я полагаю, объяснено и открыто то противоречие, которое обыкновенно встречается в суждениях людей о влиянии красоты и о значении эстетической культуры. Это противоречие перестает быть таковым, как только мы вспомним, что в опыте встречается двойная красота и что обе стороны утверждают относительно всего рода то, что может быть доказано лишь относительно каждого из двух видов. Это противоречие исчезает, как только различена двойная потребность человеческой природы, которой соответствует эта двойная красота. Итак, обе стороны, по всей вероятности, окажутся правыми, если только они условятся, какой вид красоты и какую форму человеческой природы они имеют в виду.

В дальнейшем ходе моих исследований я буду держаться того пути, которым сама природа ведет человека, и подымусь от видов красоты к ее родовому понятию. Я исследую воздействие смягчающей красоты на напряженного человека и воздействие энергичной красоты на расслабленного, для того чтобы под конец примирить оба противоположных вида в единстве идеально прекрасного, подобно тому как эти две противоположные формы человеческой природы сливаются в единстве идеального человека.

ПИСЬМО СЕМНАДЦАТОЕ

Пока дело шло лишь о том, чтобы вывести общую идею красоты из понятия человеческой природы, мы не должны были вспоминать других пределов последней, кроме тех, которые заключены в непосредственной ее сущности и неотделимы от понятия конечного. Не обращая внимания на случайные ограничения, зависящие от условий действительного явления, мы почерпали понятие красоты непосредственно из разума, как источника всякой необходимости, и вместе с идеалом человеческого существа нам был дан и идеал красоты.

Теперь же мы спустимся из области идей на арену действительности, чтобы встретить человека в некотором определенном состоянии, то есть при ограничениях, проистекающих не только из отвлеченного его понятия, но и из внешних обстоятельств и из случайного пользования его свободой. Но как бы многообразно ни была ограничена в нем идея его человеческой природы, все ж одно лишь содержание ее показывает нам, что могут быть только два противоположных вида отклонений от нее. Если совершенство человека заключается в согласной энергии его чувственных и духовных сил, то он может утратить это совершенство только путем недостатка согласия или же недостатка энергии. Даже не выслушав показаний опыта по этому вопросу, мы уже наперед, из одного разума, извлекаем уверенность, что найдем действительного, стало быть ограниченного, человека или в состоянии напряжения, или же в состоянии ослабления, смотря по тому, нарушает ли односторонняя деятельность отдельных сил гармонию его существа, или же единство его природы основывается на равномерном ослаблении его чувственных и духовных сил. Теперь мы докажем, что оба противоположных предела уничтожаются красотой, которая восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном — энергию, и таким путем, разнообразно природе красоты, приводит ограниченное состояние к безусловному и делает человека законченным в самом себе целым.

Итак, красота отнюдь не нарушает в действительности того понятия, которое мы составили себе о ней путем умозрения; только она в этом случае гораздо менее свободна в своей деятельности, чем в другом, в котором мы могли применить понятие красоты к чистому понятию человечности. В человеке, каким он является в опыте, красота встречает уже испорченный и противодействующий материал, который отнимает у нее ровно столько ее идеального совершенства, сколько он примешивает своих индивидуальных свойств. Поэтому в действительности красота всегда будет проявляться как отдельный и ограниченный вид и никогда — как чистый род. В напряженных душах она потеряет

часть своей свободы и разнообразия, в ослабленных — часть своей животельной силы. Нас же теперь, когда мы ближе познакомились с ее истинным характером, это противоречивое явление не будет более путать. Мы не станем, подобно большинству оценщиков, выводить ее понятие из отдельных указаний опыта и не станем делать ее ответственной за недостатки, которые встречаются под ее влиянием в человеке; мы знаем, наоборот, что это сам человек переносит на красоту несовершенство своей индивидуальности, вечно благодаря субъективной ограниченности препятствует ей стать совершенной и принижает ее абсолютный идеал, обнаруживая его лишь в двух ограниченных формах явления.

Смягчающая красота, как мы утверждали, соответствует напряженной душе, энергичная — ослабленной. Напряженным же я называю человека как в том случае, когда он находится под гнетом ощущений, так и в том, когда он находится под гнетом понятий. Каждое исключительное господство одного из двух его основных побуждений является для него состоянием угнетения и насилия; свобода заключается лишь в согласном действии его обеих натур. Таким образом односторонне подчиненный чувствам или чувственно напряженный человек освобождается и смягчается формой; односторонне подчиненный законам или духовно напряженный человек смягчается и освобождается материей. Итак, смягчающая красота, дабы удовлетворить этой двойной задаче; явится в двух различных образах: она, во-первых, умиротворит спокойствием формы дикую жизнь и проложит путь к переходу от ощущений к мышлению; во-вторых, как живой образ, она снабдит отвлеченную форму чувственной силою, она вновь обратит понятие к созерцанию и закон к чувству. Первую услугу окажет она человеку природы, вторую — человеку культуры. Но так как она в обоих случаях не вполне свободно владеет материалом, а зависит от того материала, который доставляется ей или бесформенной природою, или противоестественной искусственностью, то она в обоих случаях будет еще нести на себе следы своего происхождения и в первом

случае более растворится в материальной жизни, во втором — в чистой отвлеченной форме.

Чтобы составить себе понятие о том, как красота может стать средством, уничтожающим эту двойную напряженность, мы должны попытаться исследовать ее источник в человеческой душе. Поэтому решитесь еще на краткую остановку в области умозрения, чтобы потом покинуть ее навсегда и вступить с тем большею уверенностью на поле опыта.

ПИСЬМО ВОСЕМНАДЦАТОЕ

Чувственного человека красота ведет к форме и к мышлению, духовного человека красота направляет обратно к материи и возвращает чувственному миру.

Из этого, кажется, следует, что между материей и формой, между пассивностью и деятельностью должно быть среднее состояние и что красота приводит нас в это среднее состояние. И действительно, такое понятие о красоте составляет себе большинство людей, как только они начинают размышлять о ее влиянии, и все указания опыта приводят к этому. Но, с другой стороны, нет ничего более нелепого и более противоречивого, чем это понятие, так как расстояние между материей и формой, между пассивностью и деятельностью, между ощущением и мышлением — бесконечно и безусловно ничем не может быть сглажено. Каким же образом уничтожить это противоречие? Красота соединяет оба противоположные состояния ощущения и мышления, и все же между ними безусловно не может быть ничего среднего: первое удостоверено опытом, второе — разумом.

Вот коренная точка, к которой в конце концов сводится весь вопрос о красоте, и если нам удастся удовлетворительно разрешить эту проблему, то вместе с тем мы найдем нить, которая проведет нас через весь этот лабиринт эстетики.

Здесь, однако, необходимо обратить внимание на две весьма различных операции, которые при этом исследовании должны непременно содействовать друг другу.

Во-первых, мы сказали, что красота соединяет два состояния, которые взаимно противоположны и не могут никогда объединиться. Из этого противопоставления мы и должны исходить: мы должны представить себе его и признать во всей его строгости и чистоте, и признать, что оба состояния разделены самым решительным образом; в противном случае мы будем смешивать, вместо того чтобы соединять. Во-вторых, мы сказали: красота соединяет эти два противоположных состояния и таким образом уничтожает противоположность. Но так как оба состояния вечно остаются противоположными, то их нельзя иначе соединить, как уничтожив их. Итак, наша вторая задача будет состоять в том, чтобы сделать это соединение полным, провести его в такой чистоте и полноте, чтобы оба состояния совершенно исчезли в третьем и чтобы в целом не осталось никаких следов деления; в противном случае мы будем не соединять, а лишь отделять. Все споры о понятии красоты, когда-либо занимавшие философский мир и отчасти занимающие его до настоящего времени, происходили от того, что исследование начинали без достаточно строгого разграничения или не доводили его до вполне чистого объединения. Те философы, которые, размышляя об этом предмете, слепо доверяются руководству чувства, не могут получить понятия о красоте, так как они в целостности чувственного впечатления не различают ничего единичного. Другие, которые руководствуются исключительно рассудком, не могут достичь понятия красоты, так как они не видят в целостности красоты ничего, кроме ее частей, и для них материя и дух, даже и в полном их объединении, остаются вечно разделенными. Первые боятся уничтожить красоту динамически, то есть уничтожить ее как творческую силу, если им придется разделять то, что все же соединено в чувстве; вторые боятся уничтожить красоту логически, то есть уничтожить ее как понятие, если им придется объединять то, что рассудок все же разделяет. Первые хотят мыслить красоту так, как она воздействует; вторые хотят заставить красоту воздействовать так, как она ими мыслится. Итак, обе стороны не могут найти истины: первые потому, что они своим ограниченным

мышлением хотят подражать бесконечной природе, вторые потому, что хотят ограничить бесконечную природу своими законами мысли. Первые боятся слишком строгим расчленением лишить красоту ее свободы, вторые боятся уничтожить определенность ее понятия слишком смелым соединением. Однако первые забывают, что свобода, в которой они, по справедливости, видят сущность красоты, состоит не в беззаконности, а в гармонии законов, не в произволе, а в высшей внутренней необходимости; вторые забывают, что определенность, которой они с полным правом требуют от красоты, состоит не в *выделении* известной категории реальностей, но в безусловном *включении* всех их; забывают, что красота, следовательно, не есть ограничение, а бесконечность. Мы избежим подводных камней, на которых обе стороны потерпели крушение, если будем исходить из тех двух элементов, на которые красота распадается пред рассудком, и в то же время мы поднимемся к чистому эстетическому единству, в котором красота действует на чувство, и оба указанные состояния совершенно исчезают*.

* Приведенное сравнение, вероятно, навело внимательного читателя на мысль, что эстетики-сенсуалисты, которые более доверяют показаниям ощущений, чем рассуждению, в *действительности* гораздо менее удаляются от истины, чем их противники, хотя в *глубине суждения* они со вторыми не могут равняться. И это отношение всегда можно встретить при сравнении природы и науки. Природа (физическое чувство) всегда соединяет, рассудок всегда разделяет, но разум воссоединяет; поэтому человек, пока не начал философствовать, ближе к истине, чем философ, не закончивший своего исследования. Поэтому-то, без всякого рассмотрения, можно признать ложной ту философскую систему, результаты которой противоречат показаниям чувств всех людей; но с тем же правом можно считать подозрительной ту систему, которая по форме и методу согласна с общепринятыми показаниями чувств. Пусть последнее замечание утешит тех писателей, которые не преподносят философской дедукции с такою же легкостью, как разговор у камина, чего, как кажется, ждет кое-кто из читателей. Первое замечание должно заставить замолчать всякого, кто стал бы строить новые системы, противоречащие человеческому рассудку.

Вообще говоря, в человеке можно различить два различных состояния пассивной и активной определенности и столько же состояний пассивной и активной определенности. Объяснение этого положения приведет нас к цели кратчайшим путем.

Состояние человеческого духа, предшествующее всякой определенности и зависящее от чувственных впечатлений, есть безграничная определенность. Бесконечное в пространстве и во времени предоставлено свободному пользованию его воображения, и так как согласно допущению в этом обширном царстве возможно, если ничто не установлено, то это состояние неопределенности можно назвать пустою бесконечностью, которую отнюдь не следует смешивать с бесконечной пустотой.

И вот, пусть его ощущение получит пищу, и пусть одно из бесконечного количества возможных определений станет действительностью. Пусть в нем возникнет представление. Тогда то, что в предшествовавшем состоянии простой определенности было лишь пустою способностью, становится действующей силой, получает содержание; но вместе с тем эта действующая сила получает и границу, в то время как в качестве простой способности она была безграничною, появилась реальность, но бесконечность исчезла. Для того чтобы описать в пространстве фигуру, мы должны ограничить бесконечное пространство; чтобы представить себе изменение во времени, мы должны разделить единое время. Итак, мы достигаем реальности лишь путем ограничения; утверждения или истинного положения — лишь путем отрицания или исключения; определения — лишь путем прекращения нашей свободной определенности.

Однако путем простого исключения никогда во веки веков не возникла бы реальность, и из простого ощущения никогда не возникло бы представление, если б не существовало того, из чего делается исключение, если б безусловное действие духа не относилось отрицание к чему-то положительному, если б отрицание не перехо-

дило в противоположение; это действие духа называется суждением или мышлением, а результат его — *мыслью*.

Пока мы не определяем в пространстве места, для нас вообще не существует пространства; однако мы никогда не определили бы места без абсолютного пространства. То же самое справедливо и по отношению ко времени. Для нас вообще не существует времени, пока нам не дано мгновение; но мы никогда не имели бы представления о мгновении, если б не существовало вечности. Итак, мы, конечно, достигаем целого лишь через части, безграничного лишь через границу; однако мы в то же время получаем часть только через целое, границу только через безграничное.

Итак, когда утверждают, что прекрасное ведет человека от ощущения к мышлению, то это отнюдь не следует понимать в том смысле, что прекрасное может заполнить пропасть, отделяющую ощущение от мышления, страдательность от деятельности. Эта пропасть бесконечна, и без посредства какой-либо новой и самостоятельной способности из единичного никогда во веки веков не возникнет общее, из случайного — необходимое. Мысль есть непосредственное действие этой безусловной способности, которая, правда, обнаруживается благодаря побуждению со стороны чувства, однако в своем обнаружении эта способность столь мало зависит от ощущений, что проявляется именно в противоположении им. Самостоятельность, с которою она действует, исключает всякое чужое влияние. Красота может стать средством для человека перейти от материи к форме, от ощущений к законам, от ограниченного к безусловному бытию не тем, что она помогает мышлению (что заключает в себе явное противоречие), а лишь тем, что красота дарует силам мышления свободу обнаружения, согласного с собственным законодательством.

Это, однако, предполагает возможность ограничить свободу мыслительных сил, что, повидимому, противоречит понятию самостоятельной способности. Дело в том, что способность, которая извне получает только материал для своей деятельности, может быть задер-

жана лишь отрицательным путем, то есть устранением материала, и тот показывает непонимание природы духа, кто приписывает чувственным страстям силу, могущую положительным образом угнетать свободу духа. Правда, опыт доставляет множество примеров того, что усиление чувственности влечет за собой соответственное угнетение силы разума; однако, вместо того чтобы выводить эту слабость духа из силы аффекта, следует, наоборот, преобладающую силу аффекта объяснить слабостью духа; ибо физические чувства могут противопоставить человеку силу лишь в том случае, когда дух свободно отказался от обнаружения собственной силы.

Желая этим объяснением предупредить одно возражение, я, кажется, запутался в другом и спас самостоятельность духа лишь за счет его единства; ибо каким образом дух может в себе *самом* найти основания как для недеятельности, так и для деятельности, если он сам не разделен, если он сам себе *не* противоположен?

Здесь мы должны вспомнить, что имеем дело с конечным духом, а не с бесконечным. Конечен дух, который становится деятельным не иначе, как через пассивность, который достигает безусловного лишь путем ограничения, который действует и образует только поскольку получает материал извне. Такой дух соединяет в себе побуждения к форме или абсолютному с побуждением к содержанию или границе, являющиеся условиями, вне которых он не мог бы ни иметь, ни удовлетворять первое побуждение. В какой мере в одном и том же существе могут сосуществовать две столь противоположные тенденции — это задача, которая может затруднить метафизика, но не трансцендентального философа. Этот вовсе не задается целью объяснить возможность вещей и удовлетворяется определением знаний, из которых может быть понята возможность опыта. А так как опыт столько же невозможен без этого противоположения в духе, сколько и без его абсолютного единства, то трансцендентальный философ с полным правом устанавливает необходимость обоих понятий как условий опыта, не заботясь о возможности их соединения. Но это сосуществование двух основных

побуждений вовсе не противоречит безусловному единству духа, если только мы будем различать самый дух от этих двух побуждений. Оба побуждения действительно существуют и действуют в нем, но сам он не есть ни материя, ни форма, ни чувственность, ни разум — это, кажется, недостаточно взвесили те, кто представляет себе дух человеческий действующим самостоятельно лишь тогда, когда его деятельность согласуется с разумом, а когда он противоречит разуму, считают его пассивным. Каждое из этих двух основных побуждений, развившись, жаждет, согласно своей природе и по необходимости, удовлетворения; но именно потому, что оба они необходимы и что оба направлены на противоположные объекты, взаимно уничтожается это двойное понуждение, и воля получает полную свободу выбора среди них. Итак, воля относится к этим двум побуждениям, как *сила* (как основание действительности), но ни одно из них не может стать само по себе силою, противною другому. Положительнейшее побуждение к справедливости, которого отнюдь не лишен и насильник, не удерживает этого последнего от несправедливости, подобно тому как живейшее искушение наслаждения не может увлечь человека с сильной волей к нарушению его правил. В человеке нет иной силы, кроме его воли, и только то, что уничтожает человека, смерть и потеря сознания, может уничтожить в нем внутреннюю свободу.

Необходимость вне нас определяет наше состояние, наше бытие во времени путем ощущений. Последние совершенно произвольны, и мы должны претерпевать действие в той форме, в какой оно на нас влияет. Таким же образом необходимость *внутри* нас обнаруживает нашу личность под влиянием ощущений, путем противоборства им, ибо самосознание не может зависеть от воли, которая предполагает его. Это непосредственное обнаружение личности не есть наша заслуга, как и отсутствие его не есть наша оплошность. Только от того следует требовать разума, то есть безусловной последовательности и универсальности сознания, кто обладает самосознанием; до этого он не человек, и от него нельзя ожидать действия, соответственного человеческой при-

роде. И как метафизик не может объяснить себе границ, которые свободный и самостоятельный дух испытывает от ощущений, точно так же и физик не понимает бесконечности, которая обнаруживается в личности по причине этих границ. Ни отвлечение, ни опыт не ведут нас обратно к источнику, из коего проистекают наши понятия об общности и необходимости; раннее появление во времени скрывает их от наблюдателя, а сверхчувственное происхождение — от метафизика. Но как бы то ни было, самосознание появилось, а вместе с неизменным его единством установлен и закон единства для всего, что существует для человека, для всего, что должно возникнуть благодаря человеку путем его познания и деятельности. Уже в возрасте чувственности появляются неизбежные, неподдельные, непонятные понятия истины и права; и вечное во времени, а необходимое в случайности становятся заметными, без того чтобы мы были в состоянии сказать, откуда и каким путем они возникли. Так возникают ощущение и самосознание, без всякого содействия субъекта, и это возникновение обоих лежит столь же за пределами нашей воли, сколь и за пределами нашего познания.

Но если оба действительны и если человек путем ощущения получает опыт определенного существования, а путем самопознания опыт своего безусловного существования, то вместе с объектами обоих проявляются и два основных побуждения человека. Чувственное побуждение возникает вместе с жизненным опытом (с началом индивида), разумное — с опытом закона (с началом личности), и только теперь, когда оба стремления получили бытие, дана его человеческая сущность. Пока этого нет, в человеке все происходит по закону необходимости; но теперь его покидает рука природы, и его уже дело сохранить их человечность, которую природа вложила в него и проявила в нем. Как только в нем начнут действовать два противоположных основных побуждения, тотчас оба теряют свою принудительность и противоположность двух необходимостей позволяет возникнуть свободе*.

* Во избежание всяких недоразумений я замечу, что вся-

Уже из самого понятия свободы ясно, что на нее нельзя влиять, но из предшествующего с тою же необходимостью следует, что свобода есть следствие природы (понимая это слово в самом обширном смысле), а не дело человека, так что свобода может быть и естественными средствами усилена и задержана. Свобода возникает лишь тогда, когда человек закончен, когда оба побуждения развились в нем; итак, она должна отсутствовать, пока человек не развился полностью, пока одно из обоих побуждений исключено, и напротив, свобода вновь восстанавливается всем тем, что возвращает человеку его полноту.

Возможно, однако, указать момент как в целом роде, так и в единичном человеке, когда человек еще не закончен и когда в нем действует лишь одно из обоих побуждений. Мы знаем, что человек начинает непосредственной жизнью, чтобы закончить формой, что он ранее индивид, чем личность, что он переходит к бесконечности от ограничения. Итак, чувственное побуждение обнаруживается ранее, чем разумное, ибо ощущение предшествует сознанию, и в этом приоритете чувственного побуждения мы находим разгадку всей истории человеческой свободы.

Ибо существует момент, когда побуждение к жизни, которому еще не противодействует побуждение к форме, действует как нечто природное и необходимое; когда чувственность является силою, ибо бытие человека еще не началось, так как в самом человеке не может быть иной силы, кроме воли. Однако в состоянии мышления, к которому человек теперь должен перейти,

кий раз, когда здесь речь идет о свободе, имеется в виду не та свобода, которая присуща человеку как существу интеллектуальному и которая не может быть ему дана или отнята, но лишь та, которая основывается на его смешанной природе. Тем, что человек вообще действует только разумно, он доказывает свободу первого рода; тем, что он в рамках материи действует разумно и под властью законов разума действует материально, он доказывает свободу второго рода. Можно было бы последнюю свободу объяснить просто естественной возможностью первой.

наоборот, именно разум должен быть силою, и место физической необходимости должна заступить необходимость логическая или моральная. Итак, сила ощущения должна быть уничтожена, прежде чем закон заступит место ощущения. Недостаточно того, чтобы началось нечто, чего ранее не было; необходимо, чтобы прекратилось нечто, что ранее было. Человек не может непосредственно перейти от ощущения к мышлению; он должен сделать шаг назад, ибо только благодаря тому, что уничтожается известная определенность, может наступить противоположная. Итак, чтобы заменить страдательность самостоятельностью и пассивное определение активным, он должен мгновенно освободиться от всякого определения и пройти через состояние простой определенности. Таким образом ему необходимо в известном смысле вернуться к отрицательному состоянию простой неопределенности, в котором он находился в то время, когда ничто еще не влияло на его чувства. Это состояние было лишено всякого содержания, и теперь необходимо соединить равную неопределенность и равно безграничную определенность с наивозможно большим содержанием, ибо непосредственно из этого состояния должно возникнуть нечто положительное. Определение, которое человек получает благодаря ощущениям, должно быть удержано, ибо он не должен терять реальность, но вместе с тем оно должно быть уничтожено, поскольку оно есть ограничение, ибо должна наступить неограниченная определенность. Итак, задача состоит в том, чтобы в одно и то же время и уничтожить и сохранить определенность состояния, а это возможно лишь одним способом, а именно противоположением ей иной определенности. Чашки весов находятся в равновесии, пока они пусты, но они также будут находиться в равновесии, если на них положить одинаковую тяжесть.

Итак, дух переходит от ощущения к мышлению путем некоторого среднего настроения, в котором чувственность и разум *одновременно* деятельны, но именно поэтому взаимно уничтожают свою определяющую силу и создают путем противоположения отрицание. Это среднее настроение, в котором дух не испытывает

ни физического, ни морального понуждения, но деятелен и тем и иным способом, заслуживает быть названным *свободным* настроением по преимуществу, и если состояние чувственной определенности назвать физическим, а состояние разумного определения назвать логическим и моральным, то это состояние реальной и активной определенности следует назвать — *эстетическим* *.

* Для читателей, которым не вполне доступно истинное значение этого слова, коим невежество столь злоупотребляло, будет бесполезно следующее объяснение: все вещи, способные стать явлением, могут быть представляемы в четырех различных отношениях. Предмет может непосредственно относиться к нашему физическому состоянию (нашему бытию и благополучию) — в этом физическое его существо; или же он может относиться к уму и доставлять нам познания — это его логическое существо; или же предмет может относиться к нашей воле и может быть рассматриваем как предмет выбора для разумного создания — это моральное его существо; или же, наконец, предмет может относиться к совокупности, ко всем нашим различным силам, не будучи объектом для каждой в отдельности, — это эстетическое его существо. Человек может быть приятным нам своею услужливостью; он может своею беседою наводить нас на размышление; он может своим характером внушать нам уважение; наконец, он может независимо от всего этого нравиться нам только как явление, без того, чтобы мы при его обсуждении принимали в расчет какой-либо закон или имели в виду какую-либо цель. В последнем качестве мы оцениваем его эстетически. Точно так же можно говорить о воспитании здоровья, о воспитании ума, о воспитании нравственности, о воспитании вкуса и восприимчивости к красоте. Это последнее имеет в виду гармоническое развитие совокупности наших чувственных и духовных сил. Я еще отмечу здесь ради полноты, что часто под влиянием ложного вкуса и ошибочного рассуждения вносят в понятие эстетического понятие произвольного (хотя эти письма об эстетическом воспитании не имеют почти иной цели, как устранение этой ошибки); дух в эстетическом настроении свободен и даже в высшей мере свободен от всякого принуждения, однако он отнюдь не свободен от законов, и эстетическая свобода отличается от логической необходимости при мышлении и от нравственной необходимости при волеизъявлении только тем, что законы, по которым действует при этом дух, не сознаются и не кажутся принуждением, так как не вызывают противодействия.

Существует, как я отметил в начале предшествующего письма, двоякого рода состояние определенности и двоякого рода состояние определенности. Теперь я могу пояснить это положение.

Дух определим лишь постольку, поскольку он вообще не определен; но он в то же время определим постольку, поскольку не исключительно определен, то есть поскольку не ограничен в своем определении. Первое — простое отсутствие определения (дух не имеет границ, ибо не имеет и реальности); второе — эстетическая определенность (дух не имеет границ, ибо содержит в себе всю реальность).

Дух определен, поскольку он только ограничен; но он определен также и постольку, поскольку он ограничивает себя своею собственной безусловною мощью. В первом положении дух находится, когда он ощущает, во втором, когда он мыслит. Итак, то, что мышление представляет собой по отношению к определению, эстетическое расположение представляет собой по отношению к определенности; первое — это ограничение вследствие внутренней неисчерпаемой силы, второе — это отрицание вследствие внутренней бесконечной полноты. Подобно тому как ощущение и мышление соприкасаются лишь в одной точке, а именно в том, что в обоих состояниях дух определен, что человек является исключительно одним из двух — или индивидом, или личностью, — во всем же остальном они до бесконечности различны, — точно так же и эстетическая определенность лишь в одном пункте совпадает с простою неопределенностью, а именно в том, что обе исключают определенное бытие, будучи во всем остальном столь же различны, как ничто и все; то есть бесконечно. Если представлять себе последнюю, то есть неопределенность, происходящей от недостатка, пустою бесконечностью, то следует реальную ее противоположность, то есть эстетическую свободу определения, представлять как заполненную бесконечность. Это представление полнейшим образом совпадет с тем, что изложено в предыдущем исследовании.

Итак, в эстетическом состоянии человек является *нулем*, если обращать внимание лишь на единичный результат, а не на всю способность и если принять в расчет отсутствие всякой особой определенности. Поэтому следует вполне согласиться с теми, которые считают прекрасное и расположение духа, проистекающее из прекрасного, совершенно безразличными и бесплодными с точки зрения *познания и убеждения*. Они совершенно правы, ибо красота в отдельности не доставляет ровно ничего ни рассудку, ни воле; она не преследует никакой отдельной интеллектуальной или моральной цели; она не находит ни единой истины, не помогает выполнению какой-либо обязанности, одним словом — в одинаковой мере не способна создать характер и просветить рассудок. Итак, эстетическая культура несколько не определяет личного значения или достоинства человека, поскольку они могут зависеть от него самого, и ею достигается лишь одно, что человеку дается теперь *природная* возможность сделать из себя то, что он хочет, что ему вполне возвращается свобода быть тем, чем он должен быть.

Но как раз этим достигнуто нечто бесконечное. Ибо как только мы вспомним, что человек был лишен именно этой свободы благодаря одностороннему понуждению со стороны природы в ощущениях и благодаря исключительному законодательству разума в мышлении, мы должны рассматривать эту способность, которая ему возвращается в эстетическом настроении как величайший дар, как дар человеческой природы. Конечно, человек уже обладает человеческой природой в форме предрасположения, ранее всякого определенного состояния, в котором она могла бы проявиться, но на деле он теряет ее в каждом определенном состоянии, в какое он попадает, и она должна быть ему возвращаема вновь через посредство эстетической жизни каждый раз, когда он хочет перейти в противоположное состояние*.

* Правда, быстрота, с которой некоторые характеры переходят от ощущений к мышлению и к решениям, делает едва заметным или даже вовсе незаметным эстетическое настрое-

Итак, не только поэтически дозволительно, но и с точки зрения философской справедливо называть красоту нашей второй созидательницей. Ибо, хотя она дает нам человечность лишь в возможности, предоставляя нашей свободной воле осуществить эту возможность в той или другой мере, все же красота имеет нечто общее с нашей первоначальной созидательницей, природою, которая тоже дарует нам лишь возможность человечности, пользование же ею предоставляется нашему собственному волевому определению.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ВТОРОЕ

Итак, если эстетическое расположение духа в *одном* отношении должно быть приравнено нулю, а именно поскольку мы будем смотреть на единичные и определенные следствия, то в другом отношении его нужно рассматривать как состояние высшей реальности, поскольку мы обращаем внимание на отсутствие всяких границ и на сумму тех сил, которые совокупно в нем действуют. Итак, нельзя отказать в правоте и тем, которые эстетическое состояние считают плодотворнейшим для познания и нравственности. Они совершенно правы; ибо расположение духа, которое включает в себе всю человеческую природу в целом, по необходимости должно в возможности заключать и каждое отдельное ее выражение; расположение духа, которое устраняет из всей человеческой природы вся-

ние, через которое они должны были пройти в это время. Подобные люди не могут продолжительное время выносить состояние неопределенности и бурно стремятся к цели, которой не находят в состоянии эстетической неограниченности. Напротив, эстетическое состояние значительно распространяется у других, а именно у тех, которые находят наслаждение в чувстве духовной полноты, а не в единичном его действии. Насколько первые боятся пустоты, настолько для вторых невыносимо ограничение. Мне незачем напоминать, что первые созданы для деталей и для второстепенных дел, вторые же (предполагая, что они соединяют с своей способностью и реальность) предназначены для целого и для крупных ролей.

кие ограничения, должно по необходимости устранить их и из каждого отдельного ее обнаружения. Именно потому это расположение благоприятствует всем функциям человеческой природы без различия, что оно не принимает под свое покровительство одной какой-либо функции в отдельности, и потому оно не покровительствует какой-либо отдельной функции, что в нем находится основание всех их. Все остальные упражнения дают духу какое-нибудь специальное умение, но зато полагают в нем и особое ограничение, лишь эстетическое ведет к безграничному. Всякое другое состояние, в каком бы мы могли очутиться, указывает нам на предшествующее и для своего разрешения нуждается в последующем; только эстетическое представляет целое само в себе, так как оно соединяет в себе все условия своего возникновения и продолжения. Только в нем мы чувствуем себя изъятими из потока времени, и наша человеческая природа проявляется в такой чистоте и неприкосновенности, как будто бы она еще нисколько не поддавалась влиянию внешних сил.

Что льстит нашим чувствам путем непосредственного ощущения, то делает нашу нежную и подвижную душу доступной всякому впечатлению, но в той же мере делает нас менее способными к усилию. Что напрягает наши умственные силы и приглашает к отвлеченному мышлению, то укрепляет наш дух ко всякого рода сопротивлению, но в той же степени делает его более грубым и менее впечатлительным, в какой поощряет бóльшую самостоятельность. Поэтому-то как одно, так и другое по необходимости ведет в конце концов к истощению, ибо материя не переносит продолжительного лишения формирующей силы, а сила не может быть долгое время без материи, стремящейся принять форму. Напротив, предавшись наслаждению истинной красотой, мы в этот миг в одинаковой мере владеем нашими деятельными и страдательными силами, и тогда мы способны с одинаковой легкостью обратиться как к серьезному делу, так и к игре, к покою и к движению, к уступчивости и к противодействию, к отвлеченному мышлению и к созерцанию.

.. Вот это высокое душевное равновесие и свобода духа, соединенные с силою и бодростью, и дают то настроение, которое должно оставлять в нас истинное художественное произведение: лучшего пробного камня подлинной эстетической доброкачественности не существует. Если после наслаждения подобного рода мы предпочтительно расположены к какой-либо особой деятельности или особой впечатлительности, к другому же мы оказываемся непригодными и нерасположенными, то это является безошибочным доказательством того, что мы не испытали чистого эстетического действия, независимо от того, заключалась ли причина нашей неудачи в предмете, или в образе нашего ощущения, или же в том и другом вместе (как это почти всегда бывает).

Так как в действительности чисто эстетического действия не бывает (ибо человек никогда не может стать вне зависимости от сил), то превосходство известного произведения искусства может состоять лишь в большем его приближении к идеалу эстетической чистоты, и при всей свободе, до какой оно может возвыситься, мы все же его воспримем в своеобразном расположении и в особом направлении духа. Род известного искусства тем благороднее и отдельное проявление его тем совершеннее, чем более общим является расположение и чем менее ограничено направление духа, которое вызвано этим родом искусства и этим отдельным его произведением. Это можно проверить на произведениях различных искусств, а также на различных произведениях одного и того же искусства. Хорошая музыка вызывает в нас возбужденную восприимчивость, прекрасное стихотворение — оживление воображения, а прекрасное произведение скульптуры или здания — пробуждение рассудка; но тот дурно выбрал бы время, кто пригласил бы нас к отвлеченному мышлению после высокого музыкального наслаждения, или же направил бы нас на размеренную повседневную житейскую деятельность непосредственно после высокого поэтического наслаждения, или захотел бы воспалить наше воображение и поразить чувство непосредственно после созерцания прекрасных картин и скульптур. Причина

в том, что даже самая содержательная музыка стоит в более близкой связи с чувствами благодаря ее материалу, чем то может допустить истинная эстетическая свобода; что самое удачное стихотворение более участвует в произвольной и случайной игре воображения, как своей среды, чем то дозволяет внутренняя необходимость истинно прекрасного; что самая превосходная статуя благодаря определенности ее понятия и — она-то, может быть, еще более всех других — граничит с серьезной наукой. Однако эти особые связи все более и более теряются в зависимости от степени высоты, какой достигает известное произведение этих трех родов искусства, и то, что различные отрасли искусства в их действии на души становятся все более и более похожими, не нарушая при этом своих объективных границ, есть необходимое и естественное следствие их совершенства. Наиболее высокая и благородная музыка должна стать образом и действовать на нас со спокойной силою произведения античной древности; скульптура в ее высшем совершенстве должна стать музыкою и трогать нас своей непосредственно чувственной стороной; поэзия в ее высшем развитии должна нас мощно охватывать подобно музыке, но в то же время должна нас окружить, подобно пластике, спокойной ясностью. Именно тем обнаруживается совершенство стиля во всяком искусстве, что он умеет устранить специфические рамки искусства, не уничтожая его специфических преимуществ и придавая ему более общий характер благоразумным пользованием особенностями искусства.

И не только ограничения, зависящие от специфического характера известного искусства, должен своей обработкой преодолеть художник, но также и ограничения, вытекающие из материала, с которым ему приходится работать. В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничто — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы. Содержание, как бы ни было оно возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы

можно ожидать лишь от формы. Итак, настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со *своим* действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию. Душа зрителя и слушателя должна оставаться вполне свободною и не пораненною; она должна выйти из заколдованной сферы художника столь же чистою и совершенною, как и из рук бога или творца. Самый легкомысленный предмет должен получить такую обработку, чтобы мы остались расположенными перейти непосредственно от него к самой строгой серьезности. Самый строгий материал должен быть так обработан, чтобы в нас осталась способность непосредственного перехода от него к самой легкой игре. Искусства аффекта, к коим принадлежит трагедия, не представляют противоречия этому требованию; ибо, во-первых, они не вполне свободные искусства, так как они служат определенной (патетической) цели, а во-вторых, ни один истинный ценитель искусства не станет отрицать того, что даже произведения подобного рода тем совершеннее, чем более они даже в сильнейшей буре аффекта шадят духовную свободу. Существует искусство страсти, но страстное искусство — это противоречие, ибо неизбежное следствие прекрасного — освобождение от страстей. Столь же противоречиво понятие искусства поучительного (дидактического) или нравственно улучшающего (морального), ибо ничто в такой мере не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию.

Однако если известное произведение искусства вызывает впечатление только содержанием, то это еще не всегда доказывает отсутствие в нем формы; это может столь же часто свидетельствовать лишь об отсутствии чувства формы у ценителя. Если он слишком вял или напряжен, если он привык воспринимать все только рассудком или только чувством, то он даже в самом цельном произведении обратит внимание только на

части, и даже при самой прекрасной форме — только на содержание. Будучи восприимчивым только по отношению к грубой стихии, он должен, чтобы найти наслаждение в эстетической организации какого-либо произведения, раздробить ее, а потом уже бережно собрать то расчлененное, что художник с бесконечным искусством старался спрятать в гармонии целого. Интерес ценителя будет или моральным, или физическим, но только не эстетическим, каким ему бы следовало быть. Такие читатели наслаждаются серьезным, патетическим стихотворением, точно проповедью, а наивным и шутливым — точно опьяняющим напитком; и если они достаточно безвкусны, чтобы ждать назидания от трагедии или эпопеи — будь то хотя бы «Мессиада», — то они, несомненно, будут оскорблены песней в анакреонтическом или катулловском роде.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ

Я вновь берусь за нить моего исследования, которую оборвал только для того, чтобы из выставленных мною положений сделать применение к искусствам и к оценке их созданий.

Итак, переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается не иначе, как при посредстве среднего состояния эстетической свободы, и хотя это состояние само по себе нисколько не влияет ни на наше понимание, ни на наши убеждения и, следовательно, оставляет вполне незатронутым наше интеллектуальное и моральное достоинство, все ж это состояние есть необходимое условие, без коего мы никак не можем достичь разумения и убеждений. Одним словом, нет иного пути сделать чувственного человека разумным, как только сделав его сначала эстетическим.

Но разве — быть может, возразите вы — так безусловно необходимо такое посредничество? Неужели истина и долг сами по себе не могут найти доступа к чувственному человеку? На это я должен ответить: не только могут, но они безусловно должны найти свою

определяющую силу только в самих себе, и ничто не противоречило бы ранее мною изложенному более, чем если б меня приняли за защитника противоположного мнения. Я с очевидностью доказал, что красота ничего не дает ни рассудку, ни воле, что красота не вмещается в дело мышления и решения, что красота лишь делает человека способным к должному пользованию тем и другим, но нисколько не предрешает этого пользования. При этом нет нужды в какой-либо посторонней помощи, и чистая логическая форма, понятие, должна непосредственно обращаться к рассудку, подобно тому как чистая моральная форма, закон — к воле.

Однако я утверждаю, что возможность этого, то есть того, чтобы для чувственного человека существовала только чистая форма, — дается лишь эстетическим расположением духа. Истина не есть нечто, что могло бы быть воспринятым извне, подобно действительности или чувственному бытию предметов; она есть нечто самостоятельное и свободно создаваемое мышлением; именно этой самостоятельности, этой свободы и недостает чувственному человеку. Чувственный человек определен уже (физически) и, следовательно, не имеет свободной определенности; эту потерянную определенность он необходимо должен сперва приобрести, прежде чем будет в состоянии заменить страдательную определенность действительной. Однако он не может приобрести ее иным путем, как только потерю пассивной определенности, которою он владел, или же через обладание активной, к которой ему следует еще перейти. Если бы он только лишился пассивной определенности, то он вместе с нею потерял бы и возможность активной, ибо мысль нуждается в теле и форма может получить реальность только в материале. Итак, он должен уже обладать формою, он должен быть определен одновременно и пассивно и активно, то есть он должен стать эстетичным.

Итак, благодаря эстетическому расположению духа открывается самостоятельность разума уже в сфере чувственности, и сила ощущения является сломленной уже в своих собственных пределах, физический же

человек является настолько облагороженным, что духовному остается только развиваться по законам свободы из первого. Поэтому-то шаг от эстетического состояния к логическому и моральному (от красоты к истине и долгу) бесконечно легче, чем шаг от физического состояния к эстетическому (то есть от простой слепой жизни к форме). Первый шаг может быть сделан человеком уже благодаря его свободе, так как при этом он должен лишь войти в себя, а не выходить из своих пределов, лишь ограничить, а не распространить свою природу; эстетически настроенный человек будет произносить общепригодные суждения, будет действовать общепригодно, лишь только он захочет того. Природа должна ему облегчить шаг от грубой материи к красоте, где должна ему открыться совершенно новая внутренняя деятельность, и воля бессильна по отношению к настроению, которое ведь создает самое волю. Чтобы эстетического человека привести к разумению и к высоким помышлениям, достаточно представить ему важные побудительные причины, в то время как нужно вполне пересоздать природу чувственного человека, чтобы добиться от него чего-либо подобного. В первом случае часто достаточно лишь повода к какой-либо возвышенной ситуации (которая действует самым непосредственным образом на волю), чтобы сделать из человека героя или мудреца; во втором случае человека нужно перенести под совершенно иное небо.

Итак, одна из важнейших задач культуры состоит в том, чтобы подчинить человека форме уже в чисто физической его жизни и сделать его, насколько это зависит от царства красоты, эстетическим; ибо только из эстетического, а не из физического, может развиваться моральное состояние. Для того чтобы человек в каждом отдельном случае обладал способностью делать свое суждение и свою волю суждением всего рода, чтобы он находил выход из ограниченного бытия к бесконечному и поднимался из зависимого состояния к самостоятельности и свободе, необходимо позаботиться о том, чтобы он ни на миг не оставался только индивидом и не служил только закону природы. Для того чтобы стать способным и готовым к переходу от

узкого круга природных целей к целям разумным, он должен подготовиться к последним, будучи еще во власти первых, и должен выполнить с некоторою свободою духа, то есть по закону красоты, уже свое физическое назначение.

И сделать это он может, нисколько притом не впадая в противоречие со своей физической целью. Требования, предъявляемые к нему природой, касаются лишь того, что он выполняет, то есть лишь содержания его деятельности; но целями природы вовсе не предопределен способ, каким он действует, не предопределена форма. Напротив, требования разума строго ограничены формой его деятельности. Насколько необходимо ради его морального назначения, чтобы он был чисто моральным, чтобы он обнаружил абсолютную самостоятельность, настолько безразлично для его физического назначения, будет ли он чисто физическим, будет ли он сохранять безусловную пассивность. Итак, по отношению к последнему вполне зависит от его произвола, выполнит ли он свое природное назначение лишь как чувственное существо, как сила природы (то есть как сила, которая действует лишь постольку, поскольку испытывает воздействие), или в то же время и как безусловная сила, как разумное существо, причем не может быть, конечно, вопроса о том, что более соответствует его достоинству. Выполнение по чувственному побуждению того, на что он должен был решиться по мотивам чистого долга, настолько же унижает и позорит его, насколько облагораживает и возвышает стремление к законности, гармонии, к неограниченности в тех случаях, когда простой смертный удовлетворяет лишь дозволенное желание*. Одним словом, в области истины и нрав-

* Это умное и эстетически свободное обращение с повседневной действительностью, где бы оно ни встречалось, всюду представляет собой признак благородной души. Благородной называется вообще та душа, которая обладает даром превращать в бесконечное даже самое пустячное дело и самый незначительный предмет благодаря способу обращения с ним. Благородной называется всякая форма, которая придает печать самостоятельности тому, что по своей природе имеет лишь

ственности ощущение не имеет права распоряжаться, однако в сфере блаженства может властвовать форма и побуждение к игре.

Итак, уже здесь, на безразличном поле физиче-

служебное значение (есть только средство). Благородный дух не довольствуется тем, что сам свободен; он стремится к тому, чтобы сделать свободным и все окружающее, даже безжизненное. Красота же есть единственно возможное выражение свободы в явлении. Поэтому-то преобладающее выражение рас судка в лице, в каком-либо произведении искусства и т. д. никогда не может стать благородным; оно не может быть и красивым, ибо оно выдвигает зависимость (которую нельзя отделить от целесообразности), вместо того чтобы скрыть ее.

Моральный философ учит нас, правда, что никогда нельзя сделать больше того, что требует долг; и он совершенно прав, если имеет в виду лишь отношение действий к нравственному закону. Однако в действиях, имеющих лишь отношение к определенной цели, перейти за пределы этой цели в область сверхчувственного (что в данном случае может лишь означать переход физического в эстетическое) — это значит перейти и за пределы долга, ибо долг может лишь предписать святость воли, но не святость самой природы. Итак, хотя с точки зрения моральной нельзя превзойти долг, но это возможно с точки зрения эстетической, и такое поведение называется благородным. Многие смешивали эстетический излишек с моральным и, будучи соблазнены видом благородства, вносили произвол и случайность в самую мораль, чем уничтожали ее самое, именно потому, что в благородстве всегда заметен излишек, ибо то, что могло бы иметь одну лишь материальную ценность, получает свободную и формальную ценность и соединяет с внутренней ценностью, которую ему необходимо иметь, еще и внешнюю, без которой оно могло бы обойтись.

От благородного поведения следует отличать возвышенное. Первое переступает пределы нравственной обязанности; второе этого не делает, хотя мы и ценим его гораздо выше первого. Ценим же мы его не потому, что оно превосходит разумное понятие своего объекта (нравственного закона), а потому, что оно превосходит опытное понятие своего субъекта (то есть наше знание доброты и силы человеческой воли). Наоборот, благородное поведение мы ценим не потому, что оно превосходит природу субъекта, из которой, напротив, оно должно истекать вполне свободно, а потому, что оно от природы своего объекта (физической цели) распространяется в царство духа. В первом случае мы, можно сказать, удивляемся победе, которую предмет, дело одерживают над человеком; во втором случае мы удивляемся тому подъему, который человек сумел сообщить предмету.

ской жизни, человек должен начать моральную жизнь; он должен обнаружить самодеятельность уже в сфере страдательного, свободу разума уже в сфере чувственных границ. Уже на свои склонности он должен наложить закон своей воли, он должен, если мне будет дозволено это выражение, перенести борьбу против материи в ее собственные границы для того, чтобы ему не было надобности сражаться против этого страшного врага на священной почве свободы. Он должен научиться благороднее желать, для того чтобы у него не было необходимости возвышенно добиваться. Этого можно достигнуть путем эстетической культуры, которая подчиняет законам красоты то, в чем человеческий произвол не связан ни законами природы, ни законами разума, и которая обнаруживает внутреннюю жизнь уже в форме, даваемой ею жизни внешней.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ

Итак, можно различать три момента или три ступени развития, которые неизбежно и в определенном порядке должны пройти как единичный человек, так и весь род, если они хотят выполнить весь круг своего назначения. Отдельные периоды, правда, могут быть сокращены или удлинены в силу случайных причин, находящихся в зависимости от внешних предметов или свободного произвола человека; однако ни одна ступень не может быть опущена вовсе, а также не может быть изменен порядок их следования ни природою, ни волею. Человек в его физическом состоянии подчиняется лишь своей природе, в эстетическом состоянии он освобождается от этой силы и овладевает ею в нравственном состоянии.

Что представляет собою человек, прежде чем красота вызовет в нем свободное наслаждение и спокойная форма умиротворит дикарскую жизнь? Он вечно однообразен в своих целях, постоянно изменчив в своих суждениях, себялюбив, не будучи самим собою, необуздан, не будучи свободным, раб, не подчиненный определенному распорядку. В этот период времени мир

для него представляется роком; а не предметом; все имеет для него бытие, поскольку служит его бытию; что ему не приносит чего-либо или не отнимает у него чего-либо, то не существует для него. Каждое отдельное явление представляется ему единичным или отделенным, подобно тому, каким он сам является в ряду существ. Все существующее существует для него лишь благодаря велению минуты; всякое изменение для него есть совершенно свежее творение, ибо необходимость в нем самом уничтожает необходимость вне его, которая соединяет изменчивые образы в цельном мироздании и удерживает на сцене закон в то время, когда индивид спасается бегством. Напрасно природа чередует перед его чувствами свое богатое многообразие, он видит в ее пышном изобилии лишь свою добычу, в ее силе и величии лишь своего врага. Он или бросается на предметы и страстно стремится обладать ими, или же вещи действуют разрушительно на него, и он их с отвращением отталкивает от себя. В обоих случаях его отношение к чувственному миру выражается непосредственным соприкосновением, и он, постоянно мучимый напором этого мира, вечно угнетенный властной потребностью, ни в чем ином не находит успокоения, как только в изнеможении, и видит пределы лишь в истощении желаний.

Грудь крепкая, титанов мощь и сила
Наследьем сыновей его и внуков
Отчасти были; но вокруг чела им
Бог выковал железный словно обруч.
Совет, воздержность, мудрость и терпенье
Он скрыл от диких, тусклых взоров их,
В неистовство их прихоть превращалась,
Неистово бушуя без границ.

(Гете, «Ифигения в Тавриде»).

Незнакомый со своим человеческим достоинством, он далек от того, чтобы уважать его в других, и, сознавая свою дикую алчность, он боится ее в каждом существе ему подобном. Никогда не узнает он в себе других, а лишь в других себя, и общество все уже и уже замыкает его в его личности; вместо того чтобы возвести его до понимания рода. В этой сумрачной

ограниченности протекает его темная жизнь до тех пор, пока благодетельная природа не сбросит с его омраченных чувств бремени материи, пока рефлексия не отделит *его самого* от предметов и пока предметы не появятся, наконец, отраженными в сознании.

Само собою разумеется, этого грубого природного состояния, в том виде, в каком оно здесь изображено, нельзя указать ни у какого определенного народа, ни в какую определенную эпоху; это только идея, но идея, с которой в частности самым точным образом совпадает опыт. Человек, можно сказать, никогда не находился в этом животном состоянии, но он никогда вполне и не освобождался от него. Даже в самых грубых субъектах можно найти несомненные следы свободы разума, точно так же как у самых образованных людей бывают моменты, напоминающие это мрачное естественное состояние. Человеку свойственно соединять в своей природе самое высокое и самое низкое, и если достоинство его покоится на строгом различии первого от второго, то счастье основано на умелом уничтожении этого различия. Культуре, долженствующей привести в согласие его достоинство с его счастьем, надлежит, стало быть, позаботиться о наивысшей чистоте этих двух начал при теснейшем их союзе.

Первое проявление разума в человеке не представляет собою еще начала его человечности. Эта последняя зависит от его свободы, и разум начинает с того, что делает безграничную свою чувственную зависимость,— явление в важности и всеобщности своей, как мне кажется, недостаточно разъясненное. Мы знаем, что разум проявляется в человеке тем, что требует безусловного (то есть обоснованного самим собою и необходимого), и это требование, не могущее найти удовлетворения ни в каком отдельном состоянии его физической жизни, заставляет его совершенно покинуть физическое и подняться от ограниченной действительности к идеям. Но хотя истинный смысл этого требования заключается в том, чтобы вырвать человека из оков времени и возвести его от мира чувственного к идеальному, однако это требование, будучи неверно понято,— что почти неизбежно в эту эпоху господства

чувственности, — может быть направлено на физическую жизнь и может, вместо того чтобы сделать человека независимым, повергнуть его в самое ужасное рабство.

И это действительно так. На крыльях фантазии покидает человек узкие пределы настоящего времени, в которое он поставлен исключительной животностью, дабы стремиться вперед к неограниченной будущности, однако сердце его еще не перестало жить единичным и служить минуте, в то время как пред его головокружительным воображением встает бесконечное. Это тяготение к безусловному захватывает его врасплох во всей его животности, — и так как в этом смутном состоянии все его стремления направлены лишь на материальное и временное и ограничены лишь его индивидуальностью, то указанное требование побудит его только к тому, чтобы распространить в беспредельное свою индивидуальность, вместо того чтобы отвлечься от нее; вместо того чтобы стремиться к форме, он будет искать неиссякаемой материи; вместо неизменного он будет стремиться к вечному изменению и безусловному ограждению своего временного бытия. То же самое побуждение, которое, будучи применено к его мышлению и деятельности, повело бы его к истине и нравственности, теперь, отнесенное к его пассивности и чувствованию, создает лишь беспредельное желание, безусловную потребность. Итак, первые плоды, которые достанутся человеку в царстве духа, — это забота и страх: и та и другой — следствия разума, — не чувственности, но разума, который по ошибке схватился не за тот предмет и относит свой императив непосредственно к материи. Все безусловные системы эвдемонизма суть плоды этого древа, независимо от того, касаются ли они лишь сегодняшнего дня, или целой жизни, или — от чего эти системы вовсе не становятся более достойными уважения — целой вечности. Безграничная продолжительность бытия и благоденствия только ради самого бытия и благоденствия представляют лишь идеал вожделения, то есть требование, которое могло бы быть поставлено лишь животностью, стремящейся в безусловное. Человек благодаря подоб-

ному проявлению разума теряет лишь счастливую ограниченность животного, не выигрывая ничего по отношению к своей человечности; он теперь получает перед животным лишь то незавидное преимущество, что благодаря стремлению вдаль теряет господство над настоящим моментом; но во всей этой беспредельной дали он не ищет ничего иного, кроме настоящего момента.

Однако чувственность еще долгое время будет подтасовывать ответ, хотя бы разум и не ошибался ни относительно своего объекта, ни в постановке вопроса. Разум стремится согласно своему понятию к безусловному соединению и безотносительному основанию тотчас, как только человек начал пользоваться рассудком и стал связывать окружающие явления по причинам и целям. Для того чтобы только быть в состоянии поставить себе подобное требование, человек должен переступить за пределы чувственности, но чувственность пользуется именно этим требованием, для того чтобы вернуть себе беглеца. Именно здесь находится та точка, в которой он мог бы, окончательно покинув чувственный мир, взлететь от него к чистому царству идей; ибо рассудок вечно остается в пределах условного и вечно предлагает вопросы, не будучи в состоянии дойти до предела. Но так как человек, о котором здесь идет речь, еще не способен к подобному отвлечению, то он будет искать в сфере своего чувства то, чего он не может найти в сфере своего чувственного познания и чего он еще не ищет за пределами этого познания, в чистом разуме; и, повидимому, он это найдет. Правда, чувственность не доставляет ему ничего такого, что имело бы основание в нем самом и являлось бы законом для себя, но она показывает ему нечто, что не знает никакого основания и не уважает никакого закона. Так как человек не может успокоить вопрошающего рассудка каким-либо последним и внутренним основанием, то он заставляет его по крайней мере смолкнуть благодаря понятию бесосновательного и останавливается в пределах слепой зависимости от материи, так как он еще не может постичь высокой необходимости разума. Человек делает выгоду определителем всех своих действий, а слепой случай — властителем мира,

ибо чувственность не знает другой цели, кроме выгоды, и другой причины, кроме слепого случая.

Даже самое святое в человеке, моральный закон, не может избежать этой подделки при первом своем появлении в чувственности. Так как моральный закон лишь запрещает и говорит против интересов чувственного себялюбия, то он должен казаться человеку до тех пор чем-то внешним, пока он не научится смотреть на это себялюбие как на нечто внешнее, а на голос разума как на свое истинное я. Человек чувствует таким образом только оковы, которые налагаются на него разумом, но не чувствует бесконечного освобождения, им даруемого. Не подозревая в себе достоинства законодателя, он испытывает лишь гнет и бессильное противодействие подданного. Так как чувственное побуждение предшествует в опыте нравственному, то первое и дает закону необходимости пачало во времени, положительное происхождение, и путем несчастнейшего из заблуждений человек делает незыблемое и вечное в себе признаком изменяющегося. Человек старается убедить себя в том, что понятия справедливого и несправедливого суть лишь законоположения, установленные волей и не имеющие значения сами по себе во все времена. Подобно тому как он в объяснении отдельных явлений природы переступает за пределы природы и ищет вне ее того, что может быть найдено только в ее внутренней закономерности, точно так же он переступает границы *разума* в объяснении нравственности и теряет свою человеческую сущность, ища божество на этом пути. Не удивительно, что религия, купленная ценой отказа от его человеческой сущности, является достойной такого происхождения, что человек не считает безусловно и *вечно* обязательными законы, которые и не проистекают от вечности. Человек имеет дело не со святым существом, а лишь с могучим. Поэтому дух его богопочитания — это страх, который его унижает, а не благоговение, которое подымает его в собственных глазах.

Хотя эти многоразличные отклонения человека от идеала его назначения и не все могли иметь место в одну и ту же эпоху, — так как человек на пути от бес-

смыслия к ошибке, от безволия к порче воли должен пройти много ступеней,— все ж все эти ступени суть следствия природного состояния, ибо во всех жизненное побуждение господствует над побуждением к форме. Единственно властный в нем принцип — это материя, независимо от того, сказал ли разум свое слово, и господствует ли над ним физическое начало с слепой необходимостью, или же разум еще недостаточно очистился от чувственности, и моральное еще служит физическому,— во всяком случае человек по своей тенденции еще существо чувственное, с тою только разницей, что в первом случае оно неразумное, а во втором — разумное животное. Но он не должен быть ни тем, ни другим, он должен быть человеком. Природа не должна властвовать над ним исключительно, а разум не должен господствовать условно над ним. Оба законодательства должны сосуществовать совершенно независимо друг от друга и все ж быть вполне согласными.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ПЯТОЕ

Пока человек в своем первом, физическом, состоянии лишь пассивно воспринимает чувственный мир, лишь ощущает,— до тех пор он еще в полном с ним единении, и именно потому, что он сам еще только мир, для него еще не существует мира. Только когда он в эстетическом состоянии выходит из своих пределов или созерцает, тогда его личность выделяется из мира, и тогда для него возникает мир, ибо он перестал составлять с ним единое целое*.

* Я еще раз напоминаю, что, хотя эти два периода необходимо должны быть разделяемы в идее, в опыте они более или менее смешиваются. Не следует также думать, что было время, когда человек пребывал исключительно в этом физическом состоянии, и время, когда он вполне от него отделился. Как только человек видит предмет, он перестает пребывать исключительно в физическом состоянии, и в то же время ему не избежать этого природного состояния, пока он будет видеть предметы, ибо он может видеть, только поскольку он ощущает. Те три момента, которые я указал в начале 24-го

Размышление (рефлексия) представляет собою первое свободное отношение человека к мирозданию, его окружающему. Если вожделение непосредственно схватывает предмет, то размышление отдаляет свой предмет и делает его настоящей и неотъемлемой своей собственностью именно тем, что ограждает его от страсти. Необходимость природы, нераздельно господствовавшая над человеком в состоянии простого ощущения, в рефлексии отпускает его, в чувствах наступает тотчас примирение, и само вечно изменчивое время прекращает свой бег, разбросанные лучи сознания соединяются воедино, и облик бесконечного, форма, отражается на преходящем фоне. Как только свет засветил в человеке, так нет более ночи и вне его, как только мир наступает внутри его, тотчас прекращается и буря в мироздании и борющиеся силы природы находят покой в твердых пределах. Не удивительно поэтому, что древние эпопеи говорят об этом великом событии внутри человека как о революции, происшедшей во внешнем мире, и мысль, одерживающую победу над временем, символизируют в образе Зевса, прекращающего царство Сатурна.

Раб природы, человек, только ощущающий, становится ее законодателем, раз он ее мыслит; природа, которая ранее господствовала над ним как сила, теперь стоит перед его оком как объект. То, что является для него объектом, не имеет над ним силы, ибо, чтобы стать объектом, оно должно испытать его силу. Поскольку он придает материи форму и пока он придает ее, до тех пор он неуязвим для ее воздействия; ибо уязвить дух может только то, что отнимает у него свободу, а он именно доказывает свою свободу тем, что оформляет бесформенное. Только там место страху, где масса, грубая и бесформенная, господствует и где в неясных границах колеблются мутные очертания; человек выше

письма, правда, определяют рассматриваемые в целом три различных эпохи в развитии всего человечества и в полном развитии отдельного индивида, но они могут быть указаны и в каждом отдельном восприятии объекта и представляют собою, одним словом, необходимые условия всякого чувственного познания.

всякой природной угрозы, как только он сумеет придать ей форму и превратить ее в свой объект. Подобно тому как человек начинает выказывать свою самостоятельность по отношению к природе как явлению, так он выказывает и свое достоинство по отношению к природе как силе, и с благородной свободой он восстает против своих богов. Они сбрасывают личину привидений, которыми они пугали его детство, и, становясь его представлением, поражают его собственным обликом. Божественное чудовище жителя Востока, слепою мощью хищного зверя управлявшее миром, принимает в греческой фантазии приветливый облик человечества, царство титанов гибнет, и бесконечная мощь укрощена бесконечною формою.

Но пока я искал лишь выхода из материального мира и перехода к миру духовному, вольный поток моего воображения привел меня к самому центру духовного мира. Красота, которую мы ищем, лежит за нами; мы перескочили через нее, разом перейдя от непосредственной жизни к чистому образу и к чистому объекту. Такой скачок несвойственен человеческой природе, и чтобы идти в шаг с нею, мы должны будем вновь вернуться к чувственному миру.

Красота, конечно, есть создание свободного созерцания, и с нею мы вступаем в мир идей, но — это следует отметить — не покидая по этой причине чувственного мира, как это происходит при познании истины. Истина — чистый продукт отвлечения от всего материального и случайного; она — чистый объект, в котором не должно оставаться ограниченности субъекта, чистая самодеятельность, без примеси пассивности. Правда, и от высочайшего отвлечения можно найти обратный путь к чувственности; ибо мысль соприкасается с внутренним чувством, и представление логического и морального единства переходит в чувство ощущаемого согласия. Но, когда мы наслаждаемся познаниями, мы в то же время очень отчетливо отличаем наше представление от нашего ощущения; последнее мы рассматриваем как нечто случайное, чего бы могло и не быть, отчего познание не прекратилось бы и истина не перестала бы быть истинною. Но совер-

шенно тщетною была бы попытка отделить представление красоты от этого отношения к способности ощущать, поэтому-то нам мало рассматривать первую как следствие второй, но мы должны и ту и другую рассматривать как находящиеся во взаимодействии, то есть одновременно представляющие собой и следствие и причину. В нашем наслаждении познанием мы без труда различаем переход от деятельности к пассивности и совершенно отчетливо замечаем, что первая прекратилась, когда наступает вторая. В нашем наслаждении красотой, напротив того, нельзя заметить подобной смены деятельности и пассивности, и рефлексия здесь настолько сливается с чувством, что нам кажется, будто мы непосредственно ощущаем форму. Итак, хотя красота действительно есть предмет для нас, ибо рефлексия есть условие, благодаря которому мы можем иметь ощущение красоты, однако в то же время красота есть состояние нашего субъекта, ибо чувство является условием, благодаря коему мы можем иметь представление красоты. Она есть форма, ибо мы ее созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы ее чувствуем. Одним словом, красота одновременно и наше состояние и наше действие.

И именно потому, что она одновременно и то и другое, красота и является победоносным доказательством того, что пассивность несколько не исключает деятельности, материя — формы и ограничение — бесконечности, что таким образом моральная свобода человека несколько не уничтожается необходимою физической зависимостью. Она это доказывает, и я должен прибавить, что доказать нам это может только она. Ибо, так как в наслаждении истиною или логическим единством ощущение не необходимо соединено с мыслью, но следует за нею случайно, то истина может нам лишь доказать, что чувственная природа может следовать за разумною и наоборот, но не может доказать того, что они сосуществуют, что они находятся во взаимодействии, что они должны быть безусловно и необходимо соединены. Напротив, из устранения чувства во время мышления и мысли во время чувствования нужно заключить о несоединимости их природы, и действи-

тельно, аналитики не умеют представить лучшего доказательства существования чистого разума в человеческом существе, как то, что он необходим. Но так как при наслаждении красотой или эстетическим единством происходит действительное соединение и превращение материи в форму, пассивности в деятельность, то соединимость этих двух природ, проявление бесконечного в конечном, а следовательно, и возможность самой возвышенной человеческой природы доказывается именно этим.

Итак, нас не должен более смущать переход от чувственной зависимости к моральной свободе, ибо красота представляет как доказательство совершенного сосуществования первой со второю, так и доказательство того, что человеку незачем отбрасывать материю для того, чтобы проявить себя в качестве духа. Но если человек свободен уже в сообществе с чувственностью, как это показывает факт красоты, и если свобода есть нечто безусловное и сверхчувственное, как это необходимо вытекает из ее понятия, то не может быть больше вопроса о том, как человек, исходя из ограничения, достигает безусловного, как он противодействует чувственности своим мышлением и волею, ибо все это имеется уже в красоте. Одним словом, не может быть вопроса о том, как он переходит от красоты к истине, которая в возможности уже заключена в красоте, а только лишь о том, как он пролагает себе путь от повседневной действительности к эстетической или от голого жизненного чувства к чувству красоты.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЕ

Так как лишь эстетическое расположение духа, как я показал в предшествующих письмах, порождает свободу, легко понять, что оно не может возникнуть из свободы и, стало быть, не может иметь своего источника в нравственности. Оно должно быть даром природы; только счастливый случай может разорвать оковы физического состояния и привести дикаря к красоте.

Зародыш ее одинаково не разовьется там, где скудная природа лишила человека всякой улады, равно и там, где расточительная — избавила его от необходимости всякого усилия, где тупая чувственность не имеет потребностей и жгучая страсть не находит насыщения. Не там распускается ее прелестная почка, где человек-троглодит скрывается в пещерах, будучи вечно одиноким и не находя *вне себя* человечности, и не там, где он, как номад, кочует в больших воинских скопищах, будучи вечно лишь числом и никогда не находя *в себе* человечности, — но лишь там, где он мирно живет в собственной хижине сам с собою и где он, переступив порог, тотчас говорит со всем родом. Только там чувства и ум, воспринимающая и творческая сила разовьются в счастливом равновесии, которое есть душа красоты и условие человечности, где легкий эфир делает чувства восприимчивыми к всякому легчайшему прикосновению и энергичная теплота оживляет богатую материю, где царство слепой массы уже побеждено в мертвом создании и победоносная форма облагородила даже самые ничтожные творения; где в радостных условиях и под благословенным небом только деятельность ведет к наслаждению и только наслаждение к деятельности; где из самой жизни проистекает священный порядок и из закона порядка возникает только жизнь; где воображение вечно бежит от действительности и все же никогда не покидает природной простоты.

Каким же явлением обнаруживается в дикаре вступление его в царство человечности? Как бы далеко ни шли мы вглубь веков, оно одно и то же у всех племен, вышедших из рабства животного состояния: наслаждение видимостью, склонность к украшениям и играм.

Величайшая тупость и величайший ум проявляют некоторое сродство в том, что оба ищут лишь реального и совершенно невосприимчивы к простой видимости. Покой первой может быть нарушен лишь непосредственным присутствием предмета в восприятии, точно так же как второго может успокоить лишь применение его понятий к фактам опыта; одним словом, глупость не может подняться над действительностью

и рассудок не может остановиться ниже истины. Таким образом, поскольку потребность реальности и привязанность к действительности являются лишь следствием недостатка, постольку равнодушие к реальности и внимание к видимости являются истинным расширением человеческой природы и решительным шагом к культуре. Во-первых, это есть доказательство внешней свободы; ибо воображение приковано крепкими узами к действительности, пока нужда повелевает и потребность понуждает; только когда потребность удовлетворена, может развиться свободная сила воображения. Во-вторых, однако, это доказывает и внутреннюю свободу, ибо обнаруживает в нас силу, которая приводится в движение сама собою, независимо от внешней причины, и обладает достаточной энергией, чтобы отразить натиск материи. Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит.

Само собою разумеется, что здесь речь идет лишь об эстетической видимости, отличной от действительности и истины, не о логической, которую часто смешивают с эстетической, — которую, следовательно, любят потому, что она есть именно видимость, а не за то, что она представляется чем-то лучшим. Только первая видимость есть игра, тогда как вторая есть обман. Почитать за нечто видимость первого рода — не может служить во вред истине; ибо нет опасности подмены, которая единственно и может вредить истине; презирать ее — значит вообще презирать всякое искусство, сущность которого состоит в видимости. Однако рассудку иногда случается быть в своем стремлении к реальности настолько нетерпимым, что он презрительно судит о всяком искусстве прекрасной видимости, потому что оно есть только видимость; но это может случиться с рассудком лишь в том случае, когда он вспомнит о вышеупомянутом сродстве. Я буду еще иметь повод поговорить особо о необходимых границах прекрасной видимости.

Сама природа поднимает человека от реальности к видимости, снабдив его двумя чувствами, которые ве-

дут к познанию действительности лишь путем видимости. В зрении и слухе производящая впечатление материя уже отстранена от чувства, и предмет, который мы непосредственно осязаем низшими животными чувствами, отдален от нас. То, что мы видим глазом, отлично от того, что мы ощущаем, ибо рассудок перескакивает через свет к самим предметам. Предмет осязания — это насилие, которое мы испытываем; предмет зрения и слуха — это форма, которую мы создаем. Пока человек пребывает в дикости, он наслаждается только при посредстве низших чувств, которым в этом периоде чувства видимости лишь служат. Он или вовсе не возвышается до зрения, или же оно его не удовлетворяет. Как только глаз начинает доставлять ему наслаждение и зрение для него получает самостоятельную ценность — он тотчас становится эстетически свободным и в нем развивается побуждение к игре.

Тотчас по проявлении побуждения к игре, находящего наслаждение в видимости, разовьется и побуждение к воспроизведению, которое рассматривает видимость как нечто самостоятельное. Дойдя до способности различить видимость от действительности, форму от тела, человек в состоянии и отделить их друг от друга; он уже сделал это, различив их. Итак, способность к воспроизводящему искусству уже вообще дана вместе с формальной способностью. Стремление же к ней покоится на ином предрасположении, о котором мне здесь незачем говорить. Более позднее или раннее развитие эстетического побуждения к искусству в человеке зависит только от степени любви, с которой он способен сосредоточиваться на одной видимости.

Так как всякое бытие происходит от природы, как чуждой силы, всякая же видимость первоначально от человека, как представляющего субъекта, то человек лишь пользуется своим безусловным правом собственности, когда он отнимает от сущего видимость и распоряжается ею по собственным законам. С ничем не обузданною свободой он может соединять то, что природа разъединила, если только это соединимо в мысли, и разделять соединенное природою, если только его рассудок допускает подобное разъединение. Для чело-

века в этом случае нет ничего святого, кроме собственного закона, лишь бы только он соблюдал границу, отделяющую его область от бытия предметов или области природы.

Этим человеческим правом господства он пользуется в искусстве видимости, и чем строже он здесь разграничит «мое» и «твое», чем осторожнее он отделит форму от сущности, тем большую самостоятельность он придаст первой,— тем более расширит он не только царство красоты, но охранит также и границы истины, ибо он не может очистить видимость от действительности, не освободив в то же время и действительность от видимости.

Однако это самодержавное право принадлежит ему исключительно в мире видимости, только в бесплотном царстве воображения и только до тех пор, пока он в области теории добросовестно отказывается утверждать его бытие, и до тех пор, пока в области практики он отказывается творить бытие при посредстве этой видимости. Вы видите таким образом, что поэт в одинаковой мере переступает за свои пределы как в том случае, когда он приписывает своему идеалу бытие, так и в том, когда он при его помощи стремится к осуществлению определенного бытия. Ибо и то и другое он может осуществить не иначе, как или злоупотребляя своим правом поэта, вторгшись в область опыта своим идеалом и присвоив себе право определять простою возможностью действительное бытие, или же тем, что он отказывается от прав поэта, дозволяет опыту вторгнуться в область идеала и тем ограничивает возможность условиями действительности.

Видимость эстетична только поскольку она откровенна (то есть открыто отказывается от всяких притязаний на реальность) и поскольку она самостоятельна, то есть отрешается от всякой помощи реальности. Когда видимость лжива и подделывает реальность, когда она нечиста и нуждается для своего действия в реальности, тогда она есть не что иное, как низкое орудие для материальных целей, и отнюдь не служит доказательством свободы духа. Впрочем, вовсе не необходимо, чтобы предмет, в котором мы находим пре-

красную видимость, был лишен реальности, лишь бы только наше суждение о нем не обращало внимания на эту реальность; ибо поскольку оно обращает на реальность внимание, постольку суждение не эстетично. Живая женская красота нравится нам, конечно, столько же, и даже немного более, чем нарисованная, но поскольку первая нравится нам более, чем последняя, постольку она нравится не только как самостоятельная видимость и не только чистому эстетическому чувству; последнему и живое должно нравиться лишь как явление и действительное только как идея; правда, чтобы наслаждаться в живом предмете одною лишь чистою видимостью, требуется гораздо более высокая степень эстетической культуры, чем для того, чтобы обходиться без жизни при созерцании видимости.

Там, где мы у единичного человека или целого народа встречаемся с откровенною и самостоятельною видимостью, там мы вправе предположить и ум, и вкус, и всякие связанные с ними навыки, там идеал управляет действительной жизнью, честь торжествует над собственностью, мысль — над наслаждением и мечта бессмертия — над бытием. Там единственно страшным является общественное мнение, и оливковый венчик там будет в большем почете, чем пурпуровое платье. К ложной и хилой видимости прибегает лишь бессилие и извращенность, и отдельные люди и целые народы доказывают свое моральное ничтожество и эстетическое бессилие, когда они «подделывают действительность видимостью и (эстетическую) видимость действительностью», — то и другое часто сочетается в одно.

Итак, краткий и ясный ответ на вопрос: «В какой мере допустима видимость в моральном мире?» — таков: в той мере, в какой эта видимость эстетична, то есть такая видимость, которая не стремится ни замещать реальность, ни быть замещаемой реальностью. Эстетическая видимость отнюдь не может быть опасною чистоте нравов, и где дело обстоит иначе, там с легкостью можно показать, что видимость не была эстетическою. Только человек, незнакомый, например, с формами обращения, примет уверения вежливости,

представляющие общую форму, за признак личного расположения и, разочаровавшись, будет жаловаться на притворство. Но только человек, ничего не понимающий в формах обращения, призовет фальшь на помощь, чтобы быть вежливым, и станет льстить, чтобы понравиться. Первому еще недостаёт понимания самостоятельной видимости, поэтому он может ей придать значение лишь путем истины, второму недостает реальности, и он хотел бы заменить ее видимостью.

Нет ничего более обычного, чем жалоба некоторых тривиальных современных критиков, что в мире исчезла всякая подлинность и что ради видимости пренебрегают сущностью. Хотя я вовсе не чувствую призвания оправдывать современность от этого упрека, однако уже из того обобщения, которое строгие ценители нравов придают своему обвинению, совершенно ясно, что они жалуются не только на ложную видимость современной эпохи, но и на истинную. Даже исключение, которое они еще делают в пользу красоты, касается скорее хилой, чем самостоятельной видимости. Они нападают не только на румяна обманщика, заслоняющие истину и становящиеся на место действительности, они ревнуют и к благодетельной видимости, заполняющей пустоту и прикрывающей бедность, а также и к идеальной видимости, облагораживающей пошлую действительность. Их строгая любовь к истине по справедливости оскорблена испорченностью нравов, только жаль, что и вежливость они относят к испорченности. Им не нравится, что внешний мишурный блеск так часто затемняет истинные добродетели, но не менее неприятно им и то, что требуют видимости от добродетели: но от приятной формы не отказываются тогда, когда за ней имеется и внутреннее содержание. Они недовольны отсутствием сердечности, мужественности и неподдельности прежних времен, но в то же время они желали бы вновь видеть угловатость и грубость первобытных нравов, тяжело-весность старых форм, прежнюю готическую напыщенность. Подобными суждениями они оказывают такой почет материи самой по себе, который недостоин человека, обязанного ценить материальное лишь постольку,

поскольку оно способно воспринять форму и служить для распространения царства идей. Итак, к подобным голосам незачем особенно прислушиваться вкусу нынешнего столетия, если только он может оказаться состоятельным перед приговором более высокой инстанции. Строгий судья красоты мог бы сделать нам упрек, что мы еще не постигли чистой видимости, что мы еще недостаточно отделили бытие от явления и таким образом не обезопасили еще границ обоих, но он не упрекнет нас в том, что мы придаем значение эстетической видимости (которую мы далеко еще не ценим так, как бы следовало). Этого упрека мы будем заслуживать до тех пор, пока не можем наслаждаться прекрасным в живой природе, без желания обладать им, восхищаться прекрасным в искусстве, не спрашивая о цели его, пока мы не признаем за воображением собственного безусловного законодательства и не укажем на его достоинство тем, что станем оказывать уважение его созданиям.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЕ

Хотя бы высокое понятие об эстетической видимости, которое я старался выяснить в предшествующих письмах, и стало общепринятым, вам все же нечего бояться за реальность и истину. Оно не станет общепринятым, пока человек продолжает быть настолько необразованным, чтобы злоупотреблять им, а если б оно стало общепринятым, то это могло бы случиться лишь благодаря культуре, которая сделает всякое злоупотребление видимостью невозможным. Стремление к самостоятельной видимости требует большей способности к отвлечению, большей свободы сердца, большей энергии воли, чем необходимо человеку для того, чтобы ограничиться реальностью, и человек должен покончить с реальностью для того, чтобы достичь видимости. Как дурно выбрал бы он свой путь, если б направился к идеалу для того, чтобы сократить путь к действительности! Итак, видимость, как мы ее здесь выяснили, несколько не опасна для действительности;

но тем бóльшая опасность грозит видимости от действительности. Прикованный к материальному миру, человек долгое время заставляет видимость служить своим целям, прежде чем он признает за искусством идеала самостоятельную личность. Для этого необходим совершенный переворот всего способа ощущать, без чего человек не нашел бы даже доступа к идеалу. Мы можем таким образом предположить подобное пересоздание его природы и настоящее начало человечности там, где мы откроем следы свободной, незаинтересованной оценки чистой видимости. Следы подобного рода действительно встречаются уже в самых грубых попытках украшения человеческого бытия, которые человек делает, не опасаясь даже того, что он этим путем ухудшает чувственное содержание жизни. Как только человек начинает форму вообще предпочитать материи и не падит реальности ради видимости (которую он, однако, за это должен признать), тотчас круг его животного бытия раскрывается, и он выходит на путь, которому нет конца.

Не довольствуясь тем, чем удовлетворяется природа и чего требует нужда, он стремится к роскоши; сначала, конечно, лишь к материальному избытку, для того чтобы скрыть от вожделения его границы, чтобы обеспечить наслаждение и за пределами настоящей потребности; но вскоре он стремится и к избытку в разнообразии материи, к эстетической прибавке, чтобы удовлетворить и побуждение к форме, чтобы распространить наслаждение за пределы всякой потребности. Собирая лишь запасы для будущего пользования и уже заранее наслаждаясь ими в воображении, он переступает за пределы настоящего времени, не переступая пределов времени вообще: он наслаждается больше, но наслаждается не иначе. Однако, внеся в сферу своего наслаждения образы и обращая внимание на формы предметов, удовлетворяющих его желания, человек не только увеличивает свое наслаждение в объеме и степени, но и облагораживает его качественно.

Правда, природа одарила и неразумные существа превыше их потребностей и посеяла в темной животной жизни проблеск свободы. Когда льва не терзает

голод и хищник не вызывает его на бой, тогда неиспользованная сила сама делает из себя свой объект: могучим ревом наполняет лев звонкую пустыню, и роскошная сила наслаждается бесцельным расходом себя. Насекомое порхает, наслаждаясь жизнью, в солнечном луче, и, конечно, в мелодичном пении птицы нам не слышится крик вождения. Несомненно, в этих движениях мы имеем свободу, но не свободу от потребности вообще, а только от определенной, внешней потребности. Животное работает, когда недостаток чего-либо является побудительной причиной его деятельности, и оно играет, когда избыток силы является этой причиной, когда избыток жизни сам побуждает к деятельности. Даже в неодушевленной природе мы находим такую расточительность сил и такую неопределенность назначения, которые в этом материальном смысле очень хорошо можно назвать игрою. Дерево дает бесчисленное множество почек, которые погибают, не развившись, и выпускает в погоне за питанием гораздо большее количество корней, ветвей, листьев, чем ему необходимо для сохранения себя самого и рода. Живые существа могут в радостном движении растратить все то, что дерево возвращает стихийному царству неиспользованным и неисчерпанным. Таким образом природа уже в царстве материи дает нам прелюдию безграничного и уже здесь отчасти сбрасывает оковы, которые она окончательно слагает с себя в царстве формы. Царство формы берет свое начало в принуждении потребностей или в физической подлинности и путем понуждения избытка или физической игры переходит к игре эстетической, и, прежде чем подняться над оковами целей в сферу высокой и свободной красоты, природа приближается к этой независимости по крайней мере издали в свободном движении, которое само для себя есть и цель и средство.

Подобно орудиям тела, и воображение имеет в человеке свободное движение и материальную игру, в которой оно, без всякого отношения к образу, наслаждается лишь своим своеволием и отсутствием оков. Если к этим играм фантазии отнюдь пока не приме-

шивается форма и вся прелесть их заключается лишь в непринужденном ряде картин, то эти игры, хотя и свойственны только человеку, все же относятся лишь к его животной жизни и доказывают лишь его освобождение от всякого внешнего чувственного понуждения, не давая еще права заключать о самостоятельной творческой в нем силе *. От этой игры свободного течения идей, которая еще совершенно материальна и всецело объяснима из законов природы, воображение в попытке свободной формы делает, наконец, скачок к эстетической игре. Это нужно назвать скачком, ибо здесь проявляется совершенно новая сила; ибо здесь впервые в действия слепого инстинкта вмешивается законодательный ум, покоряет произвольный образ действия воображения своему вечному и неизменному единству и налагает свою печать самостоятельности на изменчивое и печать бесконечности на чувственное. Но пока еще слишком сильна грубая природа, не знающая иного закона, кроме непрерывного стремления от одного изменения к другому, она будет противодействовать своим необузданным произволом необходимости, своим беспокойством — постоянству, своєю зависимостью — самостоятельности и своим недовольством — возвышенной простоте. Таким образом эсте-

* Большинство игр, которые в ходу в обычной жизни, или полностью основаны на этом чувстве свободной смены идей, или же заимствуют от него свою главную прелесть. Именно эта независимость фантазии от внешних впечатлений и есть во всяком случае отрицательное условие ее творческой способности, хотя свободное течение образов само по себе вовсе не есть доказательство более богато одаренной природы, и именно наиболее слабые души особенно охотно предаются ему. Творческая сила достигает идеала только тем, что отрывается от действительности, и воображение должно освободиться от чужого закона в своей воспроизводящей деятельности, прежде чем начать творческую деятельность по собственным законам. Конечно, необходимо пройти большой путь от простого отсутствия закона к самостоятельному внутреннему законодательству, и должна проявиться совершенно новая сила, способность к идеям, — однако теперь эта сила может развиваться с большою легкостью, так как чувства ей не противодействуют, и неопределенное, по крайней мере отрицательно, граничит с бесконечным.

тическое побуждение к игре в этих попытках едва будет заметно, так как чувственное постоянно будет мешать своенравной прихотливостью и диким вожделем. Вот почему грубый вкус прежде всего хватается за новое и поразительное, пестрое, необычайное и причудливое, страстное и дикое и более всего избегает простоты и покоя. Он создает гротескные образы, любит быстрые переходы, пышные формы, резкие копыта, кричащие краски, патетическое пение. Прекрасным в эту эпоху называется лишь то, что возбуждает этот вкус, что дает ему содержание, — но возбуждает к самостоятельному противодействию, но дает содержание к возможному творчеству, ибо в противном случае даже для такого вкуса это не было бы прекрасное. Итак, в форме его суждения произошла замечательная перемена: он стремится к этим предметам не потому, что они дают ему что-либо, а потому, что они его заставляют действовать; они нравятся ему не потому, что служат к удовлетворению потребности, а потому, что удовлетворяют закону, который звучит, хотя еще и невятно, в его груди.

Но вскоре он не довольствуется тем, что вещи ему нравятся; он сам желает нравиться, сначала при посредстве того, что *принадлежит* ему, а впоследствии и при посредстве того, что он сам *представляет* собою. То, чем он владеет, что он создает, не должно носить на себе следов служебности и боязливой формы его цели; его творение, кроме цели, ради которой оно создано, должно отражать в себе и острый ум, который его задумал, и любящую руку, которая его выполнила, веселый и свободный дух, который его избрал и представил. Теперь древний германец выискивает себе более блестящие звериные шкуры, более величественные рога, более изящные сосуды, а житель Каледонии отыскивает самые красивые раковины для своих празднеств. Даже оружие теперь не должно быть лишь орудием устрашения, но и предметом удовольствия, и искусно сделанная перевязь стремится быть предметом внимания в такой же мере, как и смертоносное лезвие меча. Не довольствуясь тем, что в необходимое внесен эстетический излишек, свободное побуж-

дение к игре, наконец, совершенно порывает с оковами нужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека. Он украшает себя. Свободное наслаждение зачисляется в его потребности, и бесполезное вскоре становится лучшей долей его радостей.

Подобно тому как форма понемногу проникает извне в его жилище, в его утварь, его одежду, она постепенно овладевает и им самим, дабы сначала преобразить лишь внешнего, а потом и внутреннего человека. Прыжок от радости, не связанный никаким законом, становится пляскою, бесформенный жест становится красивым и гармоничным языком жестов; смутные звуки ощущений развиваются, начинают слушаться такта и слагаются в пение. Если троянское войско бросается на поле брани с пронзительным криком, подобно стае журавлей, то греческое приближается к нему тихо и благородною поступью. В первом случае мы видим задор слепых сил, во втором — победу формы и простое величие закона.

Представителей разного пола теперь сковывает более прекрасная необходимость, и участие сердца оберегает союз, который был заключен изменчивым и причудливым вождением. Высвободившийся из мрачных оков, успокоенный глаз схватывает форму, душа созерцает душу, и место себялюбивого взаимного наслаждения заступает великодушная взаимная склонность. Желание расширяется и развивается в любовь, так же как человечность растворяется в своем объекте, и человек пренебрегает незначительной выгодой победы над чувствами ради того, чтобы одержать более благородную победу над волею. Потребность нравиться подвергает нежному суду вкуса и сильного. Он может силой вять наслаждение, но любовь должна быть подарком. Этой высшей награды он может достичь лишь формою, не материей. Он должен перестать действовать на чувство как сила и должен предстать пред рассудком как явление; он должен предоставить действовать свободе, так как он желает нравиться свободе. Подобно тому как красота разрешает спор различных натур в его простейшем и чистейшем образце, в вечной противоположности полов, так точно она раз-

решает его — или по крайней мере стремится к его разрешению — и в запутанности общества как целого и по образцу свободного союза, заключенного между силою мужчины и нежностью женщины, старается примирить в нравственном мире мягкость с горячностью. Теперь слабость становится священной, а необузданная сила бесславною; несправедливость природы исправляется великодушием рыцарских нравов. Кого не может испугать никакая мощь, того обезоруживает милый румянец стыдливости, и слезы подавляют месть, которая не удовлетворилась бы кровью. Даже ненависть прислушивается к нежному голосу чести, меч победителя падает обезоруженного врага, и гостеприимный очаг дымится для чужестранца на страшном берегу, где прежде его встречало только убийство.

Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, радостное царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле.

Если в динамическом правовом государстве человек противостоит человеку как некоторая сила и ограничивает его деятельность, если в этическом государстве обязанностям человека противопоставляется величие закона, которое связывает его волю, то в кругу прекрасного общения, в эстетическом государстве, человек может явиться лишь как форма, может противостоять только как объект свободной игры. Свободою давать свободу — вот основной закон этого государства.

Динамическое государство лишь делает возможным общество, покоряя природу природою же; этическое государство делает его (морально) необходимым, подчиня единичную волю общей воле; только эстетическое государство может сделать общество действительным, ибо оно приводит в исполнение волю целого через природу отдельного индивида. Хотя уже потребности человека и заставляют его жить в обществе, а разум насаждает в нем основы общественности, однако только одна красота может придать ему обще-

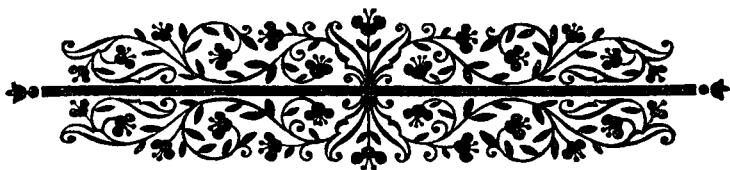
ственные качества. Только вкус вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивидуе. Все другие формы представления разделяют человека, ибо они основываются или исключительно на чувственной, или на духовной части его существа; только представление красоты делает человека цельным, ибо оно требует согласия его двух натур. Все другие формы общения разделяют общество, так как они относятся или к специальной восприимчивости каждого отдельного лица, или же к специальным способностям отдельных членов, то есть к тому, чем люди друг от друга отличаются; только общение в прекрасном соединяет людей, так как оно относится к тому, что всем обще. Чувственные наслаждения принадлежат нам лишь как индивидуам, и род, который живет в нас, не принимает в них участия, поэтому мы не можем сделать общими наши чувственные наслаждения, так как мы не можем обобщить нашу индивидуальность. Наслаждения познания доступны нам лишь как роду, причем мы тщательно устраним из нашего суждения всякий след своей индивидуальности; поэтому мы не можем сделать общими наши умственные наслаждения, так как мы не можем изгнать следов индивидуальности из суждения других в такой же мере, как из своего собственного. Только красотой мы наслаждаемся одновременно и как индивид и как род, то есть как представители рода. Чувственное благо может осчастливить лишь одного, так как оно покоится на присвоении, которое всегда включает в себе и обособление; чувственное благо может и этого одного сделать лишь односторонне счастливым, ибо личность в нем не принимает участия. Безусловное благо может осчастливить человека лишь при условиях, которых нельзя, вообще говоря, предположить; ибо истина покупается ценою отречения, а в чистую волю верит лишь чистое сердце. Одна лишь красота делает всех счастливыми, и тот, кто находится под обаянием ее чар, забывает о своем ограничении. Никакое преимущество, никакое единовластие не терпимы, раз правит вкус и распространено царство прекрасной видимости. Это царство подымается до пределов, где разум господствует с

безусловною необходимостью и исчезла всякая материя; оно опускается до пределов, где естественное побуждение правит со слепой силой, где форма еще не возникла; да, даже на этих крайних пределах вкус не позволяет отнять у себя исполнительную власть, когда законодательная у него уже отнята. Безоглядное вожделение должно отказаться от себялюбия, и приятное, которое обыкновенно лишь привлекает чувства, должно набросить сеть миловидности и на духовную сферу. Строгий голос необходимости, долг, должен изменить свою укорительную формулу, которую одно лишь противодействие оправдывает, и почтить податливую природу благородным доверием. Вкус выводит знания из мистерий науки под открытое небо здравого смысла и превращает собственность школ в общее достояние всего человеческого рода. Даже величайший гений должен сложить с себя в своей области величайшую власть и доверчиво снизойти к детскому пониманию. Сила должна позволить грациям связать себя, и упрямый лев должен покориться узде амура. Зато вкус окутывает своей смягчающей дымкой физические потребности, которые в своем обнаженном виде оскорбляют достоинство свободной души, и в милом призраке свободы скрывает от нас позорное родство с материей. Им окрыленное, даже раболопное продажное искусство подымает голову из праха, и оковы рабства, к которым прикоснулся жезл вкуса, одинаково спадают как с живого, так и с неодоушевленного. В эстетическом государстве все, даже служебное орудие, является свободным гражданином, равноправным с самым благородным, и рассудок, насильно подчиняющий терпеливую толпу своим целям, должен спрашивать здесь о согласии. Итак, здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть реализованным и по существу, и если правда, что хороший тон созревает ранее всего и совершеннее всего у трона, то и здесь пришлось бы признать благодетельною судьбу, которая, как кажется, только для того ограничивает часто человека в действительности, чтобы погнать его в мир идей.

Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти? Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе; в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых направляется не бездушным подражанием чужим нравам, а собственной прекрасной природой; где человек проходит со смелым простодушием и спокойной невинностью через самые запутанные отношения; где он не нуждается ни в оскорблении чужой свободы ради утверждения собственной, ни в отказе от собственного достоинства, чтобы проявить грацию.

1793—1794





О НЕОБХОДИМЫХ ПРЕДЕЛАХ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Злоупотребление прекрасным и притязания воображения на законодательную власть там, где оно имеет только исполнительную, причинили так много вреда как в жизни, так и в науке, что будет далеко не лишним точно обозначить границы употребления художественных форм.

Эти границы лежат в самой природе прекрасного, и для того чтобы определить, *как далеко* может вкус распространять свое влияние, нам придется только припомнить, *как это* влияние проявляется.

Действия вкуса заключаются в том, что он приводит в гармонию и объединяет в тесном союзе физические и духовные силы человека. И там, где целесообразно и правомерно такое глубокое взаимодействие между разумом и чувственным восприятием, там допустимо влияние вкуса. Но если есть случаи, где мы для достижения какой-либо цели или ради исполнения какого-либо долга должны действовать в качестве чисто разумных существ и независимо от всякого чувственного влияния, где, стало быть, связь между духом и материей должна быть временно расторгнута, — то вкусу положены границы, которых он не смеет преступить, не поправ цели или не отдалив нас от нашего долга. Между тем подобные случаи бывают в действительности, и самое наше назначение делает их для нас неизбежными.

Наше назначение заключается в приобретении познаний и в поведении, сообразном познаниям. И то и другое требует способности отрешать чувства от того, что совершает ум, ибо при всяком познании необходимо отвлечься от ощущения и при всяком моральном волнении — от вожделения.

Познавая, мы находимся в состоянии деятельности, и внимание наше направлено на определенный предмет, па отношение между разными представлениями. Ощущая, мы остаемся пассивными, и внимание наше (если можно так назвать то, что не представляет собою сознательного действия ума) направлено исключительно на наше состояние, поскольку последнее изменяется благодаря полученному впечатлению. А так как мы только ощущаем, но не познаем прекрасное, то мы не замечаем при этом никаких его отношений к другим предметам и связываем представления прекрасного не с другими представлениями, а лишь с нашим ощущающим я. О самом прекрасном предмете мы не узнаем ничего, но мы испытываем под его воздействием перемену нашего состояния, выражением которой служит ощущение. Суждение вкуса таким образом не расширяет нашего знания, и никакое познание — даже познание прекрасного — не приобретается ощущением прекрасного. Поэтому там, где целью является познание, вкус не может оказать нам, по крайней мере прямо и непосредственно, никаких услуг; наоборот, познание даже не имеет места до тех пор, пока мы заняты прекрасным.

Но к чему, могут возразить, послужит изящное одеяние понятий, если это скорее мешает, чем способствует цели изложения, которое ведь заключается не в чем ином, как в создании знания?

Во всяком случае, оболочка столь же мало может способствовать убеждению рассудка, как изящная сервировка — утолению голода гостей или элегантная внешность человека — оценке его внутреннего достоинства. Но как в одном случае красивое убранство стола возбуждает аппетит, а в другом располагающая внешность привлекает и обостряет внимание к человеку, так изящное изображение истины создает в нас

настроение, при котором душа раскрывается ей на встречу и устраняются препятствия, которые в противном случае противодействовали бы кропотливому усвоению долгой и строгой вереницы мыслей. Содержание никогда не выигрывает от красоты изложения и рассудок не получает помощи и познания от вкуса. Содержание должно само и непосредственно представляться рассудку целесообразным, между тем как художественная форма обращается к воображению, прельщая его видимостью свободы.

Но даже эта невинная уступка чувственному, которую позволяют себе лишь в области формы, не меняя этим ничего в содержании, подвержена существенным ограничениям; все зависит от рода познания и степени убеждения, которые являются целью при сообщении мыслей.

Есть научное познание, покоящееся на ясных понятиях и проверенных принципах, и есть познание популярное, основанное только на более или менее развитых чувствах. И часто то, что способствует последнему, может прямо препятствовать первому.

Там, где стремятся из принципов вывести строгое убеждение, там невозможно удовлетвориться лишь сообщением истины со стороны ее содержания, но в самой форме изложения необходимо должен заключаться образец истины. А это значит вот что: не только содержание, но и изложение его должны быть сообразны с законами мышления. С той же строгой необходимостью, с которой соединяются понятия в рассудке, должны они следовать друг за другом в изложении, и определенность изложения должна соответствовать определенности идеи. Между тем всякая свобода, допускаемая воображению при познании, находится в постоянной борьбе со строгой необходимостью, с которой рассудок связывает суждение с суждениями и заключение с заключениями. Сообразно своей природе воображение стремится всегда к образам, то есть к цельным и вполне определенным представлениям, и неустанно старается представить общее в виде отдельного случая, ограничить его во времени и пространстве, сделать понятие индивидом, воплотить

абстракцию. Оно любит, кроме того, в своих сочетаниях свободу, не признавая при этом никакого закона, кроме случайности в условиях места и времени; ибо это единственная связь, остающаяся между нашими представлениями после того, как мы отвлекаем от них все, что есть понятие, что внутренне связует их. Рассудок как раз наоборот, занимается лишь частичными представлениями или понятиями и стремится в живом целом образе выделить отдельные признаки. Сочетая явления по их внутренним соотношениям, раскрытие которых доступно путем отвлечения, рассудок способен соединить лишь постольку, поскольку он предварительно разделял, то есть исключительно посредством частичных представлений. Рассудок соблюдает в своих комбинациях строгую необходимость и закономерность, и лишь неизменная связь понятий может дать ему удовлетворение. Но эта связь нарушается всякий раз, как воображение вводит в цепь абстракций цельные представления (частные случаи) и к строгой последовательности сочетания явлений примешивает случайность временной связи *. Поэтому там, где требуется строгая последовательность мышления, безусловно необходимо, чтобы воображение отказалось от своей склонности к произволу и научилось подчинять и приносить в жертву потребностям рассудка свое стремление к возможно большей конкретности представлений и к возможно большей свободе в их сочетании. Ввиду этого уже само изложение должно, исключая все индивидуальное и чувственное, подавлять эту склонность воображения и определенностью выражения обуздывать его беспокойное поэтическое влечение, а закономерностью в развитии — его произвол в ком-

* По этой причине писатель, заботящийся о научной точности, весьма неохотно и весьма умеренно станет пользоваться *примерами*. То, что есть совершенная истина вообще, подвергается ограничениям в каждом отдельном случае; и так как каждому частному случаю свойственны обстоятельства, являющиеся по отношению к общему понятию, которое должно в них найти выражение, случайными, то всегда возможно, что эти случайные отношения будут внесены в общие понятия и нанесут ущерб его всеобщности и необходимости.

бинациях. Конечно, не без сопротивления склонится оно пред этим игом; но здесь по справедливости можно рассчитывать на некоторое самоотвержение и серьезную решимость слушателя или читателя ради сущности дела не обращать внимания на трудности, неразрывно связанные с формой.

Но там, где нет основания рассчитывать на такую решимость и где нельзя надеяться, что интерес, возбуждаемый содержанием, будет достаточно силен, чтобы воодушевить к такому напряжению, — там, конечно, придется отказаться от сообщения строго научной истины, чтобы тем выгадать некоторую свободу в изложении. В таких случаях вместо научной формы, слишком тяготящей воображение и приемлемой лишь в виду важности цели, избирают форму художественную, которая, независимо от всякого содержания, интересна уже сама по себе. Если содержание отказывается принять форму под свою защиту, придется форме защищать интересы содержания.

Популярное изложение мирится с этой свободой. Так как популярный оратор или писатель (название, под которым я понимаю всякого, кто имеет в виду не исключительно ученых) обращается не к подготовленной аудитории и не выбирает, подобно другому, своих читателей, но должен брать их там, где найдет, то он и может рассчитывать найти здесь лишь обычные условия мысли и обычные побуждения к вниманию, но еще не найдет особого умения мыслить, какого-либо знакомства с определенными понятиями, какого-нибудь интереса к известным предметам. Он таким образом не может ставить все дело в зависимость от того, сможет ли воображение тех, кого он поучает, связать с его абстракциями надлежащий смысл и вложить содержание в те общие понятия, которыми ограничивается научное изложение. Чтобы идти надежным путем, он предпочитает указать тут же те конкретные образы и частные случаи, к которым относятся эти общие понятия, и предоставляет самому читателю образовывать непосредственно из них понятия. Таким образом при популярном изложении воображение играет уже гораздо более значительную роль, но все же

всегда лишь репродуктивную (возобновляя воспринятые представления); а не продуктивную (проявляя самостоятельную творческую силу). Эти частные случаи или образы слишком точно рассчитаны для данной конкретной цели и слишком явно соотнесены с тем определенным употреблением, которое должно быть из них сделано, чтобы воображение могло забыть, что оно действует лишь как *слуга рассудка*. Правда, изложение держится несколько ближе к жизни и к миру чувственного, однако оно еще не погружается в них. Изложение мысли сохраняет еще характер исключительно дидактический; ибо, для того чтобы быть художественным, оно лишено еще двух важнейших качеств: *чувственной конкретности в выражении и свободы в движении*.

Свободным изложение будет тогда, когда рассудок, хотя и определяет связь идей, все же делает это со столь скрытой закономерностью, что кажется, будто воображение действует при этом совершенно произвольно, подчиняется лишь случайным временным связям. Чувственно-конкретным будет изложение в том случае, когда общее скрыто в частном и фантазия представляет живой образ (*цельное* представление) там, где дело идет лишь о понятии (*частичном* представлении). Таким образом чувственно-конкретное изложение, с одной стороны, богато, ибо там, где требуется лишь *одно* определение, оно дает цельный образ, целую совокупность определений, цельную индивидуальность; но, с другой стороны, оно ограничено и бедно, ибо оно приписывает одному индивиду и одному частному случаю то, что ведь относится к целой сфере явлений. Оно таким образом ограничивает рассудок ровно настолько, насколько обогащает с излишком фантазию; ибо чем богаче представление содержанием, тем меньше его объем.

Воображение стремится к тому, чтобы произвольно менять свои предметы; рассудок старается соединять свои предметы со строгой последовательностью. Как ни противоречивы с виду эти два стремления, между ними, однако, есть точка примирения — и найти такую и составляет, собственно, заслугу хорошего стиля.

Чтобы удовлетворить воображение, речь должна иметь материальную оболочку или тело, и его составляют конкретные образы, от которых рассудок отвлекает отдельные признаки или понятия; ибо как бы мы абстрактно ни мыслили, в основе нашего мышления все-таки лежит всегда нечто конкретное. Воображение, однако, стремится свободно и необузданно перелетать от образа к образу, не зная никакой иной связи, кроме последовательности во времени. Если поэтому образы, составляющие материальный элемент речи, не находятся ни в какой действительной связи между собой, если подобно независимым членам и отдельным единицам они как бы довлеют сами себе; если они обнаруживают весь беспорядок играющего и лишь себе самому повинующегося воображения, то форма получила эстетическую свободу и потребности фантазии удовлетворены. Такое изложение, можно сказать, есть органический продукт, в котором не только живет целое, но и отдельные части имеют свою самобытную жизнь; часто научное изложение есть механическое создание, в котором отдельные части, бездушные сами по себе, своим взаимодействием сообщают целому искусственную жизнь.

Чтобы, с другой стороны, удовлетворить рассудок и создать познание, речь должна иметь духовную сторону — смысл, и она получает его в тех понятиях, посредством которых связываются друг с другом и объединяются в одно целое эти образы. Если между этими понятиями, как духовным элементом речи, установлена точнейшая взаимосвязь, между тем как соответствующие им образы, как чувственный элемент речи, с виду лишь объединяются произвольной игрой фантазии, то задача разрешена, и рассудок удовлетворен закономерностью, между тем как воображение наслаждается ее отсутствием.

Исследуя волшебную силу прекрасной речи, мы найдем всегда, что она заключается в таком счастливом отношении между внешней свободой и внутренней необходимостью. Более всего способствует этой свободе воображения индивидуализация предметов и образная или *переносная* речь: первая — для того;

чтобы усилить конкретность, вторая — чтобы создать ее там, где ее нет. Представляя род через посредство индивида и выражая общее понятие в частном случае, мы освобождаем воображение от оков, наложенных на него рассудком, и даем ему возможность проявить свою творческую силу. Неизменно стремясь к полноте определений, оно получает и осуществляет право по своей воле восполнять, оживлять, преобразовывать данный ему образ и следовать за ним во всех его сочетаниях и превращениях. Оно может на время отрешиться от своей подчиненной роли и вести себя своевластным самодержцем, ибо в строгой внутренней связи достаточно проявлена забота о том, чтобы оно совсем не ушло из-под узды рассудка. Переносное выражение, связывая образы, по своему содержанию совершенно различные, но охватываемые одним общим понятием, еще больше расширяет эту свободу. Но так как воображение опирается на содержание, а рассудок, наоборот, на это высшее понятие, то первое делает скачок именно там, где для последнего представляется совершеннейшая непрерывность. Понятия развиваются по закону необходимости, но по закону свободы они проносятся мимо воображения; мысль остается все та же, изменяется лишь среда, представляющая ее. Так владеющий словом писатель создает даже из анархии прекраснейший порядок и на зыбкой почве, на потоке вечно несущегося воображения воздвигает устойчивое здание.

Если провести сравнение между научной, популярной и художественной речью, то оказывается, что хотя все они, по отношению к содержанию, совершенно верно передают мысль и таким образом все сообщают нам знание, однако вид и степень этого знания явно различны во всех трех случаях. Писатель-художник представляет нам предмет, о котором идет речь, скорее как *возможный* или *желательный*, чем как *действительный* или *необходимый*; ибо его мысль является лишь произвольным созданием воображения, которое само по себе никогда не может ручаться за реальность своих представлений. Писатель-популяризатор внушает нам веру, что дело действительно об-

стоит таким-то образом, но не больше, ибо истина его положений ощутима, но не абсолютно достоверна для нас. Чувство же может научить тому, что есть, но не тому, что должно быть. Писатель-философ возвышает эту веру до степени убеждения; ибо, исходя из несомненных оснований, он доказывает, что так оно неизбежно должно быть.

Исходя из вышеизложенных начал, нетрудно будет указать каждой из этих трех различных форм речи соответственное место. Вообще можно принять за правило, что там, где важен не только конечный результат, но и доказательства, предпочтительнее научное изложение, там же, где важно лишь достижение результата, удобнее изложение популярное и художественное. Когда же именно популярное изложение может перейти в художественное — это решается большей или меньшей степенью интереса, который возможно предполагать или должно возбудить.

Чисто научное изложение делает нас (в большей или меньшей степени, смотря по тому, философское оно или популярное) обладателями известного познания; изложение художественное лишь ссужает такое познание для временного пользования и употребления. Первое — если мне будет дозволено такое сравнение — дает нам дерево вместе с корнями; но, конечно, нам придется при этом подождать, пока оно зацветет и принесет плоды; художественное изложение срывает для нас только цветы и плоды, но само дерево, приносящее их, не стало нашим, и когда они увянут и будут потреблены, наше богатство исчезнет вместе с ними. Насколько бессмысленно было бы предложить только сорвать цветы и плоды тому, кто хочет пересадить само дерево в свой сад, настолько же нелепо было бы давать само дерево с его будущими плодами тому, кому как раз в данный момент хочется фруктов. Применение ясно, и я замечу лишь, что художественное изложение столь же мало пригодно для кафедры, сколько научное — для салонного разговора или ораторской трибуны.

Ученик собирает знания для дальнейших целей и позднейшего употребления; поэтому учитель должен

позаботиться о том, чтобы сделать его полным хозяином тех познаний, которые он сообщает ему. Но ничто не может считаться вполне нашим, пока оно не вручено рассудку. Наоборот, оратор предполагает лишь насущное употребление и имеет в виду лишь удовлетворить данную потребность своих слушателей. В его целях, стало быть, как можно скорее претворить в действие те сведения, которые он сообщает, и этого он достигает вернее всего тем, что передает их чувству и подготавливает для ощущения. Профессор, принимающий слушателей только на известных условиях и имеющий право предполагать у них известное расположение духа, потребное для восприятия истины, сообразуется лишь с предметом своего изложения, между тем как, наоборот, оратору, не заключающему со своими слушателями никаких предварительных условий и вынужденному лишь уловить сочувствие в свою пользу, приходится одновременно сообразоваться и с *лицами*, к которым он обращается. Первый, аудитория которого постоянна, может представить лишь отрывки, составляющие в соединении с прошлыми лекциями одно законченное целое; второй, слушатели которого непрерывно меняются, приходят без подготовки и, быть может, никогда не возвратятся, — вынужден в каждой отдельной лекции давать законченное изложение; каждое его рассуждение должно представлять собой самодовлеющее целое и содержать в себе полное разрешение.

И потому нет ничего удивительного в том, что самая основательная догматическая речь в беседе и на церковной кафедре не имеет никакого успеха, а острое, блестящее изложение в аудитории остается бесплодным; что свет не читает произведений, делающих эпоху в мире наук, а ученый муж презирает сочинения, бывшие школой светских людей и с жадностью поглощаемые всеми любителями прекрасного. Каждое из двух произведений заслуживает восторги в том круге, для которого оно предназначено, оба могут быть вполне сходны по внутреннему содержанию; но требовать, чтобы сочинение, представляющее трудность для мыслителя, в то же время служило

легкой забавой для игры ума, значит требовать невозможного.

По этой причине я считаю вредным, когда для обучения юношества выбирают произведения, где научное содержание облечено в художественную форму. Я имею в виду совсем не те сочинения, в которых содержание принесено в жертву форме, а произведения, поистине превосходные, выдерживающие строжайшее испытание в том, что касается содержания, но не высказывающие этого своей формой. Действительно, такими произведениями достигается та цель, что их читают, но это всегда делается за счет другой, более важной цели, ради которой стоит их читать. При таком чтении рассудок упражняется лишь в полном взаимодействии с воображением и никогда не имеет случая отделить форму от содержания и действовать в качестве чистой способности. А между тем простое упражнение рассудка есть основной элемент обучения юношества, и в большинстве случаев мышление имеет большее значение, чем мысль. Если желательно, чтобы работа была выполнена хорошо, то остерегайтесь делать из нее забаву. Наоборот, самая форма изложения должна уже вызывать напряжение ума и с известным усилием подтолкнуть его, чтобы вывести из состояния пассивности к деятельности. Учитель ни в коем случае не должен скрывать от своего ученика строгой законосообразности метода, но, наоборот, обращать его внимание на нее и, сколько возможно, приохочивать к ней. Ученик должен приучаться преследовать известную цель и ради достижения этой цели мириться и с затруднительными средствами. С самого начала он должен стремиться к благородному наслаждению, составляющему награду за напряжение. При изложении научном чувства совершенно устраняются, при художественном — они привлекаются к работе. Что из этого произойдет? Такое произведение, такую беседу поглощают с увлечением; но на вопрос о результатах не могут дать ответа. И вполне естественно! Ибо понятия целыми массами врываются в душу, а рассудок познает лишь тогда, когда различает; душа пребывает во время чтения скорее пассивной, чем

активной, а между тем дух обладает лишь тем, что творит.

Все это, впрочем, относится лишь к пошлой художественности и к пошлomu виду восприятия прекрасного. Истинно прекрасное покоится на строжайшей определенности, на точнейшем выделении, на высочайшей внутренней необходимости; необходимо только, чтобы эта определенность была результатом поисков, а не навязывалась насильно. Должна быть налицо высшая законосообразность, но она должна быть естественна. Такое произведение вполне удовлетворит рассудок при изучении; но именно потому, что оно поистине прекрасно, оно не навязывает своей законосообразности, оно не обращается *исключительно* к рассудку, но говорит как чистое единство гармоническому целому человека, как природа природе. Заурядный судья, быть может, найдет его бессодержательным, скудным, слишком мало определенным; как раз то, в чем состоит торжество изложения, полное растворение частей в чистой цельности, отталкивает его, ибо он умеет лишь различать и чуток лишь к индивидуальному. Конечно, при философском изложении рассудок, как способность различения, должен быть удовлетворен, должен получить отдельные результаты; такова цель, которая ни в коем случае не должна отодвигаться на второй план. Если, однако, писатель при помощи строжайшей внутренней определенности достиг того, что рассудок неизбежно обретет эти результаты, но, не удовлетворенный этим и вынужденный своей природой (которая действует всегда как гармоническое целое и которая, потеряв вследствие деятельности абстракции это единство, немедленно восстанавливает его), если такой писатель, говорю я, воссоединит разрозненное и, обратившись одновременно к физическим и духовным силам, захватит в поле действия всего человека,— то поистине он не только не писал дурно, но, наоборот, приблизился к идеалу изложения. Заурядный судья, который по отсутствию чутья этой гармонии всегда набрасывается на частности, который даже в соборе св. Петра обратит внимание только на колонны, поддерживающие этот искусственный небо-

свод, конечно, не будет чувствовать никакой благодарности к тому, кто заставил его вдвойне потрудиться, ибо, чтобы понять такого писателя, этот судья должен, конечно, сперва *перевести* его, подобно тому как один голый рассудок, лишенный всякой изобразительной способности, должен сперва изложить и истолковать своим языком все прекрасное и гармоническое в природе и искусстве,— словом, подобен школьнику, который, для того чтобы прочитать, должен сначала складывать буквы. Но не ограниченность и бессилие читателей диктуют закон писателю-художнику. Он повинуется идеалу, хранимому в груди, не заботясь о том, кто за ним следует и кто отстал. Отстанут многие, ибо, как ни трудно найти просто мыслящих читателей, еще бесконечно труднее найти таких, которые могут мыслить художественно. И потому, по самому существу дела, такой писатель разойдется одинаково как с теми, умственная жизнь которых ограничивается лишь образами и впечатлениями (ибо он обременяет их непосильной работой мышления), так и с теми, которые умеют только мыслить (ибо он требует от них того, что для них просто невозможно: создания живой картины). Но так как и те и другие суть весьма несовершенные представители истинной и всеобщей человеческой природы, требующей непременно сочетания обоих родов деятельности, то их неодобрение не имеет никакого значения; наоборот, их суждения служат ему порукой, что он добился того, к чему стремился. Абстрактный мыслитель находит его содержание продуманным, а читатель, мыслящий образно, признал его стиль изобразительным; оба, стало быть, одобряют то, что могут понять, и не находят того, что выходит за пределы их понимания.

И именно по этой причине такой писатель совершенно не создан для того, чтобы знакомить несведущего с предметом, который он излагает, или для того, чтобы в настоящем смысле слова учить. К счастью, для этого он и не нужен, ибо в учителях для школьников никогда нет недостатка. Учитель, в строжайшем смысле слова, должен сообразоваться с потребностью; он исходит из предположения неспособности,

между тем как писатель, наоборот, требует от своего читателя или слушателя уже известной целостности и подготовки. Но вследствие этого он не ограничивает своей деятельности передачей мертвых понятий; с живой энергией он хватается живое и овладевает всем человеком — его рассудком, его чувством, его волей.

Мы установили, что для основательности знания вредно — при обучении в собственном смысле — учитывать требования вкуса, но это вовсе не значит, будто образование такой способности у учащегося преждевременно. Наоборот, его следует поощрять в этом направлении и давать ему случай воплощать в живом образе знания, приобретенные в школе. Пока соблюдается первое, второе может иметь лишь благотворные следствия. Конечно, необходимо уже в высокой степени владеть известной истиной, чтобы безопасно отрешаться от формы, в которой она была обретаема; надо иметь большой ум, чтобы даже в свободной игре воображения не терять своего объекта. Кто передает мне свои знания в заученной форме, тот, правда, убеждает меня, что он правильно усвоил их и умеет отстоять; но тот, кто в то же время может передать мне их в художественной форме, тот не только доказывает, что способен распространить их; он доказывает также, что он приобщил их к своей природе и способен воплотить их в своих поступках. Для результатов мышления нет иного пути к воле и к жизни, кроме самостоятельного творчества. Лишь то может стать живым деянием *вне нас*, что сделалось таковым *в нас*; создания духа в этом отношении подобны органическим образованиям; только из цветка рождается плод.

Поразмыслив о том, сколько истин давно уже оказывало живое действие в качестве внутренних образов прежде, чем их доказала философия, и как бесплодны бывают зачастую самые доказанные истины для воли и чувства, всякий увидит, как важно для практической жизни повиноваться этому указанию природы и снова обращать в живые образы сведения, добытые наукой. Лишь так возможно предоставить долю в сокровищах мудрости и тем, кому уже их природа не дает идти противоестественным путем науки. Здесь прекрасное

действует по отношению к познанию так же, как в области морали оно действует по отношению к поступкам: оно соединяет в выводах и содержании людей, которые никогда не могли бы сойтись в форме и основаниях.

Сообразно своей природе и своему прекрасному назначению, женщина не может и не должна делить с мужчиной область науки; но при помощи деятельности изобразительной она может разделять с ним область истины. Мужчина допускает еще, чтобы страдал его вкус, лишь бы внутреннее содержание удовлетворяло ум. Обыкновенно ему даже тем приятнее, чем резче выступает определенность и чем чище может быть отвлечена внутренняя сущность от отдельного явления. Но женщина не прощает пренебрежения к форме даже при богатейшем содержании, и все внутреннее строение ее существа дает ей право на такое строгое требование. Этот пол, который даже в том случае, если бы он не властвовал силой своей красоты, должен бы все-таки называться прекрасным уже потому, что красота властвует над ним, привлекает всякое свое впечатление к суду чувства, и то, что ничего не говорит чувству или даже оскорбляет его, не существует для женщины. Конечно, таким путем может до нее дойти лишь содержание истины, но не сама истина, неразрывно связанная со своими доказательствами. Но, к счастью, чтобы достичь высшего совершенства, женщине нужно лишь содержание истины, и исключения, имевшие место до сих пор, не вызывают желаний сделать их правилом.

Таким образом, желая стать по-своему на одном уровне с женщиной в этом значительном элементе существования, мужчина должен вдвойне возложить на себя обязанность, выполнение которой природа не только не предоставила, но прямо возбранила женщине. Он таким образом будет стремиться перенести, по мере своих сил, возможно больше из царства абстракции, где властвует он, в царство воображения и чувства, где женщина является одновременно образцом и судьей. Не имея возможности взрастить в женском уме долговечные насаждения, он будет стараться

произвести на своем собственном поле как можно больше плодов и цветов, чтобы как можно чаще обновлять быстро увядающий на другом поле запас и поддерживать искусственную жатву там, где не всходит естественная. Вкус сглаживает — или скрывает — естественную духовную разницу между обоими полями; он питает и украшает женский ум произведениями мужского и дает прелестному полу возможность прочувствовать то, что не было продумано, и наслаждаться тем, что не стоило труда.

Таким образом вкусу при сообщении знания вручена, — с ограничениями, о которых я упоминал, — форма, но с тем непременным условием, чтобы он не вторгался в область содержания. Он не смеет забывать, что исполняет чужое поручение, а не занимается своим делом. Все его участие ограничивается здесь тем, что он создает в душе расположение, благоприятное познанию; но он отнюдь не должен изъяслять какие-либо притязания на авторитет ни в чем, что касается существа дела.

Если же он делает это, если превыше всего он ставит свой закон, который сводится к тому, чтобы угождать воображению и доставлять удовольствие при созерцании, если он применяет этот закон не только к форме изложения, но и к существу дела, и не только располагает, но и выбирает материалы сообразно велениям этого закона, то он не только превышает свои полномочия, но прямо изменяет им и извращает предмет, который должен был представить нам в верном свете. Тут уж нет заботы о том, что собою представляют вещи на самом деле, но лишь о том, в каком виде должны они быть представлены чувствам. Строгая последовательность мыслей, которая должна была быть лишь скрыта, отвергается, как тягостные оковы; законченность приносится в жертву приятности, правдивость частей — красоте целого, внутренняя сущность — внешнему впечатлению. Но где содержание должно сообразоваться с формой, там уже нет никакого содержания: изображение пусто, и вместо умножения познаний здесь ведется лишь занимательная игра.

Писатели, более одаренные остроумием, чем умом, и обладающие более вкусом, чем знанием, слишком часто бывают повинны в этом обмане, и читатели, более привыкшие чувствовать, чем думать, проявляют лишь слишком большую готовность простить этот обман. Вообще опасно давать полную волю вкусу, пока рассудок не проявил себя как чистая способность мышления и мозг не обогатился понятиями. Ибо, так как вкус всегда обращает внимание на форму, а не на сущность предмета, там, где он является единственным судьей, предметные различия вещей по существу теряются совершенно. Развивается полное равнодушие к действительности, и в конце концов все значение переносится на форму и внешность.

Отсюда — дух поверхности и игривости, господствующий теперь часто в таких кругах и в таком обществе, которые в других отношениях не без основания славятся своей высокой утонченностью. Ввести молодого человека в этот круг граций, прежде чем музы отпустят его от себя совершеннолетним, значит неминуемо его погубить, и нередко случается даже, что то, что сообщает внешнюю законченность зрелому юноше, делает незрелого фатом *. Содержание без формы есть,

* Господин Гарве в своем вдумчивом сравнении правого среднего сословия и дворянства в первом томе своих «Опытов» (произведении, которое, я надеюсь, будет в руках у всех) среди преимуществ молодого дворянина указывает на раннее умение его держаться в большом свете, из которого юноша среднего сословия исключен уже своим происхождением. Может ли это преимущество, которое по отношению к внешнему и эстетическому развитию должно бесспорно считаться таковым, быть названо приобретением также и в отношении внутреннего развития и, стало быть, всего воспитания юного дворянина, — об этом г. Гарве не высказал своего мнения, но я сомневаюсь, чтобы ему удалось поддержать такое утверждение. Как бы ни был при этом велик выигрыш в области формы, неизбежно столько же будет потеряно в содержании, и если пораздумать, насколько легче подыскать форму к содержанию, чем содержание к форме, то это дворянское преимущество окажется не столь уже завидным для буржуа. Конечно, если тот строй, при котором на среднее сословие возложен труд, а на дворян — представительство, останется всегда неизменным, то для его поддержания нет луч-

конечно, лишь половина достоинства, ибо лучшие знания в уме, не умеющем придать им форму, погребены, как мертвые сокровища. С другой стороны, форма без содержания есть лишь тень достоинства, и никакое искусство выражения ничем не поможет тому, кому нечего сказать.

Итак, если чувство прекрасного не должно вести нас на этот ложный путь, то определению вкуса подлежит лишь внешний облик, разум же и опыт определяют внутреннее существо. Если высшим судьей становится впечатление, производимое на чувства, и явления соотносятся только с ощущениями, то человек никогда не вырвется из подчинения материи, никогда дух его не прояснится, — словом, он настолько же теряет в свободе разума, насколько дает чрезмерную волю своему воображению.

Красота оказывает свое действие уже при простом созерцании; истина требует изучения. Поэтому тот, кто ограничивался упражнением чувства прекрасного, удовлетворяется поверхностным взглядом там, где безусловно необходимо изучение, и пытается играть умом там, где требуется напряжение и серьезность. Ничто не приобретается простым созерцанием; кто хочет добиться чего-то значительного, должен глубоко проникать, тонко различать, многообразно соединять и упорствовать в работе. Даже поэт и художник, несмотря на то, что оба творят лишь в расчете на созерцательное наслаждение, могут лишь путем утомительного и менее всего приятного напряжения достигнуть того, чтобы их произведения развлекали нас, играя.

Последнее кажется мне также надежным пробным камнем, посредством которого можно отличить простого дилетанта от подлинного художника-творца. Соблазнительная прелесть всего великого и прекрасного, огонь, которым оно воспламеняет юношеское воображение, кажущаяся легкость, с которой оно обманывает чувства, соблазнили уже не одного неопытного взяться за

шего средства, чем такое различие в воспитании; но я сомневаюсь, чтобы дворянин всегда оставался доволен таким распределением.

кисть или лиру и излить в красках или звуках то, что живет в нем. В его голове, подобно возникающему миру, роятся смутные идеи, которые заставляют его думать, что он вдохновлен. Он принимает темноту за глубину, дикость за силу, неопределенность за бесконечность, бессмысленное за сверхчувственное — и как восхищен он своим созданием! Но приговор знатока не подтверждает этой оценки снисходительного самолюбия. Неподкупной критикой он разрушает балаганщину необузданного воображения и овещает ему путь в глубокие рудники знания и опыта, где, скрытый от всякого непосвященного, бьет родник истинной красоты. Если в пытливом юноше дремлет истинная сила дарования, хотя поначалу он и усомнится в себе, — однако мужество истинного таланта вскоре побудит его к действию. Если природа создала его для изобразительных искусств, он станет изучать строение человеческого тела под ножом анатома, он спустится в глубины, чтобы правдиво изобразить поверхность, он исследует весь род, чтобы воздать должное отдельному индивиду. Если он рожден поэтом, он прислушивается к звучащему в его собственной груди голосу человеческой природы, чтобы понять бесконечное разнообразие ее игры на обширной сцене мира, подчиняет пышную фантазию дисциплине вкуса и трезвым рассудком измеряет берега, среди которых должен кипеть поток вдохновения. Ему превосходно известно, что лишь из незаметного и малого вырастает великое, и по песчинкам создает он волшебное здание, единым впечатлением захватывающее и поражающее нас. Если же, наоборот, природа создала его лишь дилетантом, то всякая трудность охлаждает его бессильный пыл, и если он скромнен, то он покидает путь, указанный ему самообманом, — а если нет — суживает великий идеал по малой мерке своих способностей, ибо он не в состоянии расширить их по великому мерилу идеала. Истинный художественный гений всегда узнается по тому, что он, при самом пламенном стремлении к целому, сохраняет хладнокровие, терпение и упорство в отделке частных, и скорее откажется от наслаждения окончанным созданием, чем нанесет ущерб совершен-

ству. Трудность средств заставляет простого любителя отвернуться от цели; он желал бы, чтобы создание давалось так же легко, как созерцание.

До сих пор речь шла только о вреде, наносимом мышлению чрезмерной чувствительностью к красоте формы и непомерно разросшимися эстетическими требованиями, но гораздо больше значения приобретают эти притязания вкуса в том случае, когда они имеют своим предметом волю; ибо ведь большая разница, препятствует ли чрезмерное влечение к прекрасному лишь расширению наших познаний, или же портит наш характер и доводит нас до нарушения долга. Беллетристический произвол в мышлении есть, разумеется, нечто дурное и влечет за собой затемнение рассудка; но тот же произвол, направленный на требования воли, есть уже нечто пагубное и неизбежно портит сердце. И к этой опасной крайности влечет человека эстетическая утонченность, коль скоро он вверяет себя исключительно чувству красоты и делает вкус неограниченным законодателем своей воли.

Нравственное назначение человека требует полной независимости воли от всякого влияния чувственных побуждений, а вкус, как мы знаем, неустанно стремится к сильнейшему закреплению уз между разумом и чувствами. Тем самым, правда, достигается то, что страсти облагораживаются и становятся все согласнее с требованиями разума; но в конце концов даже из этого источника может произтечь для нравственности большая опасность.

Именно потому, что у человека эстетически развитого воображение, даже в своей свободной игре, сообразуется с законами и что чувству особенно приятно наслаждаться в согласии с разумом, он слишком легко требует от разума взаимной услуги: сообразоваться в своем законодательстве с интересами воображения и без согласия чувственных побуждений ничего не повелевать воле. Нравственная подчиненность воли, по существу обязательная без всяких условий, незаметно становится договором, который связывает одну сторону лишь до тех пор, пока его соблюдает другая. Случайное совпадение долга и влечения

провозглашается, наконец, необходимым условием, и таким образом нравственность отравляется в самом ее источнике.

Каким образом характер постепенно впадает в эту пагубу, может быть выяснено следующим образом.

Пока человек остается дикарем, пока его побуждения направлены лишь на материальные предметы и действиями его руководит самый грубый эгоизм, чувственность страшна морали лишь своей слепой мощью и лишь в качестве силы может противиться велениям разума. Голос справедливости, умеренности, человечности заглушен вопиющим громче вожделием. Дикарь страшен в своей мести, ибо он крайне чуток к обиде. Он грабит и убивает, ибо его страсти еще слишком сильны для слабых уз разума. По отношению к другим он — разъяренный зверь, ибо сам он, как зверь, еще во власти стихийных страстей.

Но коль скоро он сменил эту природную дикость на более утонченное состояние, коль скоро вкус облагородил его побуждения и они направляются на более достойные предметы мира нравственного, а их грубые порывы умерены законами красоты, то может произойти, что эти самые побуждения, страшные до сих пор лишь своей грубой силой, станут благодаря своему кажущемуся достоинству и ложному авторитету неизмеримо более опасными для нравственности характера и под маской невинности, благородства и чистоты угнетут волю еще гораздо худшей тиранией.

Человек, одаренный вкусом, добровольно уклоняется от грубого ига инстинкта. Он подчиняет разуму свое стремление к наслаждению и соглашается, чтобы предметы его желаний определялись мыслящим духом. И чем чаще повторяется то, что моральное и эстетическое суждение, чувство нравственное и чувство красоты соединяются в одном предмете и в одном решении, тем более склонен разум признать своим собственным столь одухотворенное побуждение и в конце концов даже вручить ему с неограниченной властью кормило воли.

Пока еще существует возможность совпадения склонности и долга в одном предмете желания, это

появление чувства красоты в роли представителя чувства нравственного не может причинить никакого положительного вреда, хотя, строго говоря, моральный характер отдельных поступков ничего благодаря этому не выигрывает. Но дело совершенно меняется, когда интересы чувства и разума различны, когда долг требует поведения, возмущающего вкус, или когда вкус чувствует влечение к предмету, который должен быть отвергнут разумом, как нравственным судьей.

Тут-то именно и наступает сразу необходимость разъединить требования морального и эстетического чувства, которые вследствие столь продолжительного взаимодействия сплелись почти в нераздельное целое, определить их взаимные права и признать истинного властелина в душе. Но надолго отодвинутое своим представителем на второй план, нравственное чувство пришло в забвение, а столь долгая привычка непосредственно подчиняться внушениям вкуса и при этом чувствовать себя превосходно незаметно присвоила вкусу видимость некоторого права. При безупречности, с которой вкус руководит волей, его решения не могли не снискать некоторого уважения, и именно на это уважение ссылается теперь с предательской диалектикой вождение, борясь с долгом и совестью.

Уважение есть чувство, которое можно питать только к закону и к тому, что закону соответствует. То, что может требовать уважение, имеет право на безусловное подчинение. Облагороженная склонность, сумевшая вынудить себе уважение, уже не хочет пребывать под началом у разума, она хочет быть равноправной с ним. Она не хочет слыть вероломным подданным, восставшим на своего властелина, она хочет сама считаться самодержцем и быть нравственной законодательницей на равных правах с разумом. Итак, как показывает она, чаши весов по справедливости стоят наравне — и можно очень и очень опасаться, что перевес будет определен интересом!

Среди всех склонностей, ведущих свое происхождение от чувства красоты и составляющих достояние утонченных душ, ни одна не может быть так привлекательна для морального чувства, как облагорожен-

ный аффект любви, и ни одна не может быть богаче помышлениями, соответствующими истинному достоинству человека. На какие высоты возносит она человеческую природу и что за божественные искры высекает порой из пошлейших душ! Ее священный огонь пожирает всякие себялюбивые влечения, и едва ли даже принципы могут сохранить в большей чистоте душу, чем сохраняется любовью благородство сердца. Часто там, где правила поведения еще ведут борьбу, любовь уже победила за них и своею всемогущею энергией ускорила решимость, которой тщетно требовали бы одни обязанности от слабой человеческой природы. Кто не доверится страсти, которая с такою мощью берет под свою защиту лучшее в человеческой природе и так победоносно борется с природным врагом всякой нравственности — эгоизмом!

Но не следует вверяться этому руководителю, если мы не обеспечены еще другим — лучшим. Предположим, что предмет нашей любви несчастен, что он несчастен из-за нас, что от нас зависит — ценой некоторых нравственных уступок — сделать его счастливым. «Заставить ли его страдать, лишь бы мы сохранили чистую совесть? Позволит ли поступить так этот бескорыстный, великодушный, до конца преданный своему предмету, ради своего предмета совершенно о себе забывший аффект? Правда, нашей совести претит безнравственное средство, которое может принести пользу, — но разве это значит любить, когда при страданиях любимого существа думаешь еще о себе? Стало быть, мы заботимся больше о себе, чем о предмете нашей любви; мы предпочитаем его страдания упрекам нашей совести». Так софистически умеет этот аффект вызвать презрение к звучащему в нас голосу морали, если то мешает его интересам, изображая мораль эгоистическим побуждением и представляя наше нравственное достоинство элементом нашего благополучия, от которого мы всегда вольны отказаться. Если наш характер не огражден твердыми правилами, то мы, несмотря на все порывы экзальтированного воображения, будем поступать позорно и думать, что одерживаем блистательную победу над нашим эгоизмом в то самое

время, когда, как раз наоборот, являемся его жалкой жертвой. В известном французском романе «Liaisons dangereuses» мы находим превосходный пример обмана, в который любовь ввергает душу, в остальном чистую и прекрасную. Госпожа де Турвель пала, захваченная врасплох, и вот старается утешить свое истерзанное сердце мыслью, будто она пожертвовала своей добродетелью великодушию.

Так называемые несовершенные обязанности — вот что чувство красоты берет по преимуществу под свою защиту, нередко ставя их выше обязанностей совершенных. Так как они предоставляют гораздо больше свободы произволу человека и в то же время сверкают блеском заслуги, то они приятны вкусу неизмеримо больше, чем обязанности совершенные, повелевающие безусловно, строго и настойчиво. Как много людей, позволяющих себе быть несправедливыми, чтобы иметь возможность быть великодушными! Как много таких, которые ради того, чтобы сделать добро одному, нарушают свой долг по отношению к обществу, и, наоборот, таких, которые скорее простят ложь, чем неделикатность, скорее преступление против человечности, чем против чести, которые ради того, чтобы поскорее добиться совершенства духа, губят свое тело, и для того, чтобы изукрасить свой ум, унижают свой характер! Как много таких, которые не боятся даже преступления, когда этим может быть достигнута благая цель, которые осуществляют идеал политического благополучия посредством всех ужасов анархии, попирают ногами законы, чтобы очистить место для лучших, и не колеблются ввергнуть в бедствия современное поколение, чтобы тем упрочить счастье будущих! Мнимое бескорыстие некоторых добродетелей сообщает им поверхностную чистоту, дающую им смелость смеяться в лицо долгу, и нередко воображение играет странную игру с человеком, которому кажется, что он и выше нравственности и разумнее разума.

В этом случае человек развитого вкуса подвержен нравственному разложению, от которого хранит грубого сына природы именно его грубость. У последнего различие между тем, чего требуют чувства, и тем, что

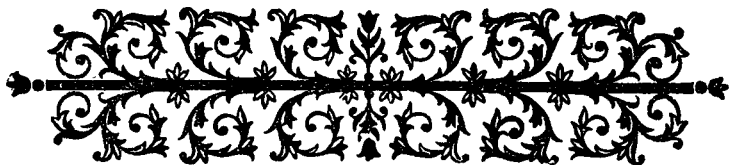
повелевает долг, так резко и ярко, и его влечениям так чуждо все духовное, что, даже деспотически властвуя над ним, они никогда не могут заставить уважать себя. И потому, если преобладание чувственности толкает его на безнравственный поступок, то он, конечно, может пасть в борьбе с соблазном, но никак не может скрыть от себя, что грешит, и будет преклоняться пред разумом в тот самый момент, когда станет нарушать его заветы. Наоборот, утонченный питомец искусства не желает признаться, что пал, и для успокоения совести готов *оболгать* ее. Он с удовольствием подчинился бы голосу страсти, но не хочет потерять уважения к себе. Как же он достигает этого? Сперва он ниспровергает высокий авторитет, служащий помехой его влечению, и прежде чем нарушить закон, подвергает сомнению самые права законодателя. Возможно ли, чтобы извращенная воля могла до такой степени извратить рассудок? Всем достоинством, на какое может притязать влечение, оно обязано исключительно своему согласию с разумом, и вот с ослеплением, равным дерзости, оно и в разладе с разумом не только узурпирует это достоинство, но даже пользуется им, чтобы поколебать уважение к разуму.

Столь опасной может оказаться для нравственности характера слишком тесная связь между чувственными и нравственными побуждениями, единство которых может быть совершенно лишь в идеале, но никоим образом не в действительности. Конечно, чувственность при этой связи ничего не теряет, потому что у нее и нет ничего, чем она не должна была бы пожертвовать, как только заговорит долг и разум потребует этой жертвы. Но тем более рискует разум, как нравственный законодатель, получая от влечения в подарок то, что имеет право *требовать* от него; ибо под видимостью добровольного согласия легко может забыться чувство зависимости, и если когда-нибудь повинность окажется несколько тяжелой для чувственности, то в исполнении может быть и отказано. Поэтому гораздо безопаснее для нравственного характера, когда чувство красоты, по крайней мере временами, теряет право выступать представителем нравственного чув-

ства, когда разум почаще повелевает непосредственно и показывает воле, кто ее настоящий властелин.

И потому совершенно верно говорят, что истинная нравственность вырабатывается лишь в школе несчастий и что постоянное счастье легко может быть роковой пучиной для добродетели. Счастливым я называю того, кто не должен поступать нехорошо ради наслаждения, а поступая хорошо, не вынужден терпеть лишения. Таким образом неизменно счастливый человек никогда не встречается лицом к лицу с долгом, ибо его закономерные и уместные влечения всегда *предвосхищают* завет разума, и никакое искушение нарушить закон не напоминает ему об этом законе. Под самодержавной властью эстетического чувства, этого наместника разума в мире чувственного, он сойдет в могилу и не подозревая о величии своего назначения. Наоборот, человек несчастный, если он в то же время добродетелен, пользуется высоким преимуществом соприкасаться непосредственно с божественным величием закона и — так как *его* добродетель не имеет никакой поддержки в его влечении — проявлять в качестве человека высшую свободу духа.





О НАИВНОЙ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Бывают в нашей жизни минуты, когда наше рас-
троганное внимание и особенную нашу любовь мы от-
даем природе в образе растений, минералов, животных,
ландшафтов, или же природе человеческой в образе
детей, простых сельских нравов, первобытной жизни,—
и не потому, что они приятны нашим чувствам, не по-
тому, что они отвечают склонностям нашего разума
или вкуса (зачастую они противоречат и тому и дру-
гому), но лишь потому, что они — природа. Каждый
сколько-нибудь развитой человек, не лишенный вос-
приимчивости, испытывает это чувство, бродя по по-
лям, живя в деревне или останавливаясь у памятни-
ков прошедших времён,— словом, когда он, находясь
в положении и отношениях искусственных, бывает по-
ражен зрелищем безыскусной природы. Именно такой
интерес, нередко возвышающийся до потребности, и ле-
жит в основе нашего пристрастия к цветам и живот-
ным, к простым садам, прогулкам, к деревне и ее оби-
тателям, ко многим произведениям далекой старины
и т. п.,— если, конечно, сюда не замешивается при-
творство или еще какой-нибудь случайный интерес.
Однако такой интерес к природе возникает лишь при
двух условиях. Во-первых, совершенно необходимо,
чтобы предмет, внушающий его нам, был природой,
или чтобы мы считали его природой; во-вторых, нужно,
чтобы он был (в широком смысле слова) наивным,

то есть, чтобы природа вступала здесь в контраст с искусством и посрамляла его. Лишь когда искусство встречается с природой, но никак не прежде, естественное становится наивным.

С этой точки зрения природа является для нас не чем иным, как свободным от принуждения бытием, пребыванием вещей в силу их самих, существованием в силу собственных и неизменных законов.

Такое представление решительно необходимо, чтобы сохранился наш интерес к этого рода явлениям. Если бы и возможно было придать искусственному цветку вид естественного, достигнув в этом полного совершенства, если бы и возможно было довести до высшей иллюзии подражание наивному характеру, то чувство, о котором идет речь, было бы уничтожено без остатка открытием, что перед нами лишь подражание *. Отсюда ясно, что этот род удовлетворения, доставляемого природой, принадлежит к области моральной, а не эстетической; оно опосредствовано идеей, а не доставлено непосредственно созерцанием; при этом оно отнюдь не направлено на красоту форм. Что милого нам может быть в незаметном цветке, ручье, замшелом камне, птичьим щебете, жужжании пчел и тому подобных вещах самих по себе? Что могло бы дать им право на нашу любовь? Мы любим не их, мы любим в них идею, представленную ими. Мы любим в них тихую творящую жизнь, спокойную, самопроизвольную деятельность, бытие по своему собственному закону, внутреннюю необходимость, вечное единство с самим собой.

Они суть то, чем были мы; они суть то, чем мы вновь

* Кант, который, насколько я знаю, первым начал размышлять об этом явлении, говорит, что, если бы некто подражал до неотличимости соловьиным трелям и заставил бы нас отдаться впечатлению со всей полнотой чувства, удовольствие исчезло бы у нас вместе с разрушением иллюзий. См. главу об интеллектуальном интересе к прекрасному в «Критике эстетической силы суждения». Кто прежде имел случай изумляться автору лишь как великому мыслителю, тот будет счастлив, напав на путь к его сердцу и убедясь благодаря своему открытию в высоком философском призвании этого человека (который со всей решительностью требует соединения обоих свойств).

должны стать. Подобно им, мы были природой, и наша культура, путями разума и свободы, должна нас вернуть к природе. Они, следовательно, суть образы нашего утраченного детства, которое навеки останется нам дороже всего; поэтому они исполняют нас некой грустью. Но они также образы нашего высшего завершения в идеале; поэтому они порождают в нас высокое волнение.

Однако их совершенство не есть их заслуга, потому что оно — не следствие их выбора. Вот почему они дают нам совсем особую радость, являясь для нас образцом, без того, чтобы нас этим пристыдить. Они окружают нас, как вечный образ божества, — но он не столько нас ослепляет, сколько живит. Их характер образуется именно тем, чего нам недостает, чтобы быть совершенными; а нас отличает от них именно то, чего недостает им, чтобы быть божественными. Мы свободны, они необходимы; мы изменяемся, они пребывают. Но божественность, или идеал, проявляется лишь тогда, когда одно связывается с другим — когда воля свободно следует закону необходимости, когда, при всей причудливости фантазии, утверждает свои правила разум. Итак, мы вечно видим в них то, что уходит от нас, но за что мы призваны бороться, к чему в бесконечном прогрессе надеемся приблизиться, хотя и никогда не сможем его достичь. Мы видим в себе преимущество, которого нет у них и которого они, как неразумные, либо не получают никогда, либо получают как дети, пойдя нашим же путем. Они дают нам поэтому высочайшее наслаждение человечностью, как идеей, хотя в то же время и должны неизменно внушать нам скромность в оценке каждого определенного состояния нашей человечности.

Так как этот интерес к природе основан на идее, он может проявляться лишь в духе, восприимчивом к идеям, то есть в моральном духе. По сути, большинство людей лишь притворяется, будто обладает этим интересом, и самая всеобщность в наше время сентиментального вкуса, выражающегося особенно в появлении определенного рода сочинений, сентиментальных путешествий, подобного же рода пристрастия к садам, прогулкам и прочему, несколько не может быть доказа-

тельством всеобщего распространения этого строя чувств. Однако природа все же оказывает, хотя бы отчасти, такое воздействие даже на самых бесчувственных людей, потому что для этого достаточно одной лишь общей человеческой склонности к нравственному, а всех нас, без различия, влечет к этому, как бы ни были далеки наши поступки от простоты и истинности природы. Чувствительность к природе проявляется особенно сильно и наиболее всеобщим образом в отношении таких предметов, связь с которыми у нас тесна и которые заставляют нас оглянуться на себя самих и на то, что в нас чуждо природе, — например, в отношении к детям и младенческим народам. Заблуждается тот, кто считает, что лишь представление о беспомощности возбуждает в нас в известные моменты сильное и трогательное чувство, когда мы проводим время среди детей. Это может быть верным лишь для тех, кто, созерцая слабость, не способен почувствовать ничего другого, кроме собственного превосходства. Но чувство, о котором говорю я (оно присуще лишь совершенно определенному моральному настроению и не должно быть отождествляемо с тем, которое возбуждает в нас веселая детская возня), — это такое чувство, которое скорее смиряет, чем поощряет наше самолюбие; и если здесь может идти речь о преимуществе, то оно во всяком случае не на нашей стороне. Нас охватывает волнение не потому, что мы взираем на ребенка сверху вниз, с высоты нашей силы и совершенства, но потому, что мы, сознавая ограниченность, неотделимую от уже достигнутого нами состояния определенности, глядим снизу вверх на безграничную возможность определений в ребенке и на его чистую невинность. Наше чувство в такие мгновения слишком явно смешано с грустью, чтобы мы могли ошибиться в его источнике. Ребенок воплощает в себе склопности и человеческое предназначение, мы же воплощаем осуществление, которое всегда остается бесконечно ниже. Поэтому ребенок олицетворяет для нас идеал, но не осуществленный, а начертанный; и нас трогает отнюдь не представление о недостаточности и ограниченности, а совсем напротив — представление о чистой и свободной силе, о целостности,

бесконечности. И вот почему для человека, одаренного нравственностью и восприимчивостью, ребенок всегда будет священным объектом, то есть таким, который величием идеи уничтожает величие опыта, и за то, что он может потерять в суждении рассудка, с избытком вознаграждает тем, что он выигрывает в суждении разума.

То смешанное чувство, которое возбуждается в нас наивным складом мышления — совсем особенное явление, и происходит оно именно из этого противоречия между суждениями разума и рассудка. Оно соединяет простодушие ребенка с ребячливостью; последняя представляется рассудку беззащитной перед ним и вызывает улыбку, которой мы показываем наше (теоретическое) превосходство. Но так как мы имеем основание думать, что ребячливость есть в то же время детская простота, что, следовательно, источником ее является не неразумие, не бессилие, но высшая (практическая) мощь, сердце, полное невинности и правды и с присущим ему величием презирающее средства искусства, — то триумф рассудка на этом и кончается, и насмешка над простотой переходит в преклонение перед простотой. Мы чувствуем себя вынужденными уважать того, над кем прежде посмеивались, и, заглянув в себя самих, пожалеть, что мы на него не похожи. Так возникает совсем особое явление — то чувство, в котором идут рука об руку веселая шутка, почтительность и грусть *. От наив-

* В одном из примечаний к своему анализу возвышенного («Критика эстетической силы суждения», стр. 225 первого издания) Кант также различает эти три части, составляющие чувство наивного, но объясняет это явление иначе:

«В наивности встречаем мы нечто, слагающееся из двух составных частей (животного чувства удовольствия и духовного чувства уважения); она является внезапным взрывом первоначально свойственной человеку искренности против искусства притворяться, ставшего второй природой. Мы смеемся над простодушием, которое еще не умеет притворяться, но также и радуемся простодушию природы, которая одерживает здесь верх над искусством. Мы ожидали встретить повседневную обычность искусственных выражений, осторожно рассчитанных на красивую внешность, и вдруг вот она, неиспорченная, невинная природа, которой мы совсем не ожидали встретить и которой не предполагал обнажить также тот, кто позволил ее увидеть. Прекрасная, но лживая внешность, играющая

ного требуется, чтобы природа одержала в нем победу над искусством *, произойдет ли это помимо сознания и воли личности или будет полностью осознано последней. В первом случае это наивное нечаянного, и оно за-

обыкновенно важную роль в нашем суждении, здесь внезапно превращается в ничто, и в нас самих обнаруживается наше притворство; это вызывает движение души в двух противоположных направлениях, что в то же время благотворно потрясает тело. Но благодаря тому, что нечто, несравненно лучшее принятого обычая, именно искренность образа мыслей (или по крайней мере склонность к ней) все же не совсем угасла в природе человека, серьезность и уважение примешиваются к этой игре силы суждения.

Но так как это явление продолжается лишь короткое время и очень быстро снова одевается покровом притворства, то одновременно к этому примешивается сожаление, трогательность нежности, которую, как игру, очень легко можно соединить с добродушным смехом и которую действительно иногда с ним соединяют и в то же время прощают замешательство того, кто дает повод к нему именно тем, что еще не высколен по людскому образцу».

Я должен признаться, что такой способ объяснения меня не вполне удовлетворяет и главным образом потому, что здесь о наивном вообще говорится то, что может быть, самое большее, верным лишь для одного из его видов — для наивного нечаянного, о котором я скажу после. Конечно, мы смеемся, когда кто-нибудь ставит себя в неловкое положение своей наивностью, и этот смех может быть следствием того, что наше предшествующее ожидание разрешилось пустяками. Но ведь и наивное благороднейшего рода, наивное образа мыслей всегда вызывает улыбку, которая вряд ли имеет в своей основе ничем не разрешившееся ожидание, и может объясняться лишь контрастом между тем или иным поведением и обычаями, то есть принятыми, ожидаемыми формами. Я сомневаюсь также, относится ли сожаление, которое примешивается у нас к чувству, вызванному наивным последнего рода, к наивному человеку или же в большей мере к нам самим или к человеку вообще, об испорченности которого мы в таких случаях вспоминаем. Ведь моральность этой печали очевидна, и она должна иметь более благородный предмет, чем физическая беда, подстерегающая в обычном ходе вещей людей прямодушных; и этим предметом может быть лишь утрата правды и простоты в человеческой природе.

* Может быть, мне следовало бы сказать совсем кратко: правда над притворством; но мне кажется, что понятие наивного включает в себя нечто большее, ибо подобное же чувство вызывает в нас вообще простота, побеждающая искусственность, и естественная свобода, побеждающая скованность и принуждение.

бавляет, во втором случае это наивное образа мыслей, и оно трогает нас.

В наивном печаянного личность должна быть морально способной на отречение от природы; в наивном образа мыслей она не должна быть такой непременно, но и не должна мыслиться физически неспособной на это, иначе она не будет воспринята как наивная. Детские поступки и речи производят на нас впечатление чистой наивности лишь до тех пор, пока мы не помним, что ребенок не способен быть искусственным, и вообще пока мы принимаем во внимание лишь контраст между нашей искусственностью и его естественностью. Наивное — это детскость, которая проявилась там, где ее уже не ждут, и поэтому наивное в строгом смысле слова не может быть приписано настоящему детству.

Но в обоих случаях — в наивном печаянного и наивном образа мыслей — природа должна быть права, а искусство неправым.

Лишь это последнее определение завершает понятие наивного. Аффект принадлежит к природе, а правила приличия — это нечто искусственное; все же победа аффекта над приличием не имеет ничего общего с наивностью. Однако, если этот же аффект возьмет верх над жеманством, над ложным приличием, над притворством, мы скажем, не обинуясь, что это наивно *. Итак, чтобы возникло наивное, требуется, чтобы природа торжество-

* Если ребенок поступает вразрез с предписаниями благовоспитанности из упрямства, легкомыслия, запальчивости, он просто невоспитан; но если он в силу своей здоровой и свободной природы нарушает манеры, которых требует неразумное воспитание, забывает чопорную осанку, которой учит танцмейстер, — ребенок наивен. В том, что мы называем наивным в переносном смысле, — то есть переноса понятие с человека на мир бессознательного, — наблюдается то же самое. Никто не найдет в этом ничего наивного, если плохо ухоженный сад зарос бурьяном; но есть нечто наивное в свободном росте поднимающихся ветвей, которые уничтожают все, что успели сделать трудолюбивые ножницы во французском саду. Когда объезженный конь по природной своей неуклюжести плохо выполняет то, чему его учили, это ничуть не наивно; но есть нечто наивное, когда он забывает науку под влиянием своего естественного чувства свободы.

вала над искусством не как слепая власть динамической силы, но своей формой силы моральной, — короче, не как неотвратимая потребность, но как внутренняя необходимость. Не недостаточная сила искусства, но неуместность его должна доставить природе победу над ним, ибо неуместность это недостаток, а ничто, происходящее из недостатка, не способно вызвать уважение. Преобладание аффекта и недостаток сознательности, правда, вынуждают нас всегда признавать присутствие природы в наивном нечаянного; но ни это преобладание, ни этот недостаток еще не создают наивного, они только дают природе случай беспрепятственно следовать своей моральной сущности, то есть закону гармонии.

Наивное нечаянного является достоянием только человека, и при том лишь в той мере, в какой он в данное время уже перестал быть чистой и невинной природой. Оно предполагает наличие воли, не соглашающейся с тем, что природа делает по собственному побуждению. Такой человек, когда его образумят, ужаснется самому себе; человек наивного склада, напротив, удивится окружающим людям и их изумлению. И так как здесь к признанию правды приводит не личный и моральный характер, но естественный характер, освобожденный аффектом, мы не ставим такую искренность в заслугу человеку, и смех над ним является заслуженной насмешкой, не сдерживаемой уважением. Все же и здесь проявляется естественная искренность, которая пробивается сквозь завесу фальши, и поэтому к злорадству над человеком, попавшим впросак, присоединяется удовольствие более высокого порядка; ибо природа, противостоящая искусственности, и правда, противостоящая обману, всегда возбуждают в нас уважение. Таким образом и наивное нечаянного дает нам подлинно моральное наслаждение, хотя и не вызванное моральным характером человека *.

* Так как основой наивного является только форма — как нечто было сказано или сделано, — это свойство исчезает для нас, если главное или даже противоположное впечатление на нас производит сущность дела, в силу своих причин или последствий. Благодаря наивности этого рода может ведь открыться и преступление; но тогда у нас не будет ни покоя, ни времени,

В наивном нечаянном мы неизменно уважаем природу, потому что не можем не уважать правду; в наивном образе мыслей мы, напротив, отдаем уважение личности и поэтому не только получаем наслаждение от морального удовольствия, но также и от его морального предмета. Природа права в обоих случаях, ибо она говорит правду; но в последнем случае не только природа права, но и человек честен. В первом случае естественная искренность всегда является укором человеку, так как она произвольна; во втором случае мы всегда ставим ее в заслугу, если даже она заставила человека высказать нечто, принесшее ему стыд.

Мы приписываем человеку наивный образ мыслей, если он пренебрегает в своих суждениях о вещах искусственными и предвзятыми мнениями и верен лишь одной простой природе. Мы ждем от него всего, к чему может прийти здоровая натура, оставаясь собой, и мы охотно отпускаем ему лишь то, что обусловлено отдалением от природы в мышлении или в чувстве, либо по меньшей мере знанием, что такое отдаление возможно.

Например, отец рассказал своему ребенку, что некий человек погибает в бедности, и ребенок идет к этому бедняку и приносит ему кошелек отца; ребенок наивен, потому что в нем действовала сама здоровая природа, и в мире, где господствовала бы здоровая природа, он имел бы неоспоримое право поступить именно так. Лишь потребность и ближайшее средство к ее удовлетворению были перед его взором; растяжимое понимание права собственности, обрекающее часть человечества на гибель, не коренится в самой природе. Таким образом поступок ребенка — укор действительному миру; это подтверждает и наше сердце тем удовольствием, которое оно чувствует по поводу этого поступка:

чтобы направить наше внимание на форму открытия, а благожелательность к естественному поступку поглотится отвращением к личному характеру. Подобно тому как возмущенное чувство отнимает у нас моральную радость, вызванную искренностью природы, если наивность дала нам узнать о преступлении, так злорадство заглушается возбужденным в нас состраданием, если мы видим, что некто по наивности попал в беду.

Если некий человек, не обладающий знанием света, но во всем прочем вполне рассудительный, доверяет свои тайны другому человеку, обманщику, умеющему ловко притворяться, и своей откровенностью сам дает средство себе повредить, — мы считаем это наивностью. Мы смеемся над ним, но не можем воздержаться и от того, чтобы не ценить его за это. Ведь его доверчивость к другим людям проистекает из честности собственных его помыслов; во всяком случае, он наивен именно в этой мере.

Наивность мышления никогда не может быть, вследствие этого, свойством испорченных людей и принадлежит лишь детям и по-детски мыслящим людям. В извращенных отношениях большого света действия и мысли последних часто бывают наивны; собственная прекрасная человечность таких людей заставляет их забывать, что они имеют дело с испорченным светом, и вести себя при королевских дворах с той же естественностью и невинностью, какую можно найти лишь в мире пастушеской простоты.

Однако отличить детскую невинность от ребячливости не всегда бывает легко; ибо есть поступки, колеблющиеся на самой границе между тем и другим и оставляющие нас по меньшей мере в сомнении — следует ли нам здесь осмеять простоватость или склонять голову перед благородной простотой. Замечательный пример такого рода нам дает история правления папы Адриана VI, описанная господином Шреком со свойственной ему основательностью и прагматической правдивостью. Этот папа, нидерландец родом, владел святым престолом в один из самых критических моментов для иерархии, когда часть ее, состоящая из людей решительных, беспощадно вскрывала пороки католической церкви, другая же часть, противная ей, была в высшей степени заинтересована в том, чтобы их скрыть. Не стоит и спрашивать, как поступил бы в этом случае подлинно наивный характер, если бы он случайно попал на престол святого Петра; но вполне уместен вопрос, насколько роль римского папы может согласоваться с наивностью мышления. Речь шла о том, что доставляло предшественникам и преемникам Адриана меньше всего

хлопот. Они с полным единообразием следовали раз навсегда принятой Римом системе — не выносить сору из избы. Но Адриан действительно обладал прямою характера, свойственной его нации, и невинностью своего прежнего сословия. На высокое место он взошел, подымаясь из тесного круга ученых, и не изменил простоте своего характера, достигнув новых, высших почестей. Злоупотребления в церковной жизни его волновали, а он был слишком честен, чтобы публично отрицать то, в чем сознавался наедине с собою. В соответствии с таким образом мыслей он изложил в инструкции, данной им своему легату в Германии, такие признания, которые до тех пор казались немыслимыми для любого папы и шли вразрез со всеми принципами папского двора. «Мы отлично знаем,— писал он, между прочим,— что уже долгие годы на этом святом престоле совершаются гнусные дела; мы не дивимся, что болезненное состояние перешло с головы на члены, с папы на прелатов. Все мы сбились с пути, и давно уже среди нас нет никого, ни одного-единственного, кто сделал бы нечто доброе». В другом месте он велит легату объявить именем папы, что его, Адриана, не следует порицать за то, что пришлось претерпеть от прежних пап и что такие бесчинства были ему отвратительны также и тогда, когда он жил, находясь в низшем положении, и так далее. Легко себе представить, как должен был встретить римский клир такую наивность со стороны папы; наименьшее, в чем его обвиняли, было то, что он предал церковь еретикам. Между тем этот в высшей степени неразумный для папы шаг был бы достоин всего нашего уважения и восхищения — если бы мы только были убеждены, что поступок был действительно наивным, то есть, что папу вынудила это сделать, не заботясь о возможных последствиях, одна лишь правдивая природа его характера, и что он поступил бы так же, если бы и понимал во всем объеме совершаемый промах. Однако у нас есть причины думать, что этот шаг вовсе не казался ему таким уж неполитичным и что он был настолько простоват, что верил, будто отвоевал нечто весьма важное в пользу церкви своей уступчивостью к ее врагам. Он не считал, что должен сделать этот шаг просто как честный

человек, но воображал, что может за него отвечать так же, как папа, — и он совершил непростительную ошибку, забывая, что искусственной из всех конструкций не может быть поддержана иначе как посредством упорного отрицания истины, и последовал тем правилам поведения, которые могли быть оправданы лишь в совсем иной обстановке, при условии естественных отношений. Это, конечно, сильно изменяет нашу оценку; мы и теперь не отказываем в нашем уважении искренности его сердца, которая была источником этого поступка, но оно в немалой мере ослабляется мыслью, что природа встретила здесь слишком бессильного противника в искусстве, а сердце — в голове.

Наивным должен быть каждый истинный гений — или он вовсе не гений. Гением его делает только наивность, а если он таков в интеллектуальной и эстетической областях, то не может быть иным в области моральной. Неискушенный в правилах — этом костыле немощных и укротителе извращенности, — ведомый лишь своей природой или своим ангелом-хранителем, инстинктом, он спокойно и уверенно минует все ловушки ложного вкуса, в которые неизбежно попадает не гениальный человек, если он не настолько умен, чтобы обходить их издали. Только гению дано чувствовать себя дома в неизвестном и расширять природу, не преступая ее границ. Правда, последнее может случиться и с величайшим гением, но лишь потому, что и у него бывают фантастические минуты, когда его, увлеченного силой примера или отклоненного с пути испорченным вкусом эпохи, покидает его защитница-природа.

Гений должен разрешать самые запутанные задачи с безукоризненной простотой и легкостью; Колумбово яйцо — образ всякого гениального решения. Гений заставляет себя признать именно в силу того, что его простота торжествует над изощреннейшим искусством. Он действует не по изученным принципам, а посредством догадок и чувств; но его догадка — внушение божества (все, что творит здоровая природа, божественно), его чувства — закон для всех времен и поколений.

Отпечаток детского характера, лежащий на произведениях гения, виден также в его частной жизни, в его

поведении. Он стыдлив; потому что и природа всегда такова, но не заботится о благопристойности, потому что только испорченность благопристойна. Он умен, потому что и природа не бывает другой, но не хитер, потому что хитрить может лишь искусственность. Он верен своему характеру и склонностям, но не вследствие того, что таковы его принципы, а потому что природа, при любых колебаниях, всегда возвращается на прежнее место, всегда возобновляет прежние потребности. Он скромнее до глупости, потому что гений всегда остается тайной для самого себя, но не боязлив, потому что не подозревает опасностей пути, которым идет. Мы мало знаем о частной жизни величайших гениев, но и то немногое, что сохранилось для нас из жизни Софокла, Архимеда, Гиппократе, а в новые времена из жизни Ариоста, Данте и Тассо, Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Сервантеса, Шекспира, Фильдинга, Стерна и других, подтверждает сказанное здесь.

Даже великие государственные деятели и полководцы, — что еще труднее понять, — если они возвысились благодаря своему гению, также обнаруживают наивный характер. Я напому здесь лишь об Эпаминонде и Юлии Цезаре из древней эпохи и о Генрихе IV Французском, Густаве-Адольфе Шведском, о царе Петре Великом из новых времен. Герцог Мальборо, Тюрени, Вандом обладают таким же характером. Высшим совершенством наивного характера природа одарила другой пол. Ни к чему так не стремится жепское кокетство, как к притворной наивности, — и этого, если бы у нас не было других доказательств, было бы уже достаточно, чтобы признать, что величайшая сила женского пола зиждется на этом свойстве. Но господствующие правила женского воспитания находятся с наивным характером в вечной вражде; поэтому женщине так же трудно сохранить невредимым этот прекрасный дар природы, соединяя его с преимуществами хорошего воспитания в сфере морального, как мужчине — в сфере интеллектуального; и жепщина, соединяющая умение вести себя в свете с наивностью нрава, столь же достойна почитания, как учепый, сочетающий всю строгость школы с гениальной свободой мышления.

Из наивного способа мышления необходимо проистекает наивность выражения в речи и движениях, и это — важнейшая сторона того, что образует грацию. С наивной грациозностью гений выражает свои самые глубокие и возвышенные мысли; мы слышим божество, говорящее устами дитяти. Школьный рассудок, вечно боясь ошибиться, распинает свои слова и понятия на кресте грамматики и логики; он становится неподвижным и косным, чтобы не быть неточным, он многословен именно потому, что старается не наговорить лишнего, и предпочитает отнять у своей мысли и силу и остроту, лишь бы о нее не поранился неосторожный. Гений же одним-единственным счастливым ударом кисти дает своей мысли навеки определенное, твердое и при этом вполне свободное очертание. Если в первом случае рисунок всегда остается гетерогенным, чуждым обрисованному, то здесь язык рождается мыслью как бы из ее внутренней необходимости, и они находятся в таком *единстве*, что дух как бы еще более обнажает свою телесную оболочку. Такой способ выражения, при котором рисунок полностью растворен в обрисованном, при котором язык как бы еще более обнажает мысль, им выражаемую, и когда нельзя ее выразить иначе, не затемняя ее, — это и есть тот стиль, который преимущественно называется гениальным и одухотворенным.

Подобно гению в произведениях духа, невинность сердца выражает себя свободно и естественно в живом общении. Известно, что жизнь нашего общества отдалась от простоты и правдивости в выражении так же, как от прямоты в мыслях; легко уязвимая испорченность нравов, легко извращаемая сила воображения вызвали необходимость в боязливом приличии. Даже не будучи лицемерными, часто говорят не так, как думают; приходится пускаться в околичности, чтобы сказать то, что на самом деле могло бы задеть лишь больное самолюбие, что могло быть опасным лишь для развращенной фантазии. Неведение этих условных правил, связанное с природной откровенностью, презирающей какое бы то ни было притворство (не грубостью, которая отказывается от условностей, потому что они ей не под силу), представляет собой наивность выражения в обиходе,

закрывающуюся в том, что вещи, которые не позволяется говорить или позволяется лишь обозначать искусственным способом, называют их настоящими именами со всей прямою. Так обычно выражаются дети, возбуждая смех контрастом общепринятому и заставляя нас думать про себя, что они все же правы.

Наивное образа мыслей можно приписывать также лишь человеку — существу, не полностью подчиненному природе, — и при условии, что в нем еще на самом деле живут силы чистой природы; однако посредством поэтизирующей силы воображения наивное образа мыслей нередко переносится с разумного на неразумное. Так случается, что мы приписываем наивный характер животному, живописной местности, зданию, вообще природе — в противоположность произвольным и фантастическим понятиям человека. Для этого нужно, однако, чтобы мы ссудили непроизвольному наши мысль и волю, сообщая им направление, строго отвечающее закону необходимости. Недовольство нашей собственной, плохо употребляемой моральной свободой и искажаемой нашими поступками нравственной гармонией легко вызывает такое настроение, в котором мы беседуем с тем, что не имеет разума, как с человеком, ставим ему в заслугу вечное постоянство, как если бы ему и в самом деле приходилось бороться против искушений чего-то противоположного, завидуем его спокойствию. В такие минуты нам кажется, что обладание разумом является для нас злом и проклятием, и, живо ощущая несовершенство действительно достигнутого нами, мы отказываем в справедливости нашей сущности и нашему предназначению.

Мы видим тогда в неразумной природе только счастливейшую сестру, оставшуюся в родном доме, из которого мы устремились на чужбину, возгордясь нашей свободой. С мучительным желанием тянемся мы туда, обратно, как только начинаем познавать зло, связанное с культурой, и в далекой, чужой стране искусственности нам слышится трогательный голос нашей матери. Пока мы оставались лишь детьми природы, мы были счастливы и совершенны; когда мы стали свободными, мы утратили и то и другое. Отсюда происходит двойствен-

пое и весьма различное тяготение к природе — тяготение к ее счастливому состоянию, тяготение к ее совершенству. Потерю первого оплакивает лишь чувственный человек; об утрате второго может тосковать лишь человек моральный.

Итак, спроси себя самого, чувствительный друг природы, не вызывает ли в тебе томление по ее покою твоя лень, а тоску по ее гармонии — твое оскорбленное нравственное чувство! Спроси себя, если искусственная жизнь тебе внушает отвращение и общественные злоупотребления заставляют искать уединения среди безжизненной природы, что отталкивает тебя: ограничения ли эти, трудности, тяготы или моральная анархия, произвол, беспорядок! Мужество должно тебя заставить радостно броситься им навстречу и возмещением тебе будет сама свобода, из которой они вытекают. Ты вправе ставить себе, как далекую цель, спокойное счастье природы, но лишь тогда, когда оно будет наградой твоей добродетели. Итак, довольно жалоб на жизнь, которая становится все труднее, на неравенство сословий, на бремя отношений, на необеспеченность собственности, на неблагодарность, гнет, преследования; ты должен отдаться с добровольной резиныяцией всем недугам культуры, отнестись к ним с уважением, как к естественной предпосылке единственно доброго; ты должен обвинять лишь пороки, которые здесь есть, притом не одними лишь своими бессильными слезами. Позаботься лучше, чтобы твои поступки были чистыми среди этой грязи, свободными среди этого рабства, надежными среди пустой изменчивости, законными среди анархии. Не бойся смуты во внешнем мире, бойся смуты внутри себя; стремись к единству, но не ищи его в единообразии; стремись к покою, но лишь уравнивая твою деятельность, а не прекращая ее. Та природа, которой ты завидуешь в мире, не имеющем разума, недостойна уважения, недостойна того, чтобы ты тосковал по ней. Ты оставил ее позади себя, и пусть останется она позади тебя навеки. Ступень, на которой ты стоял, ушла у тебя из-под ног, и теперь нет тебе другого выбора, как ухватиться своим свободным сознанием и волей за закон или упасть в бездонную пропасть без надежды на спасение.

Но если ты уже утешился в утрате блаженства природы, то пусть совершенство ее останется образцом для твоего сердца. Ты выйдешь к ней из твоего круга искусственности, и она встанет перед тобой во всем своем величавом покое, во всей своей наивной прелести, во всей своей детской невинности и простоте; созерцай этот образ, храни это чувство, — они достойны твоей великолепной человечности. Не допускай больше мысли поменяться с нею, но восприми ее в себя и стремись соединить ее бесконечное преимущество с твоим собственным бесконечным достоинством и создать из них божественное. Пусть она окружает тебя как прелестная идиллия, где ты, заблудившийся в искусственности, всегда обретишь себя вновь, где ты почерпнешь мужество и новую веру и вновь зажжешь в своем сердце пламя идеала, так легко погасающее в жизненных бурях.

Когда нам приходит на память прекрасная природа, окружавшая древних греков, когда мы размышляем о том, в какой близости к природе мог жить этот народ под своим счастливым небом, как бесконечно ближе к простой природе были его нравы, строй его представлений, его чувств, как верно ее запечатлели его поэтические произведения, нам может показаться странным, что в них редко встречаются следы того сентиментального интереса, который нас, людей нового времени, привязывает к картинам природы и естественным характеристам. Правда, грек в высшей степени точен, верен, обстоятелен в их описании, но не больше и не с большим участием сердца, чем в описании одежды, щита, вооружения, домашней утвари или какого-нибудь другого изделия. Его любовь к предмету, кажется, не знает различия между тем, что существует само по себе, и тем, что существует благодаря искусству и человеческой воле. Природа как будто больше затрагивает его ум и его любознательность, чем его моральное чувство; он не связан с нею интимными переживаниями, чувствительностью, сладостной грустью, подобно нашим современникам. Более того, персонифицируя отдельные явления природы, обожествляя их и изображая их деятельность, как действия свободных существ, он лишает ее той спокойной необходимости, которой она более

всего нас привлекает. Нетерпеливая фантазия уводит грека из природы к драме человеческой жизни. Лишь живое и свободное — характеры, действия, судьбы и нравы удовлетворяют его, и если у нас, в известном моральном настроении души, может возникнуть желание отказаться от свободы нашей воли, вовлекающей нас в раздор с собой самим, во множество тревог и душевную смуту, и предпочесть лишенную выбора, но спокойную необходимость бессознательного мира, то, наоборот, фантазия грека занята тем, чтобы найти в самом неодушевленном мире начала человеческой природы и увидеть влияние воли там, где властвует слепая необходимость.

Откуда это различие духа? Как случилось, что мы, стоящие так бесконечно ниже древних во всем, что есть природа, именно в этом смысле поклоняемся природе гораздо больше, связаны с нею более тесным переживанием и способны обнять нашим горячим чувством даже безжизненный мир? Это произошло потому, что у нас природа исчезла из человечности и мы ее постигаем вновь во всей ее истине лишь вне нас, в неодушевленном мире. Не наша большая естественность, а совсем напротив, противоестественность наших отношений, обстоятельств и нравов заставляет нас искать в физическом мире удовлетворения, которого мы не надеемся найти в мире моральном, — удовлетворения нашему властному тяготению к правде и простоте, так же неистребимо и неискоренимо живущему в человеческом сердце, как и порождающая его моральная сущность. Поэтому чувство, привязывающее нас к природе, так сродни чувству сожаления, с которым мы думаем о прошедшем детстве и о детской невинности. Наше детство — единственная неурезанная природа, какую еще можно найти в культурном человечестве; не удивительно поэтому, что каждая пядь во внешней природе ведет нас обратно к нашему детству.

Совсем иначе было у древних греков *. Вырождение

* Но только у греков; для того чтобы вложить жизнь и в безжизненное и столь ревностно преследовать везде образ человечности, необходима была та подвижность и полнота человеческой жизни, какую видел грек вокруг себя. Человеческий мир Оссиана был, например, скуден и однообразен; наоборот, нежи-

культуры не зашло у них так далеко, чтобы из-за него покинута была природа. Все здание их общественной жизни зиждилось на чувствах, а не на продукте искусственности; самое их учение о богах внушено было наивным чувством, было порождением радостной силы воображения, а не рассудочного мудрствования, подобно церковным верованиям современных наций; и так как грек в своей собственной человечности не утратил природы, он не мог поражаться ей и вовне, не мог испытывать такой неотвязной потребности в предметах, в которых мог бы ее обрести вновь. Живущий в согласии с самим собой и счастливый чувством своей человечности, он должен был видеть в ней свой высший предел и стремиться приблизить к ней все остальное, тогда как мы, живущие в разладе с собой и несчастные вследствие нашего опыта относительно человечности, не имеем высшего интереса, чем бежать от нее и отвести взор от столь неудачной формы.

Итак, чувство, о котором мы здесь говорим, совсем не то, что было у древних; скорее оно совпадает с тем, которое есть у нас к древним. Они воспринимали естественно; мы воспринимаем естественное. Без сомнения, чувство, которым была полна душа Гомера, когда он заставлял своего богоравного свинопаса угощать Улисса, было совсем другим, чем то, которое волновало душу юного Вертера, когда он, уйдя от докучных гостей, читал эту песнь. Наше чувство природы напоминает чувство больного к здоровью.

Когда природа начинает шаг за шагом уходить из человеческой жизни как опыт и как субъект (деятель-

вая природа была величественна, колоссальна, могущественна, она навязывала и утверждала сама свои права над человеком. Поэтому в песнях этого поэта неживая природа выступала (в противоположность человеку) как нечто гораздо большее, чем предмет для переживания. Однако уже Оссиан жалуется на испорченность человечества и, как ни мал был у его народа круг культуры и ее пороков, восприятие это было достаточно живым и сильным, чтобы оттолкнуть чувствительного морального певца обратно к миру неживого и разлить в его песнях тот элегический тон, который делает их столь трогательными и привлекательными для нас.

ный и воспринимающий субъект), мы видим ее входящей в мир поэзии — как идею и как предмет. Именно та нация, которая более других погрузилась в неестественность и в размышление о ней, должна раньше и сильнее других быть взволнована феноменом наивного и дать ему имя. Этой нацией, сколько я знаю, были французы. Но восприятие наивного и интерес к нему, конечно, гораздо древнее и должны быть приурочены к самому началу морального и эстетического упадка. Такое изменение в способе восприятия бросается в глаза, например, уже у Эврипида, если сравнить его с предшественниками, особенно с Эсхилом; и все же этот поэт был баловнем своего времени. Можно обнаружить в полном смысле переворот и у древних историков. Хвалу спокойному блаженству воздает в своем Тибуре поэт культивированного и испорченного века — Гораций; его можно было бы назвать истинным родоначальником сентиментальной поэзии, — тем более что он остается в этой области непревзойденным образцом. Признаки такого рода восприятия есть также у Проперция, Вергилия и других, меньше у Овидия, — ему недоставало для этого сердечности, и он горестно сетовал в своем изгнании, в Томах, на утрату того блаженства, от которого Гораций с охотой отказывался в своем Тибуре.

Поэты, уже в силу самого этого понятия, везде — хранители природы. Там, где они не могут быть полностью такими и либо чувствуют на себе разрушительное влияние произвольных и искусственных форм, либо вынуждены с ним бороться, они выступают на стороне природы как свидетели и как мстители. Таким образом, они сами станут природой или будут искать утраченную природу. Отсюда происходят два совершенно различных рода поэзии, которыми исчерпывается и измеряется вся область поэтического. Все поэты, действительно являющиеся таковыми, принадлежат либо к *наивным*, либо к *сентиментальным* — в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства.

Поэт наивного и одухотворенного юного мира и наиболее близкий к нему из поэтов искусственного культур-

ного века строг и целомудрен, как юная и девственная Диана в своих лесах; недоверчиво бежит он от сердца, которое его ищет, от желанья, которое хочет его обнять. Его сухая правдивость в обращении с предметами нередко кажется бесчувственностью. Объект владеет им целиком, его сердце не лежит, подобно дешевому металлу, тут же у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине. За своим произведением он стоит как бог за мирозданием: *он* — произведение, ибо произведение — это *он*; надо быть недостойным произведения или не понимать его, или пресытиться им, чтобы искать только *его самого*.

Таков Гомер среди древних и Шекспир среди новых: две в высшей степени несхожие, разделенные неизмеримым расстоянием эпох натуры, но вполне совпадающие в этой характерной черте. Когда я впервые, в очень юном возрасте, познакомился с последним из этих писателей, меня возмутила его холодность, его бесчувственность, позволяющая ему шутить в самых патетических местах, давать шуту выступать в разрывающих сердце сценах «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета» и других, медлить там, где мое чувство рвется вперед, хладнокровно идти дальше там, где мое сердце желало бы долгого созерцания. Знание современных поэтов научило меня искать в произведении прежде всего самого автора, встречаться с *его* сердцем, размышлять над предметом его сочинения совместно с *ним*, короче — видеть объект в субъекте; и мне невыносимо было, что здесь поэт везде неуловим и нигде не хочет удостоить меня беседы. Я долгие годы глубоко почитал его и изучал, прежде чем научиться любить его, как личность. Я был еще не способен понимать природу из первых рук. Ее образ был для меня выносим, лишь пройдя через рефлектирующий рассудок, упорядоченный правилами, — а для этого самыми подходящими субъектами были сентиментальные писатели, любимые французами, а также немцами с 1750 и приблизительно до 1780 года. Впрочем, я не стыжусь своих детских суждений, потому что к этому же склонялась и зрелая критика, и она была достаточно наивной, чтобы заявить об этом публично.

С тем же явлением я встретился у Гомера, которого узнал еще позднее. Вспоминаю сейчас удивительное место в шестой книге «Илиады» — где Главк и Диомед вступают в бой, но, опознав друг в друге людей, чьи предки были связаны узами гостеприимства, обмениваются дарами. Этот трогательный образ того, с какой святостью соблюдается закон гостеприимства даже на войне, может быть поставлен рядом с изображением рыцарского благородства у Ариосто: два рыцаря и соперника, Ферран и Ринальд, один христианин, другой сарацин, примиряются после жестокого боя, в котором покрыли друг друга ранами, и садятся на одного коня, чтобы догнать бежавшую Анжелику. Как ни различны два эти эпизода, они почти одинаково воздействуют на наше сердце, потому что рисуют картину прекрасной победы добрых нравов над страстями и трогают нас наивностью мышления. Но как различна позиция поэтов, описывающих эти сходные поступки! Ариосто, гражданин позднего и утраченного простые нравы мира, не может, рассказывая этот случай, скрыть своего восхищения, своего волнения. Им владеет чувство глубокого несходства этих нравов с теми, что характерны для его времени. Он внезапно перестаёт рисовать свой предмет и появляется собственной персоной. Все знают эти его прекрасные стансы, всегда вызывавшие восхищение:

О доблесть древних рыцарских веков!
Соперники различных вер и мнений,
Еще в крови от шрамов и рубцов,
Страдавшие от боли и мучений,
Скакали вместе, ночью, вдоль лесов,
Без злобных дум, без черных подозрений!
Под ними конь и рвался и дрожал,
Доколе их к распутию не примчал¹.

А вот старый Гомер! Едва Диомед узнает из рассказа своего противника Главка, что тот с давних времен был гостем в его отчем доме, как тут же втыкает копьё в землю, дружески говорит с ним и услави-

¹ Перевод М. М. Достоевского.

вается в будущем избегать друг друга в боях. Но послушаем самого Гомера:

«Храбрый, отныне тебе я средь Аргоса гость и приятель.
Ты же мне в Ликии, если прииду я к народам ликийским,
С копьями ж нашими будем с тобой и в толпах

расходиться.

Множество здесь для меня и троян и союзников славных;
Буду разить, кого бог приведет и кого я постигну.
Множество здесь для тебя аргивян, поражай кого можешь.
Главк! обменяемся нашим оружием; пусть и другие
Знают, что дружбою мы со времен праотцовских гордимся».—
Так говорили они и, с своих колесниц соскочивши,
За руки оба взялись и на дружбу взаимно клялись¹.

Трудно было бы современному поэту (трудно по крайней мере тому, кто является поэтом в моральном смысле слова) вытерпеть хотя бы до этого места, не выказывая своей радости по поводу такого поступка. Мы простили бы его нетерпение с тем большей охотой, что и наше сердце при чтении углубляется в созерцание и легко отходит от объекта, чтобы взглянуть на самого себя. Ничего подобного нет у Гомера; как будто рассказав о повседневном деле, и так, словно у него вовсе нет сердца в груди, он продолжает с обычной своей сухой правдивостью:

В оное время у Главка рассудок восхитил Кронидон:
Он Диомеду-герою доспех золотой свой на медный,
Во сто ценимый тельцов, обменял на стоящий девять.

Поэты такого наивного рода не могут себя чувствовать на своем месте в век искусственности. Да едва ли они и возможны в такое время; в крайнем случае они могут существовать, лишь убегая от своего времени что есть мочи и если счастливая судьба поможет им спастись от его калечащего влияния. Они никогда и никак не могут быть порождены самим культурным обществом; но иногда они еще появляются вне его, как чужеземцы, которым удивляются, или как невоспитанные дети природы, на которых сердятся. Как ни благотворны они для изучающего их

¹ Перевод Н. И. Гнедича.

художника и для истинного знатока, способного их ценить, участь их не будет счастливой вообще и особенно в их век. Печать повелителя на их челе, а мы хотим, чтобы музы нас баюкали и качали. Их ненавидят критики, ревностные стражи вкуса, как нарушителей границ, которых следовало бы, пожалуй, заставить замолчать; ведь самого Гомера эти судьи над художественным вкусом удостоили своим признанием лишь благодаря свидетельству целого тысячелетия; и нелегко же им бывает утверждать свои правила вопреки его примеру и его величье вопреки своим правилам!

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

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

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

Пока человек является чистой (но, разумеется, не грубой) природой, он действует, как нераздельное чувственное единство и как гармоническое целое.

Чувства и разум, способность к восприятию и способность к самодеятельности еще не разделились в делах своих и еще не резко противоречат друг другу. Восприятия человека — не бесформенная игра случая; его мысли — не бессодержательная игра воображения: первые происходят из закона необходимости, вторые — из действительности. Но когда человек вступает в стадию культуры и к нему приложило свою руку искусство, в нем не остается прежнего чувственного единства и он может проявлять себя лишь как единство моральное, то есть как стремление к единству. Согласие между восприятием и мышлением, действительное в первом состоянии, существует теперь лишь идеально; оно уже не в человеке, как факт его жизни, а вне его, как мысль, которая еще должна быть реализована. Понятие поэзии есть не что иное, как возможность для человечности выразить себя с наибольшей полнотой; если применить это понятие к обоим названным состояниям, то окажется, что там, в состоянии естественной простоты, где человек со всеми его силами действует как гармоническое единство, где вся его природа полностью выражает себя в действительности, — там поэта делает поэтом наиболее совершенное подражание действительному миру; напротив, в состоянии культурности, где гармоническое общее действие всей человеческой природы является лишь идеей, поэта образует возвышение действительности до идеала или, что ведет к тому же, изображение идеала. И это также те два вида, в которых только и может проявляться поэтический гений вообще. Они, как мы видим, весьма различны; но есть высшее понятие, обнимающее обоих, и нет ничего удивительного в том, что это понятие совпадает с идеей человеческой природы.

Здесь не место излагать эту мысль, которая может быть ясна, лишь если ее развить до конца. Но если кто-либо умеет сопоставить древних и новых поэтов *

* Быть может, не будет излишним напомнить, что, противопоставляя здесь новых поэтов древним, мы имеем в виду не столько различие эпох, сколько различие манеры. В новые,

не только по случайным формам проявления, но по духу, он легко убедится в ее верности. В древних поэтах нас волнует природа, чувственная правда, живая действительность; новые волнуют нас идеями.

Путь, которым идут новые поэты, в общем, тот же, на который должен вступить человек в целом и отдельные люди. Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал. Но так как идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда, культурный человек никогда не может стать *в своем роде* настолько же совершенным, насколько мог быть естественный человек *в своем*. Если взглянуть на это с точки зрения лишь того отношения, в котором человек находится к *своему* роду и *своему* высшему пределу, придется признать, что первый бесконечно уступает в совершенстве последнему. Но если сравнить самые роды, то окажется, что цель, к которой человек устремляется через культуру, должна быть бесконечно предпочтена той цели, которой он достигает через природу. Абсолютное достижение конечной величины создает ценность естественного человека, приближение к величине бесконечной — человека культурного века. Однако, градации существуют лишь для последнего; поэтому (если брать понятие культурного человека в целом) его относительная ценность не может быть определена; рассматриваемые же по отдельности люди этого века неизбежно испытывают немалую невыгоду от сравнения с теми, в которых природа проявляет все свое совершенство. Но высшая цель человечности не достигается иначе, как через прогресс, а естественный человек не может двигаться вперед, не культивируясь и, следовательно, не переходя в человека культур-

даже в новейшие времена есть, хотя и не совсем чистые, образцы наивной поэзии всех видов, а в древнеримской и даже греческой поэзии нет недостатка в примерах поэзии сентиментальной. Оба рода соединяются иногда не только в одном поэте, но даже в одном произведении — например, в «Страданиях Вертера», — и такие вещи всегда будут производить самое большое впечатление.

ного; вот почему нет сомнений, кому из них следует отдавать предпочтение, имея в виду высшую цель.

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

Поэтому сравнивать между собой древних и современных, наивных и сентиментальных поэтов либо нельзя совсем, либо можно лишь на основе общего им высшего понятия (которое действительно существует). Нет ничего легче, но нет также ничего тривиальнее, как путем односторонней абстракции извлекать сперва общее понятие поэзии из сочинений старых поэтов, чтобы унизить перед ними поэтов современных. Если называть поэзией лишь то, что во все времена одинаково действует на простую натуру, то, конечно, придется оспаривать право на звание поэтов у наших современников, — и именно за то, что у них только есть наиболее своеобразного, прекрасного и возвышенного, ибо именно этими сторонами они обращены к питомцам культуры и ничего не говорят простым натурам *. Уму и сердцу, не подготовленным выйти за пределы действительности в царство идей, богатейшее содержание покажется пустой видимостью, высокий взлет поэзии — сплошной экзальтацией. Ни одному разумному человеку не придет в голову ставить современного поэта рядом с Гомером в том, что составляет величие последнего, и всегда звучит смешно, когда Мильтона или Клопштока величают

* Мольер, как поэт наивный, имел право предоставлять своей служанке суждение, что следует сохранить и что вычеркнуть в его комедиях; было бы желательно, чтобы и мастера французского театра на котурнах подвергали тому же испытанию свои трагедии. Но я бы не советовал ставить перед таким судом оды Клопштока, лучшие места из «Мессиады», «Потерянного рая», «Натана Мудрого» и многих других вещей. Но что я говорю? Ведь именно это и делается, и «мольеровская служанка» судит вкривь и вкось в наших критических изданиях, философских и литературных ежегодниках, в путевых очерках о поэзии, искусстве и так далее, но, как подобает на немецкой почве, с несколько меньшим вкусом, чем во Франции, и применительно к лакейским нравам, царящим в прихожей немецкой литературы

новыми Гомерами, желая оказать им честь. Но в то же время ни один поэт прошлого, и Гомер в первую очередь, не может выдержать сравнения с современным поэтом в том, что отличает и характеризует именно его. Я сказал бы, что один могуч искусством ограничения, другой — искусством бесконечного.

Именно тем, что мощь древнего художника (так как сказанное здесь о поэте может быть, с оговорками, само собой разумеющимся, распространено на художника вообще) заключается в ограничении, объясняется высокое превосходство, которое изобразительные искусства древности упрочили за собой над позднейшими, а также различное соотношение в ценности между изобразительным и словесным искусством в старину и теперь. Произведение, созданное для глаза, находит свое совершенство лишь в конечном; произведение, созданное для силы воображения, может достичь совершенства лишь в бесконечном. Поэтому в пластических творениях современному художнику мало помогает его превосходство в том, что касается идеи; он вынужден ограничивать образы, рождаемые его силой воображения, точнее отмеренным пространством и, следовательно, состязаться с древним художником именно в тех качествах, где тому принадлежит неоспоримое превосходство. Не так в произведениях поэзии; если и здесь старинные художники берут верх в том, что относится к простоте форм, что является телесным и чувственно изобразимым, то они уступают новому поэту в богатстве материала, в том, что нельзя ни изобразить, ни высказать, — короче, в том, что называют духом произведения искусства.

Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад и, с этой точки зрения, не имеет выбора в трактовке. Многообразие впечатления от произведений наивной поэзии основано (предполагая, что мы отбрасываем все, что здесь принадлежит самому содержанию, и имеем в виду лишь впечатление, как чистый продукт поэтического выполнения) — оно основано, говорю я, на градации

внутри одного и того же рода восприятия; даже различие внешних форм ничего не изменяет в качестве этого эстетического впечатления. Форма может быть лирической или эпической, драматической или описательной: наше волнение может быть сильнее или слабее, но (если отвлечься от материала) оно будет все того же свойства. Наше чувство остается неизменным, оно состоит из *одного* элемента, мы не можем в нем найти никаких различий. Даже различие языков и эпох ничего здесь не изменяет — ибо именно это абсолютное единство происхождения и эффекта дает наивной поэзии ее истинный характер.

Совсем по-другому обстоит дело с сентиментальным поэтом. Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями — с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью, — и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на двойственность своего источника *. Так как здесь наличествует множественность принципов, речь идет о том, какой из двух перевесит в воспринимающем чувстве поэта и в созданных им образах; поэтому и возможно различие исполнения. Возникает вопрос, что больше его привлекает — действительность

* Кто отдает себе отчет в том впечатлении, которое на него производит наивная поэзия, и способен при этом отделить то, что вызвано содержанием, найдет, что впечатление это, если даже предмет произведения в высшей степени патетичен, всегда бывает радостным, чистым, спокойным; впечатление от сентиментальной поэзии — всегда более серьезным и напряженным. Это происходит оттого, что в наивных картинах, о чем бы они ни говорили, нашу силу воображения всегда радует правда, живая действительность объекта, и ничего другого мы здесь не ищем; напротив, сентиментальная поэзия заставляет нас соединять представления силы воображения с некоей разумной идеей, и мы неизбежно колеблемся между двумя различными состояниями.

или идеал, — хочет ли он представить действительность, как предмет отрицания, или идеал, как предмет утверждения. Его изображение может быть сатирическим или (в широком смысле слова, который будет пояснен ниже) элегическим; каждый сентиментальный поэт придерживается одного из этих родов восприятий.

Поэт является сатирическим, если он избирает своим предметом отдаление от природы и противоречие между действительностью и идеалом (то и другое совпадает в своем воздействии на душу). Он может это развить в серьезном и страстном стиле или в шутовском и живом, в зависимости от того, пребывает ли он при этом в области желаний или в области рассудка. Одно осуществляется в карающей или патетической, второе — в шутовской сатире.

Строго говоря, цель поэзии не согласуется ни с тоном осуждения, ни с тоном развлекательным. Первый слишком серьезен для игры, которой поэзия должна быть всегда; второй слишком фриволен для той серьезности, что всегда лежит в основе поэтической игры. Наше сердце не может не интересоваться моральными противоречиями, которые лишают душу ее свободы, — и все же волнение, возбуждаемое поэзией, должно быть очищено от любых интересов в собственном смысле слова, то есть от какой бы то ни было связи с потребностью. Противоречия ума оставляют, напротив, сердце равнодушным, и все же поэт должен иметь дело с высшими желаниями сердца, с природой и идеалом. Следовательно, одна из его немаловажных задач — в патетической сатире не повредить поэтической форме, суть которой свободная игра, а в шутовской сатире не упускать из виду поэтического содержания, которое всегда должно быть бесконечным. Такая задача может быть решена лишь одним способом. Карающая сатира достигает поэтической свободы, переходя в возвышенное; сатира смеющаяся приобретает поэтическое содержание, трактуя свой предмет, как прекрасное.

В сатире в качестве высшей реальности противопоставляется идеал неудовлетворяющей нас действительности. Нет необходимости высказывать идеал

словами, если поэт умеет его пробуждать в нашей душе; но если нет этого, то нет и поэтического воздействия. Таким образом действительность здесь — необходимый объект отрицания; но главное заключается в том, чтобы само это отрицание возникло из идеала, противостоящего действительности. Оно может иметь лишь чувственный источник и быть основано только на потребности, которая вступает в спор с действительностью; ведь нам нередко кажется, что мы испытываем моральное отвращение к миру, когда на самом деле нас ожесточает лишь его противодействие нашим склонностям. Заурядный сатирик обращается именно к этому материальному интересу, и так как при этом он успевает вызвать в нас аффект, то и воображает, будто завладел нашим сердцем и является мастером в патетическом роде. Но пафос, пристекающий из подобного источника, недостоин поэтического искусства, которое должно нас трогать лишь идеями и находить дорогу к нашему сердцу лишь через разум. Такой нечистый и материальный пафос всегда проявляется в том, что в нашей душе перевес получает страдание, тягостное и принужденное состояние, тогда как подлинно поэтический пафос узнается по преобладанию самодеятельности и по душевной свободе, которая возникает даже в то время, когда действует аффект. Если волнение вызвано противостоящим действительности идеалом, то уость чувства исчезает в высоте последнего и величие идеи, преисполняющей нас, поднимает нас над ограниченностью опыта. Следовательно, главное в изображении возмущающей нас действительности состоит в том, чтобы фоном, на котором поэт или прозаик ее рисует, была необходимость, чтобы поэт умел настроить нашу душу для восприятия идей. Если мы стоим в нашем суждении на должной высоте, даже низменный и пошлый предмет не повредит поэзии. Историк Тацит изображает глубокую развращенность римлян первого века, при этом на низкий предмет взирает его высокий дух, и настроение наше истинно поэтическое, ибо предмет унижен именно той высотой, на которой стоит сам писатель и до которой он сумел нас возвысить.

Итак, патетическая сатира всегда должна иметь источником дух, насыщенный живым идеалом. Лишь владеющее человеком тяготение к гармонии может и должно создавать то глубокое ощущение моральной дисгармонии и то жгучее негодование против извращения морали, которые вдохновляют Ювенала, Свифта, Руссо, Галлера и других. Упомянутые поэты могли бы и должны были бы писать так же прекрасно в трогательном и нежном роде поэзии, если бы еще в юности случайные причины не сообщили их душе другое направление; все же они отчасти писали и так. Все, кого мы назвали, либо жили в век упадка и имели перед своим взором устрашающее зрелище моральной испорченности, либо собственная их судьба заронила горечь в их души. Философский дух, который с неумолимой строгостью различает видимость от сущности и проникает вглубь вещей, склоняет душу к той жестокости и отчужденности, с какой рисуют действительную жизнь Руссо, Галлер и другие. Однако такие внешние и случайные влияния, которые всегда имеют ограничивающее действие, могут, самое большее, определять направление поэтического вдохновения, но никак не могут составлять его содержания. Это последнее всегда должно быть одним и тем же, свободным от всех внешних потребностей, порождаться жгучим влечением к идеалу — единственным подлинным призванием сатирического и вообще всякого сентиментального поэта.

Если патетическая сатира может облекать лишь возвышенную душу, то на сатиру осмеивающую может быть способно лишь прекрасное сердце. Первую защищает от фривольности сам серьезный характер ее предмета; вторая же, имеющая дело с материалом морально безразличным, неизбежно впала бы в нее и утратила бы свое поэтическое достоинство, если бы содержание не было облагорожено обработкой и если бы объект не был замещен субъектом поэта. Однако лишь прекрасному сердцу дано, независимо от предмета его деятельности, в каждом своем проявлении выражать свой собственный образ с полной законченностью. Возвышенный характер может дать себя знать

лишь в своих единичных победах над сопротивляющейся чувственной материей, лишь в некоторые моменты высокого подъема и мгновенного напряжения; напротив, в прекрасном сердце идеал осуществляется как природа, то есть всегда равномерно, и потому может проявляться и в состоянии покоя. Глубокое море кажется возвышенной всего, когда оно волпуется, чистый ручей прекрасней всего в своем тихом беге.

Много раз спорили, что выше — трагедия или комедия. Если бы при этом имели в виду лишь вопрос о том, чей объект значительнее, преимущество несомненно было бы на стороне первой; но если бы мы захотели выяснить, какой из двух родов требует более значительного субъекта, решение оказалось бы скорее в пользу последней. В трагедии очень многое совершается силой самого предмета; в комедии предмет не определяет ничего, поэт — все. Так как в суждениях вкуса материал никогда не принимается во внимание, то, разумеется, эстетическая ценность обоих этих родов искусства должна быть в обратной зависимости от значения их материала. Объект возвышает трагического поэта; наоборот, комический поэт должен поднимать материал до эстетического уровня силой своего субъекта. Первый имеет право на такие взлеты, которым многое чуждо; другой должен оставаться всегда равным себе, он должен, следовательно, всегда быть и чувствовать себя всегда как дома там, куда первый не может проникнуть без особенного повода. Это и есть то, что отличает прекрасный характер от возвышенного. Величие дано в прекрасном характере заранее, оно непринужденно и без усилий вытекает из его природы, он по самому своему существу бесконечен в каждой точке своего пути; характер же возвышенный может достигать любого величия посредством усилия, он может вырваться из любого состояния ограниченности силой своей воли. Он бывает свободен лишь порывами и с трудом, а тот свободен всегда и вполне легко.

Прекрасная задача комедии — зарождасть и питать в нас такую душевную свободу, тогда как трагедия должна эстетическими средствами помочь восстано-

лению нашей душевной свободы, насильственно нарушенной аффектом. В трагедии, следовательно, душевная свобода должна нарушаться искусственно и в виде опыта, ибо ее восстановление является доказательством поэтической силы; в комедии же, напротив, надо всегда остерегаться, как бы не допустить нарушения душевной свободы. Поэтому трагик относится к своему предмету всегда практически, а комический поэт теоретически, если бы даже первый (как Лессинг в его «Натане») возымел причуду обработать теоретический, а второй — практический материал. Не область, из которой взят предмет, но суд, пред которым его ставит поэт, делает предмет трагическим или комическим. Трагик должен избегать спокойной рассудительности и всегда стараться заинтересовывать сердце; комик должен опасаться патетики и всегда занимать рассудок. Таким образом, первый обнаруживает свое искусство в постоянном возбуждении страстей, второй — в постоянном укрощении их; и искусство обоих, разумеется, тем более велико, чем больше предмет первого абстрактен по своей природе, а предмет второго тяготеет к патетическому*. Конечно, трагедия исходит из более важного начала, но, с другой стороны, надо признать, что комедия идет к более важной цели, и если бы она ее достигла, всякая трагедия стала бы излишней и невозможной. Цель комедии совпадает с высшим, за что приходится бороться человеку — с свободой от страстей, с стремлением быть всегда ясным, всегда спокойно взирать на

* В «Натане Мудром» этого нет, холодная природа материала заморозила здесь все произведение искусства. Но Лессинг и сам знал, что то, что он пишет, не трагедия, и лишь по человеческой слабости забыл применить к себе самому правило, высказанное в «Драматургии» — что художник не имеет права использовать форму трагедии ни для какой другой цели, кроме трагической. Вряд ли можно было бы превратить эту драматическую поэму в хорошую трагедию без существенной переработки; но достаточно было бы некоторых малозначащих изменений, чтобы она стала хорошей комедией. Для последней цели пришлось бы пожертвовать пафосом, для второй — резонерством, а ведь ясно, на чем главным образом основана красота этой поэмы.

окружающее и на себя самого, видеть везде скорее случайность, чем роковую судьбу, и скорее смеяться над нелепостями, чем проклинать или плакать.

Нередко случается, что в художественном изображении, так же как в действительной жизни, принимают простую легкость характера, приятный талант, веселое добродушие за признак прекрасной души, а так как заурядный вкус никогда не поднимается выше приятного, то таким милым существам легко узурпировать трудно добываемую славу. Но есть непогрешимый способ, с помощью которого можно отличить легковесность натуры от простоты и ясности идеала, добродетельность темперамента от подлинной нравственности характера; этот способ — испытать то и другое на объекте великом и трудном. В этом случае миловидный талант безошибочно перейдет в плоское, добродетель темперамента в материальное, — а подлинно прекрасная душа с той же уверенностью перейдет в возвышенную.

Пока Лукиан бичует лишь смешные нелепости, как в «Желаниях», «Лапифах», «Юпитере трагическом» и так далее, он остается насмешником и пленяет нас своим веселым юмором; но во многих местах своего «Нигрина», своего «Тимона», своего «Александра», там, где его сатира поражает моральную испорченность, он становится совсем другим человеком. «Злополучный! — так начинает он в своем «Нигрине» рисовать возмущающий душу образ тогдашнего Рима. — Зачем покинул ты свет солнца, Грецию, блаженство ее свободной жизни, и явился сюда, в эту сутолоку пышного холоинства, прислужничества и хлебосольства, сикофантов, льстецов, отравителей, ложных друзей, искателей наследства» и так далее. В этом и других подобных случаях обнаруживается высокая серьезность чувства, лежащего в основе всякой игры, которая хочет быть поэтической. Даже в злых шутках, которыми Лукиан, так же как Аристофан, поносит Сократа, виден серьезный ум, мстящий софисту за истину и борющийся за идеал, не всегда, правда, его высказывая. В своем «Диогене» и «Демонаксе» он защитил такой характер от всевоз-

можных сомнений; и среди писателей нового времени не пользовался ли Сервантес каждым достойным поводом, чтобы выразить великий и прекрасный характер в своем «Дон Кихоте»? Какой великолепный идеал должен был жить в душе поэта, создавшего таких людей, как Том Джонс и Софья! Как величаво, с какой силой может волновать нашу душу, когда он хочет этого, шутник Йорик! Эту серьезность чувства я вижу и в нашем Виланде; грациозность его сердца одушевляет и облагораживает даже капризные игры его причудливого настроения, ею отмечены самые ритмы его песни, и никогда у его порывов нет недостатка в силе, чтобы поднять нас, когда он этого пожелает, ввысь.

О сатире Вольтера такого же суждения вынести нельзя. Конечно, то, что нас временами поэтически волнует и у этого писателя, это также лишь правда и простота природы, — когда он их действительно достигает в наивном характере, как не раз удается ему в «Простодушном», или когда он к ним стремится и за них мстит, как в «Кандиде». Где нет ни того, ни другого, он может нас веселить как острый ум, но, разумеется, не может волновать как поэт. Однако, собственно говоря, в самом его смехе всегда слишком мало серьезности, и это дает нам право усомниться в его поэтическом призвании. Мы везде встречаем его рассудок, не чувство. Из-под его веселой личины не выглядывает какой-либо идеал, и в его вечном движении вряд ли есть что-либо абсолютно устойчивое. Удивительное многообразие его внешних форм далеко еще не доказывает внутренней полноты его духа и скорее служит опасным свидетельством в пользу противного; ведь, несмотря на обилие своих форм, он не нашел ни одной, в которой мог бы выразить сердце. Можно, пожалуй, даже спросить себя с тревогой, не бедность ли сердца у этого богатого ума определила его призвание к сатире? Если бы не так, он должен был бы хоть раз на своем долгом пути выйти из этой узкой колеи. Но сколь ни велико у него разнообразие материала и внешних форм, мы видим, что все одна и та же внутренняя форма возвращается вновь и

вновь в своем вечном, скудном однообразии, что он, как ни велика по объему его жизнь, не свершил в своей душе того круга человечности, который прошли, радуя нас этим, ранее упомянутые сатирики.

Если поэт противопоставляет природу искусству и идеал действительности так, что изображение первых преобладает и удовольствие по поводу этого становится господствующим переживанием, я называю такого поэта элегическим. В этом роде, как и в сатире, также различаются два вида. Природа и идеал могут быть предметом печали, если первая изображена утраченной, а второй недостижимым. Они могут быть и предметом радости — если представляются действительностью. Первое создает элегию в более узком, второе — идиллию в более широком смысле*.

Так же как негодование в патетической и насмешка в шутливой сатире, печаль в элегии может

* Вряд ли мне надобно оправдываться перед читателями, глубже вникающими в суть дела, в том, что я пользуюсь названиями сатира, элегия и идиллия в более широком смысле, чем обычный. Я при этом никоим образом не намереваюсь разрушать границы, которыми с достаточным основанием разделили сатиру, элегию и идиллию прежние исследователи; я только рассматриваю господствующий в этих родах поэзии строй чувств, а ведь хорошо известно, что последний никак не дает себя заключить в такие узкие пределы. Элегически на нас воздействует не только элегия, которая исключительно так называется: драматический и эпический поэт также могут нас настроить на элегический лад. Мы находим в «Мессиаде», во «Временах года» Томсона, в «Потерянном рае», в «Освобожденном Иерусалиме» много картин, которые вообще присущи лишь идиллии либо элегии, сатире. То же, в большей или меньшей степени, есть почти во всяком патетическом стихотворении. Пожалуй, нуждается в большем оправдании то, что я причисляю к элегическому роду идиллию. Но пусть вспомнят, что речь идет лишь о той идиллии, которая является признаком сентиментальной поэзии, чья сущность — противопоставление природы искусству и идеала действительности. Пусть даже поэт не показывает этого со всей ясностью, пусть он ставит перед нашим взором лишь чистые и самостоятельные образы неиспорченной природы или осуществленного идеала, — все равно, это противопоставление есть в его сердце и будет себя невольно выдавать в каждой черте, нанесенной кистью художника. Да если бы даже не было этого, то самый язык, кото-

проистекать лишь из воодушевления, пробужденного идеалом. Лишь отсюда получает элегия свое поэтическое содержание, и всякий другой его источник совершенно не достоин поэтического искусства. Элегический поэт ищет природу — но в ее красоте, а не только в ее приятности; в ее согласии с идеалом, а не только в ее готовности отвечать потребностям. Грусть об утерянных радостях, об ушедшем из мира золотом веке, о покинувшем нас счастье молодых лет, о любви и так далее лишь в том случае могут стать материалом элегической поэзии, если эти состояния чувственной умиротворенности могут быть представлены так же, как предметы моральной гармонии. Я не могу поэтому считать в целом поэтическим произведением жалобные песни Овидия, прозвучавшие из его изгнания на берегах Понта Эвксинского, как ни трогательны они, как ни поэтичны в них отдельные места. В его боли слишком мало энергии, слишком мало духа и благородства. Эти жалобы исторгнуты потребностью, а не воодушевлением; правда, в них дышит не заурядная душа, но заурядное настроение благородного ума, подавленного судьбой. Вспоминая, что то, о чем он грустит, это Рим, и притом Рим Августа, мы прощаем сыну радости его тоску; но ведь и великолепный Рим со всеми его радостями,

рым он вынужден пользоваться, привел бы нам на память действительность с ее ограничениями, культуру с ее искусственностью, потому что язык несет в себе дух времени и испытывает влияние искусства; наше собственное сердце противопоставило бы образу чистой природы свое знание порока и сделало бы род нашего восприятия элегическим, если даже художник не постарался об этом. Это так неизбежно, что самое высокое наслаждение, доставляемое культурному человеку прекраснейшими произведениями наивного рода старых и новых времен, недолго остается чистым, его раньше или позже начинает сопровождать элегическое чувство. В заключение замечу еще, что предложенное здесь разделение, — именно потому, что оно основано только на различии в роде восприятия — совершенно не имеет значения для систематизации самих стихотворений и для определения родов поэзии; ведь даже в одной и той же вещи поэт не связан одним и тем же строем чувства, — поэтому не из чувства, а из формы изображения должно быть выведено расчленение поэзии на виды.

если ему не придать благородства силой воображения, это лишь конечная величина и, таким образом, недостойный объект для поэтического искусства, которое имеет право тосковать лишь по бесконечному, подымаясь над всем, что дает действительность.

Итак, содержанием поэтической жалобы может быть лишь внутренний, идеальный предмет, но ни в коем случае не внешний; если даже поэзия оплакивает утраченное в действительности, она должна сперва претворить его в идеальное. Поэтическое отношение к миру, собственно, и состоит в этом сведении ограниченного к бесконечному. Отсюда следует, что сам по себе внешний материал всегда безразличен, так как поэтическое искусство никогда не может использовать его таким, каким его находит, но придает ему поэтическое достоинство лишь тем, что само из него делает. Элегический поэт ищет природу, но как идею; и столь совершенную, какой она никогда не была, хотя он и оплакивал ее, как некогда существовавшее и ныне утраченное. Когда Оссиан рассказывает нам о временах, которых уже нет, и о героях, которые уже исчезли, сила его воображения уже давно преобразовала эти картины, хранимые воспоминанием, в идеалы и этих героев в богов. Переживание определенных утрат расширилось до идеи всеобщей бренности, и взволнованный этим бард, преследуемый образом руин, заполняющих мир, воспаряет к небу, чтобы там, в круговороте солнца*, найти чувственный образ непреходящего.

Сошлюсь без промедлений на новых поэтов, пишущих в элегическом роде. У Руссо, поэта и философа, лишь одно стремление: найти природу или же отомстить за нее искусству. В зависимости от того, на чем останавливается сейчас его чувство, мы видим его то элегически-растроганным, то одушевленным Ювеналовой сатирой, то, как, например, в «Юлии», восхищенным идиллическими просторами. Его сочинения бесспорно поэтичны по содержанию, потому что они

* См., например, замечательное стихотворение, озаглавленное «Карсон».

говорят об идеале; Руссо лишь не умеет использовать это содержание так, как это делают поэты. Его серьезный характер никогда не позволяет ему снижаться до фривольности, но он же не позволяет ему и возвышаться до поэтической игры. Одержимый то страстью, то абстракциями, он редко — а может быть, и никогда — не доходит до эстетической свободы по отношению к материалу, которую поэт утверждает, приобщая к ней также своего читателя. По временам он находится во власти своей болезненной чувствительности, доводящей его до крайностей страдания; либо сила его мысли налагает оковы на его воображение и уничтожает прелесть картин строгостью понятий. У этого писателя мы находим необычайно высоко развитыми оба свойства, внутреннее взаимодействие и единение которых, собственно, и образует поэта; и ему недостает лишь того, чтобы они оказались в действительном единстве, чтобы самодеятельность больше проникала в чувство, а впечатлительность — в мысль. Потому и в идеале, который он выдвигает перед человечеством, слишком много размышления о его ограниченности и слишком мало — о его возможностях, и во всем более ощутима потребность в физическом покое, чем в моральном согласии. Страстная чувствительность Руссо виной тому, что он, лишь бы поскорее избавиться от раздора в человечестве, предпочитает его возвратить к лишенному мысли состоянию первобытного равенства, чем увидеть эту рознь приведенной к духовной гармонии полностью осуществленного развития, предпочитает не давать искусству и начинаться, лишь бы не ждать, пока оно дойдет до совершенства, — словом, его страстная чувствительность виной тому, что он готов умалить цель и принизить идеал, лишь бы поскорее, лишь бы вернее их достичь.

Из немецких поэтов того же рода я упомяну Галлера, Клейста и Клопштока. Их поэзия сентиментальна по своему характеру; не чувственной правдой, но идеями волнуют они нас, не тем, что они сами — природа, но тем, что умеют заставить нас глубоко любить природу. Отсюда не следует — и это верно

для характеристики не только этих, но всех сентиментальных поэтов вообще,— чтобы это исключало для них возможность иногда волновать наше чувство своей наивной красотой: если б это не было так, они бы вовсе не были поэтами. Но характер, преобладающий в них и являющийся их особенностью, состоит не в том, что их душа может воспринимать нечто спокойно, просто и легко и так же передавать воспринятое. Созерцание невольно оттесняется у них фантазией, чувствительность оттесняется силой мысли, они замыкают свой взор и слух, чтобы не мешать мысленному погружению в себя. Душа не терпит какого бы то ни было впечатления без того, чтобы не заглядеться тут же собственной игрой и не выдвинуть, отделяя от себя посредством рефлексии, то, что есть в нем самом. Мы никогда не получаем таким образом самого предмета, но лишь то, что сделал из него рефлектирующий разум поэта; и даже в том случае, когда этим объектом является сам поэт, когда он хочет нам изобразить свои чувства, мы узнаем о его состоянии не непосредственно, не из первых рук, но из того, как оно отразилось в его душе, из того, что он сам об этом думал, глядя на себя самого, как зритель. Когда Галлер, опечаленный смертью своей жены (все знают эту прекрасную песнь), начинает так:

На смерть твою надгробный гимн слагая,
О Марианна, что скажу тебе,
Когда слова — со вздохами в борьбе,
И мысль одну спешит прогнать другая...¹ —

мы находим это описание достаточно верным; но мы чувствуем также, что поэт сообщает нам, собственно, не свои ощущения, но свои размышления о них. Он не может нас сильно растрогать, потому что сам должен был быть еще более холоден, чтобы так со стороны смотреть на свое чувство.

Самый материал сочинений Галлера и отчасти Клопштока, по большей части сверхчувственный, исключает их из поэзии наивного рода; если только

¹ Перевод О. Н. Чюминой.

такой материал должен быть предметом поэтической обработки, то, поскольку он не может воспринять в себя какой-либо телесной природы и поэтому не может быть объектом чувственного созерцания, его надо перевести в область бесконечного и возвысить до объекта духовного созерцания. Вообще лишь в этом смысле, без внутреннего противоречия, можно себе представить возможность дидактической поэзии, так как, повторяю еще раз, поэтическое искусство знает лишь две названные области: оно пребывает либо в чувственном, либо в идеальном мире, ибо ему невозможно жить в царстве понятий или в мире рассудка. Я утверждаю, что ни в старой, ни в новой литературе нет ни одного стихотворения, в котором обрабатываемое понятие было бы низведено до индивидуального или возведено до идеального. Обычно — и это еще в лучшем случае — происходит колебание между тем и другим, раз уж абстрактному понятию отдано господство, а силе воображения, которая должна повелевать в области поэзии, лишь дозволено обслуживать рассудок. Мы еще ждем дидактического стихотворения, самый замысел которого был бы поэтичным и таким бы оставался до конца.

Сказанное здесь об учительной поэзии вообще особенно относится к стихотворениям Галлера. Мысль их — не поэтическая мысль, но ее развитие порой бывает поэтическим благодаря образам, к которым он прибегает, либо благодаря взлету к идеям. Но лишь в последнем из этих качеств они принадлежат к поэзии. Галлера как поэта характеризуют сила, глубина и патетическая серьезность. Его душу воспламеняет идеал, и его пылающее чувство правды ищет в тихих альпийских долинах невинности, исчезнувшей из мира. Нас глубоко волнуют его жалобы; он с силой, почти с горечью рисует сатирические картины заблуждений ума и сердца, с любовью — прекрасную простоту природы. Но повсюду в его картинах преобладает понятие — так же, как в нем самом разум управляет чувствами. Поэтому он больше поучает, чем изображает, и рисует обычно не столь очаровательными, сколь сильными чертами. Он — великий,

смелый, пламенный, возвышенный; но он редко поднимался до прекрасного — может быть, никогда.

Клейст во многом ниже этого поэта по идейному содержанию и по глубине духа; но надо признать, что он, пожалуй, превосходит его грацией — если мы позволим себе, как это иногда делают, считать его слабость в одном за силу в другом. Чувствительная душа Клейста охотнее всего погружается в созерцание сельских сцен и нравов. Он охотно бежит от пустого и суетного света и находит на лоне неживой природы мир и гармонию, которых ему недостает в мире моральном. Как трогательна его «Жажда покоя»!¹ Как правдиво и прочувствованно он поет:

О мир, ты жизни истинной могила,
Порыв к добру влечет меня, ручей
Горючих слез струится из очей,
Но молодости пыл, примера сила —
Вмиг осушают чистых слез поток.
Кто человек, будь от людей далек².

Творческий порыв уводит его из круга теснящих душу человеческих отношений в одухотворенное уединение природы, но даже туда за ним следуют пугающий образ современности и, увы, его собственная несвобода. То, от чего он бежит, находится в нем самом, то, чего он ищет, всегда остается вне его; он никогда не в силах преодолеть тяжкое влияние своего века. Сердце его бывает достаточно пламенным, фантазия достаточно деятельной, чтобы одушевить мертвые образования рассудка посредством изобразительности, но холодная мысль так же часто вновь лишает души живые творения, созданные поэтической силой, и тайный плод чувства разрушается рефлексией. Его поэзия цветет и блещет великолепием, как весна, которую он воспевал, его фантазия полна живости и энергии; но ее скорее можно назвать изменчивой, чем богатой, скорее играющей, чем творящей, скорее беспокойно проходящей мимо, чем собирающей и со-

¹ См. в его сочинениях стихотворение под этим заглавием.

² Перевод О. П. Чюминой.

зидающей. Быстро и роскошно одни черты сменяются другими, не сгущаясь в индивидуальность, не исполняясь жизнью, чтобы принять законченный облик. Сравнительная свобода лирической формы ивольное обращение с материалом заставляют нас забывать об этом недостатке, пока он пишется только как лирик и предается созерцанию живописных ландшафтов, так как в этом случае мы больше желаем видеть изображение чувств поэта, чем самый объект. Но недостаток становится совсем очевидным, когда он, как в «Киссидесе и Пахесе» или в «Сенеке», решается изображать людей и человеческие поступки, ибо здесь сила воображения оказывается заключенной в жесткие и необходимые границы, а поэтическое воздействие может исходить лишь от самого предмета. Здесь он беден, сучен, тощ и непереносимо холоден — пример, который должен предостеречь всех, кто переключивается из области музыкальной поэзии в область поэзии изобразительной, не имея к ней призвания. Такую же слабость проявил родственный ему по таланту Томсон.

Лишь немногие из новых и еще меньше старых поэтов могут сравниться в роде сентиментальном, особенно в его элегической части, с нашим Клопштоком. Все, чего можно достигнуть на почве идеального, вне границ живых форм и вне области индивидуального, создано этим музыкальным поэтом *. Конечно, было бы огромной несправедливостью совсем ему отказывать в той индивидуальной правдивости и живости, с которыми изображает свой объект наивный поэт. Во мно-

* Я говорю «музыкальный», чтобы напомнить о двойном средстве поэзии с музыкой и изобразительным искусством. В зависимости от того, подражает ли поэзия определенному предмету, как это делают изобразительные искусства, или же, подобно искусству звуков, создает лишь определенное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете, она может быть названа изобразительной (пластической) или музыкальной. Таким образом последнее выражение относится не только к тому, что действительно по своему материалу является в поэзии музыкой, но вообще ко всякому воздействию, которое производит поэзия, не овладевая для этого силой воображения через посредство определенного объекта; именно в этом смысле я называю Клопштока поэтом по преимуществу музыкальным.

гих его одах, в некоторых частностях его драм и его «Мессиады» предмет предстает пред нами с поразительной правдивостью и прекрасно обрисованный; в особенности там, где предметом поэзии является его собственное сердце, он нередко показывал свою великую натуру, восхитительную наивность. Но не в этом его сила, и это качество не пронизывает собой весь круг его поэзии. Как ни прекрасна с музыкально-поэтической точки зрения (в нашем определении) «Мессиада», все же в ней остается еще многого желать со стороны пластической — там, где мы ждем определенных и предназначенных для зрительного восприятия форм. Быть может, достаточно определенными в этом стихотворении можно было бы назвать фигуры, но и они отнюдь не наглядны; они созданы лишь силой абстракции, и лишь абстракция может их различать. Это прекрасные примеры к отвлеченным понятиям, но не индивидуальности, не живые образы. Силе нашего воображения, к которому поэт должен обращаться и которым он должен овладевать посредством непрерывной определенности форм, здесь предоставлено слишком много свободы в выборе конкретной чувственной формы для этих людей и ангелов, этих богов и дьяволов, этого рая и ада. Даны общие очертания, в пределах которых разум должен их мыслить, но нет точной границы, внутри которой их должно себе представлять воображение. Сказанное мною о характерах относится ко всему, что в этой поэме является — или должно быть — жизнью и действием, притом не только в этой эпопее, но и в драматических поэмах нашего поэта. Для разума все отлично определено и отграничено (напомню хотя бы о его Иуде, Пилате, Филоне, его Соломоне в одноименной трагедии); но все слишком бесформенно для силы воображения, и я утверждаю открыто, что поэт находится здесь в совсем чуждой ему сфере.

Его сфера — всегда мир идей, и все, что бы он ни обрабатывал, он умеет переводить в бесконечное. Можно сказать, что он снимает телесную оболочку со всего, что изображает, чтобы превратить свой объект в дух, тогда как другие поэты облачают все духовное в телесные формы. Почти всегда наслаждение, достав-

ляемое его сочинениями, дается упражнением силы мышления; все чувства, которые он с такой искренностью и силой способен в нас возбуждать, имеют сверхчувственные источники. Отсюда та серьезность, та мощь, то высокое парение, та глубина, которыми отмечено все, исходящее от него; отсюда также непрерывное душевное напряжение, которое ни на миг не оставляет читателя. Ни один поэт не годился меньше, чем Клопшток (может быть, за исключением Юнга, который требовал еще большего напряжения, не вознаграждая за это, как Клопшток), для того чтобы стать любимцем, спутником жизни, потому что он всегда уходит нас из жизни, всегда призывает дух к оружию, не позволяя чувствам успокоиться и освежиться созерцанием объекта. Его поэтическая муза непорочна, надземна, бестелесна, свята, как его религия, и мы должны, изумляясь ему, признать, что ему, правда, случается порой блуждать там, на своих высотах, но никогда он не упадает с них. Не скрою, я не без тревоги думал бы о человеке, на самом деле непритворно сделавшего книгу этого поэта своей любимой книгой — такой книгой, которой в каждом положении можно настроить свою душу, к которой из каждого положения можно возвратиться; мне кажется, Германия уже видела довольно плодов его опасного господства. К нему можно обращаться и его воспринимать лишь в известных экзальтированных настроениях души; вот почему он кумир, но далеко не лучший выбор юношества. Юность, вечно устремляющаяся в наджизненные высоты, бегущая всех форм, чувствующая для себя стеснительной любую границу, входит с любовью и счастьем в бесконечное пространство, открываемое ей этим поэтом. Но, становясь мужем, возвращаясь из царства идей в границы опыта, юноша теряет много, очень много из прежней любви, исполненной энтузиазма, ничего не теряя в том уважении, которым немцы в особенности обязаны платить поэту за его великие заслуги — этому единственному в своем роде явлению, этому необыкновенному гению, этой благороднейшей душе.

Я назвал Клопштока великим преимущественно в элегическом роде, и вряд ли есть необходимость в том,

чтобы подтверждать это суждение особо. Всегда энергичный, мастер во всем, что относится к области сентиментальной поэзии, он может нас потрясать высочайшим пафосом или убаюкивать небесно сладостными чувствами; но его сердце склонно более всего к высокой, одухотворенной грусти; и как ни возвышен тон его арфы, его лиры, все же их тающие звуки бывают самыми искренними и глубокими, они волнуют сильнее всего. Я сошлюсь на всякое искреннее чувство: не предпочтет ли оно отдать все сильное и смелое, все вымыслы, все пышные описания, все образцы ораторского красноречия в «Мессиаде», все блистательные сравнения, которые особенно хорошо удавались нашему поэту, за нежное чувство, которым дышат «Элегия к Эберту», прекрасное стихотворение «Бардал», «Ранние могилы», «Летняя ночь», «Цюрихское озеро» и многие другие вещи этого рода? «Мессиада» также дорога мне как сокровищница элегических чувств и идеальных описаний, но очень мало удовлетворяет меня как изображение действия и как эпическое произведение.

Быть может, покидая эту область, я должен был бы еще напомнить о заслугах Уца, Дениса, Гесснера (в «Смерти Авеля»), Якоби, фон Герстенберга, Гельти, Геккинга и многих других, принадлежащих к тому же роду, также волнующих нас идеями и, если принять установленный нами выше смысл этого слова, писавших в сентиментальном духе. Но я не собирался писать историю немецкой литературы, а лишь поясню сказанное выше несколькими примерами из нашей литературы. Я хотел показать, как различны пути, которыми идут к той же цели древние и новые, наивные и сентиментальные поэты; если первые волнуют нас естественностью, индивидуальностью и живой чувственностью, то вторые добиваются столь же сильной, хотя и не такой всеобъемлющей власти над нашей душой своими идеями и высокой духовностью.

На примерах, которые я привел, мы видели, как относится сентиментальный поэтический дух к материалу природы; но, возможно, было бы также интересно выяснить, как обращается наивный поэт с сентименталь-

мым материалом. Эта задача представляется совершенно новой и чрезвычайно трудной: ведь в древнем наивном мире не было такого материала, а в новом мире не нашлось бы для него поэта. Но все же гений поставил себе и такую задачу и разрешил ее удивительно счастливо. Натура, с пламенной чувствительностью обнимающая идеал и бегущая жизни, чтобы завоевать себе ту бесконечность, где все бесплотно, натура, непрестанно ищущая вне себя самой того, что она непрестанно разрушает в себе, для которой реальны лишь ее грезы, опыт же — лишь вечные оковы, натура, видящая оковы даже в собственном существовании и, как должно, разбивающая их, чтобы проникнуть в царство подлинной реальности, — такая опасная крайность сентиментальной натуры стала материалом для поэта, в котором природа действует вернее и чище, чем в ком-либо другом, который, может быть, меньше, чем кто-либо из современных поэтов, отделяется от чувственной правды вещей.

Интересно наблюдать, с каким верным чутьем в «Вертере» собрано все, что питает сентиментальный характер: мечтательная и несчастная любовь, чувствительность к природе, религиозное чувство, дух философского созерцания и наконец, чтобы ничто не было забыто, мрачный, лишенный образов, меланхолический Оссианов мир. Если добавить, как мало приветлива, даже враждебна к нему действительность, как все во внешнем мире объединяется, чтобы оттеснить страдальца в его идеальный мир, то будет ясно, что нет никакой возможности для такого характера спастись из этого круга. Та же противоположность, хотя и в других характерах, возникает вновь в «Тассо» того же поэта; даже в его последнем романе, как в первом — но как отлично от него! — поэтический дух противостоит трезвенной пошлости, идеальное — действительному, субъективность представлений — объективности; даже в «Фаусте» мы встречаемся с той же противоположностью, — правда, очень огрубленной и материализованной с обеих сторон, как того требовало содержание; стоило бы труда исследовать психологическое развитие этого характера, обособившегося в четыре столь различных вида.

Выше сказано было, что одного лишь легкого и жизнерадостного душевного устройства, если только в его основе нет внутреннего идейного содержания, еще недостаточно, чтобы счесть его призванием к шуточной сатире, как ни охотно признается это ходячим мнением: так же недостаточно для призвания к элегической поэзии душевной нежной мягкости и тоски. В обоих случаях недостает энергического принципа, долженствующего оживить материал, чтобы возникло нечто действительно прекрасное. Создания такого нежного рода могут нас лишь размягчать и только льстят чувственности, не давая живительной услады сердцу и не занимая ума. Длительная склонность к восприятиям этого рода неизбежно лишает характер живости и погружает его в состояние пассивности, которая не может породить ничего реального для внешней или внутренней жизни. Поэтому поступали вполне правильно, преследуя беспощадными насмешками то бедствие мелкой чувствительности * и плаксивости, которая начала распространяться в Германии лет восемнадцать тому назад из глупого подражания замечательным произведениям, — хотя снисходительность, которую склонны оказывать не намного лучшей противоположности этой карикатурной элегичности — шутовству, бессердечной сатире и бездушной насмешке **, — достаточно ясно по-

* Как определяет ее г. Аделунг — «склонность к трогательным, кротким чувствам без разумной цели и сверх надлежащей меры». Г. Аделунг очень счастлив тем, что испытывает лишь чувства, имеющие цель, и притом разумную цель.

** Не следует, однако, портить некоторого рода читателям их жалкое удовольствие, — и что за дело критике до того, что есть люди, которые могут получать удовольствие и развлечение от грязного остроумия господина Блюмауэра? Не люди, судящие об искусстве, должны были бы по крайней мере воздерживаться от того, чтобы говорить с известным уважением о произведениях, самым существованием которых хороший вкус по справедливости должен был бы пренебрегать. Нельзя, правда, отрицать за ними таланта или веселости; но тем печальнее, что и то и другое загрязнено. О наших немецких комедиях умолчу: поэты живописуют время, в которое живут.

казывает, что на чувствительность нападали не из совсем чистых побуждений. На весах подлинного вкуса одно значит не больше другого, потому что ни там, ни здесь нет эстетического содержания; оно может быть лишь во внутренней связи духа с материей и в едином воздействии произведения и на способность к чувству, и на способность к восприятию идей.

Над Зигвартом и его монастырской историей потешались, «Путешествиями по южной Франции» восхищались; но оба произведения имеют равное право на известную степень признания и одинаково малое право на безусловную похвалу. Подлинное, хотя и преувеличенное чувство придает ценность первому роману, легкий юмор и живой, тонкий ум — второму; но насколько первый лишен должной трезвости понимания, настолько же второй лишен эстетических достоинств. Первый несколько смешон с точки зрения опыта, второй почти достоин презрения с точки зрения идеала. А так как подлинно прекрасное должно быть в согласии с природой, с одной стороны, с идеалом, с другой, — ни тот, ни другой роман не могут претендовать на принадлежность к изящной словесности. Между тем естественно и справедливо, и я знаю это по собственному опыту, что роман Тьюмеля читается с большим удовольствием. Он оскорбляет лишь требования, возникающие из идеала, следовательно, не предъявляемые вовсе большинством читателей и предъявляемые лучшей их частью отнюдь не тогда, когда они читают романы; прочим же требованиям духа, да и тела, он удовлетворяет в немалой степени; поэтому он останется по праву любимой книгой в наше и во всякое другое время, пока будут писать эстетические произведения лишь затем, чтобы нравиться, и читать лишь затем, чтобы доставлять себе развлечение.

Однако разве в поэтической литературе нет даже классических вещей, которые сходным же образом оскорбляют высокую чистоту идеала и, повидимому, так же далеко отходят, вследствие материальности своего содержания, от той духовности, которая требуется от всякого эстетического произведения искусства? Почему то, что позволяет себе даже поэт, цело-

мудреный питомец музы, должно быть недопустимым для романиста, который ведь лишь наполовину его брат и притом так прочно привязан к земле? Я тем менее вправе уклониться здесь от ответа на этот вопрос, что в элегическом и сатирическом родах есть шедевры, которые ищут и восхваляют совсем другую природу, чем та, о которой говорит наша статья, и имеют в виду защищать ее не столько против дурных, сколько против добрых нравов. Таким образом, либо эти стихотворные произведения должны быть отвергнуты, либо выдвинутое здесь понятие элегической поэзии должно быть признано слишком произвольным.

Почему прозаическому повествованию нельзя прощать того, что может позволить себе поэт? — спрашивали мы. В самом вопросе заключен и ответ: то, что разрешено поэту, не может служить оправданием тому писателю, который им не является. Основанием свободы поэта может быть самое понятие «поэт», и только оно, и там, где не ясно, что свобода есть следствие всего высшего и благородного, что заключено в понятии «поэт», она не поднимется выше низкопробных «вольностей».

Невинной природе законы приличия чужды; они не могли появиться без знакомства с пороком. Но с тех пор как знакомство это однажды состоялось и природная невинность исчезла из нравов, законы эти стали святы и нравственное чувство не дозволяет их оскорблять. Они действуют в мире искусственности с таким же правом, с каким законы природы управляют миром невинным. Но ведь человека делает поэтом именно то, что он освобождает свою душу от всего, что напоминает мир искусственности, что он способен возродить в себе природу во всей ее первобытной простоте. И если он сделал это, то тем самым он стал свободен и от всех законов, с помощью которых испорченное сердце защищается от себя самого. Он чист, он невинен, и ему позволено все, что позволено невинной природе; если ты, его читатель или слушатель, утратил свою невинность и не можешь хоть на время к ней возвратиться под его очищающим влиянием, это *твоя* беда, не его; оставь его, он цел не для тебя.

Относительно вольностей такого рода можно установить следующее.

Во-первых: оправдать их может только природа. Они не должны быть делом выбора и преднамеренного подражания; ибо мы никогда не можем поручать нашей воле, вечно направленной к моральным законам, чтобы она была покровительницей чувственности. Следовательно, они должны быть наивностью. Но, чтобы быть уверенным, что они действительно таковы, мы должны видеть их сопровождаемыми и поддержанными всем прочим, также коренящимся в природе, ибо природа распознается по строгой последовательности, единству и монолитности своих проявлений. Лишь сердцу, которое гнушается всякими ухищрениями всегда и даже в тех случаях, когда они полезны, мы позволяем избавляться от приличий, когда они его стесняют и ограничивают; лишь сердцу, которое покорно законам природы, мы позволяем пользоваться ее свободами. На всех переживаниях такого человека должен, следовательно, быть отпечаток естественности; он должен быть правдивым, простым, непринужденным, открытым, исполненным чувства, прямым; всякий обман, всякая хитрость, всякое своеволие, всякое мелкое самодовольство должны быть изгнаны из его характера, а в его произведениях не должно быть даже их следа.

Во-вторых: такого рода вольности оправдывает лишь прекрасная природа. Они не могут быть односторонним взрывом страстной потребности, ибо все, что порождено одной лишь потребностью, — презренно. Эти чувственные силы также должны происходить из целостности и полноты человеческой природы. Они должны быть человечностью. Но для того чтобы мы могли судить, действительно ли ими движет человеческая природа, как целое, а не только узкая и пошлая чувственная потребность, надо, чтобы нам изобразили то целое, отдельными чертами которой они являются. Чувственный род восприятия сам по себе есть нечто невинное и безразличное. Он противен нам в человеке, как проявление животности, ибо показывает нам, что здесь недостает подлинной, совершенной человечности;

он оскорбляет нас в поэтическом произведении, потому что, желая нам понравиться именно этим, он предполагает тот же недостаток и *в нас самих*. Но если мы видим, что в человеке, который дал себя захватить этому чувству, жива во всем своем объеме человечность, если в произведении, где мы почувствовали такие вольности, мы находим выражение всех реальностей человечности, — тогда нет более основания для нашего недовольства и мы можем с незамутненной радостью наслаждаться наивным выражением подлинной и прекрасной природы. Таким образом поэт, позволяющий себе делать нас соучастниками низших из человеческих чувств, должен быть способен поднять нас с другой стороны до всего великого, прекрасного и высоко человеческого.

Так мы могли бы иметь надежный масштаб, приложимый к каждому поэту, песколько отклоняющемуся от приличий и доводящему вольность в изображении природы до этой границы. Всякое такое произведение, если оно холодно, если оно пусто, можно без изъятий считать пошлым, низменным, никуда не годным, ибо это выдает его происхождение из преднамеренного умысла, из пошлой потребности, из злого расчета на нашу похоть. Напротив, произведение прекрасно, благородно и достойно всяческой похвалы, вопреки укорам со стороны холодной чопорности, если оно наивно и объединяет ум с сердцем*.

Если мне заметят, что, пользуясь этим масштабом, нельзя будет почесть лучшими большую часть французских сочинений этого рода и самые удачные из немецких подражаний им, что то же следовало бы сказать и о некоторых произведениях наших прелестнейших и

* С сердцем; ибо одного чувственного жара картин и роскошной полноты силы воображения для этого далеко еще не достаточно. Поэтому «Ардингелло», при всей своей чувственной энергии, при всем своем пламенном колорите, все же остается чувственной карикатурой без истинной правды и без эстетического достоинства. Все же это произведение навсегда останется замечательным образцом самого высокого, почти поэтического взлета, какого только способна достигнуть страстность сама по себе.

остроумнейших поэтов, не исключая и их шедевров, — мне нечего будет на это возразить. Сказанное здесь ничуть не ново, и я лишь обосновал тот приговор, который уже давно вынесен такого рода вещам всеми более или менее тонко чувствующими людьми. Те же самые принципы, которые кажутся, быть может, слишком ригористическими, когда они применяются к указанным вещам, могут, в применении к некоторым другим вещам, показаться даже слишком либеральными; ибо я не отрицаю, что те же основания, по которым я считаю совершенно незаслуживающими извинения соблазнительные картины римских и немецких Овидиев, а также Кребильона, Вольтера, Мармонтеля (хотя он и называет себя моральным писателем), Лакло и многих других, — примиряют меня с элегиями римских и немецких Проперциев и с некоторыми имеющими дурную славу сочинениями Дидро; ибо первые только шутивы, только прозаичны, только сладострастны, эти же поэтичны, человечны и наивны*.

* Так как я назвал бессмертного автора «Агатона», «Оберона» в обществе таких писателей, я должен со всей ясностью заявить, что никоим образом его не смешиваю с ними. Даже в самых сомнительных с этой стороны картинах у него нет материальной тенденции (вопреки тому, что позволил себе недавно утверждать один молодой, несколько опрометчивый критик); да ее и не могло быть у автора, написавшего «Любовь за любовь» и много других наивных и гениальных вещей, в которых всегда, по безошибочным признакам, узнается отражение прекрасной и благородной души. Но мне кажется, что его преследовала совсем особая беда: план его сочинений вынуждал его прибегать к такого рода описаниям. Их требовал от поэта холодный рассудок, начертавший план, — но, мне кажется, его чувству так трудно было их одобрить и принять, что и в самой разработке я все еще вижу тот же холодный рассудок. Как раз эта холодность и вредит им во мнении читателя, ибо подобные изображения оправдываются эстетически и морально лишь наивностью восприятия. Но позволительно ли поэту создавать план, который нельзя осуществить, не подвергаясь такой опасности, и вообще — можно ли назвать поэтическим такой план, который — я должен это еще раз сказать — не может быть осуществлен без того; чтобы не возмутить целомудренное чувство поэта и читателя, заставляя их присматриваться к вещам, от которых облагороженное чувство предпочитает удаляться? Вот в этом я сомневаюсь, и я охотно услышал бы об этом разумное суждение.

Мне остается еще сказать несколько слов об этом третьем виде сентиментальной поэзии — совсем немного, ибо подробное рассмотрение, которого он требует, я оставляю на будущее время*.

* Я должен еще раз напомнить, что сатира, элегия и идиллия — в том смысле, в котором я здесь указываю на них, как на три единственно возможных рода сентиментальной поэзии, — не имеют с тремя особыми видами стихотворных сочинений, которые известны под теми же наименованиями, ничего общего, кроме характера восприятия, присущего им. Но уже из самого понятия сентиментальной поэзии нетрудно заключить, что вся ее область в целом исчерпывается этими тремя видами восприятия и творчества, единственно возможными вне границ наивной поэзии.

Сентиментальная поэзия тем именно и отличается от наивной, что действительное состояние, далее которого наивная поэзия не идет, она сближает с идеями, а идеи применяет к действительности. Поэтому, как мы уже сказали выше, она всегда имеет дело с двумя вступающими в спор объектами — идеалом и опытом, — между которыми возможно мыслить лишь три рода отношений. Душа может быть по преимуществу занята противоречием действительного состояния идеалу, либо их согласованностью, либо, наконец, она может разделиться между ними. В первом случае ей приносит удовлетворению сила внутренней борьбы, энергия движения, во втором случае — гармония внутренней жизни, энергия покоя, в третьем — смена борьбы и гармонии, движения и покоя. Из этого тройкового состояния воспринимающей души возникают три различных вида поэтических сочинений, которым вполне соответствуют общепринятые наименования: сатира, элегия и идиллия, — если при этом помнить только о настроении, в которое ввергают душу названные три разновидности, если отвлечься от средств, которыми достигается их воздействие.

Если кто-либо спросит меня, к какому же из трех родов я отношу эпопею, роман, трагедию и т. д., это будет значить, что он совсем меня не понял. Эти особые поэтические произведения вовсе не определяются или определяются лишь частично родом восприятия; следовательно, они могут быть выполнены в духе нескольких из названных мною поэтических родов.

В заключение замечу, что, если мы склонны будем, как то и надлежит, признавать сентиментальную поэзию родом (а не просто вырождением) настоящего искусства и расширением его возможностей, с нею надо будет считаться и тогда, когда мы

Общее понятие этого рода поэзии — изображение невинного и счастливого человечества. Но невинность и счастье казались несовместимыми с искусственными светскими отношениями и с известной степенью образованности и утонченности, и поэты перенесли место действия идиллии из сутолоки городской жизни в простой пастушеский быт, приписывая ему идилличность детства человечества, то есть тех времен, когда еще не зародилась культура. Понятно, однако, что эти определения совершенно случайны, что в них нельзя видеть цель идиллической поэзии, а лишь естественное средство, помогающее достигнуть цели. Цель же всегда и везде одна — изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средою.

Но такое состояние возможно не только во времена, предшествующие культуре; к нему должна стремиться, как к своей конечной цели, также и культура, — если только она имеет повсюду определенную тенденцию. Идеала такого состояния и веры в возможность его осуществления было бы уже достаточно, чтобы примирить человека со всеми его невзгодами на путях культуры; и если бы это была всего лишь химера, то вполне оправданными были бы сетования людей, проклинающих общество и развитие разума, как сплошное зло, а истинной целью человечества почитающих утраченное естественное состояние. Поэтому человеку, живущему в эпоху культуры, так бесконечно важно получить чувственное доказательство осуществления этой идеи в

определяем разновидности поэзии и когда мы будем устанавливать общие законы поэтики, все еще следующей чересчур односторонне за древними и наивными поэтами. Сентиментальный поэт во многих существенных вещах настолько отличен от наивного, что не всегда может непринужденно пользоваться формами, введенными последним. Не всегда, конечно, бывает легко с точностью отличить требуемые иным характером искусства исключения, от лазеек, которые себе отыскивает художественная несостоятельность; однако опыт учит, что в руках сентиментальных поэтов (даже лучших) ни одна стихотворная форма не осталась такой же, как у древних, и что здесь под старыми названиями обычно разрабатываются новые формы.

чувственном мире, что это состояние возможно как реальность; а так как действительный опыт, далекий от того, чтобы питать эту веру, гораздо чаще ее опровергает, то и здесь, как во многих других случаях, сила поэзии могла бы прийти на помощь разуму, сообщая идее наглядность, осуществляя ее в отдельном случае.

Конечно, невинность пастушеского состояния — это также поэтическое представление, и, следовательно, сила воображения должна и здесь проявиться творчески; но в этой области задача решается несравненно проще и легче, и, помимо этого, уже в самом опыте находятся отдельные черты, которые остается лишь выбрать и объединить. В счастливую пору, в простых отношениях первобытного состояния и ограниченного познания, удовлетворить природу нетрудно, и человек дичает не прежде, чем его начнут терзать потребности. Все народы, имеющие историю, имеют также рай, состояние невинности, золотой век, и даже каждый отдельный человек имеет свой рай, свой золотой век, о котором он — в зависимости от того, насколько поэтична его натура — вспоминает с большим или меньшим воодушевлением. Итак, самый опыт дает достаточно черт, которые нужны для изображения картин, являющихся предметом пастушеской идиллии. Но именно потому она всегда остается прекрасной, возвышающей фикцией, и сила поэзии, изображая ее, трудится действительно ради идеала, — ибо человеку, который отклонился однажды от естественной простоты и предоставлен опасному водительству разума, бесконечно важно вновь созерцать законы природы в чистом образце и, глядя в это верное зеркало, вновь очиститься от порока искусственности. Однако одно обстоятельство сильно уменьшает эстетическую ценность таких сочинений. Вырастая из времен, предшествующих культуре, они исключают не только ее пороки, но и преимущества и по самой своей сущности неизбежно вступают с последними в борьбу. Ведя нас вперед практически, облагораживая нас, идиллические сочинения уводят нас вспять в теоретическом отношении. Цель, к которой нас должно вести, они злополучным образом переносят в прошлое; поэтому они могут нам

внушать лишь печальное чувство утраты, но не радость надежды. Они преследуют свою цель лишь посредством отрицания всякого искусства, посредством опрощения человеческой природы, и поэтому, обладая высоким содержанием, нужным сердцу, они дают слишком мало уму, и их однообразный круг слишком быстро исчерпывается. Вследствие этого можно их любить и желать лишь тогда, когда мы нуждаемся в покое, но не тогда, когда наши силы стремятся к движению и деятельности. Они могут исцелять больную душу, но не могут питать здоровую; они не могут вдохнуть новую жизнь, а только смягчить страдания. Этого недостатка, коренящегося в самой сущности пастушеской идиллии, не могло возместить даже самое высокое искусство поэтов. Правда, есть немало восторженных любителей и этого рода поэзии, и многие читатели предпочтут величайшим шедеврам эпической и драматической музыки «Аминту» или «Дафниса»; но выбор здесь определяется не вкусом, но индивидуальной потребностью, поэтому с суждением таких читателей о произведениях искусства считаться нельзя. Правда, читатель, у которого есть ум и чувство, также не отказывает этим произведениям в достоинстве, но его и влечет к ним реже, и он скорее ими пресыщается. Они действуют с наибольшей силой в те моменты, когда в них есть потребность; но истинно прекрасному никогда не приходится выжидать такого момента, оно в гораздо большей мере само его создает.

То, что я порицаю в пастушеской идиллии, относится только к ее сентиментальной разновидности; наивная поэзия не знает нужды в содержании, ибо оно содержится в самой ее форме. Разумеется, содержание всякой поэзии должно быть бесконечным, — без этого нет поэзии; но это требование может быть выполнено двумя различными способами. Поэзия может быть бесконечностью по своей форме, изображая предмет во всех его границах, индивидуализируя его; она может быть бесконечностью по материалу, освобождая предмет от всех границ, идеализируя его, — другими словами, она может быть бесконечностью либо как абсолютное изображение, либо как изображение абсолюта.

Первым путем идет наивный, вторым — сентиментальный поэт. Первому достаточно быть верным природе, которая всегда и везде ограничена, то есть бесконечна по форме, — и он не отклонится тогда от своего содержания. Второму же природа с ее постоянной ограниченностью препятствует, ибо он должен вложить в предмет абсолютное содержание. Сентиментальный поэт не понимает своих преимуществ, заимствуя для себя предметы у поэта наивного, ибо сами по себе они совершенно безразличны и становятся поэтическими лишь благодаря трактовке. Он без всякой нужды ставит себе таким образом тот же предел, что и поэт наивный, не имея притом возможности соревноваться с ним в столь же законченном соблюдении границ, в абсолютной определенности изображения; ему скорее следовало бы всячески удаляться от предмета наивной поэзии, ибо только в своем предмете он может выиграть то, что теряет, сравнительно с наивной поэзией, в форме.

Если сказанное применить к пастушеским идиллиям сентиментальных поэтов, станет понятным, почему эти сочинения, как ни много в них вложено таланта и искусства, не могут полностью удовлетворить ни ум, ни сердце. Они выражают идеал и в то же время остаются в узком и скудном пастушеском мире, тогда как им надо было бы во что бы то ни стало либо избирать для своего идеала другой мир, либо для пастушеского мира — другой способ изображения. Они ровно настолько идеальны, чтобы от этого уменьшалась индивидуальная правдивость изображения, и опять же настолько индивидуальны, чтобы от этого страдало идеальное содержание. Пастух Геснера, например, не может нас восхитить истинностью своего изображения, как природа, ибо для этого он слишком идеальное существо; так же мало может он нас удовлетворить, как идеал, бесконечностью мысли, ибо для этого он слишком уж незначительное создание. Он, правда, будет до известной степени нравиться читателям всех сортов именно тем, что стремится соединить в себе наивное с сентиментальным и, следовательно, в определенной мере ответить сразу обоим

противоположными требованиями, которые предъявлены поэзии; но так как поэт, стараясь соединить то и другое, не дает проявить действительную силу в должной мере ни тому, ни другому, так как он не есть ни природа, ни идеал во всей полноте, — он не может полностью оправдаться перед судом строгого вкуса, не прощающим в эстетических вещах какой бы то ни было половинчатости. Странно, что половинчатость распространяется и на язык названного нами поэта; он в нерешительности колеблется между поэзией и прозой, как если б боялся, что условность стихотворной речи слишком отдалит его от подлинной природы, а отказ от этой условности лишит его поэзию полета. Больше удовлетворение мы получаем от изображения первой человеческой четы и райской невинности у Мильтона — это прекраснейшая из всех известных мне идиллий в сентиментальном роде. Природа здесь благородна, одухотворена, необъятно широка и бесконечно глубока; высшая сущность человечества облечена здесь в привлекательную форму.

Итак, в области идиллии надо, как во всех других разновидностях поэзии, раз навсегда сделать выбор между индивидуальностью и идеальностью; ибо, пока мы не достигли конечного совершенства, желание удовлетворить одновременно обоим требованиям есть вернейший способ оказаться в разладе с обоими. Если современный поэт чувствует, что в нем достаточно греческого духа, чтобы, вопреки своему сопротивляющемуся материалу, состязаться с греками в их собственной области, то есть в области наивной поэзии, — пусть он делает это до конца и со всей исключительностью, пренебрегая требованиями сентиментального вкуса своего века. Правда, нелегко ему сравняться с его высоким образцом; всегда останется заметная дистанция между оригиналом и даже лучшим подражанием; но, идя этим путем, он все же может быть уверен, что создаст подлинно поэтическое произведение *. Если же, напротив,

* Недавно господин Фосс в своей «Луизе» не только обогатил такого рода произведением нашу немецкую литературу, но и поистине расширил ее возможности. Хотя эта идиллия не

дух сентиментальной поэзии влечет поэта к идеалу, пусть следует и ему целиком, в полной чистоте, не останавливаясь, прежде чем не достигнет высокой цели, и не озираясь на действительность, поспекает ли она за ним. Пусть с презрением откажется от недостойных уловок и не принижает содержания своего идеала, чтобы приспособить его к человеческим слабостям, и не отворачивается от ума, чтобы легче было втянуть в игру сердце. Пусть не ведет нас обратно в наше детство, чтобы заставить нас оплатить драгоценнейшими приобретениями разума покой, который может длиться лишь, пока спят наши духовные силы, но ведет нас вперед, к нашей зрелости, чтобы мы почувствовали награду бойца, счастье победителя — высшую гармонию. Пусть будет его задачей такая идиллия, которая сохраняет пастушескую невинность также в носителях культуры, в условиях самой воинственной и пламенной жизни, самого развитого мышления, самого рафинированного искусства, высшей светской утонченности, — одним словом, идиллия, ведущая в Элизиум человека, для которого нет уже возврата в Аркадию.

Понятие этой идиллии есть понятие полностью завершившейся борьбы внутри отдельного человека и всего общества, свободного союза между склонностями и законом, природы, очищенной до высшего нравственного достоинства, короче — это ничто другое, как идеал красоты, приложенный к действительной жизни. Характер ее состоит, следовательно, в том, что все противоречие между действительностью и идеалом, которое давало материал для сатирической и элегической поэзии, полностью преодолено, и тем самым полностью прекращена борьба различных восприятий.

вполне свободна от сентиментальных влияний, она полностью принадлежит к наивному роду и успешно соревнуется с лучшими греческими образцами своей индивидуальной правдивостью и замечательной естественностью. Поэтому, к великой ее чести, ее нельзя сравнивать ни с одним современным произведением в этом роде, но лишь с греческими образцами, с которыми она делит столь редкое достоинство — давать нам чистое, определенное и всегда равное наслаждение.

Итак, покой должен был бы стать господствующим впечатлением этой поэзии, но покой завершенности, а не лени,— покой, проистекающий из равновесия, но не из бездеятельности сил, из полноты, а не опустошенности, и сопровождаемый ощущением безграничной мощи возможностей. Но именно вследствие того, что здесь отпадает всякое противодействие, поэту становится несравненно труднее, чем в двух предшествующих родах поэзии, вызвать движение, без которого все же поэтическое воздействие не мыслится никогда. Здесь должно быть высшее единство,— но оно не должно ничем обеднять многообразия; душа должна быть удовлетворена, но при этом не должно прекращаться стремление. Разрешение этого вопроса и есть в сущности то, чего мы ждем от теории идиллии.

Что касается взаимоотношения обоих родов поэзии и их отношения к поэтическому идеалу, можно установить следующее:

Природа даровала наивному поэту милость, позволяя ему всегда действовать как нераздельному целому, быть в любой момент самостоятельным и законченным целым и представлять человечность со всей полнотой ее содержания в действительности. Сентиментальному поэту она предоставила власть или, вернее, вселила в него живое стремление восстановить из себя самого это единство, разложенное в нем абстрактным мышлением, усовершенствовать в себе человечность и перейти из ограниченного состояния в бесконечное*. Общим присуща одна задача — дать человеческой природе ее полное выражение, без этого они вообще не

* Для читателя, интересующегося научной стороной вопроса, замечу, что оба рода восприятия, если они мыслятся в их высшем понятии, относятся между собой, как первая и третья категории, так как последняя всегда возникает посредством соединения первой с ее прямой противоположностью. Противоположностью наивного восприятия является рефлектирующий рассудок, и сентиментальное настроение есть результат стремления восстановить, по содержанию, наивное восприятие и при условии рефлексии. Это могло бы произойти посредством осуществленного идеала, в котором искусство вновь встречается с природой. Если проследить все три понятия по

могли бы зваться поэтами; однако наивный поэт всегда имеет преимущество перед сентиментальным в чувственной реальности, ибо он изображает как действительно существующее то, чего другой лишь стремится достигнуть. Это знает по своему опыту каждый, кто наблюдал за собой, наслаждаясь наивной поэзией. В такие мгновения он чувствует, какое деятельное участие принимают в этом восприятии все силы его человеческой природы; ему нет нужды ни в чем, он сам в себе — законченное целое; не делая различий в своем чувстве, он одновременно радуется и деятельности своего ума и своей чувственной жизни. В совсем иное настроение переносит его сентиментальный поэт. Он чувствует здесь лишь свободное влечение к тому, чтобы создать в себе ту же гармонию, которую он там воспринял как действительную, сделать себя целостным, довести в себе человечность до ее совершенного выражения. Поэтому душа приходит в движение, она напряжена, она колеблется между враждебными друг другу чувствами — в то время как там она была спокойной, освобожденной, согласной с собой и совершенно умиротворенной.

Но если наивный поэт, с одной стороны, превосходит сентиментального реальностью и дает действительное существование тому, к чему последний может лишь возбудить живое влечение, — сентиментальный поэт, с другой стороны, имеет перед первым большое преимущество: он способен дать этому влечению предмет более высокий, чем тот, который давал и мог дать наивный поэт. Идеал, как мы знаем, превосходит всякую действительность; все существующее имеет свой предел, одна мысль беспредельна. Наивный поэт страдает от ограниченности, которой подвержена вся чувственная природа; напротив, по необходимости свободная сила идей содействует сентиментальному

категориям, то мы найдем природу и соответствующее ей наивное настроение всегда в первой категории, искусство — как отрицание природы свободно действующим рассудком — во второй, и, наконец, идеал, в котором завершенное искусство возвращается к природе, — в третьей.

поэту. Правда, первый выполняет свою задачу до конца — но задача его ограничена; последний выполняет свою задачу не до конца, но ведь и задача его — бесконечность. Здесь также каждый может извлечь поучение из собственного опыта. От наивного поэта мы легко и охотно обращаемся к живой действительности; сентиментальный поэт всегда, на время, восстанавливает нас против действительной жизни: бесконечность его идеи настолько расширила нашу душу сверх ее естественного объема, что ничто, имеющееся в действительности, не может ее заполнить. Мы предпочитаем погрузиться в себя и там, в мире идей, найти пищу для возбужденного поэтом влечения, вместо того чтобы устремляться из себя самих к чувственным предметам. Сентиментальная поэзия порождена уединением и тишиной, и она зовет к ним; наивная поэзия — дитя жизни и ведет обратно к жизни.

Я назвал наивную поэзию милостивым даром природы, чтобы напомнить, что рефлексия никак к ней не причастна. Она — счастливый жребий, и если он выпал — не нужны никакие улучшения; но они и невозможны, если он нас миновал. Все дело наивного гения заключается в восприятии; в этом его сила и его предел. Если он не оказался способен с самого начала нечто воспринять поэтически, то есть совершенно человечески, этого недостатка уже нельзя восполнить никаким искусством. Критика может ему помочь лишь осознать порок созданного, но не может заменить его чем-либо прекрасным. Наивный гений вынужден все творить силой самой своей природы; в своей свободе он не найдет большой поддержки; и он лишь тогда полностью осуществляет свое понятие, когда природа действует в нем по внутренней необходимости. Правда и то, что все, совершаемое природой, необходимо, — а именно таково даже самое неудавшееся произведение наивного гения, которому ничто не может быть в такой степени чуждо, как произвол; но одно дело — необходимое минутное побуждение, другое дело — внутренняя необходимость целого. Природа, рассматриваемая как целое, самостоятельна и бесконечна; но в каждом отдельном своем проявлении

она, напротив, зависима и ограничена. Это относится также к природе художника. Даже счастливейшая для него минута зависит от предыдущих; поэтому можно признать за ним лишь условную необходимость. И вот художник стоит перед задачей — сделать отдельное состояние равным человеческому целому, следовательно, обосновать его абсолютно и необходимо на самом себе. Поэтому из момента вдохновения должен быть устранен малейший след временной потребности, и самый предмет, как бы ни был он ограничен, не должен ограничивать художника. Разумеется, это возможно лишь в том случае, если уже в самый свой предмет поэт вносит абсолютную свободу и богатство возможностей и если он имеет опыт в том, чтобы охватывать все предметы своей человечностью. Этот опыт он может, однако, приобрести лишь в мире, в котором живет и который непосредственно его затрагивает. Следовательно, наивный поэт находится по отношению к опыту в такой зависимости, которой поэт сентиментальный не знает. Последний, как мы видели, начинает свои действия там, где первый окончил свои; его сила проявляется в том, чтобы своими внутренними усилиями дать недостаточному предмету законченность, чтобы самому, своей собственной властью перейти из ограниченного состояния в состояние свободы. В отличие от сентиментального поэта, который питает и очищает себя сам, наивный поэт нуждается в помощи извне; он должен видеть вокруг себя природу, изобилующую формами, поэтический мир, наивное человечество — ведь свою работу он должен завершить уже в самом чувственном восприятии. Если нет этой внешней помощи, если он видит, что материал, его окружающий, бездушен, то из этого возможны лишь два следствия. Либо в нем возьмет верх общее родовое начало, тогда он покинет свой вид и станет сентиментальным поэтом, лишь бы остаться поэтом, либо — если в нем преобладают видовые особенности, — он покинет свой род и станет заурядной природой, лишь бы остаться природой. Первое могло бы случиться с самыми уважаемыми из сентиментальных поэтов римского мира и нового времени. Рожденные в другой век, возросшие

под другим небом, они, кто ныне волнует нас идеями, могли бы чаровать нас индивидуальной правдой и наивной красотой. От второго вряд ли мог бы полностью защититься поэт, который не находит в себе сил расстаться с природой в пошлом мире.

Речь идет о действительной природе; но надо с величайшей тщательностью отличать от нее субъект наивной поэзии — истинную природу. Действительная природа есть повсюду, но тем реже встречается истинная природа; ведь здесь нужна внутренняя необходимость бытия. Каждый, даже самый пошлый взрыв страсти есть действительная природа; он мог бы быть и истинной природой, но истинно человеческой — никогда; ибо последняя требует в каждом своем проявлении участия самостоятельной силы, а эта сила всегда выражается в достоинстве. Всякая моральная низость — действительная человеческая природа, но, будем надеяться, не истинная человеческая природа; ибо последняя не может не быть благородной. Трудно себе представить, к скольким безвкусицам приводит смешение действительной природы с истинной человеческой природой в критике и художественной практике; сколько тривиальностей считают в поэзии допустимыми и даже восхваляют их на том основании, что они, к сожалению, являются действительной природой; как часто радуются, видя, что карикатуры, способные заставить кого угодно в страхе бежать из действительного мира, заботливо берегаются и воспроизводятся с натурой! Конечно, поэт может подражать и дурной природе, а когда речь идет о поэте сатирическом, это включается в самое его понятие; но тогда прекрасная природа поэта должна возвысить предмет и не допустить, чтобы пошлый материал потянул за собой, как груз, самого подражателя. Если он, — по крайней мере пока творит, — сам будет истинной человеческой природой, то изображенное им будет вне упрека; но ведь только такой поэт и может сделать для нас переносимым правдивый образ действительности. Горе нам, читателям, когда уродство отражается в уродстве, когда бич сатиры попадает в те руки, которые природа предназначила для того, чтобы они владели гораздо более реаль-

ным кнутом, когда люди, лишённые всего, что называется поэтическим духом, и обладающие лишь обезьяним талантом пошлого подражания, применяют его к отвратительному и ужасному, не щадя нашего вкуса!

Даже подлинно наивному поэту, сказал я, пошлая природа может стать опасной; ибо в конце концов прекрасная гармония между восприятием и мышлением, составляющая его особенность, есть лишь идея, в действительности никогда не осуществлённая вполне; и даже у счастливейших гениев этого рода восприимчивость будет всегда несколько преобладать над самодеятельностью. Но восприимчивость всегда остаётся в большей или меньшей мере зависимой от внешних впечатлений, и лишь такая непрерывная деятельность творческой силы, какой от человеческой природы и требовать нельзя, могла бы воспрепятствовать тому, чтобы порою материал не господствовал слепо над восприимчивостью. Если же это случается, чувство из поэтического становится пошлым*.

* Поэтическое искусство древних даёт нам лучшие доказательства того, как сильно зависит наивный поэт от своего объекта и как многое, даже все, определяется у него восприятием. Сочинения древнего поэта прекрасны, пока прекрасна природа в нём самом и вокруг него; когда природа изменна, дух поэзии уходит из его сочинений. Каждый тонко чувствующий читатель воспримет у древних описания женской природы, отношений между полами и любви в особенности, как нечто пустое и даже тягостное, и это чувство не устраняется всей правдивостью и наивностью изображения. Оставляя в стороне экзальтацию, которая, конечно, не облагораживает природу, а только с нею порывает, можно, как мы надеемся, все же признать, что в отношениях полов и любовном аффекте природа способна иметь более благородства, чем ей позволяли древние; известны ведь и те случайные обстоятельства, которые мешали облагорожению этих чувств. Что древних удерживала здесь на низшей ступени ограниченности, а не внутренняя необходимость, об этом свидетельствует пример поэтов нового времени, которые намного ушли вперед по сравнению с предшественниками, не преступая границ природы. Речь идет не о том, что сумели сделать из этого предмета сентиментальные поэты, ибо они возвышаются над природой к идеальному и таким образом не могут быть противопоставлены, как пример, древним; речь идет о том, что тот же предмет бывает иначе трактован подлинно наивными поэтами,— например,

Ни один гений из этого разряда поэзии, от Гомера и вплоть до Бодмера, не мог обойти этот риф без вреда для себя; но, конечно, он опасней всего для тех, кому надо защищаться от пошлой природы извне или кто внутренне огрубел из-за недостатка дисциплины. Первое бывает виною тому, что даже самые образованные писатели не всегда свободны от пошлостей, второе помешало уже не одному великолепному таланту занять место, которое было ему назначено природой. Комический поэт, чей гений более всего питается действительной жизнью, более других подвержен также и опасности иногда впасть в пошлость, как показывает пример Аристофана, Плавта и почти всех позднейших поэтов, идущих по их следам. Как низко заставляет нас иногда падать возвышенный Шекспир, какими только тривиальностями нас не мучат Лопе де Вега, Мольер, Реньяр, Гольдони, в какую только грязь не тащит нас Гольберг! Шлегель — один из остроумнейших поэтов нашего отечества, которому достало бы таланта блистать среди лучших писателей этого рода, Геллерт, который был, подобно Рабенеру, подлинно наивным поэтом, сам Лессинг, — осмеливаюсь назвать здесь и его, — Лессинг, образованнейший питомец критики и столь бдительный судья самому себе, — кто из них не поплатился в большей или меньшей мере за то, что брал, как материал для своей сатиры, природу, лишенную духовности! Из новейших писателей в этом роде я не назову никого, потому что никого не могу счесть исключением.

Наивный поэтический дух не только сам подвержен опасности стать чрезмерно близким к пошлой при-

в «Сакунтале», у миннезингеров, в некоторых рыцарских романах и образцах рыцарского эпоса, у Шекспира, Фильдинга и у некоторых других, также и у немецких поэтов. Здесь древним представлялся случай одухотворить изнутри, посредством субъекта, слишком грубый материал, получаемый извне, выработать посредством рефлексии поэтическое содержание, недостающее внешнему восприятию, дать природе завершенность посредством идеи, — *одним словом*, сделать ограниченный объект бесконечным посредством сентиментальной обработки. Но они были наивными, а не сентиментальными поэтами; на восприятии внешнего их творчество заканчивалось.

роде; мало того, заурядный подражатель, видя легкость, с которой тот себя проявляет, и именно эту его большую близость к действительной жизни, сам набирается мужества попытать счастья на поэтическом поприще. Сентиментальная поэзия, как я покажу позднее, тоже имеет свои опасности,— но она по крайней мере заставляет эту публику держаться от нее подальше, потому что не всякий возьмет на себя смелость возвыситься до идей; наивная же поэзия внушает веру, будто достаточно иметь чувство, юмор и подражать действительной природе, чтобы стать поэтом. Нет ничего противнее, чем плоский характер, который возымел намерение сделаться милым и наивным,— он, кому следовало бы скрывать свою отталкивающую природу под всеми покровами искусственности! Это и есть источник тех невыразимых пошлостей, которые под названием наивных и шуточных песен так охотно поют немцы и которыми они готовы без конца услаждать свой слух за обильной едой и питьем. Это убожество считают допустимым под охранной грамотой веселья, чувствительности — но это такое веселье, такая чувствительность, которые следовало бы со всей решительностью отовсюду изгнать. Особенно постыден хор муз на Плейссе; Камены на Лейне и Эльбе вторят им столь же прелестно *. Эти шутки так безвкусны и так жалко звучат у нас с трагических подмостков, аффект,

* Этим добрым малым очень не понравилось, за что именно рецензент «Всеобщей литературной газеты» порицал стихи Бюргера; по злобе, с которой они все вновь против этого порицания восстают, могло бы показаться, будто, защищая поэта, они думают защитить и самих себя. Однако здесь они сильно ошибаются. Такое порицание могло относиться лишь к истинному поэтическому гению, богато одаренному природой, но пренебрегшему развить в себе этот редкий дар собственной культурой. Такую личность можно и должно было оценивать с точки зрения самого высокого искусства, потому что в нем было довольно сил, чтобы немало для искусства сделать, если бы он серьезно этого хотел; но было бы смешно и в то же время жестоко обходиться так же с людьми, позабытыми природой, которые в каждом своем изделии, вынесенном на базар, представляют *testimonium paupertatis*¹.

¹ Свидетельство о бедности (лат.).

который, вместо того чтобы подражать истинной природе, не поднимается над неодухотворенным и неблагогородным выражением природы действительной, что, отведав этих слезливых угощений, мы чувствуем себя в точности так, как будто побывали в госпиталях или прочли «Горести людские» Зальцмана. Еще хуже обстоит дело с искусством сатирической поэзии и особенно с комическим романом, которые по самой своей сути непосредственно близки к жизненной пошлости и должны были бы поэтому находиться, как всякий пограничный пост, в самых надежных руках. Поистине, менее всего призван быть портретистом своего времени тот, кто сам является его порождением и карикатурой на него; но ведь нет ничего легче, как найти в среде своих знакомых что-нибудь очень смешное, будь то, скажем, всего-навсего толстяк, и набросать грубыми штрихами на бумаге какую-нибудь рожу; порой даже самые заклятые враги духа поэзии чувствуют позыв накропать что-нибудь этакое и восхитить своим прекрасным созданием кружок достойных друзей. Конечно, чисто настроенному чувству никогда не угрожает опасность почесть эти продукты пошлой натуры за одухотворенное порождение наивного гения; но как раз такое чистое настроение очень редко встречается, и в большинстве случаев налицо есть лишь желание удовлетворить потребность, не заботясь о требованиях духа. Ложно понятая, хотя и верная сама по себе мысль, что художественные произведения дают нам отдых, также честно вносит свою долю в эту снисходительность, если только можно назвать снисхождением, когда и читатель и писатель равно не имеют представления о высшем и вполне довольны друг другом. Пошлая натура, если ей пришлось испытать напряжение, может отдохнуть лишь на бессодержательном; и даже высоко развитый рассудок, если он не поддержан столь же развитой культурой чувства, отдыхает от дел своих только в чувственном наслаждении, лишенном духовности.

Поэтический гений должен силой своей свободной деятельности подняться над всякой случайной ограниченностью, неизбежно связанной с каждым определен-

ным состоянием, чтобы стремиться к человеческой природе в ее высших возможностях; но, с другой стороны, он не должен выходить за те границы, которые необходимо связаны с понятием человеческой природы; ибо его задача и его сфера — лишь то абсолютное, что заключено в человечности. Мы уже видели, что для наивной поэзии нет опасности выйти из этой сферы, — зато она может ее недостаточно заполнить, если, в ущерб внутренней необходимости, отдаст слишком много места внешней необходимости или случайным требованиям момента. Стремление освободить человеческую природу от всех ограничений подвергает сентиментальную поэзию противоположной опасности — прийти к полному отрешению от человеческой природы и не только унести мечтой к абсолютной возможности, удаляясь от всякой определенной и ограниченной действительности, — то есть идеализировать, что он может и должен делать, — но и выходить даже за пределы возможного или грезить. Грех преувеличения настолько же коренится в специфическом отношении сентиментальной поэзии к природе, насколько противоположный грех — плоскость — коренится в особом образе действий поэзии наивной. Наивный гений дает природе действовать в нем самом без всяких ограничений, а так как природа в ее частных, временных проявлениях всегда зависима и недостаточна, то наивному чувству не всегда достает воодушевления, чтобы противостоять случайным определениям минуты. Сентиментальный гений, напротив, покидает действительность, чтобы подняться в область идей и властвовать над своим материалом с полной свободой самостоятельности; но так как, в силу присущего ему закона, разум всегда стремится к безусловному, сентиментальный гений не всегда может оставаться достаточно трезвым, чтобы непрерывно и неизменно заключать себя в условия, которые связаны с понятием человеческой природы и с которыми разум, даже в самой свободной своей деятельности, всегда должен быть связан. Этого можно было бы достигнуть лишь соразмерностью; однако восприимчивость в наивном поэтическом духе настолько же перевешивает самостоятельность,

насколько самодеятельность преобладает в духе сентиментальном. Поэтому если в творениях наивного гения иной раз тщетно ищут духа, то в порождениях сентиментального гения зачастую напрасно было бы искать предмета. Итак, оба гения, хотя и по совершенно противоположной причине, могут впасть в грех бессодержательности; ибо для эстетического суждения и неодохотворенный предмет и беспредметная игра духа представляют собой равным образом ничто.

Опасности свернуть на этот ложный путь в той или иной мере подвержены все поэты, слишком односторонне черпающие свой материал из мира представлений и побуждаемые к поэтическому творчеству в большей мере своим внутренним идейным богатством, чем давлением чувства и восприятий. Разум слишком мало считается в их произведениях с границами чувственного мира, и мысль устремляется туда, куда за ней не может последовать опыт. Но если мысль зайдет так далеко, что ей уже не только не находится соответствия в конкретном опыте (идеально прекрасное имеет право и должно достигать этой высоты), но и самые условия какого бы то ни было возможного опыта начинают уже ей противоречить, если нельзя осуществить эту мысль, не порывая окончательно с человеческой природой, — тогда это не поэтическая, а преувеличенная мысль. Разумеется, мы говорим о мысли, которая выступает с претензией на поэтичность и на чувственную представимость; в противном случае довольно и того, чтобы она сама себе не противоречила. Если она противоречит себе, это уже не преувеличение, а бессмыслица; ибо то, что не существует вообще, не может превысить свою меру. Если мысль не претендует на то, чтобы стать объектом для силы воображения, она также не может быть преувеличенной; ибо чистое мышление безгранично, а то, что не имеет границ, не может их и нарушить. Таким образом можно назвать преувеличением лишь то, что прегрешает не против логической, но против чувственной правды и все-таки имеет на нее притязание. Вследствие этого поэт, которому пришло в голову несчастное намерение выбрать, как материал для изображения, безусловно сверхчеловеческие и ни-

как иначе не представимые природы, может спастись от преувеличения лишь отказом от поэтического, даже не предпринимаемая попыток развить свой предмет силой воображения. Ибо если б он это все же сделал, то либо последняя заключила бы предмет в свои границы и превратила абсолютный объект в ограниченный и человеческий (такowymi были и должны были быть все греческие божества), либо предмет лишил бы силу воображения ее границ, вернее, не принял бы их в расчет, в чем, собственно, и состоит преувеличение.

Следует отличать преувеличенность чувств от преувеличенности изображения; мы здесь говорим лишь о первой. Объект чувства может быть и неестественным; но само чувство — всегда природа и должно говорить языком природы. Причиной преувеличенного чувства может быть сердечный жар и подлинно поэтическое увлечение; преувеличения в способе изображения являются признаком холодного сердца и очень часто — поэтического слабосилия. Итак, нет нужды предостерегать от этой ошибки человека, обладающего сентиментальным поэтическим гением, — она опасна лишь его бездарным подражателям; потому-то они не брезгуют также окружать себя свитой плоскости, бездушия и даже низости. Преувеличенное чувство не лишено истинности и, как всякое действительное чувство, необходимо должно иметь свой реальный предмет. Оно допускает также — потому что оно ведь природа — простоту выражения и, если исходит из сердца, не оставит нечувствительным другое сердце. Но так как предмет его не почерпнут из природы, а односторонне и искусственно выработан рассудком и, следовательно, обладает только логической реальностью, — преувеличенное чувство не может быть вполне человеческим. То, что чувствуют Элоиза к Абельяру, Петрарка к своей Лауре, Сен-Пре к своей Юлии, Вертер к своей Лотте, что испытывают к своим идеалам Агатон, Фаний, Перегрин Протей (я имею в виду сочинения Виланда), — нисколько не обман; чувство здесь истинное, но предмет его — искусственный, и он чужд человеческой природе. Однако, если бы чувство было связано здесь лишь с чувственной правдой предмета, оно не могло бы быть

таким окрыленным; наоборот, чистая и произвольная игра фантазии, не имеющая внутреннего содержания, не могла бы волновать сердце — ибо нельзя взволновать сердце без участия разума. Поэтому такого рода преувеличенность заслуживает критики, но не презрения, и тот, кто над ней смеется, пусть лучше спросит себя — не от бессердечности ли он так умен и не от недостатка ли ума так рассудителен. Подобным же образом преувеличенная чувствительность в вопросах галантности и чести, характерная для рыцарских, особенно испанских романов, филигранная, почти ювелирно разработанная утонченность чувств во французских и английских сентиментальных романах (в их лучших образцах) не только субъективно правдивы, но и с объективной точки зрения не бессодержательны: это истинные переживания, у них есть действительный моральный источник, и они нехороши лишь тем, что преступают границы человеческой правдивости. Если бы не было в них моральной реальности, разве могли бы они читаться с таким сильным и искренним сочувствием? Между тем мы знаем по опыту, что это так. Сказанное остается верным относительно морального и религиозного экстаза и относительно экзальтированной любви к свободе или отечеству. Предметом этих чувств всегда являются идеи, не воспринимаемые внешним опытом (чувством политического энтузиаста, например, движет не то, что он видит, но то, что он думает), и свобода, полученная вследствие этого силой воображения, становится опасной — ибо чувственная действительность объекта не может вновь водворять силу воображения в ее границы, как это бывает в других случаях. Но всякий человек, и поэт в особенности, имеет право отходить от законов природы лишь затем, чтобы перейти в противоположную область законов разума; действительность можно покидать лишь ради идеала, ибо свобода держится только на одном из двух этих якорей. Но путь, отделяющий идеал от опыта, так далек; а между ними находится ведь и фантазия с ее необузданным произволом. Вот почему человек вообще, и поэт в особенности, неизбежно делается добычей фантастических представлений, если он уходит из-под

власти чувств, не побуждаемый к тому велением разума, но лишь вследствие свободы своего рассудка — то есть если он покидает природу лишь ради свободы самой по себе и тем самым остается без закона.

Опыт убеждает нас, что это случается не только с отдельными людьми, но и с целыми народами, когда они отказываются от своей надежной руководительницы природы; опыт дает также много примеров подобного заблуждения и в поэтическом искусстве. Именно потому, что подлинное сентиментально-поэтическое влечение, возвышаясь до идеала, должно выйти из границ действительной природы, поддельное искусство выходит вообще из всех границ, убеждая себя, что всякая нелепая игра воображения является уже поэтическим вдохновением. Хотя природа настоящего поэтического гения может вовлечь его в преувеличенность восприятия, он, покидающий действительность лишь ради идеи, может окончательно заблудиться лишь в крайне редких случаях, быть может и никогда. Но его пример соблазняет и увлекает на путь пустого фантазерства людей с живым воображением и слабым рассудком, способных разглядеть лишь свободу, с которой гений изымает себя из-под власти действительной природы, но не могущих следовать за ним в область высокой внутренней необходимости. С сентиментальным гением здесь случается то же, что мы видели у гения наивного: так как все, что он делал, рождалось из его природы, пошлый подражатель надеется найти и в своей природе не худшую руководительницу. Поэтому нет ничего легче, как доказать на примере литературы любого народа, что шедевры наивной поэзии обычно влекут за собой длинную свиту самых плоских и грязных оттисков пошлой природы, а шедевры сентиментальной поэзии — бесчисленное войско самых фантастических поделок.

В обиходе приняты два принципа, относящихся к поэзии, которые верны каждый сам по себе, но отрицают друг друга, если принять то значение, в каком они обычно употребляются. Первый: «искусство должно служить для развлечения и отдыха»; о нем мы уже сказали, что он немало благоприятствует всему

пустому и плоскому в искусстве; с помощью другого принципа: «искусство должно служить моральному облагораживанию людей» — берут под защиту всевозможные преувеличения. Не будет излишним несколько ближе присмотреться к этим двум принципам, которые так часто высказывают, так неверно толкуют и так неловко применяют.

Отдыхом мы называем переход от насильственного состояния к такому, которое для нас естественно. Таким образом здесь важнее всего, что мы считаем нашим естественным состоянием и что мы понимаем под состоянием насильственным. Если мы полагаем естественность в необузданной игре физических сил и в освобождении от всякого принуждения, то любая деятельность разума — ибо она сопротивляется чувственности, — будет насилем над нами, а покой духа, связанный с чувственной деятельностью, окажется подлинным идеалом отдыха. Если же мы, напротив, полагаем наше естественное состояние в неограниченной возможности любым образом проявлять нашу человечность и в способности с той же свободой распоряжаться всеми нашими силами, то насильственным состоянием для нас будет всякий разрыв между этими силами, их разъединение, а идеалом отдыха — освобождение от односторонних напряжений и восстановление нашей личности, как естественного единства. Первый идеал выдвигается потребностями чувственной природы, второй — самостоятельностью природы человеческой. Какой из этих двух родов отдохновения может и должно нам давать поэтическое искусство? Такой вопрос вряд ли может встать в теоретической форме, ибо никто не захочет показать, что животный идеал он ставит выше человеческого. Но тем не менее требования, обычно предъявляемые к поэтическим произведениям в действительной жизни, ведут свое происхождение преимущественно от чувственного идеала, и хотя он не определяет собой уважения к подобного рода вещам, но в большинстве случаев оказывает решающее влияние на склонности и на выбор излюбленных произведений. Духовное состояние большинства людей — это, с одной стороны, напряженная, изнурительная работа и, с дру-

гой — расслабляющее наслаждение. Первая, как мы знаем, делает духовный покой и перерыв деятельности гораздо более необходимым, чем моральную гармонию и абсолютную свободу деятельности, ибо природа должна быть удовлетворена прежде всего, а потом уже может выступить со своими требованиями дух; второе сковывает и парализует именно те моральные побуждения, которые могли бы такие духовные требования предъявить. Для восприимчивости к истинно прекрасному нет ничего вредней этих двух душевных настроений, которые стали столь привычными, и этим объясняется, почему лишь немногие даже из лучших людей могут верно судить об эстетических предметах. Красота — это плод согласованности духа и чувственных ощущений; она обращается ко всем человеческим возможностям одновременно, и поэтому ее нельзя ни воспринять, ни оценить, если нет предварительного условия: полного и свободного применения всех своих сил. Для этого надо принести с собой не скованное ощущение, открытое сердце, свежий и не утомленный дух, всю свою природу; а этого нет и не может быть у того, в ком внутренняя цельность разбита абстрактным мышлением, чей ум обузден мелочными практическими формулами, кого утомило напряженное внимание. Правда, и такие люди желают получать чувственный материал — но не для того, чтобы приложить к нему игру мыслительных сил, а для того, чтобы ее прекратить. Они хотя́т освободиться лишь от всех тягот, что утомляют их лень, но не от всех ограничений, что связывают их деятельность.

Можно ли после этого еще удивляться, что эстетически посредственные и пустые вещи имеют успех и что слабые души испытывают какое-то мстительное чувство ко всякой истинной и исполненной энергии красоте? Они рассчитывали, что здесь получают отдых — такой отдых, какой отвечает их потребности, их жалким понятиям, — и вдруг с досадой узнают, что теперь-то от них и ждут того проявления сил, на которое они не способны даже в лучшие свои минуты. А там они, напротив, будут желанными гостями, оставаясь именно такими, как они есть; сколь ни было бы мало

у них сил в запасе, им понадобится ведь еще намного меньше, чтобы исчерпать дух своего писателя до самого дна. Они разом избавляются от бремени мышления, и их разнузданная природа может блаженно наслаждаться ничтожеством на мягком пуховике пошлости. В храме Талии и Мельпомены, как он устроен у нас, восседает возлюбленная богиня, она принимает в свое широкое лоно и тупоумного ученого и переутомленного дельца и усыпляет дух магнетическим сном, подогревая заочневшие чувства и нежно укачивая силу воображения.

И почему бы нам не прощать людям заурядным то, что не так уж редко случается и с лучшими умами? После всякого длительного напряжения природа требует, а то и сама себе дает передышку (а ведь только для таких минут и приберегают обычно наслаждение изящной словесностью); и это состояние так мало благоприятно для эстетической силы суждения, что в классах по-настоящему занятых лишь крайне редкие люди могут судить о делах вкуса достаточно верно и — что здесь так важно — достаточно последовательно. Стало обыкновенным явлением, что, беседуя с образованными светскими людьми, ученые делают самые смешные промахи в своих эстетических суждениях и что тот, кто по своему ремеслу вершит суд над искусством, бывает чаще кого-либо другого посмешищем в глазах знатока. Их невоспитанное, то жеманное, то грубое чувство в большинстве случаев лишь сбивает их с дороги, а когда, защищая свое мнение теоретическими доводами, им все же удастся кое-что уловить, они бывают способны лишь на техническое (относящееся к целесообразности вещи), но не эстетическое суждение, всегда охватывающее все произведение в целом и, следовательно, основанное прежде всего на восприятии. Если б они добровольно отреклись, наконец, от эстетических оценок и занялись бы одними лишь техническими, от них могла бы все же быть известная польза, ибо вдохновенный поэт и восприимчивый, наслаждающийся произведением читатель легко упускают частности. Но презабавно глядеть, как эти грубые натуры, с громадным трудом вырабатывающие в себе какую-

нибудь одну способность, требуют, чтобы их жалкую особу признали представителем общего чувства, как в поте лица своего они судят о прекрасном.

Мы видели, что понятие об отдыхе, который должна доставлять поэзия, обычно заключают в слишком тесные границы, соотнося его чрезмерно односторонне с одной лишь чувственной потребностью. В то же время понятие облагораживания человека, которое должно быть целью поэта, обычно мыслят в чрезмерно широком объеме, односторонне определяя его одной лишь идеей.

Облагораживание, по самой своей идее, всегда уходит в бесконечность, ибо требования разума не могут быть связаны необходимыми ограничениями чувственного мира и успокаиваются лишь на абсолютном совершенстве. Разум нельзя удовлетворить ничем, что предполагает существование чего-либо высшего, перед его строгим судом не может полностью оправдаться ни одна потребность конечной природы; он не признает других пределов, кроме пределов мысли, а мы знаем ведь, что мысль парит над всеми границами времени и пространства. Таким образом поэт в равной мере не может ставить себе целью ни идеал облагораживания, предписываемый законами чистого разума, ни идеал отдыха, выдвигаемый чувственностью,— ибо поэт, освобождая человечность от всех случайных ограничений, не должен при этом отрицать самое ее понятие и преступать ее необходимые границы. Все, что сверх того,— есть уже преувеличение, и легче всего вовлекает сюда поэта ложно истолкованное понятие облагораживания. Трудность состоит в том, что поэт не может возвыситься до истинного идеала облагороженной человечности, не сделав несколько лишних шагов далее. Чтобы достичь идеала, он вынужден покинуть действительность, ибо этот идеал, как всякий идеал, может быть почерпнут лишь из внутренних и моральных источников. Не в окружающем мире, не в шуме действительной жизни встречает его поэт, но лишь в собственном сердце, а свое сердце он находит лишь в тишине уединенного созерцания. Однако, отдаляясь таким образом от жизни, он перестает видеть не только

случайные, но иногда и необходимые и непреодолимые границы человечности, поиски чистой формы ставят его перед опасностью потерять всякое содержание. Разум, делая свое дело, чрезмерно отъединится от опыта, и то, что будет обретоено созерцающим духом на спокойном пути размышления, не сможет быть осуществлено действующим человеком на полном бурь и тревог жизненном пути. Так случается, что именно то, что единственно могло бы сделать человека мудрецом, делает его обычно фантазером; и преимущество мудреца состоит не столько в том, что он не был фантазером, сколько в том, что он им не остался.

Итак, нельзя предоставить определение понятия отдыха работающей части человечества, соответственно ее потребности, и определение понятия облагораживания — созерцающей части человечества, соответственно ее спекулятивному мышлению, ибо первое понятие будет непригодно как слишком плотское и недостойное поэзии, а второе — как слишком бесплотное и превосходящее меру поэзии; между тем опыт учит, что оба эти понятия управляют всеобщим суждением о поэзии и поэтических произведениях; поэтому, чтобы развить сущность этих понятий, мы должны обратиться к тому классу людей, который, не работая, все же является деятельным и, не фантазируя, способен идеализировать, который соединяет в себе всю реальность жизни со всей возможной свободой от жизненной ограниченности и, несомый потоком обстоятельств, не становится его добычей. Лишь такой класс может сохранить прекрасное единство человеческой природы, разрушаемое на время всякой работой и постоянно всякой трудовой жизнью, и быть посредством своих чувств законодателем для всеобщего суждения обо всем чисто человеческом. Существует ли действительно такой класс, или, вернее, соответствует ли класс, чье действительное существование наиболее сходно с такими внешними условиями, также и внутреннему содержанию понятия, — это вопрос другой, до которого мне здесь дела нет. Если не соответствует, ему остается в этом винить лишь себя, тогда как противоположный, трудящийся класс имеет по крайней мере то удовлетворение, что может считать

себя жертвой своих занятий. В таком классе народа (который я лишь выдвигаю, как идею, и ни в коем случае не рисую, как фактически существующий) наивный характер соединился бы с сентиментальным так, что оба охраняли бы друг друга от крайностей, и первый защищал бы душу от преувеличений, а второй от замкнутости. Ибо мы должны признать наконец, что ни наивный, ни сентиментальный характер, рассматриваемые по отдельности, не могут вполне исчерпать рождаемый лишь из их неразрывной связи идеал прекрасной человечности.

Правда, если оба эти характера возвышаются до поэтического (а именно так мы их до сих пор и рассматривали), многие из присущих им ограничений теряются, и чем больше характеры становятся поэтическими; тем меньше заметна их противоположность; ибо поэтическое настроение — это самостоятельное целое, в котором исчезают все различия и недостатки. Но — именно потому, что оба эти рода восприятия могут сойтись лишь в понятии поэтического, — чем менее они поэтичны, тем очевиднее их всестороннее различие и их недостаточность; а именно это наблюдается в обыденной жизни. Нисходя к ней, они все больше утрачивают свой родовой, сближающий их характер, пока не делаются карикатурами на себя самих, сохраняющими лишь видовой характер, который делает их противоположностями.

Это приводит меня к мысли об очень странном психологическом антагонизме между людьми культурпо развивающегося века — об антагонизме, который имеет коренной характер и основан на внутренней душевной форме, вследствие чего вносит худший разлад между людьми, чем это когда-либо делала борьба случайных интересов; он лишает художника и поэта надежды понравиться всем и всех волновать, что является его задачей; не позволяет философу, что бы он ни совершил, быть убедительным для всех, что заключается в самом понятии философии; наконец, не дает человеку практической жизни когда-либо увидеть всеобщее одобрение своим поступкам, — короче, речь идет о противоречии, из-за которого ни одно произведение духа и ни одно.

действие сердца не может осчастливить людей одного склада, не навлекая на себя проклятие со стороны людей другого склада. Это противоречие несомненно возникло вместе с культурой, и если может исчезнуть раньше ее конца, то вряд ли иначе как в отдельных редкостных субъектах, которые, надо надеяться, всегда были и всегда будут; но, хотя к действию этого противоречия относится также то, что оно делает напрасной всякую попытку его уничтожить — ибо ни одну из частей человечества нельзя уговорить, чтобы она признала себя в чем-то неправой, а другую часть правой, — будет польза уже и от того, что мы проследим столь важный спор вплоть до его первоисточника и тем самым по крайней мере сведем истинный предмет спора к простейшей формуле.

К истинному понятию этого противоречия можно прийти вернее всего, выделив, как я только что сказал, и из наивного и из сентиментального характера все, что в них есть поэтического. Тогда от наивного характера не останется, с теоретической точки зрения, ничего, кроме духа трезвой наблюдательности и прочной привязанности к единообразному свидетельству чувств, а с практической точки зрения — кроме покорного подчинения необходимости (но не слепому принуждению) природы: словом, кроме капитуляции перед тем, что есть и что быть должно. В сентиментальном характере не останется, с теоретической точки зрения, ничего, кроме беспокойного спекулятивного духа, стремящегося в любом познании к безусловному, а с практической точки зрения — кроме морального ригоризма, который настаивает на безусловном в действиях воли. Причисляющих себя к первому из этих разрядов можно назвать реалистами, ко второму — идеалистами, если не вспоминать при этом ни о хорошем, ни о дурном смысле, с которыми связывает эти наименования метафизика*.

* Чтобы предупредить возможные недоразумения, я должен заметить, что, производя эту классификацию, я отнюдь не имею намерения советовать, чтобы делали выбор, то есть чтобы отдавали предпочтение одному из классов, а другой исключали. Я выступаю именно против такого исключения, извест-

Так как реалист повинуетя необходимости природы, а идеалист необходимости разума, между ними должно быть то же соотношение, какое существует между действием природы и деятельностью разума. Хотя природа в целом, как мы знаем, представляет собой бесконечное величие, она в отдельных своих действиях проявляет себя зависимой и недостаточной, а свой самостоятельный и величественный характер выражает лишь в совокупности явлений. Каждая индивидуальность существует в ней лишь потому, что есть и нечто другое; ничто не возникает вдруг, но порождается предшествующим моментом и впадает в последующий. Но именно благодаря взаимозависимости явлений каждому из них обеспечено его бытие через бытие других, и постоянство и необходимость явлений неотделимы от зависимости их действий. Ничто не свободно в природе, но нет в ней и ничего произвольного.

Именно так проявляет себя реалист в своем знании и в делах своих. Круг его познания и действий простирается решительно на все, что существует во взаимной обусловленности; но зато он не выходит никогда за пределы условного знания, и правила, которые он выводит из единичных опытов, действительны, в их строгом значении, также лишь *однократно*; стоит ему возвести правило одного момента во всеобщий закон, и он неизбежно впадет в заблуждение. Поэтому, если бы реалист захотел достигнуть чего-либо безусловного в своем знании, ему пришлось бы идти тем же путем, которым приходит к своей бесконечности природа, а именно путем охвата всего великого целого, всей совокупности опыта. Но так как сумма опытов никогда

ного нам по опыту, и задача настоящих размышлений в том и состоит, чтобы доказать, что лишь совершенно равноправное включение обоих классов может дать удовлетворительное содержание разумному понятию человечности. Кроме того, я беру эти классы в их достойнейшем смысле и во всей полноте их понятия, которое возможно лишь при условии их чистоты и сохранения их специфических различий. Выяснится также, что с обоими может быть связана высокая мера человеческой правды и что их взаимное расхождение приводит к изменению в частности, но не в целом, в форме, но не в содержании.

не может быть полностью закончена, то высшее, чего достигает реалист в своем познании,— это относительная всеобщность. Свое предвидение он основывает на повторности сходных случаев и поэтому может верно судить обо всем, подлежащем порядку; напротив, во всем, являющемся впервые, его мудрость отступает к своей исходной точке.

Верное для характеристики знаний реалиста остается верным и относительно его (моральных) действий. В его характере есть моральность, но она, в соответствии своему чистому понятию, заключается не в отдельных деяниях, а лишь во всей его жизни. Внешние причины и внешние цели руководят им в каждом отдельном случае,— но это причины не случайные, это цели не минутные, они вытекают субъективно из природы в целом и объективно связаны с нею же. Поэтому побуждения его воли, в строгом смысле, не обладают ни достаточной свободой, ни достаточно чистой моральностью, ибо в обусловившей их причине есть нечто иное, чем одна лишь воля, и в их предмете нечто иное, чем одна лишь закономерность; но они не являются также побуждениями слепыми и материалистическими, ибо это «другое» есть абсолютное целое природы, следовательно, нечто самостоятельное и необходимое. Так постоянно проявляется в мышлении и в поведении обыденный человеческий рассудок, который составляет преимущество реалиста. Правило для своего суждения он извлекает из единичного случая, правило для своих действий — из внутреннего чувства; но счастливый инстинкт учит его отделять от них все мимолетное и случайное. Посредством такого метода он, в общем, может справляться со своим делом, и вряд ли ему придется упрекнуть себя в крупной ошибке; но ни в каком отдельном случае он не может притязать на величие и достоинство. Последние бывают наградой за самостоятельность и свободу, а их следов не много сыщется в его единичных действиях.

Совсем иначе обстоит дело с идеалистом, черпающим свои познания и главные идеи из самого себя и из чистого разума. В противоположность природе, всегда являющейся нам зависимой и ограниченной в своих

единичных воздействиях, разум влагает в каждое свое единичное действие характер самостоятельный и законченный. Все черпает он из себя самого и все соотносит с собой самим. Все, что совершается через него, совершается ради него; каждое понятие, которое он выдвигает, и каждое заключение, которое он выводит, — величины абсолютные. Так проявляет себя идеалист, если он по праву носит это имя, в своем знании и в своем поведении. Не довольствуясь познаниями, нечто значащими лишь при определенных предпосылках, он пытается дойти до истин, которые не требуют никаких предпосылок и сами являются предпосылкой всех прочих истин. Его удовлетворяет лишь философское понимание мира, которое сводит всякое условное знание к его истоку, к безусловному, и утверждает всякий опыт на том необходимом, что есть в человеческом духе; он должен подчинить своей мыслительной силе вещи, которым подчиняется мышление реалиста. И он поступает так с самым полным правом; ибо если бы законы человеческого духа не были в то же время мировыми законами, если бы, наконец, разум состоял под началом у опыта, то самый опыт был бы невозможен.

Но идеалист может дойти до абсолютных истин и все же не намного продвинуться вперед в своих познаниях. Ибо, несмотря на то, что все в конечном счете подчинено необходимым и всеобщим законам, каждым единичным явлением управляют случайные и особые правила; а ведь в природе все единично. Он может поэтому посредством своих философских знаний овладеть целым, но ничего от этого не выиграть для особенного, для практики; мало того, стремясь во всем постигнуть высшие причины, по которым все становится возможным, он легко может упустить из виду ближайшие причины, по которым все становится действительным; всегда направляя на всеобщее все свое внимание, уравнивающее самые различные случаи, он легко может пренебречь тем особенным, что их друг от друга отличает. Своим познанием он сможет таким образом очень многое охватить, но, возможно, именно поэтому лишь немного схватить, и часто он теряет в глубине

прозрения столько же, сколько выигрывает в широте обозрения. Вот почему в то время как спекулятивный рассудок глядит свысока на ограниченность рассудка обыденного, обыденный рассудок издевается над бес-содержательностью рассудка спекулятивного; ибо познание всегда, выигрывая в объеме, теряет в определенности содержания.

В моральном суждении идеалиста обнаруживается более чистая моральность в единичном, но много меньшая моральная единообразность в целом. Он лишь постольку может называться идеалистом, поскольку его определяющие принципы берутся из чистого разума; но разум во всех своих проявлениях абсолютен; следовательно, те из единичных действий идеалиста, которые вообще относятся к моральной области, обладают *целостным* характером моральной самостоятельности и свободы; и если в действительной жизни возможно подлинно нравственное деяние, которое останется таковым и перед самым строгим судом, то оно может быть совершено лишь идеалистом. Но чем нравственность его единичных действий чище, тем она и случайнее; ибо постоянство и необходимость — это характерные признаки природы, но не свободы. Не потому, конечно, чтобы идеализм мог быть несогласен с нравственностью — это было бы внутренним противоречием, — но потому, что человеческая природа не способна на последовательный идеализм. Реалист спокойно и еди-пообразно подчиняется физической необходимости также и в своих моральных действиях; идеалисту же нужен взлет, он должен на время довести свою природу до экзальтации, и пока у него нет воодушевления, нет у него и сил. Правда, когда оно есть, мощь идеалиста становится велика, и он обнаруживает в своем поведении величие и высоту, которых тщетно было бы искать в действиях реалиста. Но действительная жизнь не такова, чтобы пробуждать в нем это воодушевление и еще менее того — равномерно его поддерживать. Абсолютно великое, из которого он всякий раз исходит, отстоит слишком далеко от бесконечно малого единичных случаев, к которым его приходится применять. Воля идеалиста по своей форме всегда направлена к

целому, и потому он не хочет направлять ее по существу на осколки,— и все же в большинстве случаев он может проявлять свое моральное направление лишь в незначительных действиях. И нередко бывает так, что ограниченный случай приложения заслоняется для него беспредельным идеалом и что он, всецело поглощенный максимумом, отвращается от минимума, из которого в действительности только и вырастает все великое.

Итак, чтобы оказать справедливость реалисту, надо о нем судить по всей его жизни; чтобы быть справедливым к идеалисту, надо считаться с его отдельными проявлениями, предварительно сделав между ними выбор. Ходячее мнение, охотно судящее на основании единичного, обходит реалиста равнодушным молчанием, ибо его отдельные жизненные акты дают слишком мало материала и для похвалы и для порицания; напротив, в суждении об идеалисте всегда возникают партии, люди делятся на преклоняющихся и негодующих, ибо его сила и его слабость заключены в единичных проявлениях.

При столь большом различии в принципах обеих партий нельзя избежать частой противоположности суждений, и если даже объекты и результаты совпадают, их основания нередко расходятся. Реалист спросит, для чего может то или иное пойти на благо, и будет оценивать вещи по их полезности; идеалист спросит, есть ли это благо, и будет оценивать вещи по их достоинству. Реалист не слишком много знает о том, что свою ценность и цель заключает в себе самом (всегда, однако, за исключением целого), и мало им дорожит; в вопросах вкуса он руководится удовольствием, в вопросах морали — счастьем, а то и делает удовольствие и счастье условием нравственного поведения; даже в своих религиозных верованиях он не любит забывать о выгоде, лишь облагораживая ее и освящая в идеале высшего блага. Реалист старается осчастливить то, что любит, идеалист — облагородить. Поэтому реалист в своих политических тенденциях преследует, как цель, благосостояние, хотя бы и ценой известного ущерба для моральной самостоятельности народа,

а идеалист имеет в виду прежде всего свободу, рискуя ради нее и благосостоянием. Высшая цель первого — независимое положение, высшая цель второго — независимость от всякого положения, и это характерное различие можно проследить во всем мышлении и деятельности обоих. Поэтому реалист всегда доказывает свою привязанность тем, что дает, идеалист тем, что принимает; каждый из них обнаруживает, что ему дороже всего в том, чем именно жертвует его великодушные. Идеалист расплачивается за несовершенство своей системы собственной личностью и своим бренным существованием, но он презирает эту жертву; реалист, платя за несовершенство системы своим личным достоинством, даже не чувствует своей жертвы. Его система оправдала себя во всем, что ему известно и в чем у него есть потребность, — что за дело ему до благ, о которых он и не подозревает и в которые не верит? Он удовлетворен, он обладатель, земля принадлежит ему, его рассудок ясен, довольство живет в его груди. Судьба идеалиста далеко не так хороша. Мало того, что он часто бывает в разладе со счастьем, потому что не заботится о том, чтобы не упустить благоприятный случай, — он бывает в разладе и с самим собой; его не могут удовлетворить ни его знания, ни его деятельность; то, чего он требует от себя, есть бесконечное — но ограниченным является все, что он совершает. Он не изменяет строгости, с которой относится к себе, и в отношениях с другими. Правда, он великодушен к другим людям, ибо меньше помнит о своей особе, но часто бывает к ним и несправедлив, легко забывая и об их личности. Реалист, напротив, менее великодушен; но он справедливей, ибо судит о вещах в их ограниченности. Он прощает заурядность, даже пошлость мышления и поведения, и единственно чего не может простить — это произвола и эксцентричности; идеалист, напротив, заклятый враг всего мелочного и плоского, и он может примириться даже с чудаческим или невероятным, если только в них выказалась большая внутренняя сила. Один проявляет себя как друг людей, не имея при этом очень уж высокого понятия о человеке и человечности; другой имеет о человечности столь

величественное представление, что ему грозит опасность презирать людей.

Реалист сам по себе никогда не расширил бы круг человечности за пределы чувственного мира, никогда не дал бы человеческому духу познать его самостоятельное величие и свободу; все абсолютное в человечности для него лишь красивая химера, а вера в абсолют кажется ему немногим лучше пустой мечтательности, ибо он никогда не видит человека в чистой мощи его возможностей, но всегда лишь в определенных и потому ограниченных действиях. Но и идеалист сам по себе не смог бы развить чувственные силы и воспитать человека, как природное существо (что, однако, является не менее важной частью определения человека и условием какого бы то ни было морального облагораживания). Стремления идеалиста слишком высоко поднимаются над чувственной жизнью и над действительностью; лишь для целого, для вечности хочет он сеять и насаждать, забывая, что целое есть не более как заверченный круг отдельного, что вечность есть не более как сумма мгновений. Мир, который реалист хотел бы видеть устроенным вокруг себя и который действительно устраивает, — это хорошо ухоженный сад, где все приносит пользу, все достойно своего места и откуда все, что не приносит плодов, изгоняется; мир в руках идеалиста — менее использованная, но развитая в более величественном духе природа. Первому и в голову не приходит, что человек может существовать для чего-либо, кроме того, чтобы жить в счастье и довольстве, и что свои корни он должен развивать лишь для того, чтобы вознести ввысь свой ствол. Второй забывает, что, для того чтобы всегда мыслить хорошо и благородно, надо прежде всего хорошо жить и что без корней пропадет и ствол.

Если в некоей системе пропущено нечто, в чем, однако, природа имеет настоящую и необходимую потребность, то можно удовлетворить природу лишь непоследовательностью против системы. Такой непоследовательностью грешат обе указанные партии — и это доказывает, если в этом еще есть сомнение, что обе системы односторонни, а человеческая природа богата

содержанием. Мне нет надобности специально доказывать, что идеалист, когда он стремится к какому-либо определенному воздействию, неминуемо должен выйти из границ своей системы вследствие того, что все конкретное бытие подчинено временным условиям и следует эмпирическим законам. Что же касается реалиста, то могло бы показаться сомнительным, не способен ли он удовлетворить всем необходимым требованиям человечности, оставаясь до конца верным своей системе. Если спросить реалиста: «Почему ты поступаешь, как должно, и терпишь то, что необходимо?», он ответит в духе своей системы: «Потому что так велит природа, потому что так должно быть». Но нельзя считать, что этим уже дан ответ на вопрос, так как речь идет не о том, что велит природа, а о том, чего хочет человек; ибо он ведь может и *не хотеть* того, что должно быть. Поэтому можно еще спросить реалиста: «А почему же ты хочешь того, что должно быть? Почему твоя свободная воля подчиняется этой естественной необходимости, тогда как она могла бы (пусть безуспешно, в данном случае это безразлично) себя ей противопоставить и действительно себя противопоставляет в миллионах твоих братьев? Ты не можешь сказать: это потому, что все создания природы этому подчиняются,— потому что один ты обладаешь волей, и ты ведь чувствуешь, что твое подчинение должно быть добровольным. Следовательно, когда это происходит добровольно, ты подчиняешься не естественной необходимости, но ее идее; первая принуждает тебя так же слепо, как она принуждает червя; с твоей же волей она не может совладать, ибо, даже раздавленный необходимостью, ты можешь иметь другую волю. Откуда у тебя эта идея необходимости? Уж, конечно, не из опыта, потому что он тебе открывает лишь разрозненные действия природы, но не природу (как целое), и лишь разрозненные явления действительности, но не необходимость. Значит, желая действовать морально или не слепо страдать, ты выходишь за пределы природы и можешь быть назван идеалистом». Отсюда ясно, что реалист поступает достойнее, чем следовало бы по признаваемой им теории,

а идеалист мыслит возвышенной, чем действует. Не отдавая в этом себе отчета, первый, всем строем своей жизни, доказывает самостоятельность человеческой природы, второй, отдельными своими действиями, ее немощность.

После всего, что здесь было изложено (и верность чего признают даже неприемлющие выводов), мне нет надобности доказывать внимательному и беспристрастному читателю, что идеал человеческой природы поделен между двумя системами и ни одной из них не достигается вполне. И опыт и разум имеют каждый свои права и преимущества, и ни один из них не может вторгаться в область другого без дурных последствий для внутреннего или внешнего состояния человека. Лишь опыт может нас научить всему, что существует при известных условиях, что происходит при определенных предпосылках, что должно быть совершенно ради известной цели. Наоборот, лишь разум может нас научить тому, что имеет безусловное значение и что необходимо должно быть. Если мы отважимся решать что-либо из относящегося к внешнему бытию вещей посредством одного лишь разума, это будет пустой игрой и результат ее может быть равен только нулю, — ибо все бытие подчинено условиям, а разум требует безусловного. Если же мы позволим себе на основании случайного делать выводы о том, что уже включено в самое понятие нашего бытия, мы сделаем себя игрой пустого случая, и наша личность сведется к нулю. В первом случае мы причиняем ущерб ценности (временному содержанию) нашей жизни, во втором случае — достоинству (моральному содержанию) нашей жизни.

В предшествующем изложении мы признавали моральную ценность также и за реалистом, а содержание, данное опытом, также за идеалистом — но лишь в меру того, насколько оба отступают от последовательности и насколько природа пересиливает в них систему. Но, хотя ни тот, ни другой равно не отвечают идеалу цельной человечности, между ними есть важное различие: реалист, не удовлетворяя в каждом единичном случае понятию о человечности, созданному разумом, в то же

время никогда не противоречит рассудочному понятию о ней; идеалист, больше приближаясь к высшему понятию о человечности, в отдельных случаях нередко опускается ниже даже самого низкого понятия о ней. Но в жизненной практике гораздо важнее единообразно человеческое и доброе целое, чем случайная божественность единичного — и если идеалист бывает личностью, способной пробудить в нас высокое понятие о том, что может человек, и внушить уважение к человечности, то лишь реалист способен с постоянством осуществлять ее на опыте и удерживать род в его вечных границах. Идеалист, правда, более благородное, но зато несравненно менее совершенное существо; реалист же обычно кажется менее благородным, но зато гораздо более совершенным, — ибо проявление великой мощи уже включает в себе благородство, но совершенство заключается в выдержанном единстве целого, а также в реальном деянии.

Что верно для обоих характеров в их лучшем значении, то еще очевиднее в их карикатурах. Подлинный реализм более благотворен в своих действиях и лишь несколько менее благороден в своем источнике; ложный реализм заслуживает презрения в своем источнике и лишь несколько менее вреден в своих действиях. Подлинный реалист подчиняется природе и ее необходимости, но именно как целому; вечной и абсолютной необходимости природы, а не ее слепым и преходящим *принуждениям*. Свободно воспринимает он ее закон и следует ему и всегда ставит единичное ниже всеобщего; поэтому, как ни различны пути, которыми идут реалист и настоящий идеалист, они неизменно совпадают в конечном результате. Пошлый эмпирик, напротив, подчиняется природе, как силе, он предан ей с самой слепой и неразборчивой покорностью. Его суждения, его стремления ограничиваются единичным; он понимает лишь то и верит лишь в то, что может ощупать руками; он ценит лишь то, от чего получает чувственное благо. Поэтому он и не представляет собой ничего, кроме того, чем делают его случайные впечатления; его самость подавлена, и как человек он лишен всякого достоинства и всякой ценности; но как вещь

он все же еще есть нечто, он все же может еще зачем-нибудь пригодиться. Сама природа, которой он слепо себя вверяет, не допускает его до окончательного падения; его защищают ее навечно установленные границы, его спасают ее неисчерпаемые средства помощи, надо только, чтобы он отрекся от своей свободы без малейшего остатка. Хотя он и не знает в этом состоянии никаких законов, они, непознанные, им все же управляют, и как бы ни противоречили целому его отдельные стремления, оно всегда сумеет себя утвердить им наперекор. Есть немало людей и даже целых народов, которые живут в этом презренном состоянии, которые существуют лишь по милости законов природы, без всякой самости, а потому лишь *зачем-нибудь* пригодны; но уже то, что они живут и существуют, доказывает, что и это состояние не вполне бессодержательно.

Если подлинный идеализм в своих проявлениях бывает ненадежным и нередко опасным, то ложный идеализм в своих проявлениях просто ужасен. Подлинный идеалист отходит от природы и опыта лишь потому, что не находит здесь непреложного и безусловно необходимого, к чему зовет его разум; фантаст покидает природу из чистой прихоти, чтобы со всей разнузданностью отдаваться своеволию страстей и причудам силы воображения. Он полагает свою свободу не в том, чтобы не зависеть от физических принуждений, а в том, чтобы не подчиняться принуждениям морали. Поэтому фантаст отрицает не только человеческий, но и всякий характер, он совсем лишен закона, он сам ничто и не нужен ни за чем. Но фантазирование — это распутство не природы, а свободы, то есть происходит это фантазирование от той основы, которая сама по себе заслуживает уважения и способна к бесконечному совершенствованию; и именно поэтому фантазерство ведет к бесконечному падению в бездну и может закончиться лишь полной гибелью.



О ПРАВСТВЕННОЙ ПОЛЬЗЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРАВОВ

Автор статьи «Об опасности эстетических нравов» в одиннадцатом выпуске журнала «Оры» за прошлый год с полным правом подверг сомнению мораль, основанную исключительно на чувстве красоты и опирающуюся лишь на авторитет вкуса. Но живое и чистое чувство прекрасного, очевидно, оказывает благотворнейшее влияние на нравственную жизнь; о нем я и поведу здесь речь.

Если я приписываю вкусу ту заслугу, что он способствует успехам нравственности, то совсем не держусь мнения, будто одна причастность вкуса к известному поступку уже делает этот поступок нравственным. Нравственное никогда не может иметь никаких иных основ, кроме себя самого. Вкус может, как я надеюсь показать в этом опыте, способствовать моральности поведения, но сам он силою своего влияния ничего нравственного создать не может.

В этом случае в области внутренней и моральной свободы происходит то же, что и во внешней, физической; свободно в последнем смысле я действую лишь тогда, когда, независимо от всякого внешнего влияния, повинуюсь исключительно моей воле. Но возможностью беспрепятственно повиноваться моей воле я могу быть обязан в конечном счете некоей отличной от меня причине, если предполагается, что последняя могла бы

ограничить мою волю. Равным образом возможностью поступать хорошо я могу быть обязанным причине, находящейся вне моего разума, если представить ее как силу, которая могла бы ограничить свободу моего духа. Таким образом если можно сказать, что один человек получает свободу от другого, — хотя свобода сама состоит в том, что нет нужды сообразоваться с другим, — то точно так же можно сказать, что вкус помогает добродетели, хотя очевидным свойством самой добродетели является то, что она не нуждается ни в какой посторонней помощи.

Поступок не теряет права называться свободным, если тот, кто мог бы воздействовать на него, к счастью, бездействует, лишь бы мы при этом знали, что поступающий сообразовался исключительно со своей волей, без всякой оглядки на постороннюю. Точно так же внутренний поступок не перестает быть нравственным, когда, к счастью, отсутствуют соблазны, которые могли бы изменить его, — раз мы приняли, что поступающий следовал при этом исключительно голосу своего разума, не подчиняясь никаким сторонним побуждениям. Свобода внешнего поступка покоится только на его непосредственном происхождении из воли личности, нравственный характер внутреннего поступка обусловлен исключительно непосредственной зависимостью воли от закона разума.

Действовать в качестве свободных людей нам может быть труднее или легче, в зависимости от сил, которые противостоят нашей свободе и должны быть преодолены. Поэтому существуют степени свободы. Наша свобода — шире, по крайней мере очевиднее, когда мы сохраняем ее, несмотря на самое яростное сопротивление враждебных сил; но нельзя сказать, что ее нет, когда наша воля не встречает никакого противодействия или когда сторонняя сила выступает посредником и уничтожает это противодействие без нашего участия.

То же можно сказать и о нравственности. Непосредственное повиновение разуму мы покупаем бóльшей или меньшей борьбой, смотря по возникающим в нас побуждениям, которые противодействуют его велениям

и которые нам приходится отражать. Поэтому существуют степени нравственности. Наша нравственность значительнее, по крайней мере явственнее, когда мы, при самых сильных побуждениях к противоположному, непосредственно повинемся разуму; но она не исчезает оттого, что не находит никакого соблазна к противоположному или что этот соблазн обессилен чем-либо, помимо силы нашей воли. Итак, мы поступаем нравственно, если поступаем так лишь потому, что это нравственно, не задаваясь вопросом, приятно ли это; даже если принять, что мы поступили бы иначе в том случае, когда наш образ действий мог бы причинить нам страдание или лишить наслаждения.

К чести человеческой природы можно утверждать, что человек не падает столь низко, чтобы предпочитать зло лишь потому, что это — зло; наоборот, всякий без различия предпочел бы добро, потому что оно — добро, если бы по случайным обстоятельствам это иногда не лишало его приятного или не влекло за собой неприятное. Таким образом в действительности всякая безнравственность, повидимому, проистекает из коллизии доброго с приятным — или, что одно и то же, страстей с разумом — и имеет источником, с одной стороны, силу чувственных побуждений, с другой — слабость моральной воли.

Таким образом подобно тому, как двумя способами нравственность может быть подавлена, способствовать ее укреплению можно тоже двумя способами. Для этого необходимо или подкреплять сторону разума и силу доброй воли, так чтобы никакое искушение не могло совладать с нею, или же сломить силу искушения, так чтобы и более слабый разум и более слабая добрая воля были все-таки сильнее его.

Может, правда, показаться, будто от последнего приема сама мораль ничего не выигрывает, так как при этом воля, характер которой только и может сделать поступок моральным, не терпит никакого изменения. Но это и не требуется в данном случае, где предполагается не злая воля, которая должна быть изменена, но лишь недостаточно сильная добрая воля. Эта добрая, но слабая воля все же оказывает таким путем свое

действие, чего, быть может, и не было бы, если бы ей противостояли более сильные побуждения. Но где источником деяния является добрая воля, там есть нравственность. Поэтому я без колебания выставляю положение: действительно способствует нравственности то, что уничтожает противодействие естественной склонности к добру.

Естественный внутренний враг морали есть чувственное побуждение, которое, имея соответственный предмет, стремится к удовлетворению и, когда разум предписывает ему что-либо неприятное, уклоняется от его предписаний. Это чувственное побуждение неустанно стремится вовлечь в свои интересы волю, которая, однако, подчинена нравственным законам и связана обязательством никогда не расходиться с велениями разума.

Между тем чувственное побуждение не признает никакого нравственного закона и требует, чтобы объект его был реализован волей вопреки всем возражениям разума. Эта тенденция нашего вожделения — повелевать непосредственно воле, не считаясь с высшими законами, — противоречит нашему нравственному назначению и является сильнейшим противником человека в его моральной деятельности. Грубые, равно лишенные как нравственности, так и эстетического чувства души, повинуются непосредственно вожделению и поступают так, как того требуют чувственные соблазны. Душам моральным, но чуждым эстетической стихии, непосредственно предписывает разум, и они преодолевают соблазн исключительно повиновением долгу. В душах эстетически-утонченных есть еще одна способность, нередко замещающая добродетель там, где ее нет, и облегчающая ее труд там, где она есть. Эта способность есть вкус.

Вкус требует умеренности и пристойности, он отвергает все, что нескладно, грубо, насильственно, и склоняется ко всему, что сочетается легко и гармонично. Прислушиваться к голосу разума в буре страстей и обуздывать грубые взрывы естества — этого, как известно, требует от каждого цивилизованного человека хороший тон, который есть не что иное, как эстетиче-

ский закон. Эта узда, налагаемая на себя цивилизованным человеком во внешнем выражении своих чувств, сообщит ему известную степень власти над ними, дает по крайней мере некоторое умение прерывать посредством акта самодеятельности чисто страдательное состояние души и задерживать стремительный переход чувств в действия при помощи рефлексии. Все, что сокрушает грубую силу аффектов, конечно, еще не создает тем никакой добродетели (ибо последняя должна быть своим собственным порождением), но оно дает воле простор обратиться к добродетели. Однако это торжество вкуса над грубым аффектом ни в коем случае не может считаться нравственным действием, и свобода, добытая волей при посредстве вкуса, совсем не есть нравственная свобода. Вкус лишь постольку освобождает душу от ига инстинкта, поскольку налагает на нее свои узы; обезоруживая первого и явного врага нравственной свободы, он сам нередко становится ее вторым врагом, тем более опасным, что скрывается под личиной дружбы. Дело в том, что ведь вкус правит душою лишь при посредстве наслаждения, — конечно, благородного наслаждения, ибо источником его является разум, — но где воля определяется наслаждением, там нет еще никакой нравственности.

И все же при этом вмешательстве вкуса в деятельность воли выигрывается нечто важное. Все материальные склонности и грубые страсти, столь упорно, бурно и часто противодействующие добру, изгоняются вкусом из души, и на их месте в ней расцветают благородные и нежные склонности, которые связаны с порядком, гармонией и совершенством и которые, не будучи, правда, добродетелью, имеют ту же цель, что и она. Если теперь заговорит вождление, то ему придется выдержать строгое испытание перед чувством прекрасного, и если теперь заговорит разум и потребует от поступков порядка, гармонии и совершенства, то волнения его не только не встретят со стороны склонности никакого сопротивления, но, наоборот, — живейшее содействие. Представив себе все разнообразные формы, в которых может выражаться нравственность, мы сможем свести их к двум нижеследующим. Или чувствен-

ность создает в душе побуждение, а воля отвечает на это сообразно законам разума, или разум создает побуждение, а воля повинуется ему, не сообразуясь с чувствами.

Греческая принцесса Анна Комнин рассказывает, как было поручено ее отцу Алексею, когда он был еще полководцем своего предшественника, сопровождать в Константинополь одного схваченного мятежника. По пути, когда они одни ехали верхом, Алексею вздумалось сделать привал под тенью дерева, чтобы отдохнуть от зноя. Вскоре сон одолел его. Но спутник, которому страх предстоящей казни не давал покоя, не уснул. И вот, пока Алексей покоился в глубоком сне, преступник вдруг замечает меч Алексея, висящий на дереве, и им овладевает искушение убийством своего стража добыть себе свободу. Анна Комнин дает понять, что она не знает, что произошло бы, если бы Алексей, к счастью, не проснулся. Здесь мы имеем нравственное деяние первого рода, где чувственное побуждение играло первенствующую роль, предоставляя разуму лишь изрекать свой приговор. Если бы преступник победил искушение лишь из уважения к справедливости, то не было бы сомнения, что он поступил нравственно.

Когда блаженной памяти герцог Леопольд Брауншвейгский стоял на берегу стремительного Одера в раздумье, довериться ли с опасностью для жизни бурной реке, чтобы спасти несколько несчастных, которым грозила верная гибель, и когда он, — предполагаю, что было так, — единственно из сознания долга прыгнул в челнок, куда никто не имел смелости ступить, он — едва ли кто-либо откажет ему в этом — действовал нравственно. Случай с герцогом прямо противоположен предыдущему. Мысль о долге заговорила здесь прежде всего, и лишь затем уже инстинкт самосохранения вступил в борьбу с велением разума. Но в обоих случаях роль воли была одна и та же: она следовала непосредственно разуму; поэтому оба поступка нравственны.

Но остались ли бы они таковыми, если бы на них оказал влияние вкус?

Предположим, в самом деле, что первый, испытывав-

ший искушение совершить дурной поступок и не совершивший его из уважения к справедливости, имел столь утонченный вкус, что все постыдное и насильственное внушало ему непреодолимое отвращение: очевидно, в тот момент, когда инстинкт самосохранения побудит его к постыдному намерению, уже его эстетическое чувство отвергнет таковое, и оно таким образом даже не предстанет пред нравственным судом, пред совестью, но падет уже в низшей инстанции. Между тем эстетическое чувство управляет волей лишь при посредстве чувств, а не законов. Такой человек отказывает себе в удовольствии спасти свою жизнь, потому что не может вынести сознания, что совершил гнусность. Все дело проходит таким образом пред судом чувства, и все поведение этого человека, как оно ни лояльно, индифферентно по отношению к морали, — оно просто прекрасное проявление природы.

Предположим теперь, что и другой, которому разум повелел совершить нечто, возмущавшее его естественное побуждение, также обладает столь чутким чувством красоты, что его приводит в восхищение все возвышенное и совершенное; очевидно, в тот самый момент, когда разум произнесет свое решение, чувственность также перейдет на его сторону, и человек сделает *по своей склонности* то, что без этой тонкой восприимчивости к прекрасному вынужден был бы сделать *против* своей склонности. Сочтем ли мы его поэтому менее совершенным? Разумеется, нет; ибо он действует непосредственно из чистого уважения к велениям разума, и то, что он следует этим велениям с радостью, разумеется, не может ослабить нравственную чистоту деяния. Таким образом, в *моральном* отношении он столь же совершенен, в *физическом* — *гораздо* совершеннее, ибо он является гораздо более целесообразным субъектом для добродетели.

Итак, вкус располагает душу к добродетели, так как отдаляет склонности, препятствующие ей, и возбуждает склонности, ей благоприятствующие. Вкус не может причинить никакого ущерба истинной добродетели, если во всех тех случаях, где первый толчок получен от естественного побуждения, он сам расправ-

ляется с тем, что в сущности должно было подвергнуться суду совести, хотя те, кто руководствуется им, совершают гораздо больше безразличных, чем истинно нравственных поступков. Ибо достоинство человека обуславливается совсем не бóльшей суммой отдельных ригористически-моральных поступков, но бóльшим согласием всей его природы с нравственным законом, и не слишком большая слава для народа или века, если чрезмерно говорят о нравственности или об отдельных нравственных поступках; скорее уж можно надеяться, что в конце культурного развития — если вообще можно себе представить таковой — о них совсем не будет речи. Наоборот, вкус может принести истинной добродетели положительную пользу во всех тех случаях, где первое побуждение исходит от разума, но подвергается опасности быть заглушенным голосом естественных побуждений. В этих именно случаях он настраивает нашу чувственную природу в пользу долга, давая таким образом возможность и с малым напряжением моральной силы воли исполнять веления добродетели.

Итак, если вкус как таковой ни в коем случае не может повредить истинной нравственности, а во многих случаях приносит ей очевидную пользу, то тем бóльшее значение получает то обстоятельство, что он в высшей степени способствует лояльности нашего поведения. Если предположить, что художественная культура оказалась совершенно бессильной возвысить наши помышления, то она по крайней мере сообщает нам способность и без истинно нравственных помышлений поступать так, как мы поступали бы под их влиянием. Правда, перед судом морали речь идет о наших поступках исключительно постольку, поскольку они являются выражением наших помышлений; но перед судом физическим и по предначертаниям природы, как раз наоборот, все наши помышления имеют значение лишь постольку, поскольку они являются источником поступков, выполняющих цели природы. Но оба миропорядка, — физический, где правят силы, и моральный, где властвуют законы, — так точно рассчитаны друг на друга и так глубоко связаны друг с

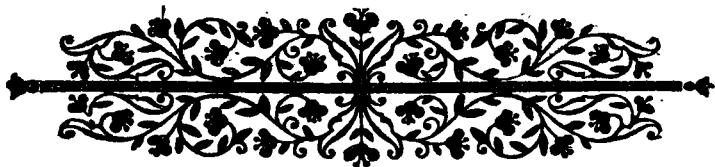
другом, что действия, морально целесообразные по форме, будут физически целесообразны по своему содержанию; и так как все мироздание, повидимому, существует лишь для того, чтобы сделать возможной высшую из целей — добро, то и само добро может быть употреблено в качестве средства для поддержания мироздания. Таким образом, порядок в природе поставлен в зависимость от нравственности наших помышлений, и мы не можем погрешить против мира морального, не нарушая тем самым порядка в мире физическом.

Если таким образом от человеческой природы — пока она остается таковой — немисливо ожидать, чтобы она действовала, как чистый разум, непрерывно и безошибочно, равномерно и постоянно, не погрешая никогда против нравственного порядка; если мы, при всем убеждении как в необходимости, так и в возможности чистой добродетели, все же вынуждены признать, как случайно действительное ее осуществление и как мало мы можем полагаться на непоколебимость наших лучших правил; если мы при этом сознании нашей ненадежности вспомним, что все здание природы страдает от каждого нашего нравственного проступка; если мы представим себе все это, — то было бы преступнейшим дерзновением предоставить высшее благо мира нашей неустойчивой добродетели. Наоборот, это возлагает на нас обязанность — если формой наших деяний мы не можем удовлетворить моральный миропорядок, то хотя бы содержанием наших поступков удовлетворить миропорядок физический; по крайней мере в качестве совершенных орудий, воздать природным целям то, что мы, как несовершенные личности, остались должны разуму, чтобы не предстать с позором пред обоими судилищами одновременно. Если бы мы отказались признать законность нашего поведения, потому что оно лишено нравственной ценности, то это могло бы разрушить весь миропорядок, и прежде, чем мы успели бы выработать для себя основные правила, все общественные связи были бы порваны. Но чем случайнее наша нравственность, тем необходимее позаботиться о законности, и легкомыс-

ленное или горделивое невнимание к последней может быть для нас опасно с нравственной стороны. Как безумный, предчувствуя приближение припадка, удаляет от себя все ножи и добровольно дает связать себя, чтобы в здоровом состоянии не оказаться ответственным за злодеяния своего расстроенного мозга,— так и мы обязаны связывать себя религией и эстетическими законами, чтобы наша страсть, в моменты господства над нами, не нарушила физического порядка.

Не без умысла поместил я здесь в *один* разряд религию и вкус: обоим свойственна та заслуга, что если не по внутренней ценности, то по результату они являются суррогатом истинной добродетели и обеспечивают законность там, где этого невозможно ожидать от нравственности. Хотя наивысшее место в разряде людей духа занял бы бесспорно тот, кому для поведения, неизменно сообразного с разумом, не нужны ни приманки красоты, ни расчеты на бессмертие, однако известные границы человеческой природы вынуждают и строжайшего моралиста несколько отступить на практике от суровости своей системы, ничего не уступая в теории, и для большей безопасности укрепить благо человечества, слишком слабо обеспеченное нашей неустойчивой добродетелью, еще на двух верных якорях — религии и вкуса.





О ВОЗВЫШЕННОМ

«Не должно человеку должным быть», — говорит еврей Натан дервишу, и эти слова справедливы в более широком смысле, чем обычно принято думать. Воля — отличительная черта человека, и сам разум представляет собой лишь ее вечный закон. Разумно поступает вся природа; прерогативой человека является только то, что разумно он поступает, сознавая и желая. Все предметы «должны», человек же есть существо, которое хочет.

Поэтому нет ничего более недостойного человека, чем терпеть насилие, ибо насилие отрицает человека. Тот, кто нас насилует, не признает в нас человеческой природы, а тот, кто трусливо переносит насилие, сам отказывается от нее. Но требование безусловного освобождения от всего, что именуется насилием, предполагает существо, в достаточной мере сильное, чтобы оградить себя от всякой другой силы. Если это требование обнаруживается в существе, которое в царстве сил не занимает высшего места, то возникает роковое противоречие между побуждением и возможностями.

В таком положении находится человек. Окруженный бесчисленными силами, которые сплошь могущественнее его и господствуют над ним, он согласно своей природе предъявляет права на то, чтобы не терпеть никакого насилия. Правда, при помощи ума человек искусственно увеличивает свои природные силы,

и, до известного предела, ему действительно удается физически стать властелином над всем физическим. «От всего есть средства, — говорит пословица, — только не от смерти». Но это единственное исключение, если оно, в строгом значении слова, действительно является таковым, всецело уничтожило бы понятие человека. Никким образом человек не может быть существом хотящим, если есть хоть один случай, в котором он безусловно должен претерпеть то, чего не хочет. Это единственно ужасное, что он должен и чего он не хочет, станет преследовать его как привидение и отдаст его — как это действительно и случается с большинством людей — во власть слепым ужасам, порожденным его фантазией. Его хваленая свобода есть абсолютное ничто, если человек связан хотя бы только в одном пункте. Культура таким образом должна освободить человека и помочь ему осуществить всецело свое понятие. Она должна дать человеку возможность утвердить свою волю, ибо человек есть существо хотящее.

Это возможно двояким путем. Или *реалистическим*, когда человек силе противопоставляет силу же, когда он как природа овладевает природою; или *идеалистическим*, когда он выходит за пределы природы и таким путем по отношению к себе уничтожает понятие насилия. То, что делает его способным к первому, называется физической культурой. Человек усовершенствует свой рассудок и физические силы, чтобы, пользуясь законами природы, сделать ее силы орудиями своей воли или же чтобы обезопасить себя от тех ее воздействий, которыми он не имеет возможности управлять. Но овладеть силами природы или обезопасить себя от них можно только до известного предела; за этой чертой они ускользают из сферы могущества человека и подчиняют его своей власти.

И человек лишился бы своей свободы, если бы не был способен ни к какой иной культуре, кроме физической. Он должен быть без ограничения человеком, то есть ни в каком случае не терпеть чего-либо *противного* своей воле. Если он таким образом не в состоянии противопоставить физическим силам физи-

ческую же силу, то ему, чтобы не терпеть насилия, не остается ничего иного, как совершенно порвать столь невыгодное для него отношение и уничтожить насилие если не в действительности, то в понятии. Но уничтожить насилие в понятии означает не что иное, как добровольно ему подчиниться. Культура, которая делает человека способным к этому, называется моральною.

Морально развитой человек, и только он один, совершенно свободен. Он или сильнее природы, или чувствует себя в единении с нею. Что бы природа с ним ни проделывала, это не будет насилием, ибо, прежде чем последнее коснется его, оно станет уже его собственным действием. Динамическая природа никогда не достигнет такого человека, ибо он свободно устранил себя от всего, чего она может достигнуть. Этот образ мыслей, который нравственность обозначает понятием покорности пред необходимостью, а религия — смирением пред божественным промыслом, требует, чтобы это было делом свободного выбора и размышления, большей ясности мысли и более высокой энергии воли, чем обыкновенно свойственно человеку в действительной жизни. Но по счастью предрасположение к нравственности заложено не только в рациональной природе человека и может быть развито не только при помощи рассудка. В его чувственно-разумной, то есть человеческой, природе существует *эстетическое* тяготение к ней, и оно может быть пробуждено некоторыми чувственными предметами и возвышено до идеалистического подъема духа путем очищения его чувств. Об этом-то, по своему понятию и существу идеалистичном, предрасположении, которое, однако, и реалист достаточно ясно обнаруживает в своей жизни, хотя и не признает в своей системе *, я теперь и буду говорить.

В самом деле, для того чтобы в известной мере освободить нас от природы, понимаемой как сила, до-

* Как и вообще говоря, нет ничего заслуживающего названия истинно идеалистичного, что в действительности не осуществлял бы бессознательно совершенный реалист и что он лишь по непоследовательности отрицает.

статочно развитого чувства красоты. Дух, настолько облагороженный, что его больше трогает форма предметов, чем их материя, черпает свободное наслаждение в одном только размышлении о способах проявления предметов безотносительно к обладанию ими и заключает в себе самом неисчерпаемую полноту жизни. Так как он не нуждается в присвоении вещей, среди которых живет, то он и не подвергается опасности лишиться их. Однако и видимость в конце концов нуждается в теле, в котором она могла бы проявиться, и до тех пор, пока имеется потребность хотя бы только в красивой видимости, остается и потребность в существовании предметов, и, следовательно, наша удовлетворенность зависит еще от природы как силы, властвующей над всем бытием. Совершенно разные явления — ощущаем ли мы потребность в красивых и хороших предметах, или же только требуем, чтобы наличные предметы были красивыми и хорошими. Последнее может сосуществовать с высшей свободой духа, первое же — нет; мы можем требовать, чтобы существующее было красивым и хорошим, но существование красоты и добра можем лишь желать. Великим и возвышенным называется по преимуществу то душевное настроение, которому безразлично, существуют ли красота, добро и совершенство, но которое с ригористической строгостью требует, чтобы существующее было хорошим, красивым и совершенным, ибо это настроение содержит в себе всю реальность прекрасного характера, не заключая в себе его ограничений.

Добрый и прекрасным, но слабым душам свойственно нетерпеливо настаивать на осуществлении своих моральных идеалов и огорчаться встречаемыми препятствиями. Такие люди ставят себя в грустную зависимость от случая, и можно всегда с уверенностью предсказать, что они уделят слишком много внимания материи в предметах морали и эстетики и не вынесут высшего испытания характера и вкуса. Морально ошибочное не должно вызывать в нас *страдания* и боли, которые всегда свидетельствуют скорее о неудовлетворенной потребности, чем о неисполненном требовании. Последнее должно сопровождаться бод-

рым аффектом и должно скорее укреплять дух и увеличивать его силы, чем делать трусливым и несчастным.

Природа даровала нам двух гениев в качестве спутников жизни. Один, общительный и милый, сокращает нам своею веселою игрою трудный путь, облегчает оковы необходимости и сопровождает нас радостно и шутливо до опасных мест, где мы должны действовать как чистый дух, сложив с себя все телесное, — то есть до области познания истины и осуществления долга. Здесь он покидает нас, ибо его область — один лишь чувственный мир, за пределы которого не могут его перенести земные крылья. Но вот приближается другой гений, серьезный и молчаливый; сильною рукою переносит он нас через головокружительную бездну.

В первом из этих двух гениев мы узнаем чувство прекрасного, во втором — чувство возвышенного. Красота, правда, есть выражение свободы, однако не той, которая возвышает нас над могуществом природы и освобождает от всякого телесного влияния, а той, которою мы, как люди, наслаждаемся в самой природе. Мы чувствуем себя свободными в области красоты, ибо чувственные побуждения соответствуют закону разума; мы чувствуем себя свободными перед лицом возвышенного, ибо чувственные побуждения не влияют на законодательство разума, дух здесь действует так, как будто он не подчинен иным законам, кроме своих собственных.

Чувство возвышенного — смешанное чувство. Это сочетание *страдания*, доходящего на высшей ступени до ужаса, с *радостью*, которая может возвыситься до восторга и, не будучи собственно наслаждением, предпочитается чуткими душами всякому наслаждению. Такое сочетание двух противоречивых ощущений в одном чувстве бесспорно доказывает нашу моральную самостоятельность. Ибо так как безусловно невозможно, чтобы один и тот же предмет стоял к нам в противоположных отношениях, то из этого следует, что *мы сами* относимся к нему двояко, и, следовательно, в нас соединены две противоположные при-

роды, которые проявляют к данному предмету совершенно противоположный интерес. Итак, благодаря чувству возвышенного мы узнаем, что состояние нашего духа не обязательно соответствует состоянию наших чувств, что законы природы не суть необходимо и наши законы и что в нас есть самостоятельное начало, совершенно независимое от всяких чувственных волнений.

Возвышенный предмет бывает двоякого рода. Или мы соотносим его с нашей силой восприятия и оказываемся не в состоянии создать себе его картину или понятие о нем, или же с нашей жизненной силой, которая обращается в ничто перед лицом его могущества. И хотя мы и в том и в другом случае испытываем благодаря этому предмету тягостное чувство нашей ограниченности, все же мы не избегаем его, а напротив, он безудержно влечет нас к себе. Было ли бы это возможно, если бы границы нашей фантазии были в то же время границами нашего восприятия? Было бы ли нам приятно напоминание о всемогуществе сил природы, если бы у нас не было в запасе чего-то такого, что не становится добычей этого всемогущества? Мы наслаждаемся чувственно бесконечным, ибо можем мыслить то, чего больше не воспринимают чувства и рассудок не понимает. Ужасное восхищает нас, ибо мы можем хотеть того, что нашим инстинктам кажется отвратительным, и отвергать то, чего они жаждут. Нам нравится, когда воображение наталкивается на властелина в царстве явлений, ибо здесь в конце концов только чувственная сила торжествует над другою чувственною же. Природа, при всей ее безграничности, не может достичь абсолютно великого в нас. Мы охотно отдаем во власть физической необходимости наше существование и благополучие, ибо именно это напоминает нам, что наши принципы вне ее власти. Человек в руках необходимости, но воля человека только в его собственных руках.

И вот природа воспользовалась даже чувственным средством, чтобы открыть нам, что в нас есть нечто сверхчувственное, она сумела воспользоваться ощущениями, чтобы навести нас на след открытия, что мы

отнюдь не рабски подчинены силе ощущений. И это следствие совершенно иного характера, чем то, которое могло бы быть получено путем красоты, то есть красоты реальной, ибо в идеальной красоте должно исчезнуть даже и возвышенное. В красоте разум и чувственная природа согласованы между собой, и только это согласие нас и прельщает. Поэтому одна красота никогда не пояснила бы нам, что мы предназначены и способны проявить себя как чистый интеллект. В возвышенном, напротив, разум и чувственность *не* согласованы, и именно в этом противоречии двух начал и заключается его обаяние, захватывающее наш дух. Физическая и моральная природа человека разделены здесь самым решительным образом, ибо именно в таких случаях, когда первая познает лишь свою ограниченность, вторая обретает сознание своей *силы* и бесконечно возвеличивается тем самым, что другую придавливают к земле.

Предположим, что некий человек обладает всеми достоинствами, соединение которых образует *прекрасную личность*. Пусть он находит сильнейшее наслаждение в осуществлении справедливости, благотворительности, умеренности, твердости и верности; пусть все обязанности, возложенные на него обстоятельствами, будут для него лишь легкою игрою, и пусть удача облегчит ему всякую деятельность, к которой он найдет побуждение в своем любвеобильном сердце. Кого не восхитит это прекрасное созвучие естественных побуждений с предписаниями разума, и кто в состоянии не полюбить такого человека? Однако можем ли мы, при всем расположении к нему, быть уверенными, что он действительно добродетелен и что вообще добродетель существует? Такой человек, не будучи глупцом, не мог бы поступать иначе, даже если бы стремился к одним приятным ощущениям, ибо он пренебрег бы своей выгодой, если бы захотел быть порочным. Может быть, источник его действий и чист, но это уж дело его сердца; *мы* ничего этого не видим. На наш взгляд, он поступает так, как поступал бы умный человек, боготворящий собственное наслаждение. Итак, чувственный мир всецело объясняет его

добродетель, и нам незачем искать оснований ее вне этого мира.

Но пусть на этого человека обрушится великое несчастье. Пусть он лишится своего имущества, пусть его доброе имя будет запятнано, болезни прикуют его к ложу страданий; всех, кого он любит, похитит смерть; все, кому он доверяет, покинут его в нужде. Посетите несчастного, находящегося в таком положении, и побудите его к осуществлению тех добродетелей, которые он столь охотно выказывал в счастье. Если он во всем остальном остается совершенно прежним, если бедность не уменьшила его благотворительности, неблагодарность — готовности услужить, страдание — ровного настроения духа, собственное несчастье — сочувствия чужому счастью, если измененные обстоятельства отразились на его наружности, но не на его поведении, на материи, но не на форме его деятельности, — тогда, конечно, всякое объяснение из *понятия природы* окажется недостаточным (такое объяснение безусловно требует, чтобы настоящее, как следствие, покоилось на прошедшем, как своей причине); ибо нельзя себе представить бóльшего противоречия, чем то, что следствие не изменится, когда причина превратилась в свою противоположность. Итак, следует отказаться от всякого естественного объяснения; мы решительно не можем выводить поведение из данного положения и должны перенести причину его из физического миропорядка в совершенно иной, недостижимый для рассудка с его понятиями, до которого лишь разум может подняться в своих идеях. Это открытие абсолютной нравственной силы, не связанной условиями природы, придает скорбному чувству возвышенного, охватывающему нас при виде такого человека, ту особую, невыразимую прелесть, которую не может оснорить у возвышенного никакое чувственное наслаждение, как бы оно ни было облагорожено.

Возвышенное таким образом выводит нас за пределы чувственного мира, к которому красота охотно приковала бы нас навеки. Не постепенно (ибо нет перехода от зависимости к свободе), но внезапно и путем потрясения исторгает возвышенное самостоятель-

ный дух из сетей, которыми утонченная чувственность его опутала и в которых она его держит тем крепче; чем они прозрачнее. Какую бы власть ни получил изнеженный вкус над человеком, даже если утонченной чувственности удалось в соблазнительном покрове духовно прекрасного проникнуть в тайники морального законодательства и там отравить святость нравственных правил в самом их источнике, — все же часто достаточно испытать волнение от возвышенного, для того чтобы разорвать сети обмана, сразу вернуть всю энергию опутанному духу, открыть ему его истинное назначение и пробудить в нем, хотя бы ненадолго, чувство собственного достоинства. Красота в образе богини Калипсо околдовала храброго сына Улисса и силою своих чар долго держала его в плену на своем острове. Долго мнит он, что поклоняется бессмертной богине; предаваясь на самом деле сладострастию; но внезапно возвышенное является ему в облике Ментора, он вспоминает о своем лучшем назначении, бросается в пучину и становится свободным.

Возвышенное, как и прекрасное, разлито с расточительностью по всей природе, и все люди способны воспринимать как то, так и другое. Однако зародыш этой восприимчивости развивается неравномерно, и искусство должно способствовать его развитию. В целях природы уже заложено, чтобы мы сначала шли навстречу красоте, в то время как мы еще бежим от возвышенного; ибо красота является хранительницей нашего детства и должна вести нас от грубости естественного состояния к более тонкой организации. Но хотя красота и есть наша первая любовь и наша восприимчивость к ней развивается ранее всего, однако природа все же позаботилась о медленном созревании этой восприимчивости, и полному развитию ее предшествует воспитание рассудка и сердца. Чувственный мир навеки остался бы пределом наших стремлений, если бы вкус достигал своей полной зрелости ранее, чем насаждены в нашем сердце правда и нравственность; притом насаждены лучшим путем, чем тот, который может быть указан вкусом. Мы не преступили бы границ чувственного мира ни в наших понятиях, ни в

наших убеждениях, и то, чего не в состоянии представить себе воображение, не имело бы для нас никакой реальности. Но, к счастью, самой природой предопределено, что вкус, хотя и расцветает первым, созревает, однако, позднее всех остальных душевных способностей. Между тем в промежутке выигрывается достаточно времени, чтобы насадить изобилие понятий в голове и клад убеждений в груди, а потом уже развить из разума восприимчивость к великому и возвышенному.

Пока человек был лишь рабом физической необходимости и не нашел еще выхода из узкого круга потребностей, пока он не подозревал еще высокой демонической свободы в своей груди, непостижимая природа могла ему напоминать лишь о границах его, а разрушающая природа — лишь о его физическом бессилии. Ему приходилось малодушно сторониться первой и с ужасом отворачиваться от второй. Но как только свободное созерцание несколько отстранит от него слепой натиск природных сил, как только он среди потока явлений откроет нечто непреходящее в собственном своем существе, окружающие его дикие природные громады станут говорить его сердцу на совершенно ином языке и относительно великое вне его явится зеркалом, в котором он будет созерцать абсолютно великое в самом себе. Без страха и с трепетным наслаждением приблизится он теперь к этим пугалам своей фантазии и сознательно приложит всю способность свободного созерцания к изображению чувственно-бесконечного, для того чтобы, в случае неуспеха этой попытки, с тем большей жизненностью ощутить превосходство своих идей над тем высшим, что может быть достигнуто чувственностью. Созерцание безграничных далей и необозримых высот, обширный океан у его ног и еще более обширный океан над ним — отторгнут дух человека от узкой сферы действительности и удручающего рабства физической жизни. В простом величии природы он найдет более высокое мерило и, окруженный ее великими образами, не в состоянии будет выносить мелкое в своем мышлении. Кто знает, сколько светлых мыслей и

геройских решений породила смелая борьба души с великим духом природы, возникающая во время прогулки,— каких не в состоянии явить свету ни одна келья ученого и ни один салон. Кто знает,— может быть, более редким общением с этим великим гением следует отчасти объяснять мелочное, хилое и вялое в характере горожанина, между тем как чувство кочевника открыто и свободно, подобно небесному своду, под которым он разбивает свой шатер.

Однако служить изображением сверхчувственного и поводом к подъему духа может не только недостижимое для воображения, количественно-возвышенное, но и непонятное разуму, *хаос*, если он переходит в великое и представляет собой явление природы (в противном случае он презретен). Разве нам не более приятен умный беспорядок природного пейзажа, чем тупой порядок французского сада? Не наслаждается ли наш глаз охотнее дикими потоками и туманными вершинами Шотландии, великой природой Оссиана, не изумляемся ли мы чудесам борьбы между плодородием и разрушением на нивах Сицилии более, чем тяжелой победе терпения над самой упорной из стихий в педантически размеренной Голландии? Никто не станет отрицать, что человеку как существу физическому легче устроиться на лугах Батавии, чем у коварного кратера Везувия, и что рассудок, стремящийся все понять и привести в порядок, найдет в правильном, хозяйственно возделанном саду гораздо бóльшую пользу, чем в дикой природе. Но у человека есть не только потребность жить и благоденствовать, и его назначение состоит не только в том, чтобы понимать окружающие явления.

То, что делает дикую причудливость физического мироздания столь привлекательной для восприимчивого путешественника, открывает даже в опасной анархии морального мира источник совершенно своеобразного наслаждения способному восторгаться духу. Конечно, кто освещает великое здание природы скудным факелом *рассудка* и постоянно стремится превратить в гармонию ее смелый беспорядок — тот не может чувствовать себя хорошо в мире, где правит скорее безум-

ная случайность, чем мудрый план, а заслуга и счастье в большинстве случаев противоречат друг другу. Ему хотелось бы, чтобы в великом мировом круговороте все было так же благоустроено, как в хорошем хозяйстве, и если он не замечает — а иначе это и быть не может — такой закономерности, то ему не остается ничего иного, как ожидание, что будущая жизнь и иная природа доставят ему удовлетворение, которого не дала настоящая и прошедшая. Если же, напротив, он добровольно откажется от попытки подвести под единство познания беззаконный хаос явлений, то он выиграет в ином отношении то, что потеряет в этом. Именно полное отсутствие какой-либо целесообразности в нагромождении природных явлений, превышающих силы рассудка, долженствующего придерживаться этой формы связи, и бесполезных для него, именно это делает их тем более точным символом чистого разума, который как раз в этой дикой необузданности природы усматривает собственную независимость от природных условий. Ибо если в целом ряде предметов уничтожить их взаимную связь, то получится понятие независимости, которое удивительно соответствует чисто разумному понятию свободы. Под знаком этой идеи свободы, которую разум берет из самого себя, он сводит в единство мысли то, что рассудок не может свести в единство познания, и подчиняет себе бесконечную игру явлений, обнаруживая тем самым свое господство над рассудком, как чувственно обусловленной способностью. Если вспомнить, какое значение имеет для разумного существа сознание независимости от законов природы, то станет понятным, каким образом люди с возвышенной душой вознаграждаются дарованной им идеей свободы за неудачи познания. Свобода при всех своих моральных противоречиях и физических недостатках представляет для благородных душ гораздо более интересное зрелище, чем благополучие и порядок без свободы, когда овцы терпеливо следуют за пастухом, а самодержавная воля унижается до роли служебной части в часовом механизме. Последнее делает человека лишь остроумным порождением и счастливым гражданином природы; сво-

бода делает его гражданином и соправителем более высокой системы: занимать в ней последнее место бесконечно почетнее, чем возглавлять физический миропорядок.

С этой точки зрения, и *только* с этой, мировая история представляется мне возвышенным объектом. Мир как предмет истории есть в сущности не что иное, как столкновение сил природы между собой и с свободой человека. История и рассказывает нам об успехе этой борьбы. До настоящего момента исторического развития можно гораздо больше рассказать о подвигах природы (к которым должны быть отнесены и все аффекты человека), чем о подвигах независимого разума; этот последний проявил свое могущество лишь в немногих исключениях из законов природы, например в Катоне, Аристиде, Фокионе и подобных мужах. Кто приступит к истории с большими ожиданиями света и познания, тот сильно разочаруется! Все благие намерения философии привести требования морального мира в согласие с тем, что дает мир действительный, на опыте терпят крах, и насколько в органическом царстве природа услужливо руководствуется — или кажется, что руководствуется, — регулятивными началами мысли, настолько же в царстве свободы она строптиво обрывает узду, при помощи которой спекулятивный дух желал бы властно направлять ее.

Дело обстоит совершенно иначе, если отказаться от объяснения природы и сделать самую ее непонятность исходным пунктом обсуждения. Именно то обстоятельство, что природа, рассматриваемая в совокупности, пренебрегает правилами, которые наш рассудок предписывает ей; что она в своем самовольном, свободном шествии с одинаковым равнодушием попирает создания мудрости и случая; что она увлекает в одном гибельном потоке важное и мелочное, благородное и пошлое; что она здесь оберегает муравейник, а там давит и душит в исполинских объятиях свое прекраснейшее создание — человека; что она в один легкомысленный час расточает достояние, стойвшее великого напряжения, и в течение столетий трудится над

нелепым созданием — одним словом, это отчуждение природы, рассматриваемой с общей точки зрения, от правил познания, которым она подчиняется в единичных явлениях, выясняет безусловную невозможность объяснения самой природы *законами* природы и подчинения ее царства тому, что составляет ее внутреннюю сущность; таким образом, дух неудержимо стремится из мира явлений в мир идей, из условного в безусловное.

Еще дальше, чем природа чувственно-бесконечная, ведет нас природа ужасная и разрушительная, поскольку мы остаемся лишь свободными созерцателями ее. Чувственный человек, а равно и само чувственное начало в разумном человеке ничего так не боятся, как быть увлеченными этой силой, от которой зависит как благополучие, так и бытие.

Высший идеал, к которому мы стремимся, состоит в том, чтобы остаться в добром согласии с физическим миром как хранителем нашего благополучия, не будучи в то же время вынужденными порвать с моральным миром, определяющим наше достоинство. Известно, однако, что не всегда можно служить двум господам, и если б даже (случай почти невозможный) долг никогда не сталкивался с потребностями, то все же природная необходимость никогда не вступит в соглашение с человеком, и он не может обезопасить себя от коварства рока ни силой, ни ловкостью. Благо ему, если он научился переносить то, чего не в силах изменить, и отказываться с достоинством от того, чего не может спасти! Может случиться, что рок завоюет все бастионы, на которых человек думал основать свою безопасность, так что ему останется только бегство в сферу священной свободы духа; бывают случаи, когда нет другого средства к удовлетворению жизненного инстинкта, кроме желания спастись в эту сферу, и когда нет другого средства противостоять мощи природы, как опередить ее, добровольно отказавшись от всех чувственных интересов прежде, чем их уничтожит физическая сила.

В этом укрепляют человека чувство возвышенного и более частое общение с разрушительной природой

как в тех случаях, когда губительная сила ее проявляется лишь в отдалении, так и в тех, когда она действительно отражается на его ближних. Патетическое есть искусственное несчастье, и, подобно несчастью истинному, оно вводит нас в непосредственное общение с законом духа, повелевающим в нашей груди. Но истинное несчастье не всегда удачно выбирает человека и время; оно часто застаёт нас врасплох безоружными и, что еще хуже, — делает безоружными. Искусственное несчастье патетического, напротив, застаёт нас во всеоружии, и так как оно только воображаемое несчастье, то самостоятельное начало нашего духа получает простор для утверждения своей безусловной независимости. Чем чаще возобновляется этот акт самодеятельности, тем более он превращается в навык и тем больше преимуществ приобретает дух пред чувственным побуждением. И когда воображаемое и искусственное несчастье, наконец, превращается в настоящее, дух в состоянии рассматривать его как искусственное и таким образом — высший взлет человеческой природы! — может претворить действительное страдание в возвышенную растроганность. Можно поэтому сказать, что патетическое есть прививка неизбежной судьбы, благодаря которой она теряет свой злокачественный характер и нападение ее направляется на сильнейшую сторону человека.

Итак, прочь ложно понятую снисходительность и вялый изнеженный вкус, который набрасывает покров на суровый лик необходимости, желая подольститься к чувствам, *сочиняет* какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного! Лицом к лицу да станем мы пред злым роком! Наше спасение не в неведении окружающих нас опасностей, — ибо оно должно же когда-нибудь прекратиться, — а только в знакомстве с ними. Это знакомство мы приобретаем благодаря ужасающе-чудесному зрелищу все сокрушающей, вновь созидающей и вновь сокрушающей смены явлений, то медленно подкапывающей, то быстро нападающей гибели; мы приобретаем его благодаря патетическим картинам борьбы,

которую ведет человечество с судьбою, картинам педержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории и которые воспроизводит пред нашими взорами трагическое искусство. Разве можно себе представить человека, не совсем лишенного моральных устоев, который при виде сцен упорной и все же тщетной борьбы Митридата, гибели Сиракуз и Карфагена, не преклонился бы в ужасе пред суровым законом необходимости, не обуздал бы тотчас своих страстей и, пораженный зыбкостью всего чувственного, не обратился бы к вечному началу в себе самом. Итак, способность ощущать возвышенное составляет одну из превосходнейших черт человеческой природы, которая достойна нашего уважения, потому что проистекает из самостоятельности нашего мышления и воли и заслуживает наибольшего развития, ибо благотворно влияет на моральную сторону человека. Красота служит только человеку, возвышенное — *чистому демону* в человеке; так как наше назначение состоит в том, чтобы, несмотря на чувственную ограниченность, руководствоваться законами чистого духа, то возвышенное должно присоединиться к красоте, чтобы придать цельность эстетическому воспитанию и распространить за пределы чувственного мира восприимчивость человеческого сердца, сообразуясь с нашим назначением в полном его объеме.

Не будь прекрасного, между нашим природным и разумным назначением длилась бы беспрестанная борьба. Стремясь удовлетворить духовному назначению, мы пренебрегли бы своей человеческой природой и, всегда готовые покинуть чувственный мир, остались бы чужестранцами в этой навсегда нам предуказанной сфере деятельности. Не будь возвышенного, красота заставила бы нас забыть о нашем достоинстве. Расслабленные непрерывным наслаждением, мы потеряли бы бодрость характера и, будучи неотторжимо привязаны к этой случайной форме бытия, потеряли бы из виду свое неизменное назначение и истинное отечество. Только в сочетании возвышенного и пре-

красного и в равномерном развитии восприимчивости к тому и другому мы становимся совершенными гражданами природы, не становясь вместе с тем ее рабами и не теряя прав гражданства в умопостигаемом мире.

Природа сама по себе доставляет уже достаточно объектов, на которых мы можем упражнять свою восприимчивость к прекрасному и возвышенному; но человеку удобнее и в этом случае, как и в других, пользоваться услугами посредника, и он охотнее принимает подготовленный и отобранный материал из рук искусства, вместо того чтобы с трудом и в ограниченном количестве черпать из нечистого источника природы. Творческое стремление к изображению, превращающее каждое впечатление в живой образ и в каждом прекрасном или великом явлении природы усматривающее призыв вступить с ней в поединок, имеет перед природой то великое преимущество, что может рассматривать как главную цель и самостоятельное целое то, что природа творит только мимоходом, имея в виду осуществление своих более близких целей, — если вообще не совершенно непреднамеренно. Если природа в своих прекрасных органических созданиях испытывает насилие благодаря недостаточной индивидуальности материи или благодаря вмешательству инородных сил, или если она сама насилует в своих великих и патетических сценах и действует на человека как некая власть, в то время как она может стать эстетичною лишь как объект свободного созерцания, то подражающее ей изобразительное искусство совершенно свободно, ибо оно устраняет из своего предмета все случайные ограничения; оно не затрагивает и свободы духа в созерцающем, ибо искусство подражает лишь видимости, а не действительности. Но вся прелесть возвышенного и красоты заключается лишь в видимости, а не в содержании, поэтому и искусство обладает всеми преимуществами природы, не разделяя ее оков.





МЫСЛИ ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ПОШЛОГО И НИЗКОГО В ИСКУССТВЕ

Пошлым называется все, что обращается не к духу и может возбудить лишь чувственный интерес. Есть, конечно, тысячи вещей, пошлых уже по своему предмету или по содержанию; но так как пошлый предмет может быть облагорожен обработкой, то в искусстве может идти речь лишь о пошлости формы. Пошлый ум принизит пошлой обработкой и благороднейший предмет; наоборот, высокий ум и благородный дух сумеют облагородить даже пошлость, связав ее с чем-то духовным и найдя в ней положительную сторону. Так, пошлый историк, говоря о каком-либо герое, распространится о его ничтожнейших поступках столь же тщательно, сколько о его возвышеннейших подвигах, и остановится на его родословной, одежде и домашнем обиходе с таким же вниманием, как и на его замыслах и творениях. О величайших его деяниях он будет говорить так, что никто не сможет заметить их величия. И наоборот, историк, одухотворенный мыслью и душевным благородством, даже в частную жизнь и незначительнейшие поступки своего героя вложит интерес и содержание, которое сообщит им значительность. Тяготение к пошлому в изобразительных искусствах проявили нидерландские художники, тяготение к благородному и высокому — итальянцы, а еще более греки. Последние неизменно стремились к идеалу,

отбрасывали всякую пошлую черту и не останавливались на пошлом предмете.

Портретист может изобразить свой оригинал пошлым или великим. Пошлым — если *случайное* будет в нем изображено так же тщательно, как и необходимое, великое оставлено в пренебрежении, а ничтожное передано со всей тщательностью; значительным — если в предмете изображения он сумеет найти самое *интересное*, отделит случайное от необходимого, лишь намекнет на незначительное и передаст все великое. *Великим* же является лишь выражение духовного мира в действиях, жестах, положениях.

Поэт изображает свой предмет пошло, когда, воспроизводя незначительные действия, лишь мельком останавливается на значительных. Великим мы называем его изображение, когда оно связано с великим. Гомер сумел насытить мыслью изображение щита Ахиллеса, хотя само по себе изготовление щита есть нечто весьма заурядное.

Степью ниже пошлого лежит *низкое*, которое отличается от первого тем, что выражает не только что-то негативное — простое отсутствие мысли и благородства, — но и нечто положительное, а именно грубость чувства, дурные нравы и гнусные помышления. Пошлом означает лишь недостаток достоинства, которое желательно; низменное — отсутствие необходимого качества, которого мы вправе требовать от всякого. Так, например, месть сама по себе, где бы и в чем бы она ни проявлялась, есть нечто пошлом, ибо свидетельствует об отсутствии великодушия. Но отличают еще особо *низкую* месть, — когда человек, удовлетворяя свою мстительность, пользуется гнусными средствами. Низкое означает всегда нечто грубое и достойное черни; пошлость же в помышлениях и поступках может выказать и человек хорошего происхождения и благовоспитанный, но мало даровитый. *Пошло* поступает человек, преследующий только свою выгоду, — и в этом смысле ему противостоит человек благородный, способный забыть о себе, чтобы доставить радость другому. Но тот же человек поступил бы низко, если бы принес в жертву выгоде свою честь, не счи-

таясь даже с законами благопристойности. Итак, прошлое противоположно благородному, низменное — благородному и пристойному одновременно. Отдаваться всякой страсти без сопротивления, удовлетворять всякое побуждение, сбрасывая с себя узы не только законов приличия, но и велений нравственности, есть низость и обличает низкую душу.

И в художественных произведениях также можно проявить низость, не только выбирая низкие предметы, оскорбляющие чувство пристойности и приличия, но и давая им *низкое изображение*. При низком изображении предмета обнажена та его сторона, которую повелевает скрывать благопристойность, или же оно вызывает низкие сопутствующие представления. В жизни величайшего человека есть низкие отправления, но лишь низкий вкус станет их разыскивать и расписывать.

Есть картины из священной истории, где апостолы, дева Мария и даже Христос изображены так, будто они вышли из самой низкой черни. Все такие изображения обличают низкий вкус, дающий нам право думать, что самые помышления художника грубы и достойны черни.

Есть, однако, случаи, в которых *низкое* допускается и в искусстве; и именно там, где оно должно возбудить смех. И благовоспитанный человек может иногда, не проявляя тем испорченного вкуса, позабавиться грубым, но правдивым изображением природы и противоположностью между нравами хорошего общества и черни. Человек из общества в пьяном виде, где бы мы его ни встретили, мог бы вызвать в нас только неприятное чувство; пьяный ямщик, матрос, носильщик возбуждают смех. Шутки, которые возмутили бы нас в устах человека благовоспитанного, забавляют нас в устах черни. Таковы многие сцены у Аристофана, которые, впрочем, подчас переступают и эту границу и безусловно должны быть отвергнуты. Вот почему нас так смешат пародии, где помышления, выражения и действия, свойственные черни, приписаны знатным особам, которых поэт изобразил со всем их достоинством и благопристойностью. Когда цель поэта —

только фарс и он имеет в виду лишь позабавить нас, мы можем разрешить ему и низкое, — лишь бы он не возбуждал в нас неудовольствия или отвращения.

Неудовольствие он возбуждает в том случае, когда изображает низкое там, где мы этого никак не можем ему простить, а именно в таких людях, от которых мы вправе требовать лучших нравов. В противном случае он или оскорбляет истину, ибо мы скорее сочтем его лжецом, чем поверим, что благовоспитанные люди в самом деле могут поступать так низко; или же его герои оскорбляют наше нравственное чувство и — что еще хуже — возбуждают в нас негодование. Совершенно иначе обстоит дело в фарсе, где между поэтом и зрителем заключено молчаливое соглашение, что правды здесь и ждать нечего. В фарсе мы освобождаем поэта от верности художественной правде и как бы даем ему привилегию лгать нам. Ибо здесь комизм заключается именно в его противоречии правде; но невозможно и быть правдивым и противоречить правде.

Но в серьезном и трагическом бывают редкие случаи, где допустимо низменное. Однако в этом случае оно должно переходить в ужасное, и преходящее оскорбление вкуса должно заглаживаться энергичным действием аффекта и как бы поглощаться высшим трагическим воздействием. *Кража*, например, есть нечто безусловно низкое, и какие бы доводы ни приводило наше сердце в оправдание вора, каков бы ни был гнет обстоятельств, доведших его до этого, он отмечен неизгладимым клеймом и в эстетическом отношении остается навеки предметом низменным. Вкус прощает здесь еще меньше, чем мораль, и его суд тем строже, что предмет эстетический ответствен за все сопутствующие идеи, вызываемые в нас его деятельностью, между тем как нравственное суждение отвлекается от всего случайного. Человек, совершающий кражу, является поэтому в высшей степени неподходящим предметом для поэтического произведения с серьезным содержанием. Но если этот человек в то же время и убийца, то, несмотря на то, что в моральном отношении он еще недостойнее, в эстетическом он в некото-

рой степени выигрывает. Тот, кто запятнал себя (я говорю здесь исключительно о суждении эстетическом) какой-нибудь гнусностью, может посредством преступления в известной степени возвыситься и выиграть в нашем эстетическом уважении. Это отклонение морального приговора от эстетического примечательно и заслуживает внимания. Причины его многочисленны. Во-первых, как я уже сказал, так как эстетическое суждение зависит от деятельности фантазии, то на него оказывают влияние все сопутствующие представления, вызываемые в нас предметом и находящиеся с ним в естественной связи. Раз эти сопутствующие представления низки, они неизбежно вносят элемент низости и в главный предмет.

Во-вторых, при суждении эстетическом мы обращаем внимание на силу, при приговоре моральном — на законосообразность. Бессилие есть нечто внушающее презрение, и таковым же будет всякий поступок, указывающий на бессилие. Всякое проявление трусости и пресмыкательства противно нам, потому что обличает бессилие; наоборот, адское злодеяние может произвести на нас благоприятное эстетическое впечатление, раз оно свидетельствует о силе. Воровство доказывает трусость и ничтожество помышлений; в убийстве же есть хоть видимость силы; во всяком случае, здесь степень нашего эстетического интереса повышается со степенью силы, обнаруживаемой при этом.

В-третьих, при тяжком и страшном преступлении наше внимание всегда отвлекается от его сути и направляется целиком на ужасные его последствия. Более слабое душевное движение подавлено более сильным. Мы смотрим не назад, в душу злодея, а вперед, на его судьбу, на последствия его поступка. Но как только мы начинаем трепетать, всякая утонченность вкуса умолкает. Главное впечатление целиком заполняет нашу душу, и случайные побочные идеи, с которыми в сущности связано низкое, ступшеваются. Поэтому воровство, совершаемое юным Рубергом в «Преступлении из честолюбия», производит на сцене не отвратительное, но поистине трагическое впечатление. С большим умением поэт так сгруппировал

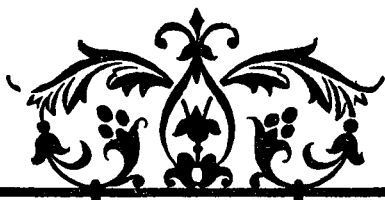
обстоятельства, что мы захвачены действием и не можем перевести дух. Страшное бедствие, постигшее семью преступника, и особенно горе его отца отвлекают от него самого все наше внимание, направленное уже на последствия его поступка. Мы слишком взволнованы, чтобы отдаться представлению позора, клеймящего воровство. Словом, низкое отодвинуто в тень страшным. И странно, это воровство, действительно совершенное молодым Рубергом, производит не такое гнусное впечатление, как одно ни на чем не основанное подозрение в краже в другой пьесе. Там молодой офицер невинно обвинен в краже серебряной ложки, которая потом находится. Таким образом, низкое здесь — лишь продукт воображения, одно подозрение, а между тем в нашем эстетическом представлении оно кладет на совершенно невинного героя неизгладимое пятно. Причина заключается в том, что подозрение, будто человек способен поступать низко, основано на невысоком мнении о его нравственности, ибо по законам приличия всякий считается порядочным человеком до тех пор, пока не *обнаружит* противного. Коль скоро его считают способным на низость, то это производит такое впечатление, как если бы он уже однажды навлек на себя подобное подозрение, хотя в сущности низость в этом случае совершает обвинитель. Для героя же указанной пьесы это пятно тем позорнее, что он — офицер и возлюбленный дамы благовоспитанной и принадлежащей к высшему обществу. Представление о воровстве находится в страшном противоречии с обоими понятиями, и, видя его у этой дамы, невольно думаем, что, возможно, у него в кармане лежит серебряная ложка. Самое ужасное здесь то, что он сам и не подозревает о страшном обвинении, тяготеющем на нем; ибо в противном случае он как офицер потребовал бы тотчас кровавого удовлетворения; последствия этого перенесли бы нас в область ужасного, и от низкого не осталось бы и следа.

Надо еще отличать низкое в помышлениях от низкого в действии и в положении. Первое находится ниже всякой эстетической ценности, второе часто мирится с нею очень хорошо. Рабство низко, но рабские

убеждения при наличии свободы — отвратительны; наоборот, рабское занятие, не связанное с такими же помышлениями, не имеет в себе ничего позорного; мало того, низкое положение, сопровождаемое высотой помышлений, может произвести возвышенное впечатление. Господин Эпиктета, бывший его, поступал низко, а избиваемый раб проявлял возвышенную душу. Истинное величие лишь чудеснее сверкает из низкой доли, и художник без боязни может изобразить своего героя в безобразном покрове, если убежден, что сумеет выразить его внутреннее достоинство.

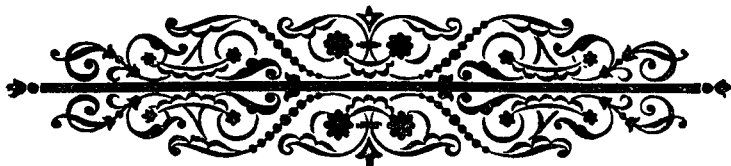
Но то, что разрешается поэту, не всегда позволено живописцу. Первый представляет свои изображения нашей фантазии, второй — непосредственно нашим чувствам. Таким образом, впечатление от картины прежде всего живее впечатления, производимого поэтическим произведением; мало того, — живописец, воспроизводя в памяти природу, не может представить внутренний мир с такой ясностью, как это делает поэт своим вымыслом; а между тем лишь внутреннее может примирить нас с внешним. Когда Гомер выводит перед нами своего Улисса в нищенских отрепьях, то от нас зависит, до какой степени мы разрисовываем этот образ и как долго останавливаемся на нем. Во всяком случае, он никак не может быть настолько живым, чтобы произвести на нас неприятное или противное впечатление. Но если бы художник или — что еще хуже — актер вздумал точно по Гомеру изобразить перед нами Улисса, мы с неудовольствием отвернулись бы от этого изображения. Здесь сила впечатления — вне нашей власти: мы принуждены видеть то, что показывает нам художник, и не так легко можем отделаться от неприятных сопутствующих идей, всплывающих при этом в нашей памяти.





**РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ,
КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ**





ПЕРВОЕ
(НЕ НА ПЕЧАТАННОЕ) ПРЕДИСЛОВИЕ
К «РАЗБОЙНИКАМ»

Достаточно беглого просмотра этой пьесы, чтобы заметить, что она никогда не получит права гражданства на сцене. Если сценичность необходимо должна быть присуща всякой драме, то что ж — у моей, значит, одним крупным недостатком больше.

Не знаю, однако, надо ли мне так, без околичностей, подчиниться подобному требованию. Допустим, что наглядное изображение было главной целью Софокла и Менандра, ибо можно полагать, что именно оно и привело к идее драмы. В дальнейшем, однако, оказалось, что драматическая форма, независимо от сценического воплощения, и сама по себе имеет преимущество перед всеми видами трогательной и поучительной поэзии. Словно воочию представляя перед нами свой мир и изображая страсти и сокровеннейшие душевные движения посредством слов *самих действующих лиц*, драма, в сравнении с описательной поэзией, производит действие настолько же более мощное, насколько непосредственное созерцание сильнее исторического познания. Когда бешеная ярость находит выражение в ужасающем взрыве Макдуффа: «У него нет детей!» — то не правдивее ли это, не потрясает ли сильнее, чем старый Диэго, который, вытащив карманное зеркальце, рассматривает себя при всей публике —

O rage, o désespoir!

В самом деле, это великое преимущество драматической формы — способность как бы застигать душу в самых затаенных ее движениях — совершенно утрачено французами. Их персонажи — если не историографы и панегиристы своего собственного высокого я, то редко более, чем ледяные созерцатели своей ярости или рассудительные комментаторы собственной страсти.

Верно таким образом то, что истинный дух драмы, — которого Шекспир, быть может, подчинил своей власти, как Просперо Ариэля — что подлинный гений драмы глубже проникает в душу, сильнее врезается в сердце и поучает живее, чем роман и эпопея, вовсе не нуждаясь в чувственном воплощении для того, чтобы мы предпочитали этот поэтический род. Я могу поэтому рассказать какую-нибудь историю в драматической форме без всякого намерения писать драму. Это будет значить, что я пишу драматический роман, а не драму для театра. В таком случае я могу подчиняться только общим законам искусства, а не особым законам сценического вкуса.

Переходя к делу, я должен, однако, сознаться, что не столько растянутость, сколько само содержание драмы лишают ее места и голоса на театральных подмостках.

Законы последних потребовали введения персонажей, из которых кое-кто оскорбляет утонченное чувство добропорядочности и возмущает изнеженность наших нравов. (Хотелось бы, чтобы к чести человечества я представил здесь только карикатуры, но должен сознаться, что чем основательнее узнаю свет, тем беднее становится мой запас карикатур.) Больше того. Эти безнравственные персонажи должны были блистать некоторыми своими сторонами и зачастую даже выигрывать по части ума то, что теряют по части сердца. Всякий драматический писатель вправе и даже вынужден прибегать к подобной вольности, если хочет быть правдивым изобразителем действительного мира. Ведь согласно учению Гарве не существует людей вполне испорченных, у самого порочного еще бывает много правильных мыслей, добрых побуждений и благородных поступков. Он только менее совершенен.

Здесь встречаются злодеи, вызывающие изумление,

преступники, достойные уважения, величавые чудовища, души которых отвратительный порок привлекает свойственным ему величием и силой, потребою пред лицом сопровождающих его опасностей. Здесь натыкаешься на людей, готовых обняться с дьяволом, ибо нет человека ему подобного; стремясь к высшему совершенству, они приходят к высшему несовершенству, стремясь к высшему счастью, как они его понимают, становятся несчастнейшими на свете. Словом, и мои Яго привлекут интерес, и мой убийца внушит уважение и даже любовь. Никто не отнесется к нему с презрением, всякий может почувствовать к нему сострадание. Но именно поэтому я и сам не советовал бы рисковать исполнением моей трагедии на сцене. Знайки, охватывающие все произведение в целом и угадывающие намерения автора, всегда составляют самый тонкий слой. Напротив, чернь (к которой я имею основания S.V.V.¹ причислять не только золотарей, но также, и даже в гораздо большей степени, кое-кого в шляпе с плюмажем, в шитом кафтане и белом воротнике), чернь, говорю я, подкупленная красивой внешностью, найдет хорошее и в гнусной сердцевине, а то, пожалуй, усмотрит апологию порока и выместит свою близорукость на бедном поэте, по отношению к которому принято все, кроме справедливости.

Вечно повторяется история с Абдерой и Демокритом, и если бы наши добрейшие Гиппократы вздумали посредством целебного снадобия справиться с этим недугом, им пришлось бы опустошить целые плантации чемерицы. В каком бы множестве ни собрались друзья истины и добродетели, чтобы поучать своих сограждан с театральных подмостков, чернь не перестает быть чернью, хотя бы переменялись солнце и месяц, а небо и земля обветшали, точно платье. Дураки, подобно добродетели, всегда остаются верными себе. «Mort de ma vie,— говорит господин Бахвал,— вот это так прыжок!» — «Фи, фи,— лепечет барышня,— прическа у маленькой певицы была такая старомодная!» — «Sacré Dieu,— говорит куафёр,— что за бо-

¹ Sit venia verbo — с позволения сказать (лат.).

жественная музыка,— у немцев в сравнении с нею собачий вой!» — «Сто тысяч чертей, надо было тебе видеть, как этот парень швырнул краснощекую девочку за ширму», — говорит кучер лакею, который от холода и скуки пробрался в театр. «Она упала премило,— говорит важная тетка,— преэlegantно, sur ton honneur (и широко раскидывает свой атласный шлейф),— что вы заплатили за ваш éventail, дитя мое? — и какая expression, какая submission — поезжай, кучер!»

Вот и разговаривай с подобными людьми! — Давали «Эмилию».

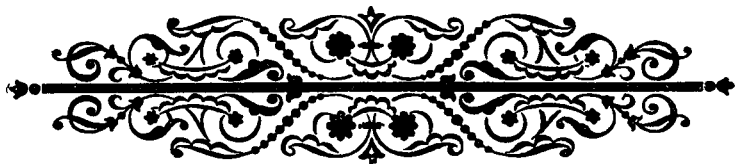
Уже одно это могло извинить меня за то, что мне и в голову не приходило писать для театра. Но не только аудитория,— сама сцена также отпугивала меня. Невыносимо было бы для меня видеть, как растаптывают копытами живые и страстные чувства, как отвратительно уродуют гордые и благородные черты и как насилуют величие моего разбойника, поставленного в положение конюха. Я, впрочем, был бы счастлив, если бы моя драма удостоилась внимания какого-нибудь немецкого Росция.

Не скрою, наконец, что, по моему мнению, рукоплескания зрителя — не всегда мерило значительности драмы. От зрителя, ослепленного могучим сверканием чувственных впечатлений, часто остаются скрытыми как тончайшие красоты, так и незаметные погрешности, раскрывающиеся только взгляду мыслящего читателя. Быть может, самым шумным успехом было встречено не самое высокое создание британского Эсхила, быть может, ему в его грубом скифском великолении приходится уступить по моде изукрашенным (или изуродованным) копиям Готтера, Вейсе и Стефани.

Вот и все о моем прегрешении пред театром. А чтобы оправдать содержание моей драмы, не хватило бы никакого предисловия. Предоставляю ее поэтому ее собственной судьбе, не пытаюсь подкупить моих судей хитросплетенными словами, если бы меня страшила их строгость, или обращать их внимание на красоты, если бы я нашел их в драме.

Издатель

Осенняя ярмарка 1781 г.



«РАЗБОЙНИКИ»

Единственная драма, выросшая на вюртембергской почве. Фабула пьесы приблизительно следующая. У франконского графа Максимилиана фон Моора два сына, Карл и Франц, очень несхожие характерами. Старший, Карл, юноша даровитый и благородный, попал в Лейпциге в кружок разгульной молодежи, предался беспутствам, наделал долгов и в конце концов вынужден бежать из Лейпцига с компанией своих дружков. Между тем младший брат Франц жил дома при отце, и так как по натуре был коварен и злораден, то умело усугублял к своей пользе сообщения о беспутствах брата, скрывал его покайнные и трогательные письма, подменяя их другими, худшего содержания, и так озлобил отца, что тот проклял сына и лишил его наследства.

Карл, повергнутый в отчаяние проклятием, соединяется со своими товарищами в разбойничью шайку, становится их атаманом и ведет в богемские леса. В доме у старого графа жила его племянница, пламенно полюбившая Карла. Всеми силами любви боролась эта девушка с гневом отца и настойчивыми мольбами добилась бы в конце концов своей цели, если бы Франц, понимавший, чем грозит ему этот шаг, да к тому же и сам имевший виды на Амалию, не помешал всему обдуманной хитростью. Он подучил одного из своих клеветов, который вообще ненавидел как ста-

рого, так и молодого графа, доставить ложное известие о смерти последнего — якобы от имени одного приятеля Карла — и для этой цели снабдил негодея самыми достоверными документами. Прodelка удалась: роковая весть поразила отца на одре болезни и так сильно подействовала на его ослабленное тело, что он впал в состояние, показавшееся всем смертью, хотя это был лишь глубокий обморок. Франц, перейдя от злоумышленных выходов к гнуснейшим преступлениям, воспользовался всеобщим заблуждением, устроил похороны и при помощи подкупленного пособника запер отца в уединенную башню, чтобы там в безлюдье уморить его голодной смертью, а затем вступил в полное владение отцовскими поместьями и правами.

Между тем Карл Моор во главе своей шайки приобрел повсеместную и страшную известность своими необыкновенными делами. Его шайка росла, множились его силы, его кинжал устрашал маленьких тиранов и облеченных властью мошенников; но кошелек его был открыт бедноте, и рука всегда готова к ее защите. Ни разу не позволил он себе гнусного злодеяния, путь его был прям, он скорее провинился бы в десяти убийствах, чем в одном воровстве. Слухи о деяниях Карла вызвали вмешательство правосудия; он был окружен в лесу, где укрылся со всеми товарищами после одного большого преступления; но, затравленный до отчаяния, любитель приключений смело прорвался с незначительными потерями и удачно бежал из Богемии. Теперь к нему присоединился один молодой беглец, чешский дворянин, по превратности судьбы оказавшийся во вражде с обществом. Рассказом о своей несчастной любви он пробудил в Карле дремавшее воспоминание об Амалии, что привело нашего героя к решению вновь повидать родину и любимую девушку, — к решению, которое он и не замедлил привести в исполнение.

Здесь начинается вторая стадия истории. Франц Моор между тем в упоительной безмятежности наслаждался плодами своего злодейства; только Амалия стойко противилась настояниям его сладострастия. Карл появляется под вымышленным именем — бес-

путный образ жизни, страсти и продолжительная разлука сделали его неузнаваемым; только любовь, никогда не изменявшая себе, не покидает странного пришельца. Непосредственная близость сильнее воспоминаний. Амалия начинает в незнакомце любить и забывать своего Карла и любит его вдвое сильнее именно потому, что боится изменить ему. Их сердца выдают себя друг другу, что не может укрыться от подозрительного страха Франца. Франц насторожился, он сопоставляет, догадывается, убеждается и приходит к решению убить брата. Вторично пытается он купить руку своего пособника, но тот, оскорбленный его неблагодарностью, отвергает предложение, угрожая раскрыть тайну. Франц, слишком трусливый, чтобы собственноручно совершить убийство, откладывает злодеяние. Между тем впечатление, произведенное Карлом, так глубоко внедрилось в сердце девушки, что от Карла потребовалось героическое решение для того, чтобы искоренить его. Он должен был покинуть ту, которую любим, которую любит и не может уже сделать своей; uznанный ею, он бежит к своей шайке в соседний лес. Это тот самый лес, где томится в башне его отец, получающий здесь жалкое пропитание от раскаявшегося и жаждущего отомстить Германа (так зовут пособника Франца). Карл находит отца и освобождает его при помощи своих инструментов для взлома. Отряд разбойников послан привести гнусного сына, которого едва спасли из горящего замка, куда он бросился в отчаянии. Карл предает его суду шайки, которая присуждает Франца к голодной смерти в той же темнице. Теперь Карл открывается отцу, но умалчивает о своем занятии. Амалия последовала за бежавшим возлюбленным в лес, где схвачена бродящими здесь разбойниками и приведена к атаману. Карл вынужден раскрыть свой промысел, причем отец его умирает от ужаса. Но его Амалия остается ему верной, и теперь он готовится стать счастливейшим из смертных, но против него восстает шайка, напоминающая о торжественно принесенной им клятве. Карл, и в этих тяжких обстоятельствах оставаясь мужественным человеком, убивает Амалию, которую уже не

может обладать, покидает шайку, удовлетворенную его нечеловеческой жертвой, и добровольно отдается в руки правосудия.

Итак, общий очерк пьесы показывает, что она необычайно богата настоящими драматическими положениями, что даже под пером посредственного писателя она развернулась бы не без занимательности, что под рукой человека более одаренного она должна стать оригинальным произведением. Спрашивается, что сделал из него поэт?

Прежде всего о выборе фабулы. Руссо восхвалял Плутарха за то, что тот предметом своего изображения избрал выдающихся преступников *. Мне во всяком случае представляется, что последним необходимо должна быть присуща столь же большая сила духа, как и выдающимся праведникам, и что чувство отвращения нередко мирится с участием и восхищением. Не говоря уж о том, что в судьбе величайших праведников, согласно чистейшей морали, нет никаких сплетений, никаких лабиринтов, что их дела и судьбы необходимо направлены к заранее предустановленным целям, тогда как у преступника извилистые ходы ведут к целям неопределенным (обстоятельство в драматическом искусстве всеопределяющее). Не говоря о том, что яростнейшие атаки и интриги порока — только легкие наскоки на победоносную добродетель, а мы так охотно становимся на сторону побежденного, — прием, посредством которого Мильтон, панегирист ада, даже чувствительнейшего читателя на несколько мгновений превращает в падшего ангела, — не говоря обо всем этом, ведь и самое добродетель я не могу показать в более блистательном торжестве, чем опутав ее интригами порока и отневив ее лучезарность этим мраком. Ибо нет ничего более интересного в морально-эстетической природе, чем столкновение добродетели и порока.

Но герои пьесы — разбойники, разбойники и некто еще похуже их, коварный дьявол. Не знаю, чем объяснить, что наше сочувствие тем теплее, чем

* Сочинения Г. П. Штурца, «Воспоминания о Руссо».

меньше у нас в этом единомышленников, что вслед тому, кого мир извергает из своей среды, мы шлем в пустыню слезы; что нам больше по душе вместе с Робинзоном Крузо обосноваться на необитаемом острове, чем плыть по волнам мирской сутолоки. Во всяком случае, именно это и привлекает нас к безнравственной разбойничьей ватаге настоящей пьесы. Своеобразная община, противопоставленная ими гражданскому обществу, ее уставы, пороки, опасности — все нас привлекает. По бессознательному извечному тяготению души к равновесию, мы считаем своим долгом возложить наше сочувствие — лстящее также нашей гордости — на легковесную чашу их безнравственности, дабы она стала на один уровень со справедливостью. Чем отдаленнее они от света, тем ближе к ним наше сердце. Человек, к которому льнет весь мир, который со своей стороны тянется ко всему миру, — чужак для нашего сердца. Мы любим исключительное в любви и во всем прочем.

Итак, поэт ввел нас в республику, на которой, как на чем-то необыкновенном, сосредоточено наше внимание. Пред нами почти полный обиход чудовищнейшей человеческой извращенности; установлены даже ее источники, указаны ее пружины, раскрыта ее катастрофа. Мы, конечно, отшатнулись бы от смелой картины морального безобразия, если бы поэт несколькими штрихами не внес в нее человечность и возвышенность. Мы более склонны отыскивать печать божественности в гримасах порока, чем восхищаться ею в картине порядка; одна роза в песчаной пустыне радует нас больше, чем целые их заросли в саду Гесперид. Преступникам, с которых, как с воплощений морального уродства, закон совлек образ человеческий, мы и относительную умеренность злодейства вменяем в добродетель, равно как, наоборот, всю свою пронизательность отдаем тому, чтобы открыть пятна в ореоле святого. В силу вечной склонности все вовлекать в круг нашего сочувствия, мы тащим черта к себе наверх, а ангелов сталкиваем вниз. Поэт воспользовался еще одним приемом, противопоставив отверженного грешника преступнику-проныре, который

с большей удачей и с меньшим позором и преследованиями совершает свои более гнусные злодеяния. Таким образом, по нашему строгому пристрастию к справедливости, мы увеличиваем вину в чаше более удачливого и уменьшаем ее в чаше наказанного. Первый тем хуже, чем он счастливее, второй тем лучше, чем он несчастнее. Наконец, при помощи одного-единственного изобретения автор тысячами нитей приковал страшного преступника к нашему сердцу: убийца любит и любим.

Разбойник Моор не вор, но убийца. Не негодяй, но чудовище. Если не ошибаюсь, Плутарху и Сервантесу * обязан этот странный человек основными своими чертами, которые, по образцу Шекспира, сплавлены самобытным духом поэта в новый, правдивый и гармоничный характер. В предисловии к первой редакции набросан общий очерк этого характера. Ужаснейшие из его преступлений — следствие не столько дурных страстей, сколько нарушенного равновесия хороших. Предавая гибели целый город, он с энтузиазмом отдается спасению Роллера; будучи слишком сильно привязан к любимой девушке, чтобы найти в себе силу расстаться с нею, он ее убивает; слишком благородный в помышлениях, чтобы быть рабом людей, он становится их губителем; всякая низменная страсть чужда ему; личное ожесточение против сурового отца вырастает в бешеную ненависть к всему роду человеческому. «Раскаяние и никакого сострадания! Я хотел бы отравить океан, чтобы они пили смерть из всех источников». Не поддаваясь низкой страсти мелких душонок искать спутников по пороку и падению, он говорит одному новичку: «Брось этот страшный союз! Узнай глубину бездны, прежде чем прыгнуть в нее! Послушайся меня! Меня! — и беги отсюда поскорей!» И эту высоту чувств сопровождает неодолимое героическое мужество и поразительное присутствие духа. Взгляните на него, когда, окруженный в богемских лесах, он из отчаяния немногочисленных сообщников

* Всякому известен достопочтенный разбойник Рок из «Дон Кихота».

создает армию. Образ большого человека завершает неутолимая жажда исправления и неустанная деятельность духа. Какой стремительный хаос идей теснится в голове, которой нужна пустыня, для того чтобы сосредоточиться, и вечность, для того чтобы развиться! И когда занавес давно опустился, взгляд остается прикованным к возвышенному и осужденному на гибель преступнику. Он пролетел, как метеор, и исчезает, как закатившееся солнце.

Представить на сцене такого исключительного негодяя, как Франц, младший Моор,— или, вернее (автор сознается, что не помышлял о сцене), сделать его предметом художественного изображения,— это значит взять на себя бóльшую смелость, чем мог бы извинить авторитет Шекспира, великого знатока людей, создавшего Яго и Ричарда III, чем могла бы оправдать природа в своем неудачнейшем творении. Одно ясно: хотя по части *смешных* подлинников природа несомненно оставляет далеко за собой необузданнейшую фантазию карикатуриста; хотя пестрые видения художника — изображение дураков — она подкрепляет такими естественными уродами, что точнейших ее копировщиков зачастую упрекают в преувеличении,— все же *этот* вымысел нашего поэта она не сумеет оправдать ни единым примером. Надо также прибавить, что если бы природа после сто- и тысячетлетней подготовки даже и выступила с такой неукротимостью из своих берегов,— если бы я признал это возможным,— то не совершает ли непростительного прегрешения против самых основных ее законов поэт, перенесший уродство *самое себя оскверняющей природы* в душу молодого человека? Если даже признать, что оно возможно, то разве такой человек не проползет сначала по тысячам извилистых лабиринтов постепенного падения, не нарушит тысячи обязанностей, чтобы научиться пренебрежительному к ним отношению, не подделает лицемерно тысячи волнений стремящейся к совершенству природы — для того чтобы научиться издеваться над ними? Короче,— не должен ли он предварительно перепробовать все кружные пути, все блуждания, прежде чем с *усилием* всползти

к этому мерзостному Non plus ultra? Моральным переменам так же чужд скачок, как и физическим. И я настолько люблю сущность моего рода, что скорее готов десять раз осудить поэта, чем признать человечество способным породить столь злокачественную язву. Пусть толпы ревнителей и бескорыстных проповедников истины вещают со своих облаков: «Человек по природе склонен ко злу», — я не верю этому. Напротив, я убежден, что состояние морального зла в человеке непременно есть насильственно навязанное ему состояние, и чтобы довести до такого, предварительно нужно нарушить (если можно так выразиться) равновесие всей его духовной организации, совершенно так же, как должна быть нарушена система организации физической, пищеварение и выделение, пульс и работа нервов — прежде чем природа даст место лихорадке или судорогам. Откуда у нашего молодого человека, выросшего в кругу мирной, беспорочной семьи, столь безнравственная философия? Поэт совершенно не дает ответа на этот вопрос. Для всех гнусных взглядов и дел Франца мы не находим никакого объяснения, кроме пустого желания художника, который, чтобы приукрасить свою картину, выставил всю человеческую природу к позорному столбу в образе дьявола, присвоившего ее обличье.

И не поступки, собственно, возмущают нас в этом насквозь испорченном человеке и не его мерзостная философия, — а больше всего та легкость, с какой философия склоняет его к подобным гнусностям. В кругу бродяг мы можем, пожалуй, услышать эдакие бесшабашные шуточки о морали и религии, наше внутреннее чувство возмутится, но мы будем считать, что все еще находимся среди людей, пока в состоянии уверять себя, будто сердце никогда не бывает так глубоко испорчено, как язык. С другой стороны, история представляет нам субъектов, которые по бесчеловечности поступков *

* Рассказывают об одном злодее в наших местах, который с опасностью для собственной жизни зверски убивал множество людей, ему совершенно неизвестных. Говорят еще о другом, который, не имея нужды в пропитании, заманивал к себе детей соседей и съедал их.

далеко оставляют за собой нашего Франца; и все же этот характер так страшно потрясает нас. Можно сказать: там нам известны только факты, у нашей фантазии остается простор вообразить побуждения, способные, не скажем — оправдать, но хоть объяснить эти дьявольские гнусности. Здесь поэт сам предуказывает нам рамки, раскрывая перед нами весь механизм. Когда наша фантазия связана историческими фактами, мы ужасаемся отвратительным софизмам, но они кажутся нам слишком легковесными и неосновательными, чтобы — смею ли сказать? — подогреть к действительному преступлению. Быть может, сердце поэта выигрывает за счет его драматических изображений: легко посулить тысячи злодеяний, легко в мыслях перебить тысячи людей; но совершить хоть одно убийство в действительности — геркулесова работа. В одном монологе Франц указывает нам важную причину: «Будь проклята глупость мамок и нянек, уродующих наше воображение страшными сказками и запечатлевающих в нашем слабом мозгу ужасные картины судилищ, от которых невольным трепетом содрогаются в ледяном ужасе члены человека, цепенеет самая отважная решимость» и т. д. Но кому не известно, что как раз эти следы первоначального воспитания неистребимы в нас? Новое здание драмы улучшено поэтом. Злодей потерял своего пособника и вынужден прибегнуть к собственным рукам. «Как? А что, если я сам пойду и сзади воткну ему шпагу в спину? Раненый человек — ведь это ребенок. Живее, без колебаний! *(Он идет решительными шагами, но вдруг в страшном бессилии останавливается.)* Кто крадется за мною? Лица, каких я никогда не видел! Пронзительные трели! *(Из-под платья его падает кинжал.)* Кости мои хрустят! Нет, не сделаю этого!» и т. д. Самый нерешительный человек может быть тираном и убийцей, но для этого он заведет себе бандита и будет злодействовать рукою закоренелого преступника. Часто это только трусость, но не примешиваются ли сюда и содрогания возвращающейся человечности?

К тому же рассуждения, которыми он умело подкрепляет свою гнусную теорию, представляют собою

результат просвещенной мысли и свободного образования. Понятия, предполагаемые ими, необходимо должны бы облагородить его, и поэт невольно склоняет нас к осуждению муз, что могли направить руки к подобным подлостям.

Но ничего не поделаешь! Как ни противоречит этот характер человеческой природе вообще, он в полной гармонии с самим собою; раз уж поэт перепрыгнул через человека, он сделал все что мог. Этот характер — своя собственная вселенная, которую я охотнее созерцал бы где-нибудь за пределами подлунного мира, хотя бы в одном из стражей ада. Его предательская душа податливо влезает в любую маску и приноравливается к любой форме: подле отца он возносит мольбы, подле девушки предается мечтаниям, подле своего подручного богохульствует. Пресмыкаясь там, где надо просить, он тиран там, где может приказывать. Достаточно рассудительный, чтобы презирать злость в других, никогда не справедливый настолько, чтобы осудить ее в себе. Благоразумием он превосходит разбойника, но неповоротлив и труслив рядом с чувствительным героем. Он так переполнен тяжкими ужащающими тайнами, что даже бреда своего боится как предателя. *«(Придя в себя от приступа бешенства, перешедшего в обморок.)* Что я сказал? Не обращай на это внимания, я солгал, что бы там ни было». И, наконец, о злополучной катастрофе, увенчавшей его козни, где он по-человечески страдает, — как этим подтверждается всеобщий опыт! — мы идем ему навстречу, как только он начинает приближаться к нам; его отчаяние готово примирить нас с его гнусностью. Дьявол, страдающий под пыткой вечного проклятия, вызвал бы слезы у людей; мы дрожим за него и боимся именно того, чего мы ему так ожесточенно желали. Сам поэт как будто почувствовал в конце какую-то теплоту к нему; он попытался одним штрихом облагородить его и в наших глазах: «На, возьми эту шпагу. Живо! Воткни ее в меня сзади, чтоб эти мерзавцы не пришли издеваться надо мной!» И разве не умирает он затем, как большой человек — эта мелкая, пресмыкающаяся душонка!

Во всей трагедии выступает одна только женщина; естественно, что в образе этой единственной женщины ожидают встретить представительницу всего ее пола. Во всяком случае, внимание зрителя и читателя будет тем сильнее приковано к ней, чем более одиноко стоит она среди мужчин и авантюристов; во всяком случае, можно рассчитывать найти отдых в ее мягкой женственной душе от диких неистовых ощущений, в какие подвергают нас выступления разбойников. Но, к сожалению, поэт, стремясь дать нам здесь нечто чрезвычайное, лишил нас естественного. *Разбойники* — таков был девиз драмы; бряцание оружия заглушило нежный напев флейты. Дух поэта вообще, очевидно, больше склоняется к героическому и сильному, чем к мягкому и миловидному. Ему удаются полнокровные, насыщенные картины, он силен в высших напряжениях страсти и непригоден для среднего пути. Поэтому он создал здесь существо женского пола, в котором мы, несмотря на всю тонкость и восхитительную мечтательность, все-таки не находим того, чего прежде всего ищем: нежного, страдающего, томного создания — девушки. Она слишком мало действует в пьесе, ее роман не сдвигается с места на протяжении трех первых актов (так же как, кстати сказать, вся драма ослабевает в середине). Она может очень мило лить слезы о своем рыцаре, о котором ей столько лгали, она также может дать великолепный отпор обманщику, отнявшему у нее возлюбленного, — и все же у нее нет определенного плана — добиваться ли своего избранника, или забыть его, или заменить другим. Прочитав больше половины пьесы, я так и не знаю, чего хочет эта девушка или что хотел ею сказать поэт, не имею никакого представления о том, что с ней может произойти. Ожидающая ее судьба не указана, не намечена ничем, а ее возлюбленный до последней строки третьего действия не проронил о ней ни слова. Это, разумеется, черта убийственная для всей пьесы, и поэт оказался здесь ниже уровня посредственности. Но с четвертого действия он вполне овладевает собой. С появлением возлюбленного девушка становится интересной. Она сверкает в его сиянии, она согрета у его

пламени, она дышит томностью рядом с сильным, она — женщина рядом с мужчиной. Сцена в саду, переработанная автором в новой редакции, дает подлинный образец женской натуры и с необыкновенной выразительностью рисует напряженность положения. После монолога, где Амалия борется с любовью к Карлу (гостящему у нее под чужим именем), как с клятвопреступлением, появляется он сам:

Разбойник Моор. Я пришел проститься. Но боже! В каком волнении я вас нахожу.

Амалия. Уходите, граф... Оставайтесь... Будьте счастливы! Счастливы... О, зачем вы пришли теперь! О, если бы вы не являлись!

Моор. Тогда вы были бы счастливы? Прощайте.

Амалия. Ради бога! Оставайтесь... я не это хотела сказать! *(Ложая руки.)* Боже! А почему не это? Граф! Чем провинилась перед вами девушка, которую вы делаете преступницей? Чем провинилась перед вами любовь, которую вы губите?

Моор. Вы убиваете меня, фрейлен Амалия.

Амалия. Мое сердце было так чисто, пока мои глаза вас не увидели! О, пусть бы они ослепли, эти глаза, совратившие мое сердце!

Моор. Мне! Мне это проклятие, мой ангел! Ваши глаза так же невинны, как ваше сердце.

Амалия. Взгляд совсем как у него! Граф, умоляю вас, отведите от меня этот взгляд, он переворачивает всю мою душу. Его, его представляет мне в этом взгляде предательница фантазия... Уходите! Возвратитесь в образе крокодила — и мне станет легче.

Моор *(с взглядом, исполненным любви)*. Ты лжешь, дитя мое.

Амалия *(нежнее)*. А если ты притворщик, граф? Если ты от скуки играешь моим слабым женским сердцем! Но как притворство может гнездиться в очах, столь разительно сходных с его очами! Ах, хорошо бы! Если бы было так! Счастье! Если бы я должна была тебя ненавидеть! Горе мне! Если бы я могла не любить тебя!

Моор *(в неистовстве прижимает к губам ее руку)*.

Амалия. Твои поцелуи жгут, как огонь.

Моор. В них горит моя душа.

Амалия. Уходи — еще не поздно! Еще есть время! Душа мужчины сильна! Воспламени и меня твоим мужеством, сильный душою муж!

Моор. Твоя дрожь и сильного расслабит. Здесь мое место *(он прижал голову к ее груди)*, и здесь я хочу умереть.

Амалия. Прочь! Оставь меня! Что ты сделал! Убери твои губы! Безбожное пламя разливается по моим жилам. *(Она бес-*

сильно борется с его настояниями.) Зачем явился ты из дальних стран, чтобы разрушить любовь, которая противостояла смерти? *(Она сильнее прижимает его к груди.)* Господь пусть простит тебе, юноша! И т. д.

Финал этой сцены в высшей степени трагичен, да и вся она вообще — самая волнующая и ужасная. Граф надел на палец Амалии обручальное кольцо, которое она дала ему много лет тому назад, но она его не узнала. Теперь он дошел с ней до цели — туда, где он ее покинул и где должен ей открыться. Рассказ о ее собственной судьбе, которую она принимает за чужую, был очень интересен. Она защищает несчастную девушку. Сцена кончается таким образом:

Моор. Моя Амалия несчастная девушка.

Амалия. Несчастная оттого, что оттолкнула тебя!

Моор. И еще несчастнее оттого, что дважды обнимает меня.

Амалия. О, тогда она, конечно, несчастна! Милая девушка. Пусть она будет мне сестрой, и тогда лучший мир...

Моор. Где падают завесы и любовь в ужасе отшатывается... Вечность ее имя... Моя Амалия несчастная девушка.

Амалия *(с некоторой горечью)*. Разве несчастны все, кто тебя любит и зовется Амалией?

Моор. Все... если воображают, что обнимают ангела, а в их объятиях лежит убийца. Горе моей Амалии! Она несчастная девушка.

Амалия *(с выражением сильнейшего волнения)*. Плачу о ней!

Моор *(молча берет ее руку и держит кольцо перед ее глазами)*. Плачь о себе самой! *(Выбегает.)*

Амалия *(склонившись)*. Карл! Земля и небо!

Остается сказать пару слов о двусмысленном разрешении всей любовной истории. Спрашивают, трагично ли убийство любимой девушки? Было ли оно в данном случае естественно? Было ли необходимо? Не было ли исхода менее ужасного? Прежде всего отвечу на последнее. Нет! Никакое соглашение уже невозможно, покорность судьбе противоестественна и в высшей степени недраматична. Быть может, смирение возможно и прекрасно в мужественном разбойнике, — но сколь неприятно в девушке! Что ж ей, — пойти домой и утешиться, раз изменить она ничего не может? Но ведь

тогда; значит, она никогда и не любила. Зарезаться? Противна мне эта банальная уловка плохих драматургов; что спешат сломя голову прикончить своих героев, дабы у проголодавшегося зрителя не простыл суп. Нет, лучше послушать самого поэта и заодно уж найти здесь ответ на все прочие вопросы. Моор посадил Амалию на камень и обнажил ее грудь.

Разбойник Моор. Смотрите на эту красоту, бандиты! Разве она вас не смягчает? Посмотрите на меня, бандиты. Я молод и люблю. Здесь меня любят. Боготворят. Я стою у врат рая. Неужто братья мои отшвырнут меня от них?

Разбойники разражаются хохотом.

Моор (*решительно*). Довольно! Доселе — природа! Здесь начинается муж. Я тоже один из убийц и (*величаво обращаясь к ним*) ваш атаман! Мечом хотите вы спорить с вашим господином, бандиты? (*Повелительным голосом.*) Сложите оружие! Ваш повелитель говорит с вами!

Разбойники в трепете бросают оружие.

Моор. Видите! Вы всего лишь мальчишки, а я, я — свободен. Моор должен быть свободным, если хочет быть великим. Этого торжества я не продам за целый рай любви. Не называйте безумием того, чего не смеее назвать величием, бандиты! Решение несчастья быстрее черепашьего шага спокойной мудрости! Дела такого рода обдумывают, когда они уже сделаны! Потом поговорю об этом. (*Убивает девушку.*)

Разбойники восхваляют победу своего повелителя. Но вот каковы его чувства после убийства.

Моор. Теперь она моя (*охраняя ее шпагой*). Моя — или вечность — была лишь выдумкой глупца. Благословенную мечом, ввел я невесту в дом свой мимо всех колдовских псов моего врага — судьбы. А ведь сладко, верно, умирать от руки жениха. Не так ли, Амалия?

Амалия (*умирая в крови*). Сладко! (*Протягивает руку и умирает.*)

Моор (*обращаясь к шайке*). Ну, жалкие негодяи! Чего вы еще потребуете? Вы пожертвовали мне жизнью, которая уже не была вашей, жизнью, полной мерзости и позора. Я же заклял для вас ангела, бандиты! Мы поквитались. Мое обязательство разорвано в клочки на этом прахе. Возвращаю вам ваше. И т. д.

Эта сцена явно увенчивает всю драму и завершает характер влюбленного и разбойника.

Менее доволен я характером отца. Он должен бы быть нежным и слабым, а он слезлив и ребячлив. Это

видно уже из того, что он слишком глупо верит выдумкам Франца, достаточно грубым и наглым. Такой характер, правда, подходил поэту, ибо позволял Францу добиться своих целей. Но почему же автор не сделал отца пронизательнее, а интриги сына более топкими? Очевидно, Франц знал отца насквозь, раз счел излишним тратить на него всю силу своего ума. Вообще к критике Франца я должен прибавить, что голова его обещает более, нежели осуществляют интриги, которые, между нами будь сказано, фантастически грубы, точно в романе. Таким образом, чувство сострадания к отцу перемешивается с известным пренебрежением и недоумением, что значительно ослабляет возбуждаемый им интерес. Разумеется, пассивность обиженного усиливает наше негодование против обидчика, однако, для того чтобы первый привлек наш интерес, необходима известная степень уважения к нему. Если это уважение не основано на интеллектуальных достоинствах, то на чем же? На моральных? Но известно, насколько последние должны быть связаны с первыми, чтобы быть привлекательными. Ко всему этому Моор-отец не столько христианин, сколько старая святоша, и свои религиозные изречения словно вычитывает из библии. Наконец, автор слишком деспотически и бесцеремонно обращается с бедным стариком, которого, если ему и удалось уйти живым из второго действия, следовало, по нашему мнению, прикончить мечом в четвертом. У него лягушечья живучесть, у этого человека, и она оказалась очень удобной для поэта. Но поэт ведь и врач — и, верно, пропишет ему должную диету.

Удачливее оказался автор в контрастирующих характеристиках разбойников Роллера, Шпигельберга, Шуфтерле, Косинского, Швейцера. В каждом есть нечто отличное, нечто такое, что делает его интересным даже рядом с атаманом без ущерба для последнего. Роли Германа, полной промахов в первой редакции, придано во втором варианте более удачное направление. Столкновение обоих негодяев в середине четвертого действия создает интересную ситуацию. Характер Германа выдвигается вперед, оттеняя на второе место старого Даниэля.

Речь и диалог должны бы оставаться более единообразными и, в общем, менее поэтичными. Язык пьесы то лирический и эпический, то метафизический, иногда — библейский, а иногда вульгарный. Франц в особенности должен бы говорить совсем иначе. Цветистый язык мы прощаем только разгоряченной фантазии, а Франц должен оставаться совершенно холодным. Девушка, по-моему, слишком начиталась Клопштока. Если по красотам нельзя заметить, что автор без ума от Шекспира, то тем виднее это по его отступлениям. Возвышенное не становится возвышеннее от поэтической цветистости, но эта цветистость делает подозрительным чувство. Где поэт переживал всего глубже и чувствовал всего правдивее, там он выражался, как каждый из нас. В следующей драме он должен исправиться — или ему будет предложено сочинять оды.

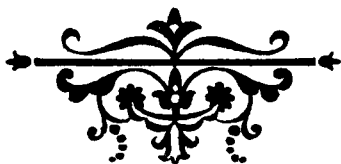
Некоторые исторические соотношения кажутся мне недостаточно оправданными. В новой редакции вся история перенесена в эпоху установления земского мира в Германии. Характеры и фабула пьесы были приурочены к современности: время изменено, фабула и характеры остались те же. Так возникло создание пестрое, точно штаны арлекина: все действующие лица говорят слишком по-ученому, встречаются намеки на вещи, которые произошли или были бы допустимы лишь два века спустя.

Кроме того, следовало, в общем, соблюдать большую благопристойность и мягкость. В действительности Лаокоон может реветь от боли, но в изобразительном искусстве ему разрешено лишь страдальческое выражение лица. Автор, верно, возразит: я изображал разбойников, а изображать разбойников скромными было бы промахом с точки зрения естественности. Правильно, господия сочинитель! Но зачем же вы остановились на разбойниках?

Что же представляет собой пьеса со стороны ее морали? Может быть, мыслитель найдет в ней что-нибудь в этом роде (особенно, если привнесет); полумыслителей и эстетических зевак можно смело оставить без нее.

И, наконец, автор (ведь переверачивая рисунок, обыкновенно справляются об имени художника). Его обучение несомненно было лишь наглядным; в том, что он не читал критических отзывов, а может быть, ни с одним не посчитался, убеждают меня его красоты и еще больше его колоссальные промахи. Говорят, он состоит лекарем гренадерского батальона в Вюртемберге. Если так, то это делает честь чутью его государя: насколько я понимаю его создание, он сторонник сильных доз как в эстетике, так и в эметике, и я скорее доверил бы ему лечение десятка лошадей, чем моей жены.

1782





ЗАГОВОР ФИЕСКО В ГЕНУЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Историю заговора извлек я преимущественно из *Conjuratiōn du Comptе Jean Louis de Fiesque* кардинала де Реца, из *Histoire des Conjuratiōns, Histoire de Gènes* и 3-й части Истории Карла V — Робертсона. Вольности, которые я позволил себе в отношении событий, простит Гамбургский Драматург в том случае, если замысел мой удался; если не удался, то я предпочитаю погубить свои поэтические вымыслы, а не факты. Подлинную катастрофу заговора, в котором граф в силу несчастной случайности гибнет у цели своих желаний, пришлось существенно изменить, ибо природа драмы не терпит случайности или прямого вмешательства провидения. Меня очень удивило бы, что ни один из драматургов еще не занимался этим сюжетом, если бы, как я, не находил для этого достаточно оснований именно в этом недраматическом повороте. Высшие умы видят, как тончайшие паутинки отдельного деяния пронизывают всю мировую систему и, быть может, протягиваются к отдаленнейшим границам будущего и минувшего, туда, где человек видит только повисший в воздухе факт. Но художник совершает свой выбор ради близорукого человечества, которое он намерен поучать, а не для проицательных всемогущих сил, у которых он учится.

В «Разбойниках» я взял сюжетом жертву неумеренного чувства. Здесь я пробую противоположное — жертву хитрости и коварства. Но какую бы известность в истории ни приобрел несчастный проект Фиеско, на сцене он легко может утратить эффект. Если правда, что только чувство вызывает чувство, то, мне кажется, *политический герой* не может быть персонажем сценического действия именно в той степени, в какой он должен подавить человека, чтобы стать политическим героем. Поэтому не от меня зависело вдохнуть в мой сюжет тот живой пламень, который властвует, воплощаясь в чистом продукте вдохновения; но соткать холодное, неблагодарное государственное действие из нитей человеческого сердца и тем самым вновь привязать его к человеческому сердцу, запутать *человека* в сетях *государственного ума* и заимствовать у изобретательной интриги ситуации для человечности — это зависело от меня. Мое общение с гражданским обществом познакомило меня более с человеческим сердцем, чем с кабинетами министров, и, возможно, именно эта политическая слабость обратилась в поэтическую добродетель.

1783

ОБРАЩЕНИЕ К ПУБЛИКЕ

Собственно говоря, картина должна была бы говорить за художника, а он сам ожидать приговора за занавесом. И я не намереваюсь сейчас подкупить зрителя в пользу моей манеры; к тому же нить трагедии не особенно глубоко сокрыта. Тем не менее я слишком ценю внимание моей публики, чтобы не постараться беречь для нее те немногие мгновенья, которые могут пройти в поисках этой нити.

Фиеско — это главный пункт пьесы, к которому, словно реки к океану, стремятся все действия и характеры, — Фиеско, о котором я не знаю ничего более располагающего в его пользу, чем то, что Ж.-Ж. Руссо хранил его в своем сердце; Фиеско, большой творческий ум, который под обманчивым покровом изнеженного эпикурейского безделья в тихой, бесшумной тьме, по-

добно творящему духу, одиноко и неслышно рождает из хаоса целый мир и выставляет напоказ пустое, смеющееся лицо бездельника, в то время как гигантские планы и бешеные желания бродят в его пламенном сердце; Фиеско, достаточно долго не признанный, под конец появляющийся, подобно богу, открывая изумленным взорам зрелый, готовый плод своих трудов, и невозмутимый зритель присутствует при том, как колеса громадной машины неуклонно движутся навстречу желанной цели; Фиеско, который страшится только одного — встречи с себе равным — и более гордится победой над собственным сердцем, чем над грозной державой; Фиеско, который под конец героически побеждая самого себя, отталкивает соблазнительную, блистающую награду своего труда, генуэзскую корону, и находит более высокое наслаждение в том, чтобы быть счастливейшим гражданином, чем государем своего народа.

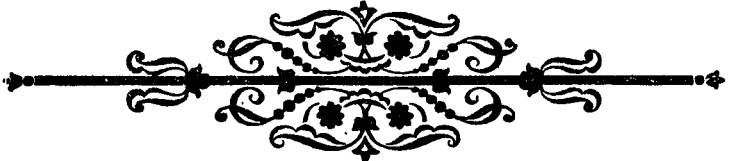
Читатели, вероятно, ожидают, что я стану оправдывать вольности против исторической правды и даже против моей первой обработки, которые я дозволил себе в этом переделанном Фиеско. В том и в другом случае граф стремится к ниспровержению республики, в обоих он погибает в ходе заговора. С историей, полагаю я, справлюсь без труда, так как не являюсь летописцем заговора Фиеско, и один-единственный глубокий вздох, исторгнутый из груди моих зрителей смелым поэтическим вымыслом, стоит, по мне, самой точной исторической достоверности. Генуэзец Фиеско должен был дать моему Фиеско имя и маску — остальное он может оставить себе. *Моя ли* в том вина, что он мыслил менее благородно, был более несчастным? Должны ли мои зрители расплачиваться за этот досадный поворот? Правда, мой Фиеско подменил его. Что нужды в том, что он более велик, чем действительный Фиеско, если он пришелся моей публике по душе? Другое дело, почему я противоречу своему собственному прежнему изображению, где граф гибнет из-за властолюбия. Могло стать, что в то время, когда я набрасывал его, я был добросовестнее или нерешительнее. А может быть, для спокойного читателя, который обдуманно раз-

матывает самую запутанную нить, я усердно старался писать иначе, чем для пылкого зрителя, который должен сразу же насладиться; и все же состязаться с великим человеком куда увлекательнее, чем выслушивать поучения наказанного преступника.

В ценности этой пьесы для категории моральных отношений никто, пожалуй, не усомнится. Если, к несчастью человечества, так обычно и повседневно, что наши божественные стремления, лучшие ростки великого и доброго, так часто погребены под гнетом мещанской жизни, если духовное убожество и мода урезают смелый рисунок природы, если тысяча смешных условностей подделывает великую печать божества, — не может быть бесполезным зрелище, которое, как в зеркале, показывает нам всю нашу силу, раздувает умирающую искру героического духа и поднимает нас в высшую сферу из узкого, душного круга жизни обыденной. Таким зрелищем, надеюсь, является заговор Фиеско.

Священным и торжественным было всегда то тихое, то великое мгновенье в театре, когда сердца многих сотен, будто по всемогущему мановению волшебной палочки, трепещут по воле художника; когда, сбросив все личины и уловки, естественный человек внимает отверзтыми чувствами, когда я веду в поводьях душу зрителя и могу по своей прихоти забросить ее, словно мяч, в небо или в преисподнюю. И преступление по отношению к гению, по отношению к человечеству упустить это счастливое мгновенье, когда сердце так много может утратить или найти. Если каждый из нас научится ради блага отечества отказываться от той короны, которой он способен завладеть, тогда мораль Фиеско — величайшая в жизни.

Меньшего я не мог сказать публике, которая благосклонным приемом моих «Разбойников» воодушевила мою страсть к сцене и которой я посвящаю все мои будущие драматические создания.



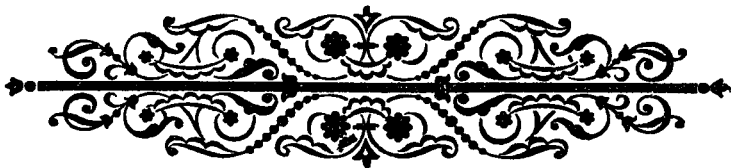
ОБ ИГРЕ ИФФЛАНДА В
«КОРОЛЕ ЛИРЕ»

Девятнадцатого августа на сцене Национального театра в Мангейме был представлен «Король Лир» Шекспира в обработке Шредера. Эта пьеса не ставилась несколько лет, ибо ни один из здешних актеров не отваживался сыграть Лиру после того, как господин Шредер достиг вершины в исполнении этой роли и избаловал публику, настроив ее своей великой, мастерской игрой против более мелкого искусства. В конце концов господин Иффланд принужден был уступить настояниям публики и выступил в этой роли с таким блеском и совершенством, что те самые зрители, у которых еще стоял перед глазами образ Лиры, воплощенный Шредером, стали первыми и самыми пламенными почитателями Иффланда. Бесспорно, этот великий артист не уступит никому во всей Германии. Его игра, одухотворенная и правдивая, не просто работа легких и глотки, какой обычно наши театральные герои вымогают у публики страх и изумление, точно разбойники с большой дороги, пистолетом вымогающие деньги у путешественника. Он владеет всей палитрой нежных и тонких переживаний, торжественной серьезности, равно как и сатирической насмешки. Его исполнение совершенно. Ни одна гримаса, ни одно движение мускула не обличает его во лжи. Его речь и мимика соединяются, вызывая самую смелую иллюзию. Ничто

не напоминает нам, что этот Лир мог быть Францем Моором, на которого два месяца назад мы взирали с трепетом и восхищением. От него лишь самого зависит, в чем он хочет быть великим, и, пожалуй, ему не хватает только британской публики, чтобы вызвать дух несравненного Гаррика.

1784





МУЗЕЙ АНТИКОВ В МАНГЕЙМЕ

(Письмо датского путешественника)

Мангейм

Сегодня счастливейший день всего моего путешествия по Германии. Ты знаешь, мой милый, как я наслаждался великолепием мироздания на блаженном юге — смеющимся небом и смеющейся землей, — где мягкие лучи солнца призывают к радостной мудрости, согревают веселящие душу гроздьи и порождают плоды гения и вдохновения. Я видел, быть может, вершины пышности и богатства. Часто поражала меня победа руки человеческой над упорным сопротивлением природы, — но ютящаяся по соседству ницета отравляла мое сладостное восхищение. В цветочных аллеях княжеского сада фигура голодного с впалыми глазами, молящая о подавании... крытая соломой, разваливающаяся хижина напротив надменного дворца... как быстро низвергает все это мою вознесшуюся гордость! Мое воображение завершает картину. Я вижу теперь, как проклятия тысяч людей, подобно прожорливой куче червей, кишат посреди этого высокопарного разложения. Великое и восхитительное внушает мне отвращение. Не вижу ничего, кроме хилого, умирающего человека. Одни глаза и щеки горят лихорадочным румянцем и лгут о цветущей жизни, в то время как в хрипящих легких свирепствует огонь и разложение.

Таковы, любезнейший, чувства, часто охватывающие меня при виде достопримечательностей, в каждой стране выставленных на удивление путешественнику. Такая уж беда со мной, что о всяком, в глаза бросающемся общественном начинании я могу думать, только сопоставляя его с благополучием общества в целом, — и как много *больших* величин становится в этом зеркале *маленькими*, как много мишурных ореолов теряет свой блеск!

Сегодня, наконец, я наткнулся на невыразимо приятную неожиданность. Все мое сердце переполнено ею. Я чувствую, что стал благороднее и лучше.

Я только что вернулся из Музея антиков в Мангейме. Здесь горячая любовь одного немецкого государя со вкусом собрала благороднейшие памятники греческого и римского ваяния. Всякий местный житель и приезжий могут совершенно свободно наслаждаться этой сокровищницей древности; ибо умный и любящий отечество курфюрст не затем с большими издержками выписал из Италии эти гипсы, чтобы удостоиться мелкой славы владельца еще одной достопримечательности или, как многие другие государи, вымогать у проезжего путешественника подачку изумления. Самому *искусству* принес он эту жертву, и благодарное искусство увековечит его имя.

Уже расположение фигур значительно облегчает наслаждение ими. Сам Лессинг, побывавший здесь, заявил, что посещение этого музея во многих отношениях полезнее изучающему искусство художнику, чем путешествие в Рим, на поклонение подлинникам, которые, по его словам, большею частью слишком плохо освещены, либо стоят высоко, или загромождены плоскими вещами, так что знаток, которому хочется обойти их со всех сторон, чтобы почувствовать и рассмотреть их с разных точек зрения, не может воспользоваться ими как следует.

Тыходишь в этот храм искусства, приветствуемый всемогущим веянием эллинского гения. Уже в этом первом твоём изумлении есть нечто высокое, священное. Словно невидимая рука отдернула перед твоим взором завесу прошлого: два тысячелетия исчезают

пред твоим взором; ты вдруг очутился в прекрасной, радостной Элладе, живешь среди героев и граций и, подобно им, преклоняешь колени пред сказочными богами.

Твой первый взгляд падает на колоссальную фигуру Геркулеса Фарнезского: великолепное изображение мужественной силы. Какая смелость, величие, совершенство, правдивость, которые выдержат самый строгий суд анатома! Кто претворил твердый неподатливый камень в такие мягкие, гибкие массы мускулов? Фигура в *спокойном* положении — скульптор взял своего Геркулеса в момент покоя (быть может, усталости), и, однако, даже самый неопытный глаз представляет всю страшную скрытую силу этого покоя. Мое воображение сообщает колоссу движение. Я вижу, как эта фигура обрушивается на Немейского льва, и, чувствуя головокружение, я в ужасе и изумлении бросаюсь прочь.

Дальше приковывает твой взгляд несравненная группа Лаокоона. Много нового мне не придется сказать тебе об этом высоком создании античного искусства; ты слышал уже о нем, а вид его превосходит всякое описание. Это великое страдание во взгляде, в выражении губ, эта вздымающаяся в борении грудь — тот миг, то состояние, когда сама природа так легко забывает о своем существовании, так легко опускается до безобразия, — и, однако, при всей правдивости изображения такая привлекательность, при всей верности такая тонкость, что самый пресыщенный глаз не может в упоении оторваться от группы. И какую мягкость придают общей идее второстепенные фигуры беспомощных сыновей, которых ужасная змея плотно прижала к отцу. Выражение страдания и все расположение фигур не оставляют пытливого взгляду ничего невыясненного, — и, однако, изгони из мысли все это выражение страдания, представь себе эти фигуры вне насильственного состояния аффекта — и они все же остаются образцами высшей правдивости и красоты. Греческий художник не пожертвовал ничем — мы воспринимаем невыразимую гармонию группы без малейшего недовольства по поводу незавершенных подробностей в фигурах мальчиков. Так творила древность.

Из всех фигур, выставленных в этом зале, совершеннейшая — Аполлон Ватиканский. Достаточно лишь взглянуть на него, чтобы с уверенностью сказать, что ты стоишь перед бессмертным. Восхитительная фигура юноши, становящегося *мужчиной*, легкость, свобода, завершенность и чистейшая гармония всех частей, сливающихся в одно неповторимое целое, делают его в наших глазах первым из смертных; голова и шея обличают бога. Это небесное сочетание ласковости и строгости, приветливости и серьезности, величия и мягкости не может быть признаком сына земли. Эта высокая грудь, по согласному ощущению всех художников, есть совершеннейшее из всего, когда-либо созданного резцом; бедра и икры — образец благороднейшей красоты. Самого опытного рисовальщика затруднила бы попытка передать только для глаза чудные формы, одна в другую переливающиеся контрастирующими волнистыми линиями, ибо греческий мастер с такою же тонкостью работал и для чувства; глаз узнает *красоту*, чувство — *истину*. Последняя подчинена первой, и, хотя не забыт ни один мускул, художник тончайшие черты не представил зрению, а раскрыл осязанию. Статуя парит — все мускулы устремлены вверх и как бы зримо возносятся ее ввысь. Художник остановился на том мгновении, когда разгневанный бог только что пустил стрелу в дракона Пифона. Правая рука оторвалась от тетивы, в левой еще сохранилась некоторая жесткость и напряжение. Во взоре величавый гнев и твердость прицела, в выдавшейся нижней губе — презрение к чудовищу, в стройно вытянутой шее — торжество и божественное достоинство.

Вспомню — забыть не смогу о метателе стрел Аполлоне,
По дому Зевса пройдет он — все боги и те затрепещут.
С кресел своих повскакавши, стоят они в страхе, когда он
Ближе подступит и лук блестящий натягивать станет.

(Гимны Гомера.)

В отношении стиля этот Аполлон может быть поставлен ниже торса и Лаокоона, но чуткий знаток в упреки высшей красотой забывает об этом недостатке.

К превосходнейшим изваяниям принадлежит уми-

рающий сын Ниобы, пораженный стрелой Аполлона. Голова носит все следы фамильного сходства с потомством Ниобы, благородно и трогательно выражение смерти на его лице; особенно выдвинута грудь в широких и прекрасных пропорциях, живот с чрезвычайной правдивостью втянут в предсмертных судорогах. Стиль зрелый и имеет много общего с чрезвычайно тонким стилем Кастора и Поллукса.

К лучшим вещам этого зала я причисляю еще *Антиноя*; жаль, что в неудачной отливке фигура несколько скривилась у бедер; *Боргезского бойца* — фигуру, в которой меня восхищает главным образом правдивость игры мускулов; близнецов *Кастора и Поллукса*, *Кавна* и *Библиду*, *Фавна*, *Точильщика*, особенно из-за пытливого выражения его лица и формы обеих рук, *Гермафродита*, *Венеру Медицейскую*, *Умирающего бойца*, римлянина *Германика* и еще несколько статуй, о которых подробнее расскажу тебе в ближайшем письме.

Замечательными показались мне также бюсты великих греков и римлян, голова умирающего *Александра*, *Ниобы*, одной из ее дочерей, *Клеопатры*, *Нерона* и *Калигулы*, *Фаустины* и многих других. Случайно оказались рядом головы слепого *Гомера* и г. де *Вольтера*. Не знаю более язвительной сатиры на наш век. Вольтер — полагаю, это можно сказать теперь громко в Германии, — Вольтер был ум поистине великий, но почему такой забавной показалась мне его голова в этом обществе?

Взглянем еще раз на эти статуи.

Почему все словесные и пластические искусства древности так устремлены к *благородному*?

Человек создал здесь нечто более высокое, чем сам он, напоминающее нечто большее, чем его род; быть может, это значит, что он меньше, чем станет в будущем? Если так, то это всеобщее тяготение к идеализации могло бы освободить нас от всяких размышлений насчет бессмертия души. Если человеку *суждено* оставаться, если он *может* оставаться *только* человеком, откуда взялись бы боги и создатели этих богов?

Философия греков была безнадежна, религия еще безнадежнее, а поведение, конечно, не менее благо-

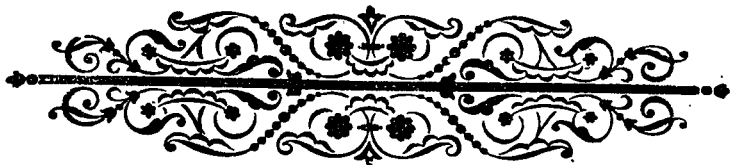
родно, чем наше. Достаточно задуматься над созданиями их искусства — и проблема будет решена. Греки изображали своих богов в виде облагороженных людей и тем приближали своих людей к богам. Это были отпрыски *одной* семьи.

Не могу расстаться с этим залом, не порадовавшись еще раз победе, одержанной искусством Греции над судьбой всего земного шара. Вот стою я пред знаменитым торсом, некогда открытым в развалинах древнего Рима. В этой разбитой каменной глыбе заключена мысль беспредельной глубины. Друг мой, этот торс рассказывает мне, что две тысячи лет тому назад был великий человек, способный создать нечто подобное, был народ, дававший идеалы художнику, создавшему нечто подобное, что народ этот верил в истину и красоту, раз *один* человек из его среды чувствовал истину и красоту, что народ этот был благороден, ибо добродетель и красота — лишь сестры одной матери. Видишь, друг мой, так почуял я Грецию в этом торсе.

А между тем мир жил своей жизнью в тысячах преобразений и форм. Троны возникали и низвергались. Суша вставала из вод, земли становились морями. Варвары, смягчаясь, делались людьми, люди, дичая, обращались в варваров. Прекрасная страна Пелопонесса выродилась вместе со своими обитателями; где некогда порхали грации, веселились Анакреоны и Сократ умирал за истину, — там расселись теперь турки. И все же, друг, живо, живо еще то золотое время в этом Аполлоне, в этой Ниобе, этом Антиное, и вот, лежит этот *торс* — недостижимый, неистребимый — неоспоримое вековечное свидетельство о божественной Элладе, вызов, брошенный этим народом всем народам земли.

Создать нечто непреходящее, продолжать свое существование, когда все вокруг рушится, — о друг, ни обелисками, ни завоеванными странами, ни открытыми мирами не дано мне славиться в потомстве, я не могу напоминать ему о себе великими творениями, я не могу вылепить голову к этому торсу — но, быть может, смогу сделать доброе дело без свидетелей!

Т....ее.



ПРЕДИСЛОВИЕ К «ДОН КАРЛОСУ» В ЖУРНАЛЕ «РЕЙНСКАЯ ТАЛИЯ»

Причина, по которой публика знакомится с трагедией «Дон Карлос» в отрывках, заключается в желании автора услышать правду о своем сочинении, прежде чем оно будет закончено. Когда, долго не отрываясь, смотришь на одну и ту же поверхность, то глаза даже у внимательнейшего наблюдателя начинают мутиться, и предметы становятся расплывчатыми. Если поэт не хочет заблудиться в лабиринте собственного воображения и из-за мелочного внимания к подробностям утратить перспективу целого, то ему необходимо временно покинуть круг своих образов, чтобы фантазия его остывала, отдаляясь от своего предмета и чужое восприятие уточняло его ощущения. С любимыми созданиями нашего духа происходит почти то же, что с любимыми нами девушками, — в конце концов мы становимся слепыми к их недостаткам и равнодушными от наслаждения. Как там, так и здесь непродолжительные разлуки, маленькие размолвки часто помогают раздуть угасающий пыл страсти. Пламя вдохновения — не вечное пламя. Оно часто нуждается в пище извне, в обновлении сочувственными встречами. Как драгоценны здесь для поэта друзья, одаренные чутким вкусом, бодрствующие над его созданием и с любовной заботливостью пестующие и выхаживающие новорожденное дитя его таланта!

Об этой услуге я хотел просить публику, предлагая ее вниманию эти отрывки. Всякий читатель и всякая читательница, достаточно благосклонные к автору; чтобы радеть о классическом совершенстве его создания,— особенно вы, писатели моей родины, имена которых уже отмечены славой в подлунной, вы, не знающие ныне лучшего дела, чем протягивать руку помощи свосму ученику и другу, чтобы поднять его до себя,— всех вас призываю я счесть этот опыт достойным вашего внимания и со строжайшей откровенностью сообщить мне приговор вашего вкуса. Ваше неодобрение не пугает меня. Каким бы ни было мнение света об этих отрывках, оно ни в коем случае не смутит меня, ибо это не последняя моя инстанция. Я приму его только как поучительные указания моего критического друга, которыми я могу воспользоваться при совершенствовании моего труда, но судья мой — потомство. То, что я сделал плохо на глазах у современников, я все еще в силах исправить: промахи юноши не ставятся на вид взрослому,— но потомство осуждает заочно, в отсутствии обвиняемого без защитников, без свидетелей. Сздапие живет, а творца его уже нет. Срок оправдания истек: что раз утеряно, того не воскресить. На этот суд уже некому жаловаться. Как был бы я поэтому рад наставлению, которое раскрыло бы мне глаза на недостатки моей драмы и, быть может, помогло бы мне в более безукоризненном виде передать ее строгому потомству. Если знаток признает уже этот первый очерк хилым, уже здесь не ощутит здоровья и жизненной силы, обеспечивающих ему долговечность, то пусть весь набросок летит в огонь.

История злосчастливого Дон Карлоса и его мачехи, королевы, принадлежит к самым интересным из известных мне, но я очень сомневаюсь, можно ли ее считать столь же трогательной, сколь потрясающей. Трогательность здесь, на мой взгляд, всецело заслуга поэта, сумевшего из разнообразных видов обработки избрать как раз тот, где неприятная жесткость сюжета умеряется и ослабляется до мягкой деликатности. Такая страсть, как любовь принца, слабейшее проявление которой есть уже преступление, которая противоречит

непреложным законом религии и непрестанно натывается на границу человеческой природы, может привести меня в содрогание, но едва ли разжалобит до слез. И принцесса, сердце которой и все женское счастье принесено в жертву печальному государственному долгу, с равной бесчеловечностью терзаемая страстью сына и отца, может вызвать во мне ропот на судьбу и провидение, скрежет зубовный против светских условностей, но разве заставит она меня заплакать? Если эта трагедия должна растрогать, то это, на мой взгляд, может быть вызвано только положением и характером короля Филиппа. От его освещения зависит, быть может, вся значительность трагедии. Мой замысел одинаково будет разрушен как в том случае, если я в портрете Филиппа буду следовать за французскими сочинителями, так и в том, если при изображении Карлоса буду основываться на Феррерасе. Раз речь заходит о Филиппе II, все ожидают не знаю какого чудовища, но моей пьесе конец, ежели он в ней таким чудовищем окажется, — а между тем я надеюсь остаться все же верным истории, то есть цепи событий. Столкновение двух в высшей степени различных веков в образах Филиппа и его сына может, пожалуй, показаться безвкусным; но моей целью было оправдать человека, и чем же иначе, чем лучше мог я этого достигнуть, если не посредством господствующего духа его эпохи?

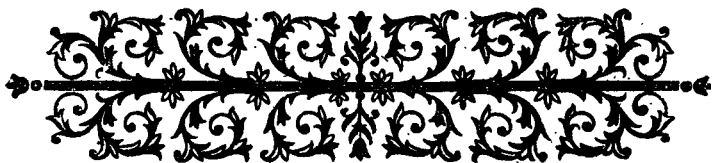
Весь ход интриги обнаружится, надеюсь, уже в этом первом действии. Таково во всяком случае было мое намерение, и это я считаю первейшим свойством трагедии. Уже здесь оба характера вырисовываются с той силой и в том направлении, которое дает читателю возможность догадаться, где, когда и с какой яростью они столкнутся друг с другом в дальнейшем.

Совершенная драма, как учит нас Виланд, должна быть написана в стихах: в противном случае она несовершенна и не может во славу нации соперничать с драмами других народов. Не потому, чтобы я изъяснял притязания на такое соперничество, но потому, что я убежден в истине этого положения, написал я «Карлоса» в ямбах. Однако в нерифмованных ямбах — ибо

я не склонен подписываться под вторым требованием Виланда, по которому самое существо хорошей драмы требует рифмы; я объявляю ее, напротив, противоестественной роскошью французской трагедии, бесплодным ухищрением ее языка, жалкой заменой истинного благозвучия — в эпопее, как и в трагедии. Когда французы представят нам высокий образец этого рода в нерифмованных стихах, мы ответим им таким же рифмованным.

Читатель окажет услугу себе и поэту, если перед чтением этих отрывков хоть бегло перелистает «Историю Дон Карлоса, принца испанского» аббата Сен-Реаля, недавно изданную в переводе в Эйзенахе. Местами я прерываю диалог рассказом, так как возможно, что вся пьеса появится постепенно в таких отрывках, и без этой предосторожности я легко могу оказаться жертвой бесцеремонности, алчности какого-нибудь издателя или антрепренера, которые напечатают моего «Карлоса» либо преждевременно поволокут его на театральные эшафот.





ПИСЬМА О «ДОН КАРЛОСЕ»

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Вы говорите, дорогой друг, что появившиеся до сих пор отзывы о «Дон Карлосе» вас мало удовлетворяют и настоящая точка зрения автора в большинстве их осталась непонятой. Вам представляется еще возможным отстоять некоторые рискованные места, объявленные критикой неудачными; вы находите, что сомнения, высказанные по поводу драмы, если не вполне объясняются ее построением, то предусмотрены и приняты в расчет автором. В большинстве упреков удивила вас не столько пронизательность суждений, сколько самодовольство, с каким они выставляли их как важные открытия, не смущаясь естественнейшей мыслью, что нарушения правил, уже при первом взгляде бросающиеся в глаза самому близорукому, не могли, надо думать, остаться незаметными и автору, который редко бывает самым несведущим из своих читателей; и что им таким образом следует считаться не столько с фактами самими по себе, сколько с основаниями, руководившими здесь автором. Эти основания могут, конечно, быть несостоятельными, могут покоиться на односторонней точке зрения; но если критик хотел приобрести вес в глазах того, кому он навязывается в судьи или напрашивается в советники, то задачей его было показать эту несостоятельность, эту односторонность.

Однако, дорогой друг, что в конце концов автору до того, было ли у его критика признание или нет, много он выказал проницательности или мало? Пусть тот сам об этом заботится! Горе автору, если он поставил действие своего произведения и впечатление от него в зависимость от догадливости и справедливости своего критика — качеств, соединяющихся лишь в весьма немногих головах! Одним из самых неблагоприятных положений для художественного произведения является такое положение, когда произволу читателя предоставлено, какое сообразовит он дать ему толкование, и когда оно нуждается в поддержке, чтобы показать этому читателю надлежащую точку зрения. Если вы предполагали заметить мне, что именно так обстоит дело с моей работой, то отозвались о ней весьма неодобрительно и даете мне повод еще раз подвергнуть ее более тщательной проверке. Итак, необходимо, мне кажется, выяснить прежде всего, заключено ли в пьесе все потребное для ее понимания и высказано ли оно в выражениях настолько ясных, что читателю легко было ее понять. Итак, позвольте, дорогой друг, занять вас некоторое время этим предметом. Пьеса теперь от меня несколько отделилась, и я нахожусь как бы посредине между художником и его зрителем, что, быть может, даст мне возможность соединить глубокое знакомство с предметом первого с непредвзятостью второго.

Возможно вообще, — и я считаю необходимым отметить это с самого начала, — возможно, что в первых действиях я пробудил не те ожидания, которые удовлетворил в последних. Новелла Сен-Реаля, а также, быть может, мои собственные замечания о ней в первом выпуске «Талии» могли внушить читателю точку зрения, с которой пьеса не должна быть рассматриваема теперь. Дело в том, что за время моей работы над нею, которая вследствие разных перерывов затянулась на довольно продолжительное время, многое изменилось во мне самом. В различных превратностях, которые претерпел за это время мой образ мыслей и чувств, неизбежно должно было принять участие и это произведение. То, что по преимуществу увлекало меня

в нем вначале, в дальнейшем действовало уже слабее, а к концу почти совсем не волновало. Новые идеи, зародившиеся во мне, вытеснили прежние; сам Карлос несколько упал в моем мнении, быть может, единственно потому, что я стал намного старше, чем он, и по противоположной причине место его занял маркиз Поза. Таким образом, вышло, что к четвертому и пятому действиям я подошел с совершенно иным чувством. Но первые три действия были уже в руках публики, общего замысла уж было не переделать; мне приходилось или совершенно отказаться от драмы (чем, пожалуй, остались бы довольны лишь очень немногие из моих читателей), или, по мере умения, приспособить вторую часть к первой. Если это не везде удалось наилучшим образом, то я утешаю себя тем, что и более умелая рука, чем моя, не смогла бы сделать это намного лучше. Главная ошибка состоит в том, что я слишком долго носился с пьесой, а драматическое произведение может и должно быть цветком одного лишь лета. Кроме того, и план был задуман слишком обширный для пределов и законов драматического произведения. План, например, требовал, чтобы маркиз Поза добился самого безграничного доверия Филиппа; между тем лаконичность драмы предоставляла мне для такого необычайного воздействия одну лишь сцену.

Мои объяснения в силах, быть может, оправдать меня перед другом, но не перед искусством. Но пусть они по крайней мере положат конец бесконечным разглагольствованиям, ураган которых налетел на меня со стороны критиков именно по этому поводу.

ПИСЬМО ВТОРОЕ

«Характер маркиза Позы почти сплошь слишком идеален»; в какой степени основательно это утверждение, лучше всего выяснится, если мы сведем необычайное поведение этого человека к его истинному содержанию. Как видите, мне приходится здесь иметь дело с двумя противоположными группами читателей. Тем,

кто попросту исключает его из разряда естественных существ, надлежит уяснить, в какой степени он связан с человеческой природой, в какой степени его и действия и помышления вытекают из весьма человеческих побуждений и обоснованы в сплетении внешних обстоятельств; тем, кто именует его «богочеловеком», мне достаточно указать на некоторые его весьма человеческие слабости. Воззрения маркиза, философия, руководящая им, основные его чувства, как ни возвышаются они над повседневной жизнью, рассматриваемые сами по себе, конечно, не дают еще права исключить его из разряда человеческих существ. Ибо мало ли что может зародиться в человеческой голове и мало ли какое порождение мозга может дозреть в пламенном сердце до степени страсти. То же надо сказать и о его поступках, подобные которым все же встречались, хоть и редко, в истории; самопожертвование маркиза ради друга мало чем выше или совсем не выше героической смерти Курция, Регула и других. Неправдоподобное и невозможное должно было бы таким образом заключаться или в противоречии взглядов маркиза тогдашнему времени, или в их недостаточной жизненности и бессилии воодушевить к подобным действиям. Итак, возражения против естественности этого характера я понимаю не иначе, как в том смысле, что в век Филиппа II ни один человек не мог думать так, как маркиз Поза, что мысли такого рода не переходят столь легко в побуждение и в действие и что обычно идеалистические мечтания не осуществляются с такой энергией и последовательностью.

Возражения с точки зрения эпохи, в которой выступает у меня этот характер, говорят, на мой взгляд, скорее за него, чем против. По примеру всех великих умов, он возникает между тьмою и светом, — явление выделяющееся, изолированное. Время его развития — всеобщее брожение умов, борьба предрассудков с разумом, анархия мнений, предрассветная заря истины, — таков искони был час рождения людей выдающихся. Идеи свободы и человеческого равенства, зароненные счастливым случаем или, быть может, удачным воспитанием в эту чисто сложившуюся, восприимчи-

вую душу, изумляют ее новизною и действуют на нее со всею силой необычайного и поразительного; даже тайна, в которой они, вероятно, были переданы ей, усугубляет глубину впечатления. Продолжительное, притупляющее повторение не сообщило еще этим идеям тривиальности, так обесцветившей их в наши дни; печать их величия не стерта ни разглагольствованиями педантов, ни умничанием светских людей. Душа маркиза в их сфере чувствует себя словно в новом и прекрасном мире, воздействующем на нее всею своею ослепительной лучезарностью и захватывающем чудесными сновидениями. Убогость рабства и суеверия, противоположная этому миру, влечет ее к нему все сильнее и сильнее: ведь прекраснейшие сны о свободе сняты в тюрьме! Скажите сами, дорогой друг,— где лучше и естественнее мог зародиться смелый идеал гуманной республики, всеобщей терпимости и свободы совести, как не вблизи Филиппа II и его инквизиции?

Все основные убеждения и чувства маркиза Позы вращаются вокруг республиканской доблести. Это доказывает даже его самопожертвование ради друга; ибо способность к самопожертвованию есть воплощение всей республиканской добродетели.

Он выступил как раз в эпоху, когда, больше чем когда-либо шла речь о правах человека и свободе совести. Предшествовавшая ей реформация впервые пустила в оборот эти идеи, и волнения во Фландрии поддерживали их жизненность. Его внешняя независимость, даже его положение мальтийского рыцаря, давали ему счастливый досуг для того, чтобы эти отвлеченные мечтания дозрели в нем до полного расцвета.

Итак, ни данная эпоха, ни государство, в котором живет маркиз, ни внешние обстоятельства, его окружающие, не дают основания считать, что он был не способен к такой философии, или не мог сделаться ее фанатическим приверженцем.

Если история богата примерами, когда за убеждения отдают все земное, если беспочвеннейшим мечтаньям приписывают силу захватывать души челове-

ские до такой степени, что они становятся способными на самопожертвование, то было бы странным отрицать такую силу за истиной. В обстановке эпохи, столь богатой примером того, как люди рискуют достоинством и жизнью из-за учений, по существу мало вдохновляющих, — не должен бы, на мой взгляд, считаться исключительным человек, рискующий чем-либо подобным ради возвышеннейшей из всех идей. Иначе пришлось бы предположить, что истина менее, чем заблуждение, способна захватить человеческое сердце. К тому же маркиз с самого начала известен как герой. Уже в ранней юности он с мечом в руках показал образцы мужества, которое в дальнейшем должен выказать в более важном деле. Воодушевляющие истины и возвышающая душу философия должны были, полагаю, иначе проявиться в героической душе, чем в мозгу ученого педанта или в истрепанном сердце дряблого светского человека.

Как я слышал от вас, возражения вызывают главным образом два поступка маркиза: его поведение в сцене с королем в десятом явлении третьего действия и его самопожертвование ради друга. Возможно, однако, что откровенность, с которой он излагает свои убеждения пред королем, объясняется не столько его смелостью, сколько точным знанием характера Филиппа, а раз нет опасности, то устраняется и главное возражение. Об этом в другой раз, когда я займу вас беседой о Филиппе II; пока я имею в виду исключительно самопожертвование Позы ради принца, о чем поделюсь с вами некоторыми мыслями в следующем письме.

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

По вашим словам, вы недавно нашли в «Дон Карлосе» доказательство того, что страстная дружба может явиться столь же волнующим сюжетом для трагедии, как и страстная любовь, и мой ответ, что изображение такой дружбы я отложил на будущее, удивил вас. Стало быть, и вы вместе с большинством моих чита-

телей считаете бесспорным, что моей целью было изобразить пылкую дружбу между Карлосом и маркизом Позой. Итак, вы до сих пор рассматривали оба эти характера, а быть может, и всю драму с этой точки зрения? А что, милый друг, если вы оказали мне с этой дружбой поистине излишнюю услугу? Если из сопоставления всего в целом с очевидностью явствует, что такой цели у меня не было, да и не могло быть ни в коем случае? Если характер маркиза, как видно из всей совокупности его поступков, совершенно не вяжется с такой дружбой, и из прекраснейших его поступков, ей приписываемых, вытекает наилучшее доказательство противного?

К такому недоразумению могло повести первое указание на отношения между молодыми людьми; но это только так кажется, и при некотором внимании к различному поведению обоих ошибка рассеялась бы. Исходя из их юношеской дружбы, автор отнюдь не отказался от своего более высокого замысла; наоборот, нельзя было соткать его из лучшей пряжи. Отношения, которыми они вначале связаны,— отголосок прежних, ученических лет. Их привлекло тогда друг к другу совпадение идеалов, равное влечение ко всему высокому и прекрасному, одинаковое преклонение перед правдой, свободой и добродетелью. Характер Позы, впоследствии развивающийся так, как оно происходит в драме, уже с ранних пор должен был прилагать живую силу чувствительности к подходящему предмету; любовное отношение, которому суждено было впоследствии распространиться на все человечество, должно было зародиться в более ограниченном союзе. Этот дух, творческий и пламенный, должен был найти материал для воздействия; мог ли ему представиться лучший, чем нежно и живо чувствующий, восприимчивый к его излипаниям, добровольно спешащий ему навстречу королевский сын? Но уже в ранние годы в некоторых чертах обнаруживается глубина этого характера, уже здесь Поза — более холодный, более сдержанный друг, и его сердце, уже теперь слишком многообъемлющее, должно быть отвоевано ценой тяжелой жертвы, чтобы сосредоточиться на одном существе.

И мучить стал своей любовью братской
И тысячами нежностей безумных.
Того ль я заслужил? Ты мог всечасно
Язвить меня насмешками, презреньем,
Но оттолкнуть не властен был. Ты трижды
Отвергнул принца,— трижды он вернулся
Просителем, молящим о любви,
Любви взаимной требующим страстно...

и т. д.

...Вскоре царственная кровь
Под беспощадной плетью заструилась,
Но на тебя смотрел я — и не плакал.
И ты упал к моим ногам, рыдая...¹

Таким образом, уже здесь даны некоторые намеки на то, в сколь малой степени преданность маркиза принцу покоится на *личном влечении*. Уже с самого начала думает он о нем как о королевском сыне, с самого начала эта мысль вкралась между его сердцем и молящим другом. Карлос раскрывает ему свои объятия; юный гражданин вселенной преклоняет пред ним колени. Любовь к свободе и равенству созрела в его душе раньше, чем дружеское расположение к Карлосу; эта ветвь лишь впоследствии привилась на том более крепком стволе. Даже в тот миг, когда гордость его побеждена величию жертвы, принесенной другом, он не забывает о королевском сане. «Я заплачу,— говорит он,— когда ты будешь королем». Возможно ли, чтобы в сердце столь юном, при этом живом и неотступном сознании неравенства положений могла родиться дружба, существенным условием которой является ведь *равенство*? Значит, уже тогда маркиза привлекла к принцу не столько любовь, сколько благодарность, не столько дружба, сколько сожаление. Чувства, чаяния, мечты, решения, смутно и беспорядочно теснившиеся в этой отроческой душе, стремились излиться, отразиться в другой душе; Карлос один был способен переживать эти мечты и чувства, и он отвечал на них. Такой человек, как Поэза, уже в юности должен был же-

¹ Стихи даны в переводе В. Левика.

вать превосходства, а любящий Карлос так покорно, так послушно льнул к нему! Поза видел себя в этом прекрасном зеркале и радовался своему изображению. Так возникла эта студенческая дружба.

Но вот они разлучены, и все изменилось. Карлос является ко двору отца, а Поза ринулся в жизнь. Избалованный ранней привязанностью к благороднейшему и пламеннейшему юноше, Карлос во всей обстановке деспотического двора не находит ничего, удовлетворяющего его сердце. Все вокруг него пусто и бесплодно. Одинокий в суетливой толпе царедворцев, угнетенный окружающей его действительностью, он ищет утешения в сладостных воспоминаниях прошлого. В нем, стало быть, горячо и живо продолжают жить эти ранние впечатления, и сердце его, подготовленное к добрым чувствам, за недостатком достойного предмета истощается в мечтаниях, не находящих удовлетворения. Так постепенно впадает он в состояние праздно мечтательности, бездеятельной созерцательности. Силы его истощаются в постоянной борьбе с его положением, недружелюбные отношения с так мало на него похожим отцом отравляют его тяжелой тоской; словно червь подтачивает она расцвет духа, губит энтузиазм. Угнетенный, лишенный энергии, ничем не занятый, погруженный в себя, истомленный тягостной, бесплодной борьбой, мечущийся между ужасающими крайностями, уже неспособный к самостоятельному подъему — таким застаёт его первая любовь. Он не способен противопоставить ей никакого усилия; все его прежние взгляды — единственное, что могло уравновесить ее, — стали более чуждыми его душе; любовь охватывает его с деспотической мощью; так впадает он в болезненно сладострастное состояние страдания. Все его силы сосредоточены теперь на одном предмете. Неутоленное влечение держит его душу внутренне скованной. Как может она разлиться по всей вселенной? Неспособный удовлетворить свое желание, еще менее способный одолеть его внутренним усилием, он чахнет, полуживой, полумертвый, в явном истощении; нет отвлечения для жгучей боли в его груди, нет сочувствующего сердца, пред которым он мог бы излиться.

Единственный мой друг! Я одинок!
В огромном мире одинок твой Карлос!
Среди земель, где правит мой отец,
Среди морей, где флаг царит испанский,
Когда б не ты, нет никого,— ты слышишь,
Родриго? — в целом мире никого,
На чьей груди излить могу я слезы!

Беспомощность и пустота его сердца приводят его теперь назад к той точке, когда в полноте сердечной раскрылось его существо. Он резче ощущает потребность в симпатии, так как одинок и несчастен. В таком состоянии находит его возвратившийся друг.

Совершенно иначе прошло это время для последнего. Бросившись со всеми силами юности, со всем напором гения, со всем пылом сердца в водоворот жизни, он видит, как ведет себя человек в большом и малом; он находит случай проверить свой идеал на действительных силах всего человеческого рода. Все, что он слышит и видит, он поглощает с живым энтузиазмом, воспринимает, продумывает, перерабатывает, приводя в связь с этим идеалом. Человек является ему во множестве разновидностей, он познает его в условиях разных климатов и государственных устройств, разных степеней образованности и счастья. Так постепенно возникает в нем представление о человеке вообще, пред сложностью и возвышенностью которого исчезают всякие мелкие ограничения. Он выходит теперь за пределы своей личности, в огромности мироздания ширится его душа. Замечательные люди, встреченные им на пути, привлекают его внимание, возбуждая уважение и любовь. Место личности занимает у него теперь весь род; преходящая юношеская привязанность расширяется во всеохватывающее, беспредельное человеколюбие. Праздный энтузиаст обратился в энергичного, деятельного человека. Былые грезы и предчувствия, в смутном, зародышевом состоянии таившиеся в его душе, прояснились до отчетливых понятий; праздные замыслы начинают воплощаться, абстрактное стремление действовать перешло в целесообразную деятельность. Он изучил дух народов, взвесил их силы, их средства, исследовал их строй; в сношениях с родствен-

ными умами его идеи приобрели многогранность и оформленность; испытанные общественные деятели, как Вильгельм Оранский, Колиньи и другие, очищают их от романтики и постепенно низводят до практической осуществимости.

Обогащенный тысячью новых плодотворных понятий, исполненный стремительных сил, творческих побуждений, отважных и обширных замыслов, с действенной мыслью, горячим сердцем, воодушевленными идеями человеческой мощи и благородства, еще пламеннее желающий счастья человечеству, воплотившемуся для него в столь многих отдельных людях *, — таким возвращается теперь Поза с великой жатвы; он горит желанием отыскать поприще, где мог бы осуществить эти идеалы, применить к делу эти накопленные сокровища. Пред ним раскрылось положение Фландрии, где все готово к революции. Знакомый с духом, силами и средствами, которые этот народ может противопоставить мощи своего угнетателя, он видит великий замысел уже осуществленным. Вдохновляющий его идеал республиканской свободы не может найти более благоприятного момента и более восприимчивой почвы.

* В его последующем разговоре с королем находят выражение эти заветные мысли: «Пером черкнуть вам стоит, — говорит он, — и земля воссоздана».

Даруйте в вашей мировой державе
Свободу человеческому духу...
Народу, процветанию народа
Отдайте мощь, служившую доньше
Лишь блеску трона. Возвратите людям
Былое первородство. Гражданин
Пускай, как прежде, будет средоточьем
Всех попечений трона и блюдет
Один свой долг священный — уваженье
К правам собратьев.

Мирный земледел

Пусть видит в плуге честь свою и славу,
А власть и трон оставит королю;
Не сведущему в пахоте и жатве.
Пускай творит художник в мастерской,
Воображая, будто создает он
Иной и лучший мир. Пускай предел
Для дерзновенной мысли мудреца
Кладет лишь ограниченность природы.

Я Фландрию объехал и Брабант,
Провинции, цветущие богатством.
Народ великий, сильный и прекрасный.
И думал я: таким народом править —
Божественный удел!

Чем несчастнее народ Фландрии, тем сильнее охвачено сердце маркиза этим желанием, тем больше спешит он осуществить его. Здесь, и только здесь, живо вспоминает он о друге, с которым расстался в Алькала, пламенно мечтая о всечеловеческом счастье. Его представляет он себе теперь спасителем угнетенного народа, орудием своих высоких замыслов. Полный невыразимой любви, — ибо он связывает его в мыслях с заветным делом своего сердца, — спешит он в Мадрид в объятия друга, чтобы найти здесь богатую жатву семян гуманности и героической доблести, некогда посеянных им в душе Карлоса, и обнять в его лице освободителя Нидерландов, будущего создателя воздвигнутого им в мечтах государства.

Более страстно, чем когда-либо, с лихорадочной стремительностью бросается Карлос ему навстречу.

...В объятиях друга
Мое больное сердце исцелилось, —
Я на груди у моего Родриго,
И вновь прекрасно все!

Прием самый восторженный; но как отвечает на него Поза? Расставшись с другом в полном расцвете юности и найдя его теперь подобным ходячему трупу, останавливается ли он на этой прискорбной перемене? Доискивается ли долго и тревожно ее источников? Разбирается ли в мелких заботах своего друга? Ошеломленный, сурово отвечает он на неприятно поражающий его прием:

Вы ль юный муж с отважным сердцем льва,
К которому я послан угнетенным,
Но гордым героическим народом?
Не как Родриго я стою пред вами,
Не как товарищ ваших детских пор!
О нет! Как человечества посланник
Я обнимаю вас, — в объятиях ваших
Фламандские провинции рыдают
И молят их от гибели спасти.

Мысль, всецело овладевшая им, невольно вырывается у него в первые же мгновения столь долгожданной встречи, когда столько важных мелочей нужно рассказать друг другу. Карлосу приходится выдвинуть всю тягостность своего положения, напомнить отдаленные сцены детства для того, чтобы вытеснить заветную мысль друга, разбудить в нем сочувствие и направить его внимание на свое прискорбное состояние. Страшно обманутым чувствует себя Поза в надеждах, с которыми спешил к другу. Он ожидал встретить героическую натуру, жаждущую подвигов, и предполагал указать ей поприще для них. Он рассчитывал на сокровища возвышенной любви к человечеству, на клятву, данную в дни мечтаний на преломленном причастии, а встречает страсть к жене отца.

Нет больше Карла, что с тобой прощался
Там, в Алькала, исполнен гордой веры,
Что к воскрешенью золотого века
Он поведет Испанию. Увы!
Прекрасная, но детская надежда!
Обман мечты!

Безнадежная страсть пожирает все силы Карлоса, угрожает его жизни. Как поступил бы в этом положении заботливый друг принца, который был бы только другом, не более? И как поступил гражданин вселенной Поза? Поза, друг и наперсник принца, слишком страшился бы за безопасность своего Карлоса, чтобы с таким риском содействовать опасному свиданию с королевой. Долгом друга было бы постараться заглушить эту страсть, а никак не способствовать ее удовлетворению. Поза, борец за Фландрию, поступает совершенно иначе. Для него важнее всего возможно скорее, хотя бы ценою рискованного шага, покончить с безнадежным состоянием, в котором угасают действенные силы его друга. Терзаясь неудовлетворенными желаниями, тот не способен чувствовать чужие страдания и не может возвыситься до героического решения, пока силы его пригнетены тоской. От несчастного Карлоса нечего ждать Фландрии, — так, может быть, от счастливого? И вот Поза спешит удовлетворить пламеннейшее желание Карлоса, он сам приводит его к стопам королевы

и на этом не останавливается. Он уже не находит в душе принца побуждений, возвышавших его некогда до героических решений; что остается ему сделать, как не разжечь угасший героический пыл чужим огнем, воспользовавшись единственной страстью принца? С этой страстью должен он связать новые идеи, которые хочет утвердить в душе Карлоса. Один взгляд в сердце королевы убеждает его, что от ее содействия он может ожидать всего. Но из этой страсти он намерен применить к делу лишь ее начальный энтузиазм. Вызвав спасительный пыл в его друге, она перестает быть нужной, и он может быть уверен, что она будет уничтожена своим собственным действием. Таким образом даже это препятствие, вставшее перед его великой задачей, даже эту несчастную любовь превращает он теперь в орудие для той, более важной цели; и судьба Фландрии должна обратиться к сердцу его друга через уста любви.

Я в безнадежном пламени любовном
Провидел луч надежды золотой,
И Карлоса повел я к совершенству.
Я мнил, что гордый королевский плод,
Который зреет медленно и долго
В сердцах людских, созреть заставит раньшо
Весна любви, творящей волшебство.
Я возмечтал, что добродетель принца
Под этим солнцем быстро возмужает.

Из рук королевы получает теперь Карлос письма, привезенные ему Позой из Фландрии. Королева призывает обратно отлетевшего от него духа-вдохновителя.

Это подчинение дружбы более важным интересам еще явственнее обнаруживается в сцене встречи в монастыре. Замысел принца, рассчитанный на короля, не удался; это обстоятельство и одно открытие, свидетельствующее, по его мнению, об успехе его страсти, еще сильнее толкают его в ее бездну. Поза подозревает, что к страсти примешалась чувственность. Ничто не могло быть менее совместимым с высоким замыслом маркиза. Все надежды помочь Фландрии, которые он основал на любви Карлоса к королеве, рухнут, если эта

любовь упадет с своей высоты. Недовольство, испытываемое им, раскрывает его помышления.

...О, я знаю,
Что все забыть я должен. Да, когда-то
Все было по-другому. Ты был щедрым,
Богатым, пылким. Целый мир носил ты
В своей груди, — и он разрушен. Чем?
Одною страстью, мелким себялюбьем.
Ты, Карл, опустошен. Ты не скорбишь
Над страшною судьбою Нидерландов,
Ты больше слез над горем их не льешь.
О Карлос, как ты нищ и как ничтожен
С тех пор, как любишь одного себя!

Испугавшись такого возврата к недавнему прошлому, Поза вынужден отважиться на опасный шаг. Пока Карлос остается вблизи королевы, он потерян для дела Фландрии. Его присутствие в Нидерландах может дать тамошним делам совершенно иной оборот; и Поза, ни минуты не колеблясь, отправляет его туда насильно.

...Он должен
Ослушаться монарха и немедля
Отправиться в Брюссель. Фламандцы ждут
С раскрытыми объятьями. Как только
Он кликнет клич — восстанут Нидерланды,
И праведному делу станет мощным
Оплотом сын монарха.

Стал ли бы друг Карлоса так безоглядно играть добрым именем и даже жизнью своего друга? Но Поза, для которого освобождение угнетенного народа гораздо важнее, чем ничтожные заботы друга, Поза, гражданин вселенной, должен был поступить именно так и не иначе. Все шаги, предпринимаемые им на протяжении драмы, обличают смелую решимость, внушить которую способна лишь героическая цель. Дружба часто робка и всегда заботлива. До сих пор — где в характере маркиза хотя бы след боязливой заботы об отдельном существе, этой все исключаящей привязанности, составляющей отличительный признак страстной дружбы? Где интересы принца не отходят у него на задний план перед высшими интересами челове-

ства? Твердо и упорно идет маркиз своим славным путем — и все, что происходит вокруг, имеет для него значение лишь постольку, поскольку связано с этой великой целью.

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Это признание может лишить Позу значительной части его поклонников; он, однако, утешится малым числом новых почитателей, которых оно привлечет к нему, а на всеобщее одобрение подобный характер и не мог рассчитывать. Высокое деятельное стремление к общему благу отнюдь не исключает нежного участия в радостях и горестях отдельного существа. То, что маркиз любит род человеческий больше, чем Карлоса, нимало не ослабляет его дружбы. Если бы судьба и не призвала Карлоса к престолу, он все же отличал бы его пред всеми прочими особой нежной заботливостью: носил бы его «в сердце сердца», как Гамлет своего Горацио. Принято думать, что благоволение слабеет и остывает, по мере того как умножаются его предметы; но это неприменимо к маркизу. Предмет его любви является ему во всей лучезарности восторга; прекрасный и просветленный стоит перед его душой этот облик, как изображение возлюбленной. Так как именно Карлосу надлежит осуществить идеал человеческого счастья, то Поза переносит его на принца и в конце концов охватывает обоих в неразрывно едином чувстве. Только в Карлосе созерцает он свое пламенно любимое человечество; все его мысли о нем сходятся как в фокусе на личности друга. И этот единый предмет поглощает весь энтузиазм и все силы его души.

...И, одному отдав навеки сердце,
Им обнял целый мир. В душе инфанта
Я создал рай земной для миллионов...

Здесь, стало быть, в едином пламенном потоке сосредоточена любовь к одному существу без пренебрежения к любви всеобщей; бережно взлелеянная

дружба без несправедливости, без исключительности, свойственной этой страсти, и всеобщая, всеобъемлющая любовь к людям.

Так неужели интересу могло повредить как раз то, что облагородило его? Неужели эта картина дружбы утратила в трогательности и прелести то, что выиграла в достоинстве, а в силе — то, что приобрела в широте? Неужели друг Карлоса лишь потому имеет меньше прав на наши слезы и восхищение, что с ограниченным проявлением аффекта благорасположенности совмещает величайшее ее расширение и божественность всеобъемлющей любви смягчает человеческим ее применением?

С девятым явлением третьего действия для этого характера открывается совершенно новая арена.

ПИСЬМО ПЯТОЕ

Страсть к королеве привела, наконец, принца на край гибели. Доказательства его вины в руках отца, а его опрометчивая горячность раскрыла выжидающей подозрительности врагов его уязвимейшие места; ему, очевидно, предстоит стать жертвой своей безумной любви, отцовской ревности, злобы попов, мести оскорбленного врага и отвергнутой распутницы. Внешнее положение Карлоса требует самой спешной помощи; но еще более требует ее внутреннее состояние его духа, грозящее расстроить все надежды и замыслы маркиза. Для их осуществления, для освобождения Фландрии необходимо спасти принца от опасности, вырвать его из этого душевного состояния; того и другого мы ожидаем от маркиза, который и сам подает нам такую надежду.

Однако на том же пути, на котором явилась опасность для принца, возникло и в короле душевное состояние, впервые заставившее его ощутить потребность высказаться. Муки ревности перенесли короля из-под противоестественного гнета его сана в естественное положение человека, заставили почувствовать пустоту и искусственность деспотического величия и зародили в

нем желания, какие не в силах удовлетворить ни могущество, ни высокое положение.

Король, король, в несчетный раз король!
Бессмысленное эхо — ваш ответ!
Я посохом ударил по утесу,
Я ждал воды, но на песок сожженный
Расплавленное золото течет.

Вызвать подобное состояние в таком монархе, как Филипп II, могло, думается мне, именно то развитие событий, какое представлено до сих пор, и никакое иное. В свою очередь это состояние подготавливает дальнейшие действия и встречу короля с маркизом. Совершенно различными путями отец и сын приведены к нужной поэту грани; совершенно различными путями оба пришли к маркизу Позе — единственному, в ком сосредоточивается теперь весь разделенный до сих пор интерес зрителя. Вся ситуация, в которой действует маркиз, создана страстью Карлоса к королеве и неизбежным ее влиянием на поведение короля; поэтому необходимо было начать ею драму. В сопоставлении с нею сам маркиз должен был оставаться в тени и удовлетворяться второстепенной ролью до тех пор, пока все действие не окажется в его руках; ведь единственно в этой страсти черпает он материал для своей будущей деятельности. Таким образом, внимание зрителя отнюдь не должно преждевременно отвлекаться от любви Карлоса, и вплоть до этого момента она захватывает его как основное действие, а интерес, которому в дальнейшем предстоит стать господствующим, возвещается лишь намеками. Но когда здание готово, леса падают. История любви Карлоса, как действие подготовительное, отходит на второй план и уступает место тому, ради чего только и была изложена.

И вот скрытые мотивы маркиза, а именно освобождение Фландрии и предстоящая судьба народа, мотивы, которые лишь чувствовались под покровом дружбы, явственно выступают теперь и начинают овладевать всем вниманием. В Карлосе, как мы объяснили выше, он видел лишь необходимое орудие для пламенно и настойчиво преследуемой цели, которому предан с

таким же энтузиазмом, как и самой цели. Именно из этого, более общего мотива проистекает тревожное участие в радости и горе друга, нежная заботливость об этом орудии его замыслов, какие могло бы создать лишь сильнейшее личное влечение. Дружба Карлоса дает полнейшее воплощение идеалу Позы. Она — точка, где соединяются все его желания и стремления. Иного пути к осуществлению своего высокого идеала свободы и человеческого счастья он не знает. Искать другого ему и в голову не приходило; и меньше всего думал он действовать непосредственно через короля. Поэтому, когда его призывают к королю, он выказывает величайшее равнодушие.

Меня? Он звал меня? Да быть не может!
Я для него ничто, ну да, ничто!
Зачем ему я нужен в этих залах?
Как странно, как нелепо! Что ему
В моем существованье? Наша встреча,
Поверьте, ни к чему не приведет.

Но недолго предается он этому праздному и ребяческому удивлению. От ума, привыкшего извлекать пользу из каждого обстоятельства, творческой рукой подчинять случайность своему плану, мыслить всякое событие в связи с господствующей целью, не могло надолго укрыться высокое употребление, какое можно сделать из данного момента. Для него и малейшая крупица времени есть врученный свыше капитал, который необходимо пустить в оборот. Это еще не отчетливый, связный план, а лишь смутное ощущение, да и то едва ли; лишь мимолетная мысль пронеслась — не удастся ли здесь случайно добиться чего-нибудь. Ему предстоит явиться к тому, в чьих руках судьба миллионов. «Надо воспользоваться мигом, который не повторится,— говорит он себе.— Хоть искорку правды забросить в душу человека, никогда не слышавшего правды! Кто знает, может быть, провидение превратит ее во что-нибудь большее». Другой и мысли у него нет, как только воспользоваться этим случаем наилучшим способом, какой он знает. В таком состоянии духа ожидает он короля.

Откладываю до другого случая — если вам будет угодно выслушать меня — более подробное объяснение тона, на который с самого начала настраивается Поза в отношении к королю, всего его поведения в этой сцене и того, как все это принято королем. Пока же ограничиваюсь разбором того, что находится в непосредственной связи с характером маркиза.

Сообразно с своим представлением о короле маркиз надеялся вызвать в нем смиренное изумление, что его, короля, высокое мнение о себе и низкое о людях подлечит все-таки некоторым ограничениям; затем — естественное неизбежное смущение мелкого духа пред великим. Это воздействие могло быть благотворным, если бы свелось даже только к тому, что хоть на миг пошатнуло бы предрассудки этого человека и дало ему почувствовать, что за пределами его замкнутого круга есть деяния, которые ему и не снились. Такой отзвук мог бы долго еще слышаться в его жизни, и впечатление длилось бы тем дольше, чем более беспримерным оно было.

Но Поза поистине слишком поверхностно, слишком плоско судил о короле, и если даже и знал его нрав, то слишком мало был осведомлен о душевном состоянии монарха в данное время, чтобы принимать его в расчет. Это душевное состояние было в высшей степени благоприятно для него и подготовило его случайным речам прием, на который он вряд ли мог рассчитывать. Неожиданное открытие придает маркизу воодушевления, а самой драме — новый оборот. Осмелев от успеха, превзошедшего все его ожидания, воспламененный некоторыми следами гуманности, удивившими его в короле, он на миг доходит до безумной идеи связать свой заветный план спасения Фландрии непосредственно с личностью короля, непосредственно чрез короля привести его в исполнение. Мысль эта овладевает им со страстью, которая вскрывает все сокровенное в его душе, выносит наружу все порождения его фантазии, все создания его молчаливого раздумья и отчетливо показывает, как мощно властвуют над ним его идеалы.

В состоянии аффекта обнаруживаются пружины всех его прежних поступков; теперь с ним происходит то же, что и со всяким мечтателем, захваченным своей господствующей идеей. Он не знает больше границ, в пылу воодушевления облагораживает свое представление о короле, с изумлением внимающем ему, и забывается до такой степени, что возлагает на Филиппа надежды, за которые будет краснеть, как только успокоится. Вспоминать о Карлосе уже не приходится. Какой далекий обход — дожидаться его помощи! Король сулит ему гораздо более близкое и скорое удовлетворение. Зачем откладывать счастье человечества в ожидании наследника короля?

Разве мог бы задушевный друг Карлоса забыть до такой степени, если бы его увлекла не его главная страсть, а другая? Разве чувство дружбы так изменчиво, что его с легкостью можно перенести на другой предмет? Но все понятно, раз дружба подчинена главенствующей страсти. Тогда естественно, что при первом же случае эта страсть предъявляет свои права и не задумывается изменить свои средства и орудия.

Пыл и откровенность, с которыми Поза изобразил королю задушевные чувства, до сих пор бывшие тайной его и Карлоса, и безумная мечта, что король может не только понять их, но и привести в исполнение, — все это явная измена другу Карлосу. Поза, гражданин вселенной, мог поступить таким образом, и только ему простительно то, что в задушевном друге Карлоса было бы столь же непростительно, сколь непонятно.

Подобное ослепление могло, конечно, длиться только мгновения. Его легко оправдать внезапным изумлением, страстью, но если бы Поза и отрезвясь продолжал верить во все это, то не замедлил бы опуститься в наших глазах до степени фантазера. Но что фантазия в самом деле показалась ему исполнимой, явствует из нескольких мест, где он шутит над нею или серьезно в ней оправдывается:

...допустим,

Я возмечтал свое ученье видеть
На троне и в венце.

К о р о л е в а

Я даже в шутку столь бесплодной мысли
Не приписала б вам. Вы не мечтатель,
Который начинает то, что кончить
Надежды нет.

М а р к и з

Я в этом не уверен.

Карлос сам достаточно глубоко заглянул в душу своего друга, чтобы считать такое решение основанным на его образе мыслей. И того, что он сам говорит при этом о маркизе, вполне достаточно, чтобы поставить вне сомнений точку зрения автора. «Ты сам», — говорит он ему, все еще воображая, что маркиз приносит его в жертву.

Ты закончишь сам
То, что хотел, но не сумел я сделать:
Испанию, выдавшую во мне
Свою надежду, к золотому веку
Ты приведешь. А мне конец! Конец!
Ты это знал. Губительной любовью
Опустошен мой дух в его расцвете.
Я для твоих надежд великих умер.
Судьба ли то, иль случай свел тебя
С монархом — заплати моею тайной.
И верь — он твой, ты ангелом его
До гроба станешь. О, мне нет спасенья, —
Быть может, ты Испанию спасешь.

И в другом месте, в оправдание кажущегося предательства своего друга, принц говорит графу Лерме:

Он горячо любил меня... любил,
Как собственную душу. Этот пламень
Не погасили сотни испытаний.
Но не должны ль миллионы для него —
Отчизна не должна ли быть дороже,
Чем я один? Для одного лишь друга
В груди маркиза слишком много места,
И слишком для любви его ничтожно
Все счастье Карлоса. Он в жертву долгу
Принес меня.

Поза отлично понял, сколь многого лишил он друга Карлоса тем, что доверил королю свои заветные чувства и сделал попытку овладеть сердцем монарха. Именно потому, что эти заветные чувства, собственно, и являются связующим звеном в их дружбе, он знал, что убил их в тот миг, когда глумился над ними в присутствии короля. Карлос не знал, но Поза знал прекрасно, что вся эта философия и замыслы насчет будущего представляют собою священный палладиум их дружбы и важнейшее основание, на котором Карлос владел его сердцем. Но именно потому, что маркиз знал это и в глубине души считал, что и Карлосу оно не может оставаться неизвестным,— как мог он решиться на признание своей измены этому палладиуму? Рассказать Карлосу о разговоре между ним и королем значило, по его мысли, сознаться, что было время, когда друг для него уже ничего не значил. Но если будущее восшествие Карлоса на престол, если сан королевского сына не имеет никакого отношения к их дружбе, если она есть нечто самостоятельное и совершенно личное, то откровенность Позы пред королем может, правда, оскорбить, но не предать, не разрушить ее, и существо ее не может быть затронуто этим случайным обстоятельством. Только деликатностью, только состраданием было то, что Поза, гражданин вселенной, умолчал пред будущим монархом о надеждах, которые он возлагает на нынешнего; но Поза, друг Карлоса, не мог совершить большего промаха, чем эта скрытность.

Правда, те основания скрытности, единственного источника всех дальнейших недоразумений, что выставляет Поза в дальнейшем как самому себе, так и другу,— совсем иного свойства. См. действие четвертое, явление шестое:

...Король

Доверил мне свою святую тайну,
И благодарность — мой ответ доверью.
Да и к чему нескромность? Ведь молчанье
Тебя не тяготит, а может быть,
Еще предохраняет от страданий.

Будить от сна, чтобы увидел спящий,
Какая туча движется над ним?
Не лучше ль тучу отвести неслышно,
Чтоб ты проснулся под лазурным небом.

И в третьем явлении действия пятого:

Но, ласкою предательской подкуплен,
В слепой гордыне возмечтав без Карла
Осуществить прекрасные мечты,
Тебе опасной тайны не открыл я.

Однако всякому, кто хоть немного заглядывал в человеческое сердце, ясно, что маркиз пытается лишь обмануть себя вышеприведенными соображениями (по существу слишком ничтожными, чтобы обосновать столь многозначительный шаг), не смея признаться себе в настоящей причине. Гораздо вернее объясняет его тогдашнее состояние другое место, из которого с очевидностью явствует, что были, вероятно, минуты, когда он спрашивал себя, не следует ли прямо пожертвовать другом. «Лишь захоти я», — говорит он королеве, —

Затем, что сам над этою державой
Зажечь я мог бы утро новой жизни.
Король меня, как сына, полюбил.
Он вверил мне свою печать, и больше
Всех этих Альба нет..
Я короля покинул. Что я мог бы
Свершить при нем? На иссушенной почве
Не расцвести моим весенним розам.
То были бредни, детские мечты,
Которым глупо зрелый муж предался.
Я должен был предотвратить весну,
Что близится, неся надежду миру?
На Севере — не греющее солнце
Искусственно создать? Умилосердить
Жестокий бич усталого тирана?
И умертвить великую свободу
Прозревшего столетья? Жалкий жребий!
Такая слава Позе не нужна!
Судьба Европы новой созревает
В моем великом друге. Он надежда
Испании. Страна исходит кровью
Под скипетром Филиппа! Горе мне
И горе принцу, если мне придется
Раскаиваться в выборе моем!

Он, значит, все-таки выбирал, а для того, чтобы выбрать, нужно было допустить возможность противного. Из всего этого с очевидностью явствует, что интерес дружбы поставлен ниже другого, высшего, и что только последним она и определяется. Никто во всей драме не оценивает отношений между обоими друзьями правильнее, чем сам Филипп, от которого, впрочем, этого и следовало прежде всего ожидать. В уста сего, знатока людей, вложил я мою апологию и мою собственную оценку героя драмы, и его словами хотел бы я также закончить мой разбор:

И кому принес он
Такую жертву — сыну моему!
Мальчишке! Быть не может! Я не верю!
Ужели Поза мог пойти на смерть
За мальчика? Ужели сердце Позы
Заполонил бы скудный пламень дружбы?
О нет, за человечество, за мир,
За счастье всех грядущих поколений
То сердце билось.

ПИСЬМО ВОСЬМОЕ

Но, скажете вы, к чему весь этот разбор? Что бы ни связало Позу и Карлоса узами дружбы — произвольное влечение сердца, гармония натур, взаимная личная склонность или внешние приходящие обстоятельства и свободный выбор, — все равно последствия остаются теми же, и в развитии самой драмы ничто не меняется. К чему в таком случае изо всех сил стараться вывести читателя из заблуждения, которое ему, быть может, приятнее истины? Как обстояло бы дело со многими покоряющими нас нравственными явлениями, если всякий раз спускаться со светочем в заветнейшую глубину сердца человеческого и, так сказать, воочию созерцать там их возникновение? Довольно с нас того, что все любимое Позой сосредоточено в принце; воплощено в нем или по крайней мере им одним поддерживается; что весь этот случайный, условный, лишь привнесенный в друга интерес в конце концов все-таки неразрывно связан с его суще-

ством; что все чувства Позы к Карлосу находят выражение в личной привязанности. И мы восхищаемся чистой красотой этой дружбы, как цельным нравственным явлением, не заботясь о том, на сколько частей мог бы еще разложить его философ.

Но что, если установление этого различия важно для всей драмы? Ведь если стремления Позы идут дальше интересов принца, если Карлос для него — лишь орудие высшей цели, а дружба к нему — лишь средство удовлетворить иную потребность, то сама драма не может быть ограничена узкими пределами, и конечная цель ее должна по меньшей мере совпадать с целью маркиза. Великая будущность целого государства, счастье грядущих поколений человеческого рода, — к чему, как мы видели, сводятся все стремления маркиза, — не может быть эпизодом в пьесе, посвященной развязке одной любовной истории. Если мы не поняли друг друга в вопросе о дружбе Позы, то, боюсь, мы разошлись также и в вопросе о конечной цели всей трагедии. Позвольте же мне раскрыть ее вам с этой новой точки зрения; быть может, при таком взгляде исчезнут некоторые шероховатости, возбуждившие ваше недовольство.

Где же так называемое единство драмы, если оно не должно заключаться в любви и отнюдь не может заключаться в дружбе? Любви посвящены три первые действия, дружбе — два последние; но ни той, ни другой не отдано все в целом. Дружба жертвует собой, любовь приносится в жертву; но ни та, ни другая нигде не принесены в жертву одна другой. Следовательно, должно быть еще нечто третье, что отлично и от дружбы и от любви, чему обе служили и обе принесены в жертву; если в драме есть единство, то в чем, как не в этом третьем, может оно заключаться?

Припомните, дорогой друг, некий разговор между нами об излюбленном предмете нашего века, о распространении более чистой, мягкой гуманности, о наивысшей свободе личности при наивысшем расцвете государственности, словом, о совершеннейшем состоянии, которого, сообразно своим силам и природе, спо-

собно достигнуть человечество, — разговор, так возбуждавший нас и восхитивший нашу фантазию одним из чудеснейших мечтаний, какими так сладостно упивается наше сердце. Мы закончили тогда романтическим пожеланием, чтобы случаю, который творил ведь и большие чудеса, угодно было уже в ближайшем Юлианском цикле пробудить в первенце будущего властелина той или иной страны, на нашем или другом полушарии, наши мысли, мечты и убеждения, проникнутые такой же жизненностью и оплодотворенные такой же доброй волей. То, что в серьезном разговоре было только игрою, можно, казалось мне, поднять на высоту серьезного и истинного в игре, какую представляет собою трагедия. Что недоступно фантазии? Что недозволено поэту? Наш разговор давно был забыт, когда мне довелось познакомиться с принцем Испании, и я тотчас же заметил, что этот умный юноша и есть, пожалуй, тот, с кем нам удалось бы осуществить наш замысел. Сказано — сделано! Все нашел я здесь словно подготовленным рукою услужливого духа: любовь к свободе борется с деспотизмом, окопы глупости разбиты, тысячелетние предрассудки потрясены, нация требует возвращения своих человеческих прав, республиканские доблести приведены в движение, разумные мысли распространяются, брожение умов, души воодушевлены высокими замыслами — и вот, для полноты столь удачного сочетания, — прекрасная юношеская душа у престола, под гнетом и в страданиях распутившаяся в одиноком, нетронутом расцвете. Мы согласились, что королевский сын, посредством которого мы предполагали осуществить наш идеал, должен быть несчастным.

Останьтесь человеком,
Воссев на трон Филиппа. О, вам также
Пришлось узнать страданье!

Он не мог быть взят из мира чувственности и счастья; искусственность не должна была еще отразиться на его развитии, а тогдашний свет — наложить на него свою печать. Но как мог прийти к этой либеральной философии принц шестнадцатого столетия,

сын Филиппа II, воспитанник монахов, едва пробудившийся ум которого был охраняем стражами столь строгими и столь пронизательными? Об этом, видите ли, тоже было кому позаботиться. В решающие годы, когда распускается цвет разума, воспринимаются идеалы и пробуждается нравственное чувство, судьба даровала ему друга — полного мысли и чувства юношу, развитие которого — что мешает мне предположить это? — оберегала счастливая звезда, поощряли необычайные благоприятные случайности и которого некий тайный мудрец его века предназначил для этого прекрасного дела. Таким образом жизнерадостная человеческая философия, которую принц собирается применить на престоле, является порождением дружбы и предстанет во всем обаянии юности, во всей прелесть поэзии. Со светом и теплом вложена она в его сердце, она — первый расцвет его существа, его первая любовь. Маркизу в высшей степени важно поддержать в ней свежесть юности, сохранить ее в принце как предмет страсти, ибо только страсть поможет ему справиться с трудностями, которые возникнут при применении этой философии на деле. «Скажите», — поручает он королеве, —

Скажите принцу, чтоб и зрелым мужем
Былым мечтам он оставался верен,
Чтоб остерегся гнилостного червя —
Не допустил хваленый высший разум
Проникнуть в сердце божьего цветка.
Чтоб оставался тверд, когда хулою
Обрушится ветшающая мудрость
На вдохновенье — дар высокий неба.
Я это говорил ему.

Таким образом у друзей созревает восторженный замысел создать блаженнейшее состояние, какое только достижимо для человечества, и этому восторженному замыслу, а именно тому, как он проявляется в столкновении со страстью, посвящена данная драма. Речь шла таким образом о том, чтобы представить государя, который должен осуществить наиболее высокий возможный в его век идеал счастья граждан, — а отнюдь не о воспитании государя для этой цели; ибо такое

воспитание должно было иметь место уже задолго до того и не могло быть сделано предметом нашего произведения; еще менее — о действительном исполнении этого дела; ибо насколько же это вышло бы за пределы трагедии! Речь шла о том, чтобы только изобразить такого государя, представив преобладающим в нем то душевное состояние, которое должно лежать в основании подобной деятельности, и возвысить субъективную возможность до высокой степени правдоподобия, независимо от того, осуществят ли удача и случай эту возможность на деле.

ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ

Я должен объясниться по поводу вышеизложенного.

Дело в том, что молодой человек, от которого мы ожидаем столь необыкновенной деятельности, должен сначала преодолеть вожделения, опасные для такого замысла. Подобно известному римлянину, он должен положить руку в пламя, чтобы убедить нас, что он достаточно мужествен для преодоления боли; он должен пройти через огонь ужасающего испытания и доказать свою стойкость в этом огне. Лишь увидя, как победоносно он справляется с внутренним врагом, мы можем обещать ему победу в борьбе с внешними препятствиями, которые встанут пред ним на его смелом реформаторском пути; лишь увидя, как в годы чувственных влечений, когда кипит юная кровь, он устоял перед соблазном, мы можем уверенно рассчитывать на то, что в зрелом возрасте соблазн не будет для него опасен. И от какой страсти мог я ожидать такого действия в большей степени, чем от сильнейшей из них — любви.

Помимо этой страсти, все остальные, опасные для великой цели, ему предназначенной, исключены из его сердца или никогда его и не касались. Среди двора, испорченного и безнравственного, он сохранил чистоту первоначальной невинности. Не любовь, не внушенные ему правила охранили его от этой грязи, а исключительно моральный инстинкт.

И стрелы сладострастья разбивались
Об эту грудь задолго то того,
Как воцарилась в ней Елизавета.

Перед принцессой Эболи, которая из страсти и из расчета так часто с ним забывается, он выказывает невинность, граничащую с глупостью. Как много читателей, которые, знакомясь с этой сценой, гораздо больше способны понять принцессу! В мои намерения входило сообщить натуре принца чистоту, не доступную никакому соблазну. Поцелуй, которым он дарит принцессу, был, как сам он говорит, первым в его жизни, а ведь это поистине очень добродетельный поцелуй! Но он должен устоять и перед более тонким соблазном; отсюда весь эпизод с принцессой Эболи, где все ухищрения кокетки разбиваются о более возвышенную любовь Карлоса. С одной этой любовью, стало быть, он имеет дело, и когда ему удастся победить и ее, он весь целиком будет предан добродетели; и этому посвящена драма. Теперь вы поймете также, почему принц изображен именно так, а не иначе, почему я допустил, чтобы благородная красота этого характера была замутнена, как прозрачная вода волнами, такой вспыльчивостью, такой порывистой горячностью. Мягкое, доброе сердце, энтузиазм к высокому и прекрасному, деликатность, смелость, стойкость, великодушное бескорыстие — все это должен он выказать; но благоразумием он не должен отличаться. В нем дремлет будущий великий человек, но пока пламенная кровь еще не позволяет ему быть им. Все, что должно заключаться в превосходном правителе, все, чем могут быть оправданы ожидания его друга и упования возлагающего на него надежды мира, все, что необходимо для воплощения его излюбленного идеала будущего государства, — все это есть в его натуре, но пока в неразвитом состоянии, не освобождено еще от страсти, подобно неочищенному золоту. В том, собственно, и суть, чтобы приблизить его к совершенству, которого ему пока не хватает; более законченный характер принца устранил бы всю мою пьесу. Вы поймете теперь также, почему необходимо было отвести столько места образам Филиппа и его единомышлени-

ков,— что было бы непростительной ошибкой, если бы характеры их служили лишь средством запутать и распутать любовную историю,— и почему столь широко освещен религиозный, политический и домашний деспотизм. Так как основным моим намерением было, чтобы будущий создатель человеческого благоденствия как бы возникал из самого действия, то весьма уместно вывести рядом с ним создателя людского несчастья и посредством исчерпывающей картины ужасающего деспотизма тем более возвысить его привлекательную противоположность. Мы видим деспота на его печальном престоле, видим, как он нищ среди своих богатств; мы узнаем из его уст, что он одинок среди всех подвластных ему миллионов, что фурии подозрения терзают его среди сна, а его клеветы вместо прохладительного напитка подносят ему расплавленное золото; мы следуем за ним в его одинокий покой, видим там, как владыка полумира молит о встрече с человеческим существом и затем, когда судьба соблаговолила исполнить это желание, подобно безумцу, сам разбивает дар, которого недостойн. Мы видим, как он, того не сознавая, служит низменнейшим страстям своих рабов, мы свидетели того, как они свивают веревочки, которыми, как мальчиком, правят монархом, воображающим, что он самовластен. Мы видим, как тот, перед кем трепещут в отдаленнейших странах мира, униженно отчитывается пред высокомерным церковником и терпит позорное наказание за незначительный проступок, видим его в борьбе с природой и человечностью, с которой и он не может справиться окончательно. Слишком гордый для того, чтобы признать мощь природы, слишком бессильный, чтобы уклониться от нее, избегая всех радостей, даруемых ею, но преследуемый всеми ее слабостями и ужасами, он выделился из рода человеческого, чтобы в качестве чего-то среднего между созданием и создателем внушать нам сострадание. Мы презираем такое величие, но скорбим о недомыслии короля, ибо и в извращенном виде узнаем черты человеческой природы, сближающие его с нами; ведь он несчастен только благодаря уцелевшим в нем остаткам человечности. Чем больше отталкивает нас

эта ужасающая картина, тем сильнее привлекает мягкая гуманность, раскрывающаяся в образах Карлоса, его друга и королевы.

А теперь, любезный друг, пересмотрите пьесу еще раз с этой новой точки зрения. То, что вы считали излишними подробностями, теперь, быть может, покажется вам закономерным; в единстве, о котором мы теперь сговорились, растворятся все отдельные детали. Я мог бы дальше разматывать нить, но довольствуюсь намеками, коими указал вам на то, что лучше всего уяснено в самой пьесе. Для отыскания главной идеи драмы требуется, возможно, более спокойное раздумье, чем позволяет поспешность, с какою обычно пробегают такие произведения; но цель, ради которой работал художник, должна ведь достигаться в конце творения. Чем заканчивается трагедия, тому она, очевидно, была посвящена, и вот напомним, на чем Карлос расстается с нами и со своей королевой.

Остановитесь, королева!

Доселе спал я долгим тяжким сном.
Я вас любил. Теперь я пробудился.
Забудем все, что было. Ваши письма —
Возьмите их! Мои вы уничтожьте.
Я больше не встревожу ваш покой.
Все минуло. Другой, чистейший пламень
Мне душу опалил. Любовь моя
Обращена к могилам. Эта грудь
Желаниям живых чужда отныне.
Я памятник такой ему воздвигну,
Каких и королям не воздвигали.
Рай над его могилой расцветает.

К о р о л е в а

Таким я вас хотела видеть, Карлос,
Таков великий смысл его кончины.

П И С Ъ М О Д Е С Я Т О Е

Я не иллюминат и не масон; но если оба эти братства связаны общей нравственной целью, самой важной для человеческого рода, то она по меньшей мере весьма близка той, какую поставил себе маркиз Поза.

То, чего там стремятся достигнуть посредством тайного единения рассеянных по миру деятельных членов, Поза старается осуществить полнее и быстрее при помощи одного лица, а именно принца, которому предстоит вступить на первый в мире престол и которому высокое положение позволит выполнить такое дело. Маркиз воспитывает в Карлосе образ мыслей и чувств, из коих, как неизбежное следствие, должна проистечь эта благотворная деятельность. Многим предмет может показаться слишком абстрактным и слишком серьезным для драматического воплощения, и если они рассчитывали встретить только изображение страсти, то я, конечно, обманул их ожидания. Но мне показалось, что стоит, пожалуй, перенести в область искусства истины, священные для всякого, кому дорого человечество, но бывшие до сих пор достоянием одной науки, одухотворить их светом и теплом и воплотить в жизненно действенные побуждения человеческого сердца, показав их в мощной борьбе со страстью. Если дух трагедии отомстил мне за нарушение ее границ, то зато здесь ряд изложенных немаловажных идей не пропадет для добросовестного искателя, который, возможно, будет приятно удивлен, найдя в трагедии применение и подтверждение некоторых замечаний, запомнившихся ему при чтении Монтескье.

ПИСЬМО ОДИННАДЦАТОЕ

Прежде чем расстаться навсегда с нашим другом Позой, еще несколько слов о его загадочном поведении по отношению к принцу и о его смерти.

Многие, как известно, ставили ему в упрек, что он, имея столь высокое представление о свободе и непрестанно твердя о ней, сам, однако, распоряжается своим другом с деспотическим своеволием, руководит им властно, как несовершеннолетним, и тем приводит на край гибели. Маркиз Поза, говорят они, должен был бы прямо открыть принцу отношения, в которых он теперь состоит с королем. Если бы он разумно обсудил с другом необходимые шаги, сделав его соучастником

своего замысла, то разом предотвратил бы всякую пошлость, к которой неосведомленность, недоверие, испуг и нерассудительная горячность могли увлечь — и в дальнейшем действительно увлекли — принца. Чем же можно оправдать, что он вместо пути, столь естественного и невинного, предпочитает подвергнуться крайней опасности, предпочитает ожидать этих столь легко предотвратимых последствий, а когда они затем в самом деле наступили, старается поправить положение средством столь же ненадежным, сколь грубым и противоестественным, а именно арестом принца? Он ведь знал податливое сердце своего друга. Еще недавно драматург заставил его показать образец той силы, с какой властвует он над этим сердцем. Два слова избавили бы его от гадкого средства. Почему же он прибегает к интриге там, где прямота неизмеримо скорее и неизмеримо надежнее привела бы к цели?

Так как ошибочным и насильственным образом действий мальтийца вызваны все дальнейшие ситуации, и прежде всего его самопожертвование, то высказывалось несколько поспешное предположение, будто автор увлекся этой малой выгодой, насилуя внутреннюю правду характера и извращая естественное течение действия. Разумеется, то был удобнейший и кратчайший путь к уяснению странного поведения мальтийца; и поэтому другого ключа к нему во всей совокупности черт этого характера и не искали. Было бы слишком требовать от критика, чтобы он проявлял сдержанность в суждении лишь потому, что оно не нравится автору. Однако некоторое право на справедливость я, по-моему, приобрел, так как в пьесе не раз более блестящая ситуация приносится в жертву правде.

Бесспорно, характер маркиза Позы выиграл бы в красоте и чистоте, если бы он во всем действовал прямее и всегда был выше неблагородных средств интриги. Признаюсь также; я дорожил этим характером; однако я больше дорожил тем, что считал истиной. Я считаю истиной; что любовь к действительному предмету и любовь к идеалу должны проявляться столь же различно, сколь различны они по существу. Бескорыстнейший, чистейший и благороднейший человек из востор-

женной приверженности своему понятию о добродетели и счастья очень часто вынужден распоряжаться личностью отдельных людей так же самовольно, как самый большой эгоист и деспот. Ведь предмет стремлений того и другого пребывает в них самих, а не вовне, и первый, сообразуя свой образ действий с внутренним идеалом, почти так же враждебно сталкивается со свободой других, как и последний, конечная цель которого — его собственное я. Истинное величие духа часто ведет к нарушению чужой свободы не меньше, чем эгоизм и властолюбие, ибо оно действует ради дела, а не ради отдельной личности. Именно потому, что оно неизменно выступает, имея в виду целое, более мелкие интересы личности слишком легко теряются в этой обширной перспективе. Добродетель поступает возвышенно ради закона, мечтательность — ради своего идеала, любовь — ради предмета любви. Из первого разряда мы изберем себе законодателей, судей, царей, из второго — героев, но лишь из третьего — друга. Первых мы уважаем, вторыми восхищаемся, третьих любим. У Карлоса были причины пожалеть, что он оставил без внимания это различие и выбрал себе в друзья великого человека.

Тебя не упрекаю. Что тебе
До королевы? Разве ты пылаешь
Любовью к ней? Прости! Какое дело
Суровой добродетели гражданской
До мелочных забот моей любви!
...Ничто, ничто я осуждать не вправе,
Ничто — лишь роковое ослепленье,
Не давшее увидеть мне доселе,
Что ты не только добр, но и велик.

Действовать бесшумно, без пособников, в безмолвном величии — такова мечта маркиза. Тихо, как бы заботливо охраняя спящего, хочет он устроить судьбу своего друга; он хочет спасти его как бог — и именно этим губит. То, что он слишком много смотрел вверх на свой идеал добродетели и слишком мало вниз на своего друга, привело к гибели обоих. Несчастье Карлоса в том, что маркизу мало было спасти его обыкновенным образом.

И здесь, мне кажется, я схожусь с замечательным наблюдением из мира морали, которое не может быть совершенно неизвестным всякому, кто хоть в малой степени удосужился осмотреться вокруг себя или приглядывался к движению собственных чувств. Заключается оно в следующем: нравственные побуждения, которые внушены подлежащим воплощению идеалом, а не заложены, как природные свойства, в сердце человека, именно потому, что внедрены в него искусственно, действуют не всегда благотворно, но очень часто, по переходу, весьма естественному для человека, выливаются в пагубные следствия. В своей моральной деятельности человек должен руководствоваться практическими законами, а не искусственными порождениями теоретического разума. Всякий искусственный моральный идеал всегда есть только идея ограниченная, подобно всем другим идеям, точкой зрения индивида, которому принадлежит; следовательно, она не может быть применена к той всеобщности, в которой ее обыкновенно применяет человек... Уже одно это должно сделать ее крайне опасным орудием в его руках, но еще опаснее то, что она слишком быстро вступает в союз с известными страстями, в большей или меньшей степени свойственными всякому человеческому сердцу. Я имею в виду властолюбие, самомнение и высокомерие, сразу овладевающие ею, неразрывно с нею сливаясь. Назовите мне, любезный друг,— из бесчисленного множества примеров возьмем лишь один,— назовите мне основателя ордена или самый орден, которые — при чистейших задачах и благороднейших побуждениях — всегда избегли бы произвола, насильственного отношения к чужой свободе, духа скрытности и властолюбия, которые, стремясь к наисвободнейшей от нечистых примесей моральной цели,— поскольку они считают эту цель самодовлеющей и стремятся осуществить ее во всей чистоте, как она представляется их разуму,— не были бы, незаметно для себя, приведены к нарушению чужой свободы и чужих прав, представлявшихся им ранее священными, и не проявляли бы зачастую самого деспотического произвола, не отрекаясь от самой цели, не ощущая извращения своих

побуждений. Я объясняю это явление потребностью разума сокращать свой путь и упрощать задачу, превращая в обобщенные схемы все индивидуальное, что отвлекает и сбивает его: объясняю общим тяготением нашей души к властолюбию или стремлением устранить все, препятствующее игре наших сил. Поэтому я остановился на вполне альтруистическом характере, возвысившемся над всякими своекорыстными вожделениями, я сообщил ему величайшее уважение к чужим правам, я даже поставил целью его стремлений утверждение всеобщей свободы и полагаю, что отнюдь не разошелся с жизненным опытом, когда заставил его на пути ко всему этому впасть в деспотизм. В мой план входило, чтобы он запутался в сетях, расставленных всякому, кто идет по одному с ним пути. Сколь ни приятнее было бы мне извлечь его оттуда невредимым и предоставить полюбившему ему читателю наслаждаться без помех всеми прочими красотами его характера, я, однако, предпочел сохранить верность человеческой природе и подтвердить этим примером опыт, ценность которого невозможно преувеличить, а именно, что в моральном поведении опасно отдаляться от естественного практического чувства ради общих абстракций, что гораздо надежнее для человека доверяться внушениям своего сердца или присущему ему индивидуальному чувству правды и неправды, чем опасному руководству отвлеченных рассудочных идей, которые он себе искусственно создал, ибо ничто неестественное не ведет к добру.

ПИСЬМО ДВЕНАДЦАТОЕ

Остается еще сказать несколько слов о самопожертвовании маркиза. Порицали то, что он своевольно бросается навстречу насильственной смерти, которой мог избежать. Не все, говорят, погибло. Почему он не мог бежать, как его друг? Разве за ним больше следили, чем за Карлосом? Разве самая дружба к Карлосу не обязывала его сохранить себя ради друга? И не мог ли он своей жизнью быть ему гораздо более полезным,

чем, вероятно, своей смертью, если бы даже все произошло согласно его плану? Разве не мог он... О, разумеется! Чего не мог бы спокойный созерцатель, и насколько благоразумнее и рассудительнее распорядился бы он своей жизнью! Жаль только, что у маркиза не было ни этого счастливого хладнокровия, ни досуга, необходимого для такой разумной расчетливости. Однако, возразят мне, хитроумная уловка, к которой он прибегает для того, чтобы умереть, не могла же явиться ему так произвольно и в первую же минуту. Почему не мог он с таким же успехом употребить раздумье и время на то, чтобы придумать дельный план спасения или, еще лучше, сразу ухватиться за тот, который был у него под рукой и который сразу бросается в глаза даже самому близорукому читателю? Если он не искал смерти ради смерти или (как выражается один из моих рецензентов) — ради мученичества, то непонятно, почему столь изысканные способы погибнуть явились ему раньше, чем гораздо более естественные способы спастись. В этом упреке много кажущейся основательности, и тем более стоит разобратся в нем.

Ответ на него следующий.

Во-первых, этот упрек основан на ошибочном и опровергнутом выше предположении, будто маркиз умирает только ради своего друга, что не выдерживает критики после того, как доказано, что он не жил ради него и что их дружба имеет совершенно иное значение. Он, стало быть, не может умереть ради спасения принца; для этой цели ему самому, вероятно, представились бы другие, менее насильственные выходы, чем смерть. Он умирает, чтобы сделать все для своего идеала, вложенного в душу принца; чтобы сделать и отдать то, что человек может сделать ради самого для него дорогого; чтобы самым выразительным способом показать, с какой силой верит он в правду и красоту этого замысла и как для него важно его осуществление. Он умирает по той же причине, по которой умирали за правду многие великие люди, стремившиеся доставить ей как можно больше последователей и приверженцев и показать своим примером, как достойна она

того, чтобы все претерпеть за нее. Когда законодатель Спарты завершил свое дело и дельфийский оракул изрек, что республика будет процветать, пока будут чтить Ликурговы законы, он созвал спартанский народ и потребовал от него клятвы, что новый строй останется неприкосновенным по крайней мере до тех пор, пока он не вернется из предпринимаемого им путешествия. Когда это было обещано ему торжественною клятвою, Ликург покинул Спарту, перестал принимать пищу, и республика тщетно ожидала его возвращения. Перед смертью он распорядился выбросить в море даже пепел, чтобы ни один атом его существа не вернулся в Спарту и его сограждане не обрели хотя бы видимость права отказаться от принесенной ими клятвы. Мог ли Ликург серьезно верить, что свяжет подобной уловкой лакедемонский народ и обеспечит устойчивость своего законодательства посредством такой хитрости? Мыслимо ли, чтобы столь мудрый человек пожертвовал жизнью, так нужной его отечеству, ради романтической выдумки? Но вполне мыслимым и достойным его представляется мне, что он пожертвовал ею для того, чтобы величием и необычайностью этой смерти неизгладимо врезать в сердца спартанцев память о себе и осенить высшим благоговением создание, творца которого он сделал предметом волнения и восхищения.

Во-вторых, дело здесь, как нетрудно видеть, совсем не в том, насколько необходим, естественен или полезен такой выход в действительности, но в том, каким он представлялся человеку и легко или с трудом тот пришел к нему. Иначе говоря, в соображение надо принять не столько действительное положение вещей, сколько состояние духа того, на кого эти вещи воздействуют. Если идеи, приводящие маркиза к его героическому решению, обычны для него и являются ему легко и живо, то такое решение нельзя назвать ни натянутым, ни вынужденным; если же эти идеи преобладают и даже господствуют в его душе и, наоборот, в тени остаются те, которые могли привести к более мягкому выходу, то решение, принятое им, неизбежно; и если чувства, которые у всякого другого столкнулись бы с

таким решением, имеют мало власти над ним, то и исполнение решения совсем не было ему так трудно. В этом нам и предстоит теперь разобраться.

Во-первых, при каких условиях приходит он к этому решению? В тягчайшем положении, в каком когда-либо находился человек: страх, сомнение, недовольство собою, страдание и отчаяние одновременно обуревают его душу. Страх: он видит, что Карлос готов выдать тайну, от которой зависит его жизнь, особе, являющейся, как он знает, самым ужасным его врагом. Сомнение: он не знает, раскрыта эта тайна или нет. Если она известна принцессе, то он должен поступать с нею как с сообщницей; если она ей еще неизвестна, то малейший звук может сделать его предателем, убийцей друга. Недовольство собою: не кто другой, как он, сам своей злополучной скрытностью довел принца до этой опрометчивости. Боль и отчаяние: он видит, что друг его погиб, видит, что с другом погибли все надежды, которые он основал на нем.

Но, убедясь, что друг тебя покинул,
Ты кинулся в объятия принцессы.
Безумец! То объятья сатаны!
Она и предала тебя. Я вижу,
Мой Карл спешит куда-то. Сердце сжалось
Предчувствием. Бегу вослед, но поздно:
Ты на коленях перед ней. Признание
Уже готово с уст твоих сорваться,
И нет спасенья!..

Мой разум помрачился.
Нет выхода, нет помощи — нет! нет!
Во всей вселенной нет! Я обезумел!
Я в фурию, я в тигра превратился!

Вот в эту минуту, когда столько различных страстей бушует в его душе, он должен сразу придумать способ спасти друга. Какой же? Он потерял способность рассуждать правильно, потерял нить событий, следить за которой может только спокойный разум. Он больше не господин над течением своих мыслей, но отдался во власть идей, которые достигли в нем наибольшей ясности и сделались наиболее обычными.

Что же это за идеи? Кто не заметит во всей сово-

купности событий его жизни, как она показана в драме, что все воображение маркиза заполнено и проникнуто образами романтического величия, что герои Плутарха живы в его душе и что, следовательно, из двух выходов первым и ближайшим представится ему всегда героический. Не показала ли нам предшествующая сцена с королем, на что и как может отважиться Поза ради того, что кажется ему истинным, прекрасным, наилучшим? С другой стороны, вполне естественно, что недовольство самим собою, испытываемое им в этот миг, заставляет его прежде всего обратиться к таким способам спасения, которые и ему достаются не дешево; что он в известной степени считает удовлетворением справедливости спасти друга за свой счет,— так как именно его неблагоприятное положение подвергло его опасности. Примите также в соображение, что он должен возможно скорее вырваться из пассивного состояния, вновь вернуть себе свободу распоряжаться своей личностью и господство над своими чувствами. А такой человек, согласитесь, ищет помощи в себе, а не вне себя. Если для просто умного человека первым делом было бы подвергнуть всестороннему рассмотрению положение, в котором он оказался, пока, наконец, не будет найден выход, то, наоборот, вполне соответствует характеру героически самоотверженного мечтателя, что он сокращает этот путь, стремясь посредством какого-нибудь необычайного подвига, посредством внезапного возвышения своего существа вернуть себе самоуважение. Таким образом решение маркиза в известной степени объяснимо, как героический паллиатив, при помощи которого он пытается вырваться из охватившего его чувства отупения и уныния, страшнейшего состояния для подобной души. Прибавьте к этому, что уже с детства, со дня, когда Карлос добровольно претерпел вместо него мучительное наказание, его терзала, как неоплаченный долг, потребность отплатить другу за великодушный поступок, потребность, которая должна была в этот момент чрезвычайно усилить роль вышеуказанных соображений. Что воспоминание это в самом деле витало перед ним, показывает одно произвольно вырвавшееся у него слово. Карлос настаивает,

чтобы он бежал раньше, чем наступят неизбежные последствия его дерзкого поступка. Но Поза возражает:

Послушай, Карлос, в день, когда ребенком,
Ты принял наказание за меня,
Спешил ли я в вине своей признаться?

Королева под влиянием своего горя даже упрекает его в том, что он давно уже носится с таким намерением.

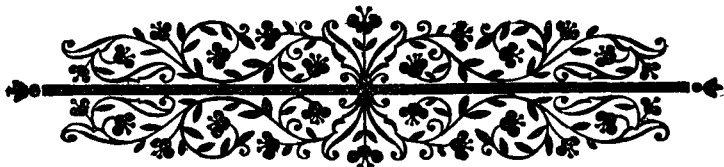
Нет! Нет!

Вам кажется, что вы свершите подвиг,—
Не отрицайте, я ведь знаю вас!
Вы уж давно мечтаете об этом.

В конце концов я вовсе не жажду оправдать маркиза от упрека в фантазерстве. Фантазерство и энтузиазм столь тесно соприкасаются друг с другом, грань между ними так тонка, что в состоянии страстного возбуждения слишком легко может быть перейдена. А в распоряжении маркиза — лишь несколько мгновений для выбора! Он принимает решение в том же состоянии духа, в котором делает непоправимый шаг к его исполнению. Ему не приходится в другом душевном состоянии продумать наново свое решение, прежде чем исполнить его, — кто знает, не решил ли бы он тогда иначе! Ведь в ином настроении уходит он, например, от королевы. «О! — восклицает он. — Жизнь все-таки прекрасна!» Но слишком поздно делает он это открытие и облекается в величие своего подвига, чтобы не раскаиваться в нем.

1788





РЕЦЕНЗИЯ НА «МЕМУАРЫ» ГОЛЬДОНИ

Лейпциг. Издано у Дика. «Гольдони о себе самом и истории своего театра». Перевел с французского и снабдил примечаниями Б. Шац. I часть, 504 стр., II часть, 429 стр., III часть, 368 стр. 1788 г.

Сведения о жизни и формировании писателя, который создал около 200 драматических произведений в прозе и стихах и стал реформатором театрального искусства своего народа, должны были бы сами по себе заинтересовать каждого любителя изящной словесности. Но пестрая вереница событий, анекдотов, бытовых сцен и т. д., которые вплетаются в это жизнеописание, ясный взгляд на природу театра и театральные вкусы итальянцев, множество остроумных и поучительных замечаний о нравах и частной жизни в Италии и еще более подробные сообщения из Парижа, легкое, живое и почти драматическое изображение, красочный рассказ, который переносит нас в общество автора и рисует его лучше, чем все его сочинения, убедительный язык истины и дух сердечной доброты, пронизывающий все произведение, делают его для всех без различия читателей интересным и достойным внимания. Семидесятидвухлетний старец с приятной живостью рассказывает нам здесь о больших и маленьких достопримечательностях своей писательской, домашней и общественной жизни, и если он не всегда был достаточно строг в выборе, то уже одна наивная

искренность, позволяющая ему в такой высокой мере вызвать сочувствие читателя, должна завоевать снижение последнего. Глубоких принципов и философского критического дара здесь, конечно, не следует искать. Чтобы полюбить этот характер, нам надо примириться с немалой долей авторского тщеславия, порой просто смешного, с известным своекорыстием, порой жалким и изменным. Однако мягкое чувствительное сердце, беспредельное добродушие, неисчерпаемый источник светлого душевного настроения и редкостное беспристрастие в признании чужих заслуг возмещают ему в нашем благорасположении то, что он, возможно, утрачивает в нашем восхищении. Даже его слабости, в которых он либо откровенно признается, либо изображает их, сам того не замечая,— причем мы весьма охотно их прощаем семидесятидвухлетнему старцу,— пожалуй, скорее усиливают интерес повествования, чем вредят ему. Его довольство самим собой также не имеет ничего общего с отталкивающим, противным эгоизмом, которым столь многие, более великие, писатели угнетают читателя,— замечание, особенно напрашивающееся при чтении XVI и XVII глав 3-ей части, где автор описывает свои встречи с Ж.-Ж. Руссо. Мы охотно прощаем такому человеку, как Гольдони, пристрастное суждение об этом, совершенно чуждом ему характере, хотя мало найдется читателей, которым после знакомства с этими главами великий писатель и философ не покажется очень маленьким рядом с итальянским комедиографом.

Первая часть этого произведения рассказывает нам судьбу автора до того, как окончательно определилась его театральная карьера.

Он был врачом, ученым юристом и даже носил тонзуру в Павии. Но его внутреннее призвание к сцене одержало победу над всеми попытками отвлечь его от нее. Эта часть содержит очень ценные замечания о Венеции, Риме и других городах Италии. Вторая почти всецело состоит из кратких разборов его важнейших пьес, истории их возникновения, успеха или неудач. В третьей части Гольдони уже в Париже и очень подробно, почти с юношескою горячностью распростра-

няется о достопримечательностях своего нового отечества. Господин Шац собирается в четвертой части выпустить свои критические замечания о Гольдони и его произведениях.

Перевод почти всюду легок и плавлен. Кое-где, правда, пропадает приятная небрежность оригинала. Язык мог бы быть чище. Неужели мы не имеем равнозначных немецких слов для таких, как «ламентации, женировать, доктрина, апатично» и т. д.? Порядок слов часто совсем не немецкий: «Родившись в теплом климате Венеции, она уже к нему привыкла», и далее, стр. 22, 1 ч. Переводчик, повидимому, сам заметил, что в разговорной речи он часто впадает в вычурный тон и старается эту погрешность приписать немецкому языку вообще, который, по его словам, может избежать крайности вульгарного не иначе, как с помощью другой крайности — искусственного. Так как господин Шац вряд ли намерен тягаться с многими нашими классическими писателями, создавшими образцовый язык для благородных кругов немецкого общества, то пенять он может только на тот круг, который ему самому довелось наблюдать. И если этот последний не указал ему середины между вычурным и вульгарным, то все же было бы слишком поспешным распространять этот приговор на всю свою нацию. Если определенный разряд людей, речь которых вряд ли способна выдержать проверку, и заслуживает этот столь же нелепый, как и несправедливый упрек по адресу немецкого языка, то по крайней мере теперь уже его не должно выставлять напоказ всему свету. Замечания переводчика, рассеянные повсюду, не безынтересны, но они ничего не потеряли бы в своей ценности, будь они написаны с несколько меньшей самонадеянностью.





ОБ «ЭГМОНТЕ», ТРАГЕДИИ ГЁТЕ

Материалом для трагического поэта служат или необычайные поступки и положения, или страсти, или характеры; и хотя часто все эти три вещи, как причина и следствие, соединяются в одном произведении, однако конечной целью изображения всегда было по преимуществу одно либо другое. Если главное внимание поэт обращает на событие или ситуацию, то в изображении страстей и характеров он вдаётся лишь постольку, поскольку последние обуславливают события. Если же, напротив, главной его задачей является страсть, то часто он довольствуется незначительнейшим происшествием, лишь бы оно влекло ее за собою. Найденный в неподходящем месте носовой платок является в «Венецианском мавре» поводом к превосходной сцене. Если же, наконец, преимущественное внимание поэта обращено на характер, то он еще меньше связан в выборе и сплетении событий, а обстоятельное изображение человека во всей его целостности даже не позволяет ему отводить слишком много места одной страсти. Древние трагики почти исключительно ограничивались положениями и страстями. Поэтому редко встречается у них индивидуальность, обстоятельность и отчетливость в характеристике. Только в новые времена, и то лишь с Шекспира, трагедия обогатилась и третьим родом. Шекспир первый перенес — в своем «Макбете», «Ричарде III» и т. д. — на сцену человека и жизнь

человеческую целиком, а в Германии автор «Геца фон Берлихингена» представил нам первый образец в этом роде. Здесь не место исследовать, в какой степени, большой или малой, этот новый род совместим с конечной целью трагедии — возбуждать ужас и сострадание. Он уже существует, — этого достаточно, и правила его установлены.

К этому последнему роду и относится разбираемая драма, и нетрудно заметить, насколько справедливо для нее вышеприведенное указание. Здесь нет выдающегося происшествия, господствующей страсти, никакой интриги, никакого драматического плана — ничего в этом роде: просто вереница отдельных действий и картин, почти ничем не объединенных, кроме характера, с которым все они связаны. Единство этой пьесы заключается таким образом не в положениях, не в какой-либо одной страсти, но в человеке. Ничего больше и не могла предоставить автору подлинная история Эгмонта. В его аресте и осуждении нет ничего необычайного; это следствие не одного какого-нибудь интересного события, но многих мелких. Автор не мог воспользоваться ими в том виде, в каком нашел их, и не имел необходимости связывать с катастрофой столь точно, чтобы они представляли с ней единое драматическое действие. Если таким образом он хотел представить данный сюжет в трагедии, то пред ним был выбор — или придумать для этой катастрофы совершенно новое действие, приписав найденному в истории характеру какую-либо преобладающую страсть, или же совершенно отказаться от первых двух родов трагедии и основным предметом драмы сделать увлекший его характер. И он предпочел последнее, несомненно более трудное, вероятно не столько из чрезмерного уважения к исторической истине, сколько потому, что чувствовал в себе силу возместить бедность сюжета богатством своего гения.

В этой трагедии — если рецензент не заблуждается самым решительным образом — выведен человек, который в смутную эпоху, окруженный ловушками коварной политики, исполненный преувеличенной надежды на свое правое дело, правое, однако, лишь для него

одного, полагаясь только на свои заслуги, с опасностью для жизни идет, точно лунатик, по крутой крыше. Чрезмерной доверчивости героя, неосновательность которой раскрывается пред нами вместе с роковым ее исходом, предстоит исполнить нас ужасом и состраданием, то есть породить трагическое волнение, — и это воздействие достигнуто.

Исторический Эгмонт — отнюдь не великий характер; таким не является он и в трагедии. Здесь это благородный, жизнерадостный, открытый человек, всем друг, полный легкомысленной самоуверенности и доверия к другим, свободный и смелый духом, словно ему принадлежит весь мир, где надо — мужественный и бесстрашный, при этом великодушный, милый, мягкий характер лучших рыцарских времен, широкая натура и немножко самохвал, чувственный и влюбленный, веселый человек, любящий жизнь, — все эти качества слиты в живом, человеческом, насквозь правдивом индивидуальном образе, ничем, действительно ничем не обязанным прикрашивающему искусству. Эгмонт — герой, но герой только фламандский, герой XVI столетия; он патриот, которому, однако, всеобщее бедствие не мешает наслаждаться жизнью; он влюблен, но оттого не меньше любит поест и выпить. Он честолюбив, он стремится к великой цели; но честолюбие не мешает ему срывать всякий цветок, встречаемый на пути, не мешает по ночам пробираться к возлюбленной, не стоит ему бессонных ночей. С безумной отвагой подвергает он свою жизнь смертельной опасности под Сен-Кантемом и Гравелином, но чуть не плачет, когда приходится расстаться с милой сладостной привычкой жить и действовать. «Разве я живу, — так рисует он себя, — только для того, чтобы предаваться мыслям о жизни? Неужто мне надо отказаться от наслаждения преходящим мгновением ради того, чтобы быть уверенным в следующем? И его опять отравлять заботой и хмурым раздумьем? Да, в веселую минуту мы сочинили и проделали то или иное дурачество, мы виноваты в том, что толпа дворян с нищенскими сумами и под неблагоприятной кличкой с насмешливым смирением напомнила королю его долг, — но что из того? Разве карна-

вал — государственная измена? Разве можно ставить нам в виду пестрые лохмотья, которыми юношеской отваге вздумалось скрасить убогую наготу нашей жизни? Если относиться к жизни слишком серьезно, то что она даст? Разве солнце светит мне сегодня для того, чтобы я раздумывал о вчерашнем дне?» Не необыкновенностью должен нас волновать этот характер, а своей прекрасной человечностью; мы должны полюбить его, а не изумляться ему. Последнего поэт избегал; очевидно, столь тщательно, что приписывает герою одну человеческую слабость за другою, стремясь низвести его до нашего уровня, пока, наконец, не лишает и того остатка величия и серьезности, которые, по нашему мнению, необходимы, чтобы сообщить высокий интерес к этим человеческим чертам. Несомненно, черты человеческой слабости оказываются часто непреодолимо увлекательными в героическом образе, где они образуют прекрасный сплав с великими деяниями. Генрих IV Французский после блестящей победы ни в чем не может быть нам интереснее, чем в ночной прогулке к Габриели; но каким лучезарным подвигом, какими великими заслугами приобрел Эгмонт право на подобное сочувствие и снисхождение? Правда, предполагается, что заслуги эти в прошлом, что они живы в памяти народа, и все, что говорит герой, дышит волей и готовностью вновь отличиться ими. Правильно! Но несчастье в том, что о заслугах его мы знаем понаслышке, слабости же, наоборот, видим своими глазами. Все указывает на этого Эгмонта как на последнюю опору нации; а что, собственно, он делает, чтобы заслужить столь почетное доверие? Ибо, конечно, нельзя в доказательство противного ссылаться на следующее место: «Ее (любовь), — говорит Эгмонт, — дарят главным образом людям, которые ее не добиваются». Клэрхен: «О себе самом сказал ты это так гордо, ты, которого любит весь народ?» Эгмонт: «Если бы я хоть что-нибудь сделал для них! Любить меня — их добрая воля». Эгмонт не обязан быть великим человеком, но обязан не опускаться; относительного величия, известной серьезности мы вправе требовать от всякого героя драмы; мы требуем, чтобы он

из-за мелкого не пренебрегал большим, чтобы он знал, что когда уместно. Кто, например, может одобрить следующее? Только что Вильгельм Оранский вышел от него, указав всеми доводами разума на близкую гибель; по признанию самого Эгмонта, он потряс его этими доводами. «Этот человек,— говорит он,— заражает меня своей тревогой. Прочь! То чужая капля в моей крови. Благая природа, выброси ее вон! Для того чтобы смыть с моего чела морщины раздумья, есть еще, верно, приятное средство». Это приятное средство — кто его не знает? — не что иное, как прогулка к милой! Как? После призыва столь серьезного никакой иной мысли — только о развлечении? Нет, милейший граф Эгмонт! Морщинам свое место, приятным средствам — свое! Если вам так трудно позаботиться о вашем собственном спасении, то поделом вам и петля! Мы не привыкли сорить состраданием.

Если таким образом любовная линия драмы действительно повредила интересу, то это вдвойне при-скорбно: ведь поэт ради ее введения нарушил историческую истину. Исторический Эгмонт был женат и оставил после себя девять, по словам некоторых — одиннадцать, человек детей. Это обстоятельство могло быть известно и не известно поэту — в зависимости от того, что его интересовало; но он не должен был оставить его без внимания, раз ввел в трагедию обстоятельства, бывшие естественным его следствием. Подлинный Эгмонт чрезвычайно расстроил свои денежные дела пышным образом жизни и потому нуждался в короле, чем очень были связаны его шаги в республике. Но больше всего, ему на горе, удерживала его в Брюсселе семья, тогда как почти все прочие друзья его спаслись бегством. Выезд из страны не только отнял бы у него богатые доходы от двух наместничеств, но и лишил бы всех поместий, расположенных в королевских владениях, которые немедленно были бы конфискованы. Но ни сам он, ни его супруга, баварская герцогиня, не привыкли терпеть нужду; и дети его не были для того воспитаны. Эти основания он во многих случаях трогательно противопоставлял доводам принца Оранского, склонявшего его к бегству; эти именно основания так

лобуждали его хвататься за соломинку надежды и рассматривать свои отношения с королем с их лучшей стороны. Как последовательно, как человечески-буднично теперь все его поведение! Он жертва уже не слепой, безрассудной доверчивости, но преувеличенно тревожной заботливости о близких. Так как он слишком нежен и благороден, чтобы требовать тяжелой жертвы от семьи, которую любит больше всего на свете, он сам идет на гибель.

А что такое Эгмонт в трагедии? Лишив его жены и детей, поэт разрушает всю последовательность его поведения. Он вынужден объяснять злополучное нежелание Эгмонта уехать легкомысленной самонадеянностью и тем слишком уж понижает наше уважение к уму героя, не возмещая этой потери со стороны чувств. Наоборот, автор лишает нас трогательного образа отца и любящего супруга, чтобы представить взамен самого заурядного любовника, губящего покой прелестной девушки, которая никогда не будет им обладать и никогда не переживет его утраты. Мало того, он не может обладать ее сердцем, не разрушив предварительно любви, которая могла бы стать счастливой; таким образом, Эгмонт трагедии, правда, с наилучшими намерениями, делает несчастными два существа ради того, чтобы смыть морщины раздумья со своего чела. И все это вдобавок автор осуществляет за счет исторической истины, с которой драматический поэт вправе, конечно, не считаться, чтобы повысить интерес к своему предмету, но отнюдь не для того, чтобы его ослабить. Как дорого заставляет он нас таким образом платить за этот эпизод, который, рассматриваемый сам по себе, разумеется, представляет собой одну из прекраснейших картин; в большой композиции, уравновешенная значительными событиями, она произвела бы сильнейшее впечатление.

Трагическая катастрофа Эгмонта вытекает из его политической деятельности, из его отношения к народу и к правительству. Поэтому в основе изображения должна была лежать, или, скорее, даже составлять, часть драматического действия, картина тогдашнего общественно-политического состояния Нидерландов. Если

принять в соображение, как плохо вообще поддаются драматической обработке великие события государственной жизни и какое искусство требуется, чтобы свести множество рассеянных черт в хорошо обозримую живую картину и сделать отвлеченное вновь наглядным в индивидуальном, как это сделал, например, Шекспир в «Юлии Цезаре»; если принять, далее, в соображение своеобразие Нидерландов, представляющих собою не одну нацию, но конгломерат многих небольших, самым резким образом контрастирующих между собою, так что бесконечно легче было перенести нас в Рим, чем в Брюссель; если, наконец, принять в соображение, какое неисчислимое множество мелочей должно было взаимодействовать, создавая дух того времени и данное политическое состояние Нидерландов, то не будет конца восхищению пред творческим гением, победившим все названные трудности и магически перенесшим нас в этот мир с искусством, равным лишь тому, с каким он же переселял нас в двух других драмах в рыцарскую Германию и в Грецию. Мало того, что мы видим, как живут и действуют эти люди: мы сами живем среди них, мы их старые знакомые. С одной стороны — веселая общительность, гостеприимство, словоохотливость, бахвальство этого народа, республиканский дух, вскипающий при самомалейшем новшестве и зачастую так же быстро вновь оседающий на мели; с другой стороны — бремя, отягощающее этот народ, от новых епископских митр до французских псалмов, которые ему запрещено распевать, — ничто не забыто, все представлено с величайшей естественностью и правдивостью. Мы видим здесь не просто народную массу, всегда одинаковую, но узнаем в ней нидерландцев, и нидерландцев именно этого, а не другого какого-либо века; и здесь мы различаем брюссельца, голландца, фриза, а в их среде — зажиточного и нищего, плотника и портного. Такие вещи нельзя захотеть — и сделать, нельзя их добиться ссоркой. Они даются только поэту, насквозь проникнутому своим предметом. Эти черточки вырываются у него, как у его героев, помимо воли и сознания; один эпитет, одна запятая рисуют характер. Бойк, солдат-голландец

под начальством Эгмонта, взял приз на стрельбе из самострела и в качестве «короля» хочет угостить компанию. Но это не принято.

Бойк. Я приезжий и притом «король», и знать не хочу ваших законов и обычаев.

Еттер (*портной из Брюсселя*). Да ты хуже испанца: тот хоть их до сих пор не трогал.

Ройсум (*фрисландец*). Бросьте! Только, чтоб не было прецедентов! Это же в духе его господина — пускать пыль в глаза и форсить, где полагается!

В этом «чтоб не было прецедентов» кто не заметит настойчивого, оберегающего свои права и преимущества фриза, который, соглашаясь на малейшую уступку, ограждает себя оговоркой? Какая правда в разговоре граждан об их правителях!

Да, вот это был государь! (Речь идет о Карле V). Под его рукой была вся земля, и для вас он был все и вся; а когда встречал вас, то здоровался, как сосед с соседом... Недаром слезы лили мы, когда он передал сыну здешнее управление — то есть, понимаете, этот, так сказать, совсем другой, этот поважней!

Еттер. Не любит разговаривать, слышал я от людей.

Суст. Такой господин не про нас, нидерландцев. Нашим государям полагается быть веселыми, вольными, как мы сами, полагается жить и давать жить другим!..

Как превосходно одной чертой рисует поэт ужас той эпохи: Эгмонт проходит по улице, и обыватели с восхищением следят за ним.

Плотник. Красивый господин!

Еттер. Лакомый кусочек для палача его шея!

Немногие сцены, где ведут разговоры брюссельские граждане, представляются нам результатом глубокого изучения того времени и народа, и едва ли можно найти лучший документ эпохи, выраженный с такой краткостью.

С не меньшей правдивостью представлена та часть картины, где раскрывается пред нами дух правления и мероприятия короля, направленные на порабощение нидерландского народа. Но здесь все мягче и человечнее,

и особенно облагорожен образ герцогини Пармской. «Я знаю, что, и не найдя лучшего и ближайшего пути к спасению души, можно быть честным и разумным человеком»: так, пожалуй, не могла бы сказать выученица Игнатия Лойолы. С особенным искусством поэт при помощи известной женственности, проглядывающей из-под, в общем, мужеподобной природы герцогини, оживил светом и теплом холодные государственные интересы, изложение которых вложено в ее уста, и сообщил им индивидуальность и жизненность. Пред его герцогом Альбой мы трепещем, но не отворачиваемся от него с омерзением; это твердый, упорный, недоступный характер, «железная башня без ворот, так что гарнизону надо быть крылатым». Благоразумная предусмотрительность, с какой он принимает меры к задержанию Эгмонта, вызывает восхищение, чем возмещается недостаток нашего расположения. Способ, которым он вводит нас в глубины своей души и заставляет напряженно следить за исходом его замысла, делает нас на миг участниками последнего; мы захвачены им, точно дело идет о чем-то дорогом для нас.

Мастерски задумана и проведена сцена Эгмонта с молодым Альбой в тюрьме, и она всецело принадлежит автору. Что может быть трогательнее этой исповеди сына его убийцы в уважении, которое он давно втайне к нему питает? «В дни ранней юности светило имя мне твое, как в небесах звезда. Как часто о тебе я слушал, о тебе расспрашивал! Ребенка упование — юноша, надежда юноши — мужчина. Так шел ты предо мною все вперед, и я без зависти глядел тебе вослед и за тобою шел вперед. Я все мечтал тебя увидеть, наконец, и вот увидел, и сердце ринулось мое тебе навстречу. Я стал мечтать, что буду все с тобой, с тобою буду жить, тебя смогу обнять — и вот, всему конец: тебя я вижу здесь!» И Эгмонт отвечает: «Что ж, если жизнь моя была тебе как зеркало, в которое ты охотно глядел, то пусть будет зеркалом тебе и моя смерть! Люди вместе не только тогда, когда они живут совместно; и дальний и покойник живы для нас. Я для тебя живу, а для себя пожил довольно. Да, каждый день изведывал я радость» и т. д.

Прочие характеры в драме превосходно обрисованы немногими чертами. Одна лишь сцена изображает пред нами хитрого, молчаливого, все учитывающего и всего опасавшегося принца Оранского. Альба, равно как Эгмонт, отражены в людях, их окружающих; этот способ изображения превосходен. Чтобы сосредоточить весь свет на Эгмонте, поэт совершенно изолировал его, поэтому граф Горн, разделивший его судьбу, не выступает в драме. Совершенно новый персонаж — Бракенбург, влюбленный в Клэрхен и оттесненный Эгмонтом. Это изображение меланхолического темперамента и страстной любви заслуживало бы особого разбора. Клэрхен, отвергнув его ради Эгмонта, приняла яд и уходит, отдав остаток яда Бракенбургу. Он остался один. Как ужасающе прекрасно это изображение:

Покинула, нет никого вокруг.
Она со мною делит каплю смерти
И гонит прочь! Прочь от себя! К себе
И в жизнь назад толкает. О Эгмонт,
Какой тебе завидный жребий выпал!
Она идет вперед.
Она все небо даст тебе, а я?
Идти опять за ней? Иль вновь стоять поодаль?
Внести в жилища эти злую зависть?
Нет на земле покоя для меня;
И ад и рай сулят все ту же муку.

Сама Клэрхен изображена с неподражаемой красотой и правдивостью. И в высшем благородстве своей невинности она все та же обыкновенная горожанка и нидерландская девушка, ничем не облагороженная, кроме своей любви, восхитительная в спокойствии, увлекающая и великолепная в порыве страсти. Но кто сомневается, что автор неподражаем в стиле, в котором является своим собственным образцом.

Чем выше реальная правда драмы, тем непонятнее читателям, зачем автор сам капризно разрушает ее. Покончив все приготовления, Эгмонт, побежденный усталостью, наконец, засыпает. Раздается музыка, и за его ложем раскрывается стена; лучезарное видение: свобода в образе Клэрхен является ему на облаке. Коротче говоря, из правдивейшей и трогательнейшей си-

туации нас посредством сальтомортале перебрасывают в мир оперы, чтобы мы увидели сон наяву. Смешно было бы доказывать автору, какое насилие совершено тут над нашим чувством; ему это известно, и лучше, чем нам. Но мысль аллегорически соединить в голове Эгмонта Клархен и свободу, два главных влечения героя, показалась поэту достаточно богатой содержанием, чтобы во всяком случае оправдать такую вольность. Пусть эта мысль нравится кому угодно: рецензент должен сознаться, что охотно обошелся бы без замысловатой выдумки, наслаждаясь впечатлением без помехи.

1788





О СТИХОТВОРЕНИЯХ БЮРГЕРА

Высокомерное равнодушие, с которым наш философствующий век начинает смотреть на игры муз, пожалуй, ни на одном поэтическом роде не отражается так чувствительно, как на лирике. Драматическая поэзия находит некоторую защиту хотя бы в устройстве общественной жизни, а более свободная форма повествовательной поэзии дает ей возможность приспособляться к светскому тону и проникаться духом времени. Но ежегодные альманахи, любительское пение и музыкальные увлечения наших дам — слишком слабая плотина против упадка лирической поэзии. И все же для поклонника красоты весьма удручающей была бы мысль, что этим цветам юности духа суждено умереть в пору поспевания плодов, что более зрелую культуру надо искупать отказом от какого-нибудь вида наслаждения красотой. Наоборот, и в наши, столь мало поэтические дни нетрудно обнаружить весьма достойное назначение как поэзии вообще, так и поэзии лирической; можно, пожалуй, доказать, что если, с одной стороны, она должна уступить первое место более высоким умственным интересам, то, с другой стороны, она стала тем необходимее из-за раздельности и обособления в деятельности наших духовных сил, а это неизбежно при расширенном круге знаний и обособлении профессий; одна поэзия, пожалуй, воссоединяет разъединенные духовные силы, занимает в гар-

моническом союзе ум и сердце, проницаемость и остроумие, разум и воображение, как бы вновь возрождая в нас цельного человека. Она одна способна отвлечь от нас самую печальную участь, которая может постигнуть философствующий рассудок: из-за прилежания в исследовании потерять добычу своих усилий и в уединенности рассудочного мира умереть для радостей мира действительного. Как бы ни разошлись пути, дух мог бы вновь найти дорогу при помощи поэзии и в ее омолаживающем свете спастись от оцепенения преждевременной старости. Она могла бы явиться юношески цветущей Гебой, прислуживающей в чертоге Юпитера бессмертным богам.

Для этого, однако, необходимо, чтобы сама она шла вперед в ногу с веком, которому должна оказать эту важную услугу, чтобы она усвоила все его преимущества и завоевания. Все сокровища, накопленные опытом и разумом для человечества, должны под ее творческой рукой обрести жизнь, стать плодотворными и облечься в одеяние привлекательности. Нравы, характер, всю мудрость своего времени должна она собрать в своем зеркале в очищенном и облагороженном виде и силой идеализирующего искусства создать из самой современности образец для этой современности. Но для этого требуется, чтобы она попала не иначе как в руки зрелые и просвещенные. Пока этого нет, пока различие между нравственно развитым, свободным от предрассудков умом и поэтом не будет заключаться только в том, что последний впридачу к достоинствам первого располагает еще поэтическим талантом, до тех пор поэзия не сможет оказывать свое облагораживающее влияние на современность, и с каждым успехом научной культуры будет только уменьшаться число поклонников поэзии. Никогда образованный человек не станет искать улады для ума и сердца у незрелого юнца, никогда не потянет его опять встретить в поэтических произведениях те же предрассудки, пошлость нравов, духовную пустоту, которые отталкивают его в действительной жизни. По праву требует он от поэта, в котором, как римлянин в своем Горации, хочет видеть милого спутника в жизни, чтобы тот в

умственном и нравственном отношении стоял на одной с ним ступени, так как и в часы наслаждения он не хочет опускаться ниже самого себя. Недостаточно таким образом рисовать чувство возвышенными красками, надо и чувствовать возвышенно. Одного вдохновения недостаточно: требуется вдохновение развитого ума. Все, что может нам дать поэт, это его индивидуальность. Она и должна, следовательно, быть достойной того, чтобы предстать пред светом и потомством. Возможно более облагородить эту индивидуальность, просветить ее до чистейшей, прекраснейшей человечности — такова первая и важнейшая задача поэта, прежде чем он решится взволновать лучшие умы. Высшее достоинство его стихотворения может заключаться только в том, что оно является чистым, совершенным отражением интересного состояния, переживаемого интересным человеком, совершенным духом. Только такой дух и должен являться нам запечатленным в художественных созданиях; он обнаружится в своих мельчайших проявлениях, и напрасно тот, кто не стоит на этой высоте, будет пытаться скрыть мастерством этот существенный недостаток. В эстетике как в морали: как там только нравственно безукоризненный характер человека может наложить отпечаток моральности на любой его поступок, так и здесь зрелое, совершенное имеет источником только зрелый, совершенный дух. Никакой великий талант не может сообщить отдельному художественному созданию того, чего нет у самого создателя, и недостатки, вытекающие из этого источника, не могут быть устранены никакой отделкой.

Мы оказались бы в немалом затруднении, если бы нам пришлось с этим мерилom пройти по нынешнему немецкому Парнасу. Но, кажется, опыт мог бы уже показать нам, какое впечатление производят многие из наших прославленных поэтов на избранного читателя; случается, что иной из них поражает нас своими признаниями или представляет образцы своей морали, хотя в его стихотворениях нет ничего значительного. Теперь ограничимся применением вышесказанного к г. Бюргеру.

Можно ли, однако, прилагать это мерило к поэту, который определенно выступает как «народный певец» и высшим своим законом ставит популярность (см. Предисловие к части I, стр. 15 и след.)? Мы очень далеки от того, чтобы придирааться к неопределенному словечку г. Бюргера «народ»; быть может, немного слов понадобится, чтобы нам договориться с ним на этот счет. Напрасно стали бы мы искать в наше время народного поэта в том смысле, в каком был Гомер для своего века или трубадур для своего. Наш мир — уже не гомеровский, где все члены общества по чувствам и помыслам стояли приблизительно на одной ступени и таким образом легко могли узнать себя в одном и том же изображении, сойтись в одних и тех же чувствах. Теперь между избранным меньшинством нации и массой замечается громадное расстояние, коренящееся отчасти в том, что умственное просвещение и нравственное облагорожение представляют собою единое целое, обрывки которого ничего не стоят. Кроме этого различия в степени культуры, условности приличий делают членов одной нации столь несхожими в чувствах и их выражении. Тщетным поэтому было бы стремление произвольно объединять в *одном* понятии то, что давно уже не представляет собою единства. Народному поэту нашего времени предстоял бы таким образом выбор между легчайшим и труднейшим: или исключительно приспособляться к уровню понимания толпы, отказавшись от одобрения образованного круга, или величием своего искусства заполнить огромное расстояние между ними и стремиться к обоим целям совместно. У нас достаточно поэтов, удачно выступавших в первом роде и снискавших благодарность у своих читателей; но никогда поэт с дарованием г. Бюргера не сможет так унижить свое искусство и талант, чтобы стремиться к столь пошлой цели. Для него общедоступность не есть способ облегчить поэтический труд или прикрыть посредственность таланта; для него это — новая трудность, и поистине это задача настолько затруднительная, что удачное решение ее может быть названо величайшим торжеством гения. Какой подвиг — угодить придиричивому вкусу знатока,

не становясь оттого недоступным для толпы, — не жертвуя ни малой долей достоинства искусства, приспособиться к детскому пониманию народа! Велика эта трудность, но не непреодолима; тайна решения этой задачи в удачном выборе содержания и величайшей простоте его обработки. Искать первого надлежит поэту исключительно среди положений и чувств, свойственных человеку как человеку. Он должен решительно отказаться от опытности, пронизательности, и навыков, которые приобретаются лишь при установившихся искусственных отношениях, и отчетливо выделяя то, что в человеке есть чисто человеческого, как бы воскресить утраченное первобытное состояние. В молчаливом единодушии с лучшими людьми своего времени, он затронул бы сердца народа с наиболее мягкой и податливой их стороны, подкрепил бы нравственные побуждения развитым чувством красоты и использовал бы для очищения страсти ту потребность в ней, которую заурядный поэт удовлетворяет так бездушно и зачастую так вредоносно. В качестве просвещенного, утонченного глашатая народных чувств, он облек бы в более чистое и более одухотворенное слово стремительный, ищущий выражения аффект любви, радости, благоговения, печали, надежды и т. п.; дав этим аффектам выражение, он овладел бы ими и облагородил бы в устах народа его грубые, бесформенные, часто еще животные порывы. Такой поэт растворил бы в простых природных чувствах даже возвышеннейшую жизненную философию, результаты напряженнейших исследований сделал бы достоянием воображения и, воплотив тайны мыслителя в доступный язык образов, облегчил бы их разгадку детскому пониманию. Предтеча ясного познания, он внедрил бы в народ самые дерзкие истины разума в привлекательной и безобидной оболочке задолго до того, как философ и законодатель отважились бы представить их в полном блеске. Прежде чем стать достоянием убеждения, они благодаря поэту уже обнаружили бы свою кроткую власть над сердцами, и, наконец, единогласное желание с нетерпением само потребовало бы их от разума.

Народный поэт, понимаемый в таком смысле, кажется нам достойным весьма высокого места, независимо от того, оценивают ли его по дарованию, которое в нем предполагается, или по широте его воздействия. Только большому таланту дано играть выводами глубокомыслия, освобождать мысль от той формы, к которой она первоначально прикована, из которой она, быть может, возникла, и, пересадив ее в иной ряд идей, скрыть так много искусства в столь немногих средствах, столько богатства в столь скромной оболочке. Таким образом г. Бюргер отнюдь не преувеличивает, объявляя общедоступность стихотворения «печатью совершенства». Но утверждая это, он делает молчаливое предположение, которое не всякому его читателю придет в голову, а именно, что первым необходимым условием совершенства стихотворения является независимая от различной степени понимания читателей абсолютная внутренняя ценность. Раз стихотворение — как будто говорит он — выдержало испытание пред подлинным вкусом и с этим достоинством соединяет еще ясность и понятность, позволяющую ему жить в устах народа, то на нем лежит печать совершенства. Это положение вполне совпадает с другими: что нравится избранным, то хорошо; что нравится всем без различия — еще лучше.

Если таким образом в стихотворении, предназначенном для народа, отнюдь недопустимо отступать от высших требований искусства, то при определении его ценности (которая может заключаться лишь в удачном соединении столь различных качеств) существенно необходимо начинать с вопроса: не принесена ли здесь в жертву общедоступности какая-либо доля высшей красоты? Эти стихотворения, выиграв в интересе для народной массы, не потеряли ли интерес для знатока?

И здесь мы должны признаться, что стихотворения Бюргера оставляют желать очень многого, что в большей их части мы не ощущаем кроткого, всегда себе равного, всегда ясного, мужественного духа, который, будучи посвящен в таинства прекрасного, благородного и истинного, как воспитатель спускается к народу, но, и в теснейшем общении с ним, никогда не отрекается

от своего небесного происхождения. Г. Бюргер нередко смешивается с народом, к которому ему следовало бы только нисходить, и вместо того чтобы, шутя и играя, поднимать народ до себя, он зачастую любит уравнивать себя с ним. Народ, для которого он творит, к сожалению, не всегда тот, кого он подразумевает под этим названием. Ни в коем случае не писал он для одних и тех же читателей, с одной стороны, свое «Ночное празднество Венеры», свою «Ленору», свою «Песнь надежде», «Стихии», «Геттингенскую годовщину», «Мужское целомудрие», «Предчувствие здоровья» и т. п., и с другой стороны: «Г-жу Шнипс», «Позорный столб Фортуны», «Зверинец богов», «Человеческим лицам» и т. п. Если мы определяем ценность народного поэта иначе, но правильно, то заслуга последнего заключается не в том, что он каждому классу народа составляет какую-нибудь ему особо доступную песню, но в том, что каждая его песня удовлетворяет все народные классы.

Мы не станем, однако, останавливаться на недостатках, которые можно извинить несчастливой минутой творчества и устранить более строгим отбором стихотворений. Но то, что этой неравномерностью вкуса очень часто отмечено одно и то же стихотворение, не может быть ни исправлено, ни оправдано. Рецензент должен сознаться, что из всех стихотворений Бюргера (речь идет о получивших у него наилучшую обработку) не может назвать почти ни одного такого, которое доставило бы ему совершенно чистое, никаким недовольством не омраченное наслаждение. Гармоническое впечатление целого нарушено либо несогласованностью между образом и мыслью, либо тем, что достоинство содержания оскорблено тоном изложения, либо неблагородным образом, искажающим красоту мысли, или впадающим в пошлость выражением, излишней словесной пышностью, неправильной (что, впрочем, у него всего реже (рифмой или корявым стихом... во всяком случае это нарушение при полноте наслаждения тем тягостнее, что вынуждает нас признать дух, отразившийся в этих стихотворениях, незрелым, несовершенным, признать, что созданиям его

недостает последней завершенности лишь потому, что ее недостает... самому поэту.

Необходимый прием поэзии — идеализация ее предмета, без которой поэт не заслуживает имени поэта. Его дело — отделить все совершенное в предмете (будь то внешний облик, чувство или действие, нечто присутствующее его душе или пребывающее вне ее) от грубых, во всяком случае посторонних, примесей, собрать в одном предмете рассеянные во многих лучи совершенства, подчинить гармонии целого отдельные, нарушающие соразмерность черты, возвысить индивидуальное и местное до всеобщности. Все идеалы, создаваемые им таким образом в отдельности, представляют собою как бы лишь эманации того внутреннего идеала совершенства, который живет в душе поэта. Чем чище и полнее этот внутренний всеобщий идеал, тем ближе будут к высшему совершенству и те частные идеалы. Вот этого искусства идеализации мы часто напрасно ищем у г. Бюргера. Не говоря уже о том, что, как нам кажется, его муза носит отпечаток чувственности, часто пошлой чувственности, что для него любовь редко представляет что-либо иное, кроме наслаждения или чувственной утехи для глаз, красота часто сводится лишь к юности и здоровью, блаженство — лишь к благополучию, — мы назвали бы представленные им картины скорее нагромождением образов, скоплением отдельных черт, своего рода мозаикой, но никак не идеалами. Если г. Бюргер желает изобразить нам, например, женскую красоту, он для каждой отдельной прелести возлюбленной подыскивает соответственный образ в природе и из этого создает себе свою богиню. См., напр., ч. I, стр. 124: «Девушка, которую я разумею», «Песнь песней» и многие другие стихотворения. Для того чтобы показать ее как образец совершенства, достоинства заимствуются у целой толпы богинь. Стр. 86: «Двое влюбленных».

Паллада — мыслию она,
Юнона — поступью достойной,
Евтерпе в пении равна
И Терпсихоре в пляске стройной,
Аглае в резвости сплошной

И Мельпомене в грусти томной.
Как сладострастна в час ночной,
А днем красой блистает скромной.

Мы приводим эту строфу не потому, чтобы; на наш взгляд, она искажала стихотворение, в которое входит, а просто потому, что она представляется нам наиболее подходящим образцом того, как, примерно, идеализирует г. Бюргер. Эта пышная игра красок должна на первый взгляд захватывать и ослеплять, особенно читателя, восприимчивого лишь к чувственному миру и, подобно ребенку, восхищающегося лишь пестротой. Но как мало говорят картины этого рода утонченному художественному вкусу, который находит удовлетворение вовсе не в богатстве, а в мудрой экономии, не в содержании, а только в красоте формы, не в свойствах составных частей, а в тонкости смешения! Не станем углубляться в вопрос, много или мало требуется искусства для подобного рода творчества, но мы сами испытали, сколь мало такие подвиги юности выдерживают суждение мужественного вкуса. Вот почему, пожалуй, не очень приятно удивило нас также, что в этом сборнике стихотворений, создании зрелых лет, мы вновь встречаем как целые стихотворения, так и отдельные места и выражения (не говоря уже о разных «дзинь-дзинь-дзинь», «гоп-гоп-гоп», «тру-ла-ла» и т. п.), которые можно оправдать лишь поэтическим ребячеством автора, длительной же популярностью они обязаны лишь двусмысленному одобрению толпы. Если поэт, подобный г. Бюргеру, волшебной силой своей кисти и своим авторитетом берет под защиту такие погрешности, то спрашивается, что же очистит нашу лирическую поэзию от несерьезного, ребяческого тона, внесенного в нее полчищем виршеплетов? По этой же причине рецензент лишь с оговоркой может одобрить так мило распеваемую повсюду песенку «Чудесный цветочек». Как ни мила эта выдумка г. Бюргера, но все же волшебный цветок на груди — не особенно подходящий, а также не очень удачный символ скромности: откровенно говоря, это безделушка. Если об этом цветочке говорится:

Ты претворяешь клич «вперед»
В мелодию рожка
И поступь грузную — в полет
Незримый ветерка,—

то скромности здесь оказывается слишком много чести. Неловкое выражение «нос нюхает эфир» и неблагозвучная рифма «blähn» и «schön» искажают легкий и прекрасный склад этой песни. Недостаток искусства идеализации у г. Бюргера чаще всего сказывается там, где он изображает чувства; этот упрек особенно относится к новым стихотворениям, главным образом обращенным к Молли, которыми он дополнил это издание. Насколько неподражаемо прекрасны в большинстве их слог и стих, насколько поэтично они пропеты, настолько не поэтично они, на наш взгляд, прочувствованы. То, что Лессинг где-то вменяет в закон трагическому поэту — не изображать никаких исключений, никаких узко индивидуальных характеров и ситуаций, еще гораздо более применимо к поэту лирическому. Лирик тем более обязан придерживаться известной всеобщности в изображаемых душевных движениях, чем меньшим местом он располагает, чтобы распространиться о своеобразии обстоятельств, которые их вызвали. Новые стихотворения Бюргера — большей частью продукт совершенно своеобразного положения, пусть и не столь строго индивидуального или исключительного, как какой-нибудь «Неautontimorumenos» Теренция, но все же достаточно своеобразного, и понимание читателя не будет достаточно полным и чистым, чтобы наслаждение не нарушалось неразрывно связанным с ними неидеальным началом. Уж одно это обстоятельство могло бы повредить совершенству; но к нему присоединяется и другое, значительно портящее стихотворения г. Бюргера. Дело в том, что они — не только картины этого своеобразного (и весьма не поэтического) душевного состояния, но явно также его порождения. Чувствительность, недовольство, тоска поэта — не только воспеваемый предмет, но, к сожалению, зачастую и вдохновляющий Аполлон. А между тем богини прелести и красоты весьма своиравные божества. Они вознаграждают лишь страсть, которую

сами внушили; они не терпят на своем алтаре никакого иного огня, кроме пламени чистого, бескорыстного вдохновения. Разгневанный актер едва ли с успехом изобразит благородное негодование; пусть остережется поэт под гнетом страданий воспевать страдания. Если поэт сам — лишь страждущая частица, то чувство его неизбежно должно с высот идеальной всеобщности опуститься до несовершенной индивидуальности. Он может творить на основе мягких и отдаленных воспоминаний. Для него тем лучше, чем больше он сам испытал то, что он воспекает, — но никогда он не должен творить под непосредственным господством того аффекта, который он должен представить нам в прекрасном воплощении. Даже в стихотворениях, о которых принято говорить, что здесь рукой поэта водила сама любовь, дружба и т. п., ему следовало бы начинать с отчуждения от себя самого, отделить предмет своего вдохновения от своей индивидуальности, созерцать свою страсть из смягчающей дали. Идеально прекрасное достигается исключительно свободой духа, самодеятельностью, устраняющей преобладание страсти.

Новые стихотворения г. Бюргера отличаются известной горечью, почти болезненной тоской. Наиболее выдающееся произведение этого сборника «Песнь песней о единственной» теряет из-за этого значительную долю своих достоинств, в остальном недосягаемых. Другие художественные критики высказались уже подробнее об этом прекрасном создании Бюргеровой музы, и мы с удовольствием присоединяемся к большинству похвал, которыми они осыпали это стихотворение. Мы удивляемся только, как можно было простить вдохновенному порыву поэта, пламенности его чувства, богатству образов, силе его языка, благозвучию его стиха такое множество прегрешений против хорошего вкуса; как можно было не заметить, что вдохновение поэта нередко теряется в границах безумия, что его яркость часто становится яростью, что поэтому расположение духа, в котором расстаешься с этой песней, отнюдь не может считаться благотворным гармоническим настроением, в какое мы хотим быть перенесенными поэтом. Мы понимаем, как г. Бюргер,

увлеченный аффектом, продиктовавшим ему эту песню, подкупленный тесной связью песни с его собственным состоянием, которое он заключил в ней, как в некоем святилище, мог воскликнуть в заключение песни, что она отмечена печатью совершенства; но именно по этой причине мы, несмотря на блистательные достоинства, назвали бы ее лишь превосходным стихотворением на случай, понимая под этим стихотворение, возникновение и назначение которого можно, на худой конец, оправдать, хотя оно и лишено той идеальной чистоты и законченности, которые одни только и могут удовлетворить хороший вкус.

Именно это слишком близкое участие собственного я поэта в данной и некоторых других песнях сборника объясняет нам, между прочим, почему мы в них так часто встречаемся с напоминанием автора о себе самом. Среди новых поэтов рецензент не знает ни одного, который так злоупотреблял бы повторением *sublimi feriam sidera vertice* Горация, как г. Бюргер. Не станем в связи с этим подозревать его в том, что он в подобных случаях роняет со своей груди «чудесный цветочек»; ясно, что расточать столько похвал самому себе можно только в шутку. Но если считать, что из десяти таких шутливых заявлений всерьез надо принимать только одно, то ведь и одна десятая часть, повторенная десять раз, составляет серьезное и прискорбное целое. Самовосхваление даже Горацию может быть только *прощено*, и увлеченный читатель неохотно прощает поэту, которым... хотел бы только восхищаться.

Такие общие соображения касательно духа поэзии г. Бюргера — это, нам кажется, все, что можно сказать в газете о сборнике в сотню с лишним стихотворений, многие из которых достойны обстоятельного анализа. Давно вынесенный дружный приговор читателей освобождает нас от обязанности говорить о его балладах; в этой области немецким поэтам не легко превзойти г. Бюргера. Что до его сонетов, образцовых для этого рода поэзии, обращающихся в устах декламатора в музыку, то мы вместе с г. Бюргером желали бы, чтобы они нашли только такого подражателя, который был бы равен ему и его превосходному другу Шлегелю в

игре на лире пифийского бога. Но мы охотно обошлись бы в этом сборнике без чисто остроумных, особенно аллегорических стихотворений, да и вообще хотелось бы, чтобы г. Бюргер отказался от легкого, шуточного жанра, не соответствующего его сильной, здоровой манере. Достаточно сравнить, например, «Застольную песню» (ч. I, стр. 142) с песней подобного содержания у Анакреонта или Горация. Если бы нас, наконец, спросили, по совести, каким из стихотворений г. Бюргера — серьезным или сатирическим, чисто лирическим или лирико-повествовательным, ранним или поздним — отдаем мы предпочтение, то мы высказались бы за серьезные, за повествовательные и за ранние. Нельзя не признать, что г. Бюргер сделал успехи в поэтической силе и полноте, в мощи языка и красоте стиха; но манера его не стала благороднее, а вкус чище.

Если мы, касаясь стихотворений, о которых можно сказать бесконечно много хорошего, отметили только недостатки, то, если угодно, это несправедливость, в которой мы себя можем упрекнуть лишь по отношению к поэту с дарованием и известностью г. Бюргера. Но только против поэта, к которому прислушивается такое множество подражателей, стоит выступить, приняв сторону искусства; и только большой поэтический гений способен напомнить любителю прекрасного о высших требованиях искусства, которые он или добровольно снижает, или рискует забыть совсем, при встрече с посредственным талантом. Охотно признаем, что вся толпа наших современных поэтов, состязающихся с г. Бюргером за лирические лавры, стоит настолько же ниже его, насколько сам он, по нашему мнению, ниже высшей ступени прекрасного. И мы очень хорошо чувствуем, что многое в его произведениях, которые мы нашли достойным порицания, должно приписать внешним обстоятельствам, ограничившим прекраснейшие проявления его гениальной силы; на них мы находим столь трогательные намеки в его стихотворениях. Лишь радостная спокойная душа творит совершенное. Борьба с внешними жизненными условиями и ипохондрия, вообще скрывающие всякую духовную силу, меньше всего должны бы лежать бре-

менем на душе поэта, стремящегося отрешиться от всего окружающего и вольно и смело воспарить в мир идеала. Какая буря ни бушевала бы в его груди, чело его должно быть овеяно солнечной ясностью.

Если, однако, кому-либо из наших поэтов стоит совершенствоваться, дабы создать нечто совершенное, то это г. Бюргеру. Это богатство поэтических красок, этот пылкий, энергичный язык сердца, этот поток поэзии, то роскошно бушующий, то ласково журчащий, так выгодно отличающий его произведения, наконец, это славное сердце, которое говорит, можно сказать, в каждой строке,— все это достойно сочетания с неизменно ровным эстетическим и нравственным изяществом, с мужественным достоинством, с идейной содержательностью, с высоким и тихим величием и таким образом достичь высшего венца классического.

Читателям представляется здесь прекрасный случай оказать услугу отечественному искусству. По дошедшим до нас слухам, г. Бюргер готовит новое, улучшенное издание своих стихотворений и от степени поддержки, оказанной ему друзьями его музы, будет зависеть, явится ли это издание только исправленным или совершенным.

Так оценивал автор значение Бюргера как поэта одиннадцать лет тому назад; он и теперь не может изменить свое мнение, но он подкрепил бы его более убедительными доводами; ибо чувство его судило правильнее, чем его логика. Партийные страсти вмешались в этот спор; но когда смолкнут все личные интересы, намерения рецензента будут оценены по справедливости¹.

ЗАЩИТА РЕЦЕНЗЕНТА²

Обстоятельное изложение доводов, коими рецензент обосновал свой отзыв о стихотворениях Бюргера, позволяло ему ожидать, что в ответ он получит нечто более

¹ Последний абзац внесен Шиллером при перепечатке этой рецензии в сборнике мелких критических статей в 1802 г.:

² См. примечание к статье «О стихотворениях Бюргера».

продуманное, чем ссылки на авторитет, восклицания, буквоедство, передержки, патетические возгласы и развеселые тирады; и положение г. Бюргера казалось не таким безнадежным, чтобы не заслужить лучшей защиты. Рецензент готов, где бы это ни было, испытать свою художественную теорию сопоставлением ее с бюргеровской, да и вообще он считает свой отзыв о г. Бюргере только суждением отдельного читателя, готового в ответ на более основательные доводы без колебания отказаться от своего мнения. Но при этом, как и при всяком поединке, полагается пользоваться равным оружием, и если одна сторона выдвигает логические доказательства, то другая не должна бороться посредством уловок. Речь идет здесь не об историческом факте, который устанавливается только посредством оценки авторитетов и подвергается сомнению при помощи доказательств неправдоподобия (прием, применяемый г. Бюргером против его рецензента). Речь идет об основах вкуса и о применении их к произведениям г. Бюргера. То и другое вполне доступно читателям, которые могут (сообразуясь не со знаменитым или незнаменитым именем критика, как угодно г. Бюргеру, а с собственным чувством и собственным разумом) обсудить то, что сказано в отзыве, и сопоставить передачу, которую счел уместным дать г. Бюргер, с собственными словами и всем развитием мыслей рецензента. Этих читателей, не забывших своего Виланда, Гёте, Гесснера, Лессинга, вероятно, не так-то легко убедить, что зрелость и законченность, требуемая рецензентом от хорошего поэта, превышает человеческие силы. Читателей, которые вспомнят прочувствованные песни таких поэтов, как Денис, Гёкинг, Гельти, Клейст, Клопшток, фон Салис, и которые понимают, что, лишь возвышаясь до общечеловеческого характера, чувства обретают способность в передаче стать всеобщим достоянием и, лишь освобождаясь от всякой сторонней примеси в согласии с законами нравственности и как бы выливаясь из груди облагороженной человечности, обретают прекрасное естественное звучание (ибо естественно звучат и волнующие вопли преступника под пыткой, не притязая, надо полагать, на кра-

соту), — таких читателей нелегко, вероятно, убедить, что идеализированные чувства, как для краткости их называет рецензент, являются пустыми призраками или даже могут быть отождествлены с искусственными, противоестественными абстракциями. Этим читателям очень хорошо известно, что правдивость, естественность, человечность чувств так мало страдают от идеализации, которой подвергает их художник, что, наоборот, этими тремя эпитетами обозначается их доступность всякому, то есть их всеобщность. Человеческим именуется у нас изображение аффекта не потому, что в нем представлено то, что отдельный человек на самом деле чувствовал, но то, что должны чувствовать все люди без различия. А можно ли достигнуть этого иначе, как отняв отсюда ровно столько индивидуального и местного, сколько необходимо, чтобы не уменьшилась эта общедоступность? Когда Клопшток переносится в душу своей Цидли, Виланд в душу своей Психеи или Аманды, Гёте в своего Вертера, Руссо в свою Юлию, Ричардсон в Клариссу и каждый затем так переживает, так изображает любовь, как она должна была проявиться в таких душах, то не протекали ли их переживания в условиях идеального расположения духа, или короче: не идеализировали ли они лично свое чувство? Г. Бюргер, пожалуй, может возразить, что дело меняется, когда поэт сам и переживает и изображает; но в таком случае ему, значит, совершенно неизвестно, что собственная особа поэта имеет здесь значение лишь постольку, поскольку она представляет род, и что плохо обстояло бы дело с его произведениями, если бы он предварительно не занялся идеализацией в применении к самому себе. Если он представил нам аффекты лишь точно и естественно, такими, как он их при известных условиях пережил, то он может, правда, достигнуть цели историка и сообщить читателям нечто (не особенно, впрочем, интересное для читателей), происшедшее в нем самом. Но если он стремится к достижению художественной цели, то есть, если хочет взволновать и даже облагородить этим волнением души, которые он взволновал, то пусть возьмет на себя смелость отрешиться в извест-

ной степени от своей индивидуальности, как бы она ни была ему мила, разумно ища указания у того прекрасного, благородного, безупречного, что действительно пребывает в нем, и, по возможности, сосредоточивая все это в *одном* луче; пусть постарается выделить все, что исключительно связано с его отъединенным, ограниченным, скованным я и что совершенно не однородно с изображаемым им чувством, и прежде всего пусть вышвырнет всякую грубую примесь чувственности, непристойности и тому подобных вещей, к которым в повседневной жизни относятся не так строго. Прежде чем образованному читателю придется по душе эти песни, в которых еще кипит и бушует весь мутный водоворот необузданной страсти и вместе с аффектом вдохновенного поэта отражаются также все его личные духовные изъяны, этот читатель скорее отверг бы авторитет Горация, если бы бессмертному поэту посредством его верного и золотого слова «Плачь раньше сам, если хочешь меня довести до слез» вздумалось в самом деле защищать всякое дикое порождение своего возбужденного мозга. Известное спокойствие и свобода духа настолько необходимы для художественного изображения даже пламеннейшей страсти, что... даже антикритики, как мы видим, не могут обойтись без них, не теряя лучшей части своего смысла! И все это неизвестно г. Бюргеру? Все эти элементарные основы изображающего искусства представляются ему новоявленными откровениями с небес? Поистине счастье для него и его читателей, что до сих пор его поэтический дар мыслил за его руководителя и как-то обходился без эстетики!

Пусть вдумчивый читатель решает, повинен ли автор рецензии в грубом противоречии лишь потому, что требует от произведения искусства индивидуальности, но в то же время не может считать художественной индивидуальность, проявленную в грубом виде, не отшлифованную, со всеми примесями. Или по мнению г. Бюргера именно в ней и заключается оригинальность и своеобразие, которые по праву причисляются к высоким достоинствам всякого художественного произведения? Пусть затем читатель решает,

отрицает ли рецензент способность г. Бюргера к идеализации там, где с полной определенностью отмечает отсутствие у него лишь той идеализации, о которой идет речь, а именно идеализации, приводящей всякое отдельное прекрасное создание поэта в связь с внутренним идеалом высшего совершенства.

Господину Бюргеру надлежало бы оспаривать применение выставленных рецензентом начал к его стихотворениям, но не самые начала, которые г. Бюргер не может в шутку отрицать, ни ошибочно понимать, не ставя под подозрение свои понятия об искусстве. Столь страстно оградя себя от этих требований, он усугубляет или возбуждает подозрение, что в самом деле не надеется спасти от них свои стихотворения. Ему следовало назвать то из своих произведений, которое обидел рецензент своим общим суждением. Если г. Бюргер считает столь невозможным делом, что один из его поэтических собратьев дерзновенно позволил себе выставить художественный идеал, осуждающий его произведения, то г. Бюргер только показывает этим, в какой степени его художественный идеал находится под влиянием его самолюбия, — и не извлек ли он этот идеал самолично из своих собственных произведений? Что моралист без колебаний ставит в закон каждой человеческой личности и отчасти даже воспитатель своему питомцу, того, полагаю, вправе требовать искусство от лучших своих сынов; и если в требовании моралиста нет ничего бессмысленного, если там возвышенность идеала не может явиться преградой для стремлений его достигнуть, то почему исключением должно явиться искусство, выводящее свои требования лишь из тех, идеал которых в большинстве случаев уже содержится в идеале моралиста?

Может быть, этот отзыв о г. Бюргере дан таким поэтом, у которого не хватило благоразумия предупредительно обречь своих духовных детей от строгости своей теории. Страх пред отместкой едва ли помешает такому поэту открыто и свободно высказать свое мнение о г. Бюргере и, заботясь ревностнее о высоте своего искусства, чем о славе произведений, коими

ему, быть может, и случилось в жизни грешить против этого искусства, он предоставляет г. Бюргеру неограниченное право при будущем раскрытии его имени сказать о его произведениях столько разумного, сколько ему под силу. Но тем более он считает себя вправе отстаивать то, что ему представлялось делом искусства, — со скромностью, как он, думается, и сделал, но, конечно, без робости, выступая против бюргеровского примера, — против всех элегий к Молли и всех чудесных цветочков и всех Песен песней, в которых с шабаша ведьм и из застенка пыток вас переносят на пуховое ложе сладострастия. С робостью должен выступать художник перед критикой и читателями, а не критика перед художником, если последний не из тех, кто раздвигает ее законы.

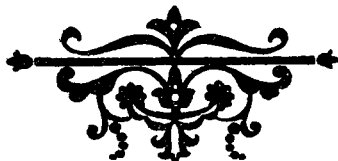
Не для того ли, чтобы перенести спор на чужую почву, г. Бюргер выдвигает целую толпу немецких поэтов-песенников, кричит по всему Парнасу: «Пожар!» — и для тушения этого пожара вызывает из могилы дух Виланда и ему подобных? Но пусть остерегается будить дух Самуила, не то он может получить такой же ответ, как блаженной памяти Саул. Рецензент вспоминает, что поставил г. Бюргера выше всех, борющихся с ним из-за лирических лавров. Но не все, когда-либо изливавшие полноту своего вдохновения в песне или оде, оспаривают у г. Бюргера венок лирика, а завоевавшие его давно также уже не участвуют в борьбе. И наконец, хотя поэтический талант г. Бюргера ставит его выше соперников, кое-кто из них, уступая ему в поэтическом даровании, может, однако, служить ему примером в довольно значительных образцах поэтического изображения.

Если весьма благосклонные читатели г. Бюргера считали его гений еще более высоким созданием, чем он сам считает, — что очень много, — если они принимали с громадным удовлетворением гораздо большее число его произведений, чем ему приятно, и если они с верой, от которой его самого бросает в краску, совершали торжественные пляски вокруг его пагод, то несколько разойтись с мнением читающей публики о нем — несчастье, право, не столь великое, как г. Бюр-

гер изображает. И нет никакой нужды считать, что если г. Бюргер не признан поэтом вполне зрелым и совершенным, то, значит, в заблуждение впал весь мир писательский и читательский. Самодовольство художника легко смешивает громкие, шумные приветствия, встречающие его первое выступление, с приговором всего света, и часто слава писателя определяется раньше, чем высказались наиболее веские голоса. Поэтическое дарование г. Бюргера отнюдь не должно бояться этих голосов, и от него требуется лишь несколько больше изучения лучших образцов прекрасного и несколько больше строгости к себе, чтобы и они от души признали за ним звание, присужденное ему без них. Как ни мало руководился рецензент в своей статье чем-либо, кроме своего личного ощущения, очень приятно поразило его то, что, как он узнал позднее, в своем отзыве о г. Бюргере он выразил мнение об этом писателе некоторых компетентнейших в делах вкуса судей.

Впрочем, для того чтобы не сказать чего-нибудь лишнего значительной части читателей и не потерять благодаря своему невинному имени того одобрения, которое, быть может, снискали его доводы у прочих, да будет рецензенту позволено сохранить верность тому инкогнито, которое, по его убеждению, остается при литературных столкновениях хорошим и полезным обычаем, пока есть вообще писатели, разыгрывающие перед читателями к ущербу своему и своего сословия не слишком назидательные комедии. Где спорят посредством разумных доводов и из чистого интереса к истине, там борьба никогда не происходит в темноте; темнота наступает лишь там, где дело вытесняется лицами.

Рецензент





О СТИХОТВОРЕНИЯХ МАТТИСОНА

Известно, что греки в эпоху расцвета искусства не предъявляли больших требований к пейзажной живописи, да ведь и в наши дни ригористы от искусства сомневаются, признавать ли им вообще пейзажиста настоящим художником. Но еще недостаточно отмечено то, что в произведениях древних встречается также мало образцов литературного пейзажа как особого вида поэтического творчества, примерно так же относящегося к эпической, драматической и лирической поэзии, как пейзажная живопись относится к изображению людей и животных.

Дело в том, что большая разница, вводят ли в описание неодушевленную природу только как место действия,— как это часто делают исторический живописец и эпический поэт,— заимствуя у нее, где надо, краски для изображения живых существ, или же, наоборот, делают подобно пейзажисту героиней изображения неодушевленную природу самое по себе, а людей — лишь статистами на ее фоне. Бесчисленные образцы первого можно найти у Гомера, и кому под силу сравниться с великим живописцем природы в правдивости, индивидуализации и жизненности, с которыми он изображает место действия своих драматических картин? Но новым художникам, к которым отчасти относятся уже современники Плиния, суждено было сделать ее предметом самостоятельного изо-

бражения в пейзажной живописи и в пейзажной поэзии и таким образом расширить этой новой областью пределы искусства, которое у древних как бы ограничивалось человеком и тем, что подобно человеку.

Откуда ж это равнодушие греческих художников к роду искусства, находящему у нас, людей нового времени, столь всеобщее признание? Можно ли предположить, что греку, знатоку и страстному другу всего прекрасного, не хватало восприимчивости к красоте неодушевленной природы или, вернее будет, что он намеренно отвергал этот сюжет, находя его несовместимым со своими представлениями об искусстве?

Не следует удивляться тому, что вопрос этот поставлен по поводу поэта, обладающего выдающейся силой в изображении пейзажа и, быть может, более, чем кто-либо другой, способного служить представителем этого рода и образцом того, что может дать вообще поэзия в этой области. Итак, прежде чем обратиться к нему самому, мы должны бросить критический взгляд на самый жанр, в котором он испытывал свои силы.

Конечно, кто со всей свежестью и живостью ощущает впечатление, произведенное на него волшебной кистью Клода Лоррена, того трудно убедить, что в этот восторг его привело произведение не прекрасного, но лишь приятного искусства, и кто находится под впечатлением только что прочитанного маттисоновского описания, тому очень странным покажется сомнение, читал ли он подлинного поэта.

Мы предоставляем другим отстаивать для пейзажиста место среди художников, и вопроса этого коснемся здесь лишь постольку, поскольку он относится к поэту-пейзажисту. Это исследование выявит одновременно основания для оценки подобного рода произведений.

Как известно, предмет изображения никогда не создаст художника и поэта, но только способ обработки этого предмета; изящное исполнение может возвысить домашнюю утварь и моральное рассуждение до свободного художественного произведения, а человеческий портрет в неумелых руках может опуститься до

ремесленной мази. Следовательно, кто колеблется признать картины или поэтические произведения, имеющие единственным предметом неодушевленные явления природы, истинными созданиями прекрасного, то есть искусства, где возможен идеал, тот сомневается в возможности дать этим явлениям обработку, какой требует характер искусства. В чем же заключается этот характер, якобы не вполне совместимый с чистым пейзажем? Он должен совпадать с тем, что отличает прекрасное искусство от только приятного. Но отличительный признак того и другого — свобода; следовательно, чтобы приятное произведение искусства было также прекрасным, оно должно быть запечатлено необходимостью.

Если под поэзией вообще подразумевать такое искусство, которое свободным действием нашего творческого воображения сообщает нам известные чувства (определение, имеющее право на существование наравне с другими принятыми определениями), то отсюда следуют два требования, и от них не может уклониться поэт, заслуживающий этого имени. Он, во-первых, должен предоставить нашему воображению свободу игры и самостоятельности, а во-вторых, он, несмотря на это, должен быть уверен в своем воздействии и возбуждать чувство совершенно определенное. Сперва эти требования кажутся противоречащими друг другу; ибо, согласно первому, наше воображение должно господствовать, подчиняясь только собственному закону, согласно второму, оно должно повиноваться, будучи подвластно закону поэта. Чем же устраняет поэт это противоречие? Тем, что предписывает нашему воображению лишь тот путь, который оно должно было принять при полной своей свободе и подчиняясь собственным законам; тем, что поэт достигает своей цели при посредстве природы и обращает внешнюю необходимость во внутреннюю. Тогда оказывается, что оба требования не только не противоречат друг другу, но скорее содержатся одно в другом и что высшая свобода именно и достижима только через посредство высшей определенности. Здесь, однако, пред поэтом встают две большие трудности.

Воображение в своем вольном полете следует, как известно, лишь закону ассоциации идей, первоначально покоящейся лишь на случайной связи восприятий во времени, то есть на чем-то чисто эмпирическом. Тем не менее поэт должен уметь рассчитать этот эмпирический эффект ассоциации, потому что он лишь постольку поэт, поскольку свободной деятельностью нашего воображения достигает своей цели. Но для того чтобы рассчитать эффект, он должен уметь открыть в нем закономерность и свести эмпирическую связь представления к необходимости. Однако наши представления лишь постольку находятся в необходимом взаимодействии, поскольку основаны на объективной связи явлений, а не только на субъективной и произвольной игре мыслей. Вот этой объективной связи явлений и держится, стало быть, поэт, и только тщательно отделив от своего материала все привнесенное в него исключительно из субъективных и случайных источников, только убедившись, что он имел пред собою чистый объект и сам предварительно подчинился закону, которым направляется субъективное воображение у всех читателей, — лишь в таком случае может он получить уверенность, что воображение всех людей в своей свободе совпадает с путем, который он воображению предугадал.

Но он лишь для того возбуждает определенную игру воображения, чтобы оказать определенное действие на сердце. Сколь трудна уже первая задача предопределить игру воображения не умаляя его свободы, столь же трудна и вторая: при посредстве этой игры воображения определить душевное состояние субъекта.

Известно, что различные люди по тому же поводу и даже один и тот же человек в разные времена от одной и той же вещи испытывают различные чувства. Несмотря на эту зависимость наших чувств от случайных влияний, стоящих вне его воздействия, поэт должен определить наше душевное состояние; он должен, стало быть, воздействовать на условия, при которых необходимо должна последовать известная душевная взволнованность. Между тем необходимыми среди свойств субъекта могут считаться только особенности

рода; таким образом поэт может определять наши чувства лишь постольку, поскольку он требует их не от нашего специфически-индивидуального я, но от заключенного в нас рода. Однако для полной уверенности в том, что он действительно обращается к чистому роду в индивидах, он предварительно должен в себе самом вытравить индивида и возвыситься до рода. Лишь тогда, когда он чувствует не как отдельный человек, в котором понятие рода всегда ограничено, а как человек вообще, он может быть убежден, что чувства его сообщаются всему роду, во всяком случае он может настаивать на достижении этого эффекта с таким же правом, с каким он может от каждого отдельного человека ожидать общей человеческой природы.

Таким образом в каждом поэтическом произведении непременно должно заключаться два свойства: во-первых, необходимое отношение к предмету изображения (объективная истина); во-вторых, необходимое отношение этого предмета или по крайней мере его изображения к способности чувствовать (субъективная всеобщность). Все в стихотворении должно быть истинной природой; ибо воображение не подчиняется никакому иному закону и не выносит никакого иного принуждения, кроме предписываемого ему природой вещей. Но ничто в стихотворении не должно быть действительной (исторической) природой; ибо всякая действительность в той или иной степени ограничивает всеобщую природную истинность. Всякий индивидуальный человек ровно настолько меньше, чем человек, насколько он индивидуален; всякий индивидуальный способ чувствовать ровно настолько менее необходимо и чисто человечесен, насколько он свойственен лишь отдельному субъекту. Только в отказе от случайного и в чистом выражении необходимого заключается высокий стиль.

Из сказанного явствует, что область собственно прекрасного искусства может простирается лишь настолько, насколько в сцеплении явлений раскрывается необходимость. Вне этой области, там, где царят произвол и случай, там нет определенности или нет свободы; ибо раз поэт не имеет возможности руководить

игрою нашего воображения посредством внутренней необходимости, он вынужден руководить ею посредством необходимости внешней — и тогда это уже не наше действие, или совсем не руководить ею — и тогда это уже не его действие; а между тем необходимо требуется соединение того и другого для того, чтобы произведение называлось поэтическим.

Этим, вероятно, и объясняется то, что у мудрых людей древнего мира как поэзия, так и изобразительные искусства ограничивались сферой человеческой природы, ибо, по их представлению, такая закономерность была присуща только явлениям человеческой (внешней и внутренней) природы. Возможно, что уму, более осведомленному, чем наш, и прочие природные существа представляются отмеченными тою же закономерностью; но наш опыт ее не замечает в них, и здесь произволу открыто широкое поприще. Область определенных форм не идет далее животного тела и человеческого сердца; поэтому идеал может быть представлен только в этих двух формах. *Выше* человека (как явления) нет объекта для искусства, хотя есть объект для науки, ибо здесь кончается область воображения. *Ниже* человека нет объекта для прекрасного искусства, хотя есть объект для искусства приятного, ибо здесь закрыто царство необходимости.

Если изложенные выше основные начала правильны (что мы предоставляем суду знатоков искусства); то из них, как представляется на первый взгляд, вытекает мало утешительного для пейзажных изображений, и довольно сомнительно, можно ли усмотреть в приобретении этой обширной области подлинное расширение границ прекрасного искусства. В той сфере природы, которой ограничивают себя пейзажист-живописец и пейзажист-поэт, уже в слишком заметной степени скрадывается определенность сочетаний и форм; не только образы здесь более произвольны и еще более кажутся таковыми, но и в соединении их случай играет роль для художника весьма тягостную. Итак, если он представляет нам определенные образы в определенном порядке, то определяет уже он, а не мы, так как нет никакого объективного пра-

вила, по которому свободная фантазия зрителя могла бы быть согласована с идеей художника. Стало быть, он диктует нам закон, который мы должны бы сами создавать для себя, и воздействие по меньшей мере не может быть названо чисто поэтическим, потому что оно не вполне свободная самодеятельность воображения. Если же художник стремится спасти свободу, то он может добиться этого только ценою отказа от определенности и тем самым от истинной красоты.

Тем не менее эта область природы не совсем потеряна для прекрасного искусства, и даже установленные нами основные начала дают художнику и поэту, находящему здесь материал для изображения, право на вполне почетное место. Прежде всего нельзя отрицать, что при всей кажущейся произвольности форм и в этой сфере явлений все же еще царят великое единство и закономерность, и они могут руководить мудрым художником в подражании. А затем надо заметить, что хотя в этой области искусства нельзя не отказаться от больших послаблений по части определенности форм (так как здесь части исчезают в целом и эффект производится массами), однако в композиции может господствовать строгая необходимость, как, между прочим, можно видеть на светотени и колорите в пейзажной живописи.

Но пейзажная природа не во всех элементах отмечена этой строгой необходимостью, и даже при самом глубоком изучении ее останется еще очень много произвольного, что удерживает художника и поэта на низкой ступени совершенства. Необходимость, которой не находит в ней подлинный художник, — а она одна только и способна удовлетворить его, — содержится исключительно в человеческой природе, и потому он не успокоится, пока не перенесет свой пейзаж в это царство высшей красоты. Он, конечно, будет возвышать пейзажную природу до предела и по мере возможности стремиться отыскать в ней и изобразить начало необходимого, но так как на этом пути при всех усилиях ему никогда не удастся уравнять ее с человеческой природой, то в конце концов он попытается путем символизации превратить ее в челове-

ческую и таким способом приобщить ее ко всем художественным преимуществам, составляющим достояние последней.

Каким же образом он достигнет этого, не погрешая против ее правды и своеобразия? Всякий истинный художник и поэт, работающий в этой области, обращается к этой символизации, и чаще всего, конечно, не отдавая себе в этом отчета. Есть два пути, на которых неодушевленная природа может стать символом человеческой: или изображением чувств, или изображением идей.

Правда, по своему содержанию чувства не поддаются изображению, однако по форме они к нему способны, и действительно, существует всеми любимое и действенное искусство, имеющее предметом именно эту форму чувствований. Это искусство — музыка. И поскольку, стало быть, действие пейзажной живописи или пейзажной поэзии музыкально, — оно есть отображение способности чувствовать, то есть воспроизведение человеческой природы. И в самом деле, мы видим во всякой художественной и поэтической композиции своего рода музыкальное произведение и считаем его отчасти подвластным тем же законам. И от красок мы также требуем гармонии тона и в известной степени также модуляции. В каждом поэтическом произведении мы различаем единство мыслей от единства чувств, музыкальную стройность от стройности логической, короче, мы требуем, чтобы всякое поэтическое произведение наряду с тем, что выражено в его содержании, и по своей форме являлось подражанием и выражением чувств и действовало на нас, как музыка. От пейзажиста в живописи и поэзии мы требуем этого еще в большей степени и более сознательно, так как в обоих случаях мы вынуждены отказаться от некоторых других требований, предъявляемых нами к произведениям прекрасного искусства. Между тем все действие музыки (как искусства прекрасного, а не только приятного) заключается в том, что внутренние душевные движения она сопровождает и воплощает в аналогичных внешних. Так как эти внутренние движения (как явления

человеческой природы) совершаются согласно строгим законам необходимости, то эта необходимость и определенность сообщаются и внешним, их выражающим движениям; таким образом, понятно, как посредством этого акта символизации простые природные явления звука и света могут приобщиться к эстетическому достоинству человеческой природы. И вот, проникая в тайну законов, правящих внутренними движениями человеческого сердца, и изучая аналогию между этими душевными движениями и известными внешними явлениями, композитор и пейзажист из изобразителя простой природы становятся подлинными живописцами душ. Они переходят из царства произвола в царство необходимости и могут смело стать рядом если не с художником-пластиком, изображающим *внешнего* человека, то с поэтом, объект которого — человек *внутренний*.

Но и другим путем можно пейзажную природу вовлечь в сферу человеческого существа, а именно обратив к выражению идей. Мы имеем здесь в виду отнюдь не возбуждение идей, зависящее от случайной их ассоциации, — ибо она произвольна и недостойна искусства, — но другое, необходимо совершающееся по законам символизирующего воображения. В душах действенных и открывшихся чувству морального достоинства разум не занимается праздным созерцанием игры воображения, но неустанно стремится согласовать эту случайную игру со своим поведением. Если среди этих явлений представляется ему такое, которое поддается обработке по собственным (практическим) правилам, то разум рассматривает такие явления как символ его собственных действий: мертвая буква природы становится живым языком духа, и глаз внешний и внутренний читают одни и те же письмена явлений совершенно по-разному. Милая гармония образов, звуков и света, восхищающая эстетическое чувство, одновременно удовлетворяет и моральное; то постоянство, с которым линии сочетаются в пространстве или звуки во времени, есть естественный символ внутреннего согласия духа с самим собою и нравственного совпадения поступков и чувств; и в прекрасной

стройности пейзажа или музыкальной пьесы вырисовывается еще более прекрасный строй нравственно устремленной души.

Композитор и пейзажист достигают этого одной формой изображения и только располагают душу к известной впечатлительности и восприятию известных идей; заполнение этой формы содержанием они предоставляют воображению слушателя и зрителя. У поэта, напротив, есть еще одно преимущество: он имеет возможность эти чувствования сопроводить текстом, он может одновременно поддержать эту символику воображения содержанием и сообщить ей более определенное направление. Пусть, однако, не забывает, что его вмешательству в эту сферу положен предел. Он может намекнуть на эти идеи, подсказать эти чувства; но он не должен их сам высказать, не должен опережать воображение читателя. Всякое более точное определение воспринимается здесь как докучные узы; ибо в том-то привлекательность таких эстетических идей, что мы вглядываемся в их содержание, как в некую бездонную глубину. Действительное и отчетливое содержание, вкладываемое поэтом, всегда остается конечным, возможное содержание, которое он предоставляет вложить нам, есть величина бесконечная.

Весь этот длинный путь мы предприняли не для того, чтобы отдалиться от нашего поэта, но чтобы приблизиться к нему. Г. Маттисон в большинстве своих описаний удовлетворяет тройного рода требованиям, предъявленным нами выше и к пейзажному изображению. Они нравятся нам своей правдивостью и наглядностью; они привлекают нас музыкальной красотой; они занимательны для нас разлитым в них духом.

Достаточно обратить внимание на правдивость в изображении природы, чтобы прийти в восхищение от искусства, с которым поэт умеет побудить наше воображение представить эти сцены, властвуя над ним, но не лишая его свободы. Все отдельные части этих сцен сочетаются друг с другом по закону необходимости; нет ничего притянутого насильно, и общий родовой характер этих явлений природы схвачен чрезвычайно

удачно. Поэтому нашему воображению так необыкновенно легко следить за ним; мы как бы видим перед собою самую природу и лишь предаемся воспоминанию о былых впечатлениях. Автор в совершенстве умеет придать своим описаниям живость и наглядность и превосходно знает как преимущества, так и естественные границы своего искусства. В композициях этого рода поэт всегда находится в несколько худшем положении, чем живописец, так как большая доля эффекта покоится на одновременном впечатлении от целого, тогда как поэт может создать это впечатление в воображении читателя только в последовательном порядке. Его задача — представить нам не столько то, что есть, сколько то, что происходит; и если он понимает преимущество своего положения, то всегда будет сосредоточиваться на той стороне своего предмета, которая поддается изображению в последовательности. Пейзажная природа есть сразу представляющееся нам целое и в этом смысле больше подходит живописцу, но она есть и последовательно данное целое, так как находится в беспрестанном изменении, и потому подходит поэту. Г. Маттисон с большим тактом сообразуется с этим различием. Его объект всегда — скорее разнообразие во времени, чем в пространстве, более подвижная, чем застывшая и покоящаяся природа. Пред нашими глазами разворачивается постоянно меняющаяся драма, и явления с восхитительной неизменностью переливаются одно в другое. Сколько жизни, сколько движения, например, в этой картине лунного вечера (стр. 85):

Луна плывет с востока;
В развалинах, у мхов,
Мерцают одиноко
Лампадки светляков.
Вот липы призрак нежный
Качнулся средь теней:
В сухой траве прибрежной
Игра ночных огней.

Блеснули в храме стекла,
Над нивой диск луны,
И звезды дрожью блеклой
В пруде отражены.

Кусты глухих ущелий
Кольшутся, светясь;
Гора, где дремлют ели,
В туманы облеклась.

Как дивно месяц волны
Потока серебрит,
Что дремлет неги полный,
В цветах, или бурлит,
Вращает в пади мгlistой
У мельницы привод
И пылью серебрястой
В уснувший берег бьет.

Но и там, где сразу нужно поставить перед нашими глазами целую декорацию, он умеет сделать восприятие легким и естественным благодаря постепенной последовательности описания, как, например, в этой картине (стр. 54):

К закату день. Холмов савойских ряд
Алеет хвоей пурпурною слева.
Снега вершин пылают и горят,
На глади вод рисуется Женева.

Хотя мы воспринимаем эти подробности воображением лишь в их последовательности, однако они без труда сливаются в одно цельное представление, так как одно поддерживает и как бы делает необходимым другое.

Несколько труднее нам уловить эту цельность в следующей строфе, где постепенность соблюдена не столь уже строго:

Леса текут каймою золотой;
Прибрежный луг в цветенье белоснежном
Точит благоуханье; замер зной;
Звон колокольцев юрских нежный, нежный.

От золотой каймы горных лесов мы не можем без скачка перенестись к цветущему и благоухающему лугу, и скачок этот тем для нас ощутимее, что нам приходится здесь обращаться не только к зрению, но и к другому чувству. Зато как удачна следующая строфа:

Поет рыбак в челне, что не спеша
Скользит туда в закатно-алом свете,
Где берег, дряхлый дуб у шалаша
И по стенам развешанные сети.

Если природа не обнаруживает перед поэтом никакого движения, то он заимствует его в своей фантазии и населяет неподвижный мир одушевленными существами, скользящими в дымке и пляшущими в лунном свете. Либо в его воспоминании встают образы далекого прошлого и вносят призрачную жизнь в безлюдный пейзаж. Подобные ассоциации возникают у него, однако, отнюдь не по произволу; они как бы с необходимостью вызваны характером местности или настроением, которое навеваёт поэту ландшафт. Эти ассоциации, правда, только субъективный аккомпанемент к ландшафту, но настолько общего характера, что поэт вправе без опасения придать им объективный смысл.

Столь же умело пользуется г. Маттисон музыкальными эффектами, достигая их удачным выбором гармонизирующих образов и художественной ритмичностью их расположения. Кто не испытает, например, при этой коротенькой песне чувства, аналогичного тому, какое вызывает прекрасная соната? (стр. 91):

ВЕЧЕРНЯЯ КАРТИНКА

В полусне,
Весь в огне,
Рдеет лес, и замок старый
Золотят заката чары.

Дивный вид —
Даль блестит;
Лебединой стаей кроткой
Лодка тянется за лодкой.

В глади вод
Небосвод
Полосой дробится нежной,
Серебрит песок прибрежный.

Зыбь и тьма
Вкруг холма,
Позлащенного закатом,
Где простор морским пернатым.

Там, где скат,
Роща, сад,
И родник и мир глубокий
Чьей-то кельи одинокой.

Гаснет день,
В море — тень;
Все бледней заката чары
Там, где дремлет замок старый.

Лес во сне
При луне,
И в долине темной снова
Веют призраки былого.

Мы вовсе не хотим сказать, будто музыкальное впечатление от этой песни вызывается только удачным стихотворным размером. Конечно, это впечатление поддерживается и усиливается метрическим благозвучием; но не в нем его исключительная причина. Счастливое сопоставление картин, приятная последовательность в их смене, разнообразие переходов и прекрасный строй целого — вот что делает его выражением определенного настроения, то есть изображением души.

Такое же впечатление возбуждают стихотворения «Альпийский слутник», стр. 61, и «Путешествие по Альпам», стр. 66, совершенно иного содержания, — две композиции, сочетающие весьма удачное изображение природы с разнообразным выражением чувств. Словно слушаешь музыканта, который испытывает свою власть над нашими чувствами; и для этой цели необычайно удачно выбран сюжет: скитание по Альпам, где столь поразительно чередуются величавое и прекрасное, ужасающее и радостное.

Наконец, среди этих картин природы многие трогают нас известной мыслью или выражением идей, таково, например, открывающее сборник стихотворение «Женевское озеро», в великолепном вступлении которого чрезвычайно удачно символизирована победа

жизни над безжизненным, формы над бесформенной массой. Поэт начинает эту прекрасную картину со взгляда на прошлое, когда простирающаяся пред ним райская страна была еще пустыней:

В ту пору там, Женева, где твои
Вздымаются в вечернем свете башни,
Катил свои угрюмые струи
Суровый Родан в чаще леса страшной.

В ту пору эта сладостная синь,
Эдем земной в цветенье вечно новом
Внимали лишь гармонии пустынь —
Раскатам бури и звериным ревам.

Когда возник неверный диск в ночи
Над мировым пожарищем впервые,
То полились и в эту глушь лучи,
Туманные, бесцветные, скупые.

И вот перед поэтом раскрывается прелестный вид, и он узнает место действия поэтических сцен, напоминающих ему о создателе «Элоизы».

Кларан, ты, мирно спящий у воды!
В веках пребудет имя это новым.
О Мейлери, до звезд взнесешься ты
В своем величье, диком и суровом!

К твоим вершинам, где орла полет,
И ливни, и громовые раскаты,
Не раз стопы направит пешеход
С подругой, дрожью сладостной объятый.

До этого места — как все полно ума и чувства, как все живописно! Но вот, поэту хочется сделать еще лучше, и тут-то он напортил. Следующие строфы, сами по себе прекрасные, принадлежат холодному поэту, а не кипучему, непосредственно захваченному настоящим чувством. Когда сердце поэта всецело отдано его теме, он уже не может оторваться от нее и переноситься то на Этну, то в Тибур, то на Неаполитанский залив и так далее, не только мимоходом упоминая эти местности, но задерживаясь на них подолгу. Правда, нас восхищает при этом великолепие его кисти, но оно ослепляет, а не услаждает нас; простое изображение произвело бы несравненно более сильное впечат-

ление. Эта частая перемена декораций в конце копцов так рассеивает наше внимание, что, когда поэт возвращается к основной теме, наш интерес к ней уже исчез. Вместо того чтобы оживить, он еще больше ослабляет его к концу стихотворения глубоким снижением тона, резко противостоящим подъему, с которого поэт начал и на высоте которого так долго держался. Господин Маттисон уже в третий раз переделывает это стихотворение, и мы боимся, что теперь тем более потребуется четвертая переделка. Разнообразные настроения, повлиявшие на его стихотворение, поработили первоначальный замысел, и от обилия украшений стихотворение утратило простоту, которая одна только и заключает в себе истинную содержательность.

Определяя г. Маттисона как превосходного поэта-пейзажиста, мы очень далеки от того, чтобы этим указанием ограничить сферу его творчества. Уже в этом небольшом сборнике поэтическое дарование его проявляется с равной удачей в весьма различных областях. С большим успехом испытал он себя в жанрах, требующих свободного полета воображения, превосходно овладев духом, который и должен преобладать в поэзии этого рода. Воображение выступает здесь во всей своей необузданности и, однако, в прекраснейшем согласии с выражаемой идеей. В песне под заглавием «Страна фэй» поэт с большим юмором высмеивает причуды фантазии; все здесь так пестро, так вычурно, так преувеличено, так гротескно, как оно свойственно этому необузданному жанру; в «Песне эльфов» все так легко, благоуханно, воздушно, как и должно быть в этом лунном мирке. Беззаботной, блаженной чувственностью дышит вся славная «Песенка фавнов», и с великим простодушием выбалтывают гномы (и их со-братья) тайну своей корпорации (стр. 141):

Сиянье дня гнетет.
Лишь мгла покой дает!
Нам люб и мил один
Простор земных глубин.
Там, в высях, где зажжен эфир,
Там, духом немощен и сир,
Огню и свету предан мир.

Господин Маттисон превосходный изобразитель чувств не только косвенно — манерой передавать пейзаж, — но и непосредственно. И наперед уже можно ожидать, что у поэта, умеющего так глубоко захватывать нас неодушевленной природой, не может быть неудачи с одушевленной, представляющей более богатый материал. Заранее можно очертить круг чувствований, в котором примерно должна сосредоточиться муза, столь чуткая к красоте природы. Не в сутолоке большого мира, не в искусственных отношениях, — а в уединении, в собственной груди, в простых ситуациях бытской жизни ищет поэт человека. Дружба, любовь, религиозные чувства, воспоминания детства, блаженство сельской жизни и т. п. — таково содержание его песен: все это предметы, непосредственно близкие и родственные пейзажной природе. Отличительная черта его музыки — мягкая грусть и известная созерцательная мечтательность, к которым так легко склоняют чувствительного человека одиночество и прекрасная природа. В сутолоке делового мира один образ в нашем сознании неудержимо вытесняется другим, и разнообразие нашего бытия не всегда здесь наша заслуга: тем вернее всегда простая неизменная природа хранит нами поверенные ей чувства, и в ее вечном единстве вновь обретаем мы и наше внутреннее единство. В этом причина узости круга, в котором вращается наш поэт, длительные отзвуки все тех же впечатлений, частое возвращение все к тем же чувствам. Ощущения, имеющие источником природу, однообразны и почти скудны; это элементы, из которых лишь в сложной жизненной игре образуются более тонкие оттенки и искусственные сочетания, неиспорченный материал для изобразителя души. Эти элементарные чувства легко приедаются, ибо слишком мало занимают нас; но к ним всегда приятно возвратиться, и радостно видеть, как из искусственных наслоений, которые зачастую не более, чем болезненные наросты, возрождается первоначальная человеческая природа. Для того чтобы такое возвращение к Сатурновому веку и естественной простоте было благодетельно для человека, эта простота должна быть порождением свободы,

а не необходимости; это должна быть та естественность, к которой приходит моральный человек, а не та, из которой исходит физический. Итак, если поэт стремится увлечь нас из мирской сутолоки в свое одиночество, если природа ему мила, а искусственность противна, то пусть это стремление будет результатом потребности в напряжении, а не в разрядке, жаждой гармонии, а не покоя; он должен искать своего Тибура и бежать к бездушной природе не потому, что моральный мир противоречит его теоретическим способностям, но потому, что он противоречит его силам практическим.

А для этого, конечно, нужно нечто большее, чем убогое противопоставление искусства природе, свойство, которым зачастую исчерпывается талант поэта-идиллика. Сердце, открытое высшей красоте, необходимо, чтоб сохранить среди всех влияний утонченной культуры ту простоту чувств, без которой эта культура вообще не имеет никакого значения. Но такое сердце обнаруживается в полноте жизни — пусть и в самой непритязательной форме, — в благородстве, обнаруживаемом даже в игре воображения и настроений, в дисциплине, которой оно сдерживает себя даже в блистательнейшей победе, в целомудрии никогда не оскверняемых чувств; это сердце обнаруживается в непреодолимой и поистине волшебной силе, с которой оно влечет к себе, удерживает нас и как бы заставляет нас, когда мы прославляем его достоинство, помнить также о своем.

Господин Маттисон доказал с убедительностью, которая должна удовлетворить самого строгого судью, что он обладает таким сердцем. Кто способен создать такую фантазию, как его «Элизиум» (стр. 34), тот доказал свое право считаться посвященным в глубочайшие тайны поэтического искусства и апостолом истинной красоты. Тесное общение с природой и с классическими образцами вскормило его дух, очистило его вкус, охранило его нравственное обаяние, просветленная радостная человеческая природа одушевляет его создания, и отчетливо, как в зеркальной поверхности вод, отражаются прекрасные картины природы

в спокойной прозрачности его духа. В его произведениях всегда ощущаешь отбор, сдержанность, строгость поэта к самому себе, неустанное стремление к максимуму красоты. Многие он уже свершил, и мы вправе надеяться, что он не достиг еще своего предела. От него одного зависит — именно теперь, после того как он уже испытал свои крылья в более скромных сферах, взлететь выше, облечь в прелестные образы своей фантазии и в музыку своего языка более глубокие замыслы, подыскать к своим пейзажам также фигуры и представить на этом восхитительном фоне действующего человека. Хотя скромное недоверие к себе есть всегда признак истинного дарования, однако и отвага подобает ему; и как ни прекрасен победитель Пифона, когда он меняет страшный лук на лиру, величаво и зрелище Ахилла, внезапно героем встающего в кругу фессалийских девушек.

1794





О «САДОВОМ КАЛЕНДАРЕ на 1795 год»

Тюбинген, изд. Котта

После сочинений Гиршфельда о садовом искусстве любовь к художественному садоводству начала все больше распространяться в Германии, но не всегда с пользой для хорошего вкуса, так как за отсутствием твердых основ все здесь предоставлено было произволу. Чтобы направить на верный путь заблуждающийся вкус в искусстве садоводства, в этом календаре даны превосходные советы, достойные того, чтобы любитель искусства внимательно продумал их, а любитель садоводства применил на деле.

Нет ничего необычайного в том, что дело начинают его выполнением, а кончают вопросом: да возможно ли оно? Так, видимо, и случается, особенно с повсеместно излюбленными художественными садами. Происхождение этих созданий северного вкуса столь двусмысленно, и характер до сих пор был так неясен, что простиительно, если истинный любитель искусств едва удостоивал их беглого внимания, предоставляя их забаве дилетанта. Неуверенное в том, к какому, собственно, разряду искусства оно относится, садовое искусство в течение долгого времени причисляло себя к архитектуре и подчиняло живую растительность жесткому игу математических форм, посредством ко-

торых архитектор властвует над безжизненной тяжелой массой. Дереву пришлось скрывать свою более высокую органическую природу для того, чтобы искусство могло доказать свою мощь на более низкой природе дерева, как материала. Ему пришлось отдать свою прекрасную самостоятельную жизнь ради бездушной симметрии и свою легкую парящую стройность ради кажущейся устойчивости, требуемой глазом от каменных стен. Хотя в последнее время садовое искусство сошло с этого странного ложного пути, но лишь для того, чтобы заблудиться на противоположном. Из-под строгой указки архитектора оно бежало на свободу к поэту, внезапно сменив суровое рабство на самый необузданный произвол, отныне подчиняясь только воображению. Глазу пришлось теперь перепрыгивать от одной неожиданной декорации к другой, в пестрой и причудливой прихотливости, с которой меняет свои картины лишь предоставленное себе воображение, а природе точно на карте образчиков — раскрывать на большом и малом участке все разнообразие своих явлений. Как во французских садах, она, лишенная свободы, получала взамен известную архитектурную гармонию и величие, так теперь в наших так называемых английских садах она опускается до ребяческой мелочности и благодаря чрезмерному стремлению к непринужденности и разнообразию отклонилась от всякой прекрасной простоты и отвергла всякие правила. В этом состоянии она и пребывает, не в малой степени под влиянием изнеженного духа времени, избегающего всякой определенности форм и находящего бесконечно более удобным лепить объекты по своей прихоти, чем приравниваться к объектам.

Так как очень трудно указать художественному садоводству место среди прочих искусств, то легко прийти к мысли, что ему здесь совсем не место. Неосновательно, однако, считать неудачные опыты доказательством полной невозможности определить это место. В обеих противоположных формах, в которых проявилось у нас до сих пор художественное садоводство, содержится нечто правильное, и обе коренятся в

обоснованной потребности. Что касается, во-первых, архитектурного вкуса, то нельзя отрицать, что садовое искусство относится к *одной* категории с зодчеством, хотя было бы очень неправильно применять условия последнего к первому. Оба искусства в своем зарождении соответствуют физической потребности, которую определяют их формы на первых порах, пока развившееся чувство красоты не настояло на свободе этих форм и вкус вместе с умом не предъявили своих требований. С этой точки зрения, оба искусства не представляются совершенно свободными, и красота их форм всегда обусловлена и ограничена неустранимой физической целью. Сближает их также то, что оба они воспроизводят природу посредством природы, без помощи какого-либо искусственного посредника, а то и совсем не воспроизводят, но создают новые объекты. Это и было, вероятно, причиной того, что придерживались форм, представленных действительностью, без большой строгости, и даже не останавливались перед пользованием природою как средством и пред насилием над ее своеобразием, лишь бы рассудок был удовлетворен порядком и согласованностью, а глаз — величавостью или изяществом. Убеждение в законности такого приема подкреплялось еще тем, что в садовом искусстве, как и в зодчестве, эта жертва естественной свободой очень часто содействует физической цели. Таким образом, создателям архитектурного вкуса в искусстве садоводства можно отчасти простить, что они, введенные в заблуждение средством, во многом сближающим эти искусства, смешали их совершенно различную природу и в выборе между порядком и свободой благоприятствовали первому за счет второй.

С другой стороны, и поэтический стиль в садоводстве покоится на совершенно непреложных данных чувства. От внимательного самонаблюдения не могло ускользнуть то, что наслаждение от созерцания сельской природы неотделимо от представления, что это — создания свободного естества, а не художника. Поэтому, как только этот садовый стиль поставил себе целью такой вид наслаждения, ему пришлось позабо-

тяться об удалении из насаждений всяких следов искусственности. Таким образом, высшим законом, каким для его предшественника была архитектурная правильность,— стала для него свобода; у того победителем должна была явиться человеческая рука, у него — природа. Но цель, поставленная этим стилем, была непосильна для средств, которыми его связывало садовое искусство, и он потерпел неудачу, так как вышел из своих границ и превратил искусство садоводства в живопись. Он забыл, что уменьшенные размеры последней неприменимы в искусстве, где природа изображается самой природой и производит впечатление лишь постольку, поскольку изображение абсолютно смешивают с природой. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в погоне за разнообразием он впал в манерность и — так как для переходов, которыми природа подготавливает и оправдывает свои видоизменения, у него не было ни места, ни сил — дошел до произвольности. В идеале, к которому он стремился, по существу нет противоречий; но самый идеал был нецелесообразен и фантастичен, так как и наилучшим успехом не окупались громадные жертвы.

Если, таким образом, садовому искусству пора, наконец, отказаться от своих преувеличений и, подобно прочим сестрам, успокоиться в отчетливых и устойчивых границах, то прежде всего необходимо уяснить себе, в чем, собственно, заключается цель, — вопрос, над которым, по крайней мере в Германии, задумывались, кажется, пока слишком мало. В этом случае, вероятно, найден будет надлежащий средний путь между чопорностью французского садового стиля и необузданной свободой так называемого английского; тут выяснится, что хотя этому искусству не дано залетать в столь высокие сферы, как пытаются внушить нам люди, которые в своих планах забывают такую мелочь, как средства к их выполнению, и что хотя безвкусны и бессмысленны попытки заключить вселенную в садовую ограду, однако вполне возможно и разумно создать выразительное для глаза, для сердца и разума целое из сада, соответствующего всем требованиям хорошего сельского хозяина.

На все это удачно указывает в этом Календаре про-
ницательный автор набросков «О развитии немецкого
стиля в садоводстве», и среди всего, когда-либо на-
писанного об этом предмете, мы не знаем ничего,
столь удовлетворяющего здоровый вкус. Его идеи вы-
сказаны, правда, в виде отрывков, но эта небрежность
формы не распространяется на содержание, которое
всегда свидетельствует о тонком уме и большом худо-
жественном чутье. Выяснив и оценив по достоинству
оба основные пути, по которым до сих пор шло искус-
ство садоводства, и различные цели, возможные при
устройстве садов, он старается ввести это искусство в
подобающие ему границы и направить к разумной
цели, которую он по праву усматривает «в повыше-
нии жизненного наслаждения, какое может доставить
нам общение с прекрасной пейзажной природой».
С полным основанием отличает он садовый пейзаж
(английский парк в собственном смысле), где природа
должна явиться во всем величии и свободе и как бы
поглотить всякое искусство, от сада, где искусство
должно обнаружиться как таковое. Не оспаривая эсте-
тического превосходства первого, он удовлетворяется
указанием на трудности, связанные с его созданием и
поддающиеся лишь чрезвычайным усилиям. Сад в соб-
ственном смысле он разделяет на большой, малый и
средний и вкратце намечает границы, переступить
которые не должно творчество в каждом из этих трех
разрядов. Настойчиво ратует он против англomanии
столь многих немецких садовладельцев, против мо-
стов без воды, против отшельнических келий у боль-
шой дороги и т. д. и показывает, к каким нелепостям
ведет подражательность и плохо понятые принципы
разнообразия и непринужденности. Однако, суживая
границы садового искусства, он учит садоводов дости-
гать тем большего эффекта в его пределах и, жертвуя
лишним и нецелесообразным, стремиться к отчетли-
вому и интересному облику сада. Он отнюдь не счи-
тает невозможным устройство символических и, так
сказать, патетических садов, способных, как музыкаль-
ная или поэтическая пьеса, выражать и создавать из-
вестное расположение духа.

Независимо от этих эстетических замечаний, тот же автор дает в Календаре описание обширных садовых насаждений в Гогенгейме, обещая продолжение в будущем году. Всякому, кто видел эти по праву прославленные сады или хоть знает их понаслышке, будет приятно пройти по ним в обществе столь тонкого знатока искусства. Вероятно, он не меньше рецензента удивится, встретив в композиции, которую все склонны были считать созданием произвола, господствующую идею, делающую великую честь создателю сада или автору его описания. Большинство путешественников, которым посчастливилось побывать в гогенгеймских садах, не без великого изумления видели там римские гробницы, храмы, развалины и т. п. попеременно с швейцарскими хижинами и приветливые цветочные клумбы рядом с черными тюремными стенами. Им трудно было понять фантазию, позволившую себе объединить в одно целое такие несовместимые вещи. Мысль, что перед нами деревенское поселение, обосновавшееся среди развалин римского города, разом устраняет это противоречие и вносит осмысленное единство в причудливость этой композиции. Сельская простота и исчезнувшее величие города, две крайности общественного строя, оказываются в волнующем соседстве, и сосредоточенное ощущение прошлого чудесно растворяется в чувстве победоносной жизни. Это удачное сочетание сообщает всему ландшафту глубокий элегический тон, удерживающий чуткого зрителя в среднем состоянии между покоем и движением, раздумьем и наслаждением и долгим отзвуком отдающийся в душе, когда все уже давно исчезло.

По мнению автора статьи, оценить гогенгеймские насаждения по достоинству может лишь тот, кто видел их в разгаре лета. Мы прибавили бы, что красоту их может почувствовать лишь тот, кто приблизится к ним по определенному пути. Для того, чтобы насладиться ими вполне, надо пройти к ним через недавно отстроенный замок герцога. Дорога из Штутгарта в Гогенгейм в известном смысле воплощенная история садоводства и дает вдумчивому посетителю материал для любопытных размышлений. В полях, обсаженных

плодовыми деревьями, в виноградниках и фруктовых садах, обрамляющих большую дорогу, раскрываются ему физические начала садоводства, чуждые всяких эстетических прикрас. И вот его с горделивой важностью встречает французское садоводство, прежде всего в длинной и строгой аллее, соединяющей стеною подстриженных тополей свободный ландшафт с Гогенгеймом и искусственным обликом уже возбуждающей ожидание. Это впечатление торжественности возрастает до почти тягостного напряжения, когда проходишь по покоям герцогского замка, мало имеющим равных по великолепию и изяществу, где вкус странно сочетается с расточительностью. Блеск, ослепляющий со всех сторон глаз, и художественная архитектура покоев и обстановки доводят здесь потребность в простоте до высшей степени и готовят самое чудесное торжество сельской природе, которая вдруг открывается путешественнику в виде так называемой английской деревни. Между тем памятники былого великолепия, к печальным стенам которых селянин прислонил свою мирную хижину, производят совершенно особенное впечатление на сердце, и с тайной радостью видим мы в этих гибнущих руинах мещанскому искусству, которое в великольном дворце, расположенном рядом, злоупотребляло своею мощью над нами. Но природа, обретаемая нами в этом английском саду, уже не та, из которой мы пришли. Это одухотворенная мыслью и возбужденная искусством природа, способная удовлетворить не только простого, но и избалованного культурой человека, так как первого она ведет к размышлению, второго возвращает к чувству.

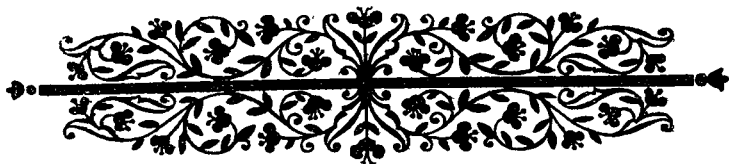
Такое толкование гогенгеймских садов может встретить и возражения, но каковы бы они ни были, создатель этих насаждений заслуживает благодарности за то, что ничем этому толкованию не противоречит; и надо быть очень придирчивым человеком, чтобы отказать принимать в деле эстетики создание за намерение, так же как в деле морали намерение за поступок. Когда общая картина этих гогенгеймских садов будет, наконец, закончена, то осведомленный читатель с немалым интересом увидит в них также символи-

ческий портрет их замечательного создателя, который не только в садах своих сумел отвоевать от природы фонтаны там, где еле струился родник.

Под суждением автора статьи о саде в Швецингене и о Зейферсдорфской долине под Дрезденом подпишется всякий читатель со вкусом, видевший эти насаждения, готовый также вместе с ним объявить варварством сентиментальную затею развешивать по деревьям таблички с моральными изречениями и манеру в пестрой смеси располагать мечети рядом с греческими храмами.

1794





О ПРИМЕНЕНИИ ХОРА В ТРАГЕДИИ

Предисловие к трагедии с хорами «Мессинская невеста»

Оправдание поэтического произведения должно заключаться в нем самом, и там, где не говорят дела, слова мало помогут. Поэтому можно было бы, пожалуй, предоставить хору самому быть своим заступником, если только он удачно применен. Но создание трагического поэта находит завершение лишь в театральном зрелище; поэт дает только слова: чтобы оживить их, необходимо содействие музыки и танца. И пока хору недостает этого чувственно-мощного сопровождения, до тех пор в композиции трагического представления он пребудет внешним элементом, инородным телом, остановкой, прерывающей ход действия, нарушающей иллюзию, расхолаживающей зрителя. Таким образом, чтобы отдать хору должное, надо с действительной сцены перенести его на возможную; и так нужно поступать всегда, где стремятся достигнуть высшего. То, чего искусству еще недостает, ему следует приобрести; случайная неполнота средств не должна ограничивать творческое воображение поэта. Он ставит себе целью достойнейшее, он стремится к идеалу, а уж дело искусства исполнительского — применить к условиям.

Неверно ходячее мнение, будто публика принижает уровень искусства; это художник принижает уро-

вень публики, и во все времена, когда искусство приходило в упадок, причиной этого были художники. От публики требуется только восприимчивость, а это у нее есть. Она подходит к занавесу с неопределенным желанием, с многосторонними возможностями. Она приносит с собой способность к высшему, она восхищается разумным и справедливым, и, пусть даже вначале она довольствуется скверным, все же непременно она кончит тем, что станет требовать превосходного, раз ей покажут его.

Хорошо поэту — возразят, однако, — творить согласно идеалу, а ценителю — судить согласно идеям; обусловленное, ограниченное исполнительское искусство должно считаться с потребностями. Антрепренер хочет заработать, актер хочет показать себя, зритель хочет развлечься и поволноваться. Он ищет наслаждения и недоволен, когда от него требуют усилия там, где он рассчитывает на игру и отдых:

Однако при более серьезном отношении к театру стремятся не лишит зритель наслаждения, но облагородить последнее. Пусть это будет игра, но игра поэтическая. Всякое искусство посвящено радости, и нет задачи более высокой и более серьезной, чем осчастливить человека. Истинное искусство только то, которое доставляет высшее наслаждение. А высшее наслаждение — это свобода духа в живой игре всех его сил.

Правда, всякий человек ожидает от искусств воображения известной свободы от оков действительности; он хочет развлечься возможным и дать волю своей фантазии. Даже тот, кто мало чего ждет от искусств, все же хочет забыться от своих дел, от своей повседневной жизни, от своей особы, хочет почувствовать себя в необыкновенных положениях, хочет усладиться странными совпадениями случая; кто серьезнее по натуре, хочет встретить на сцене тот нравственный миропорядок, которого не находит в действительной жизни. Но сам он отлично знает, что занимается лишь пустой игрою, что на самом деле лишь тешится мечтами и что когда вернется от театра к действительности, она вновь сделает его своей добычей и, как

прежде, захватит его, со всей своей гнетущей узостью; ибо она осталась тем, чем была, и в нем также ничто не изменилось. Ничего, стало быть, не получилось, кроме мимолетного приятного видения, исчезнувшего с пробуждением.

И именно потому, что здесь целью поставлена преходящая иллюзия, достаточно одной видимости правды или даже приятного правдоподобия, которым так охотно заменяют правду.

А между тем подлинное искусство ставит себе целью не одну преходящую забаву; оно считает для себя важным не только перенести человека мимолетным сновидением в мир свободы, но в самом деле и действительно *сделать* его свободным, достигая этого тем, что оно пробуждает, упражняет и развивает в нем способность отодвигать в объективную даль чувственный мир, тяготеющий над нами, как грубая материя, гнетущий нас, как слепая сила, превратить его в свободное создание нашего духа и властвовать посредством идей над всем материальным.

И именно потому, что подлинное искусство стремится к чему-то реальному и объективному, оно не может удовлетвориться только видимостью правды; на самой правде, на незыблемой и глубокой основе природы воздвигает оно свое идеальное здание.

Но каким образом искусство может и должно одновременно быть и совершенно идеальным и в то же время в самом глубоком смысле реальным; как может оно, совершенно покинув действительность, во всей точности согласоваться с природой, — вот что понятно немногим, вот что так искажает отношение к поэтическим и пластическим произведениям, — ибо с общепринятой точки зрения оба указанные требования кажутся просто исключаящими друг друга.

И обыкновенно бывает так, что к исполнению одного стремятся, жертвуя другим, и именно потому не достигают ни того, ни другого. Кому природа, одарив верным чутьем и глубиной чувства, отказала в творческом воображении, тот будет верным изобразителем действительности, тот будет схватывать случайные явления, но отнюдь не дух природы. Он воспроизведе-

дет пред нами лишь материю мира, но именно поэтому его создание не будет нашим, не будет свободным порождением нашего творческого духа и, стало быть, не может производить благотворного действия, свойственного искусству и заключающегося в свободе. Серьезно, но не радостно расположение духа, в котором расстаемся мы с таким художником и поэтом, ощущая, что в пошленькую узость действительности мы прискорбно перенесены тем самым искусством, которое должно было освободить нас. Кто, наоборот, наделен живым воображением, но лишен сердца и характера, тот не станет заботиться об истине, а будет только играть материалом жизни, будет стараться только поразить фантастическими и причудливыми комбинациями, и так как все его создания суть лишь пена и видимость, то он займет, правда, на миг, наше внимание, но ничего не возвысит и не утвердит в душе. В его игре, как в серьезности другого, нет ничего поэтического. Произвольно нанизывать фантастические образы — не значит возноситься в область идеала, а подражательно воспроизводить действительность — не значит изображать природу. Оба требования так мало противоречат друг другу, что они скорее представляют собой одно и то же, а именно, что искусство только и достигает правды, совершенно отрываясь от действительности и становясь чисто идеальным. Сама природа есть лишь идея духа, никогда не воспринимаемая чувствами. Она лежит под покровом явлений, но сама никогда не обнаруживается в явлении. Лишь искусству идеала дано или, вернее, задано постичь этот дух сущего и закрепить его в осязаемой форме. Хотя и искусство, правда, не способно представить его чувствам, однако может своей творческой силой представить его воображению и таким образом быть правдивее всякой действительности и реальнее всякого опыта. Из этого следует, что художник не может воспользоваться ни одним элементом действительности в том виде, как он его находит, что его создание во *всех* своих частях должно быть идеальным, если как целое хочет иметь реальность и согласоваться с природой.

Что верно по отношению к поэзии и искусству вообще, то относится и ко всем его видам, и сказанное выше может легко быть применено к трагедии. И здесь в течение долгого времени приходилось, да и теперь еще приходится, бороться с пошлым представлением о *естественности*, которое прямо разрушает и уничтожает всякую поэтичность и художественность. В изобразительных искусствах еще допускают известную идеальность, и то больше по условным, чем по внутренним основаниям, но от поэзии, особенно же драматической, требуют *иллюзии*, которая, если бы и была достижима, всегда представляла бы собой только жалкий балаганный обман. Все внешнее в драматическом зрелище противоречит этому понятию, все здесь есть только символ действительности. Самый день на сцене искусственен, архитектура лишь символична, самый стихотворный язык идеален, а действие почему-то непременно должно быть реальным, и часть должна разрушить целое. Так французы, которые первыми совершенно ложно поняли дух древних, с грубейшим эмпиризмом ввели на сцену единство места и времени, словно здесь есть какое-либо иное место, кроме чисто идеального пространства, и другое время, кроме непрерывной последовательности действия.

Однако введение стихотворного языка явилось уже большим шагом в приближении к поэтической трагедии. Некоторые лирические опыты удачно утвердились на сцене, и поэзия своей собственной живой силой одержала в частности не одну победу над господствующим предрассудком. Но частности — малое завоевание, раз заблуждение в целом не устранено, и недостаточно, чтобы только терпели как поэтическую вольность то, в чем заключается сама сущность всякой поэзии. Введение хора явилось бы последним, решающим шагом; и если бы он послужил только открытым и честным объявлением войны натурализму в искусстве, то для нас он стал бы живой стеной, которою трагедия себя окружает для того, чтобы оградиться от мира действительности и охранить свою идеальную почву, свою поэтическую свободу.

Трагедия греков, как известно, возникла из хора. Но несмотря на то, что исторически она с течением времени отошла от него, можно сказать, что поэтически и по духу она произошла из хора и что без этого неизменного свидетеля и носителя действия она оказалась бы совсем другим поэтическим созданием. Устранение хора и сведение этого мощного органа впечатления к бесхарактерной скучной и назойливой фигуре жалкого наперсника было поэтому далеко не таким великим усовершенствованием трагедии, как это воображали французы и их поклонники.

Старая трагедия, первоначально занимавшаяся только богами, героями и царями, применяла хор как необходимое сопровождение; она нашла его в жизни и применяла потому, что нашла. Действия и судьбы героев и царей сами по себе носят общественный характер и еще больше носили такой характер в наивные древние времена. Хор, следовательно, был более естественным органом в старой трагедии, он вытекал уже из поэтического облика действительной жизни. В новой трагедии он становится органом художественным; он помогает *создавать* поэзию. Поэт нового времени уже не находит хора в *жизни*, он должен поэтически создать и ввести его, то есть должен так видоизменить избранную им *фабулу*, что переработка перенесет ее в тот младенческий век и в ту обстановку простой жизни.

Поэтому хор оказывает новому трагическому поэту гораздо более существенные услуги, чем старому; по той именно причине, что превращает современную повседневность в мир старинной поэтичности, что заставляет его отвергнуть все противное поэзии и приводит к наиболее простым, первичным и наивным мотивам. Царские дворцы теперь заперты, суд, заседавший за городскими воротами, укрылся в дома, живое слово вытеснено письмом, самый народ, эта чувственно живая масса, там, где он не действует как грубая сила, обратился в государство, то есть в отвлеченное понятие, боги вернулись в человеческую грудь. Поэт должен вновь открыть дворцы, перенести судилища под открытое небо, должен восстановить

богов, должен воскресить всю непосредственность, вытравленную искусственным строем действительной жизни, и, отменяя всякую искусственную стряпню в человеке и вокруг него, которая мешает проявиться его внутренней природе и первичному характеру, как отбрасывает скульптор современные одежды, сохранить из его внешнего окружения лишь то, что обнаруживает наивысшую из форм — человеческую.

Но подобно тому, как живописец облакает свои фигуры пышными складками одежд, чтобы богато и изящно заполнить пространство на своей картине, чтобы устойчиво объединить ее разрозненные части в спокойные массы, чтобы предоставить поле игре красок, пленяющих и улаждающих глаз, чтобы одновременно искусно прикрывать и в то же время показывать человеческие формы, — так и трагический поэт облакает свое строго размеренное действие и резкие очертания своих действующих лиц великолепной лирической тканью, в одеянии которой они выступают, словно в пышных складках пурпурной мантии, свободно и благородно, со сдержанным достоинством и величавым спокойствием.

В высшем организме материя или элементарное начало уже не должно быть видимо; химическая краска исчезает в тонком румянце живой плоти. Однако и материя имеет свою прелесть и может быть, как такая, введена в художественное целое. Но в этом случае она должна своей жизненностью, полнотой и гармоничностью заслужить себе место и обрисовывать формы, окружаемые ею, а не подавлять их своей тяжеловесностью.

В произведениях изобразительного искусства это легко понять всякому; но то же имеет место и в поэзии, и в трагической поэзии, о которой идет здесь речь. Все, что высказывает в отвлеченной форме рас-судок, равно как то, что просто возбуждает чувства, представляет собой в поэтическом произведении лишь материю и грубый элемент и неизбежно разрушит все поэтическое там, где получит преобладание; ибо произведение заключается именно в равновесии идеального и чувственного. Между тем так уж создан чело-

век, что всегда его влечет к переходу от частного к общему, и таким образом рефлексия должна обрести свое место также в трагедии. Но для того чтобы заслужить это место, она должна выразительностью возместить то, чего ей не хватает в чувственной жизненности, ибо если два составные элемента поэзии, идеальное и чувственное, не сотрудничают в глубоком внутреннем *взаимодействии*, то они должны действовать *рядом* друг с другом,— иначе нет поэзии. Если весы не находятся в совершенном равновесии, то оно может быть установлено только *качанием* обеих чашек.

И вот это исполняет в трагедии хор. Сам по себе он не индивид, а общее понятие; но понятие это имеет своим представителем чувственно-мощную массу, захватывающую чувства своим всепроникающим присутствием. Хор покидает узкий круг действия, для того чтобы высказать суждения о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости. Но он делает это с могучим размахом фантазии, со смелой лирической свободой, словно стопами богов шествует по вершинам дел человеческих, и делает это при поддержке всей чувственной мощи ритма и музыки в звуках и движениях.

Таким образом хор *очищает* трагическое произведение, отделяя рефлексия от действия, и именно посредством этого отделения вооружает ее самое поэтической силой,— совершенно так же, как художник-пластик богатою драпировкой обращает изменную потребность в одежде в изящество и красоту.

Но так же как живописец оказывается вынужденным усиливать красочный тон тела, для того чтобы уравновесить мощную выразительность облекающих его тканей, так лирическая речь хора возлагает на поэта обязанность пользоваться в драме сравнительно повышенным языком и таким образом вообще повышать чувственную силу выражения. Только хор дает трагическому поэту право на это повышение тона, заполняющее слух, напрягающее мысль, расширяющее всю душу. Один этот исполинский образ на его кар-

тине заставляет поэта поставить все свои фигуры па котурны и таким образом сообщить своей картине трагическое величие. Устраните хор, и весь язык трагедии должен снизиться; иначе то, что теперь является величавым и сильным, покажется натянутым и напыщенным. Введенный в французскую трагедию древний хор показал бы всю ее скудность и совершенно уничтожил бы ее; но тот же хор в шекспировской трагедии, несомненно, только обнаружил бы ее подлинное значение.

Так же как хор вносит *жизнь* в язык, он сообщает *спокойствие* действию, но спокойствие прекрасное и возвышенное, какое должно отличать благородное художественное создание. Ибо и в порывах сильнейшей страсти душа зрителя должна оставаться свободной; она не должна быть добычей впечатлений, но неизменно в ясном и отрадном расположении расставаться с пережитыми волнениями. То, что ходячее мнение ставит в упрек хору, а именно, что он разрушает иллюзию, что он уничтожает напор аффектов,— есть сильнейший довод за него; ибо как раз этого слепого напора аффектов и избегает истинный художник, возбуждением этой иллюзии он пренебрегает. Если бы удары, которыми трагедия поражает наше сердце, следовали непрерывно один за другим, то страдание победило бы деятельность. Мы слились бы с предметом и не могли бы подняться над ним. Выступая своим успокоительным размышлением между сторонами и страстями, хор возвращает нам нашу свободу, которая иначе погибла бы в буре страстей. И самим действующим лицам трагедии нужен этот перерыв, нужна эта передышка, чтобы прийти в себя, ибо они не действительные существа, повинующиеся власти мгновения и представляющие собою только индивид, но идеальные персонажи и представители своего рода, выражающие глубину человеческой природы. Присутствием хора, который внимает им, как судящий свидетель, и своим вмешательством умеряет первые порывы их страсти, мотивируется рассудительность в их действиях и достоинство в их речах. Они в известном смысле уже выступают в жизненном театре, так как говорят и действуют перед зрителями, и именно по-

этому они тем более способны выступать перед публикой на театре художественном.

Вот что дает мне право вернуть древний хор на трагическую сцену. Хоры известны уже и в новой трагедии; но хор греческой трагедии в том виде, как я применяю его здесь, хор как единое идеальное лицо, поддерживающее и сопровождающее все действие, — такой хор существенно отличен от этих оперообразных хоров, и когда я в разговорах о греческой трагедии слышу не о едином хоре, а о хорах, то у меня возникает подозрение, что здесь не усвоено, о чем идет речь. Сколько мне известно, хор греческой трагедии со времен ее исчезновения никогда не появлялся на сцене.

Я, правда, разделил хор на две половины и представил их во взаимной вражде; но это бывает только в тех случаях, когда он, как действительное лицо и как слепая масса, принимает участие в действии. Как хор и как лицо идеальное, он всегда связан внутренним единством. У меня место действия меняется, и хор неоднократно удаляется, но и Эсхил, отец трагедии, и Софокл, величайший мастер этого искусства, позволяли себе эту вольность.

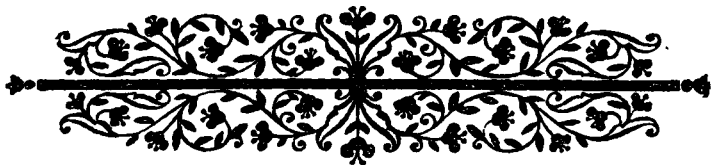
Труднее, пожалуй, оправдать другую вольность, которую я разрешил себе. Я допустил смешение христианского вероучения с греческой религией и даже напомнил о мавританском суеверии. Но место действия — Мессина, где эти три религии, частью живые, частью в памятниках, продолжали свое действие и были внятны чувствам. К тому же я считаю правом поэзии выводить для воображения различные религии, как некое собирательное целое, в котором все запечатленное своеобразием характера, все выражающее особенные чувства находит свое место. Под оболочкою всех религий лежит сама религия, идея божественного, и надо разрешить поэту высказать это в той форме, которую он сочтет в том или ином случае наиболее уместной и выразительной.





**ШИЛЛЕР КАК ФИЛОСОФ
И ЭСТЕТИК**





I

Для Шиллера эстетика была вторым — после поэзии — его призванием. В его теоретической деятельности эстетике даже не приходилось соперничать с историей. В исторических работах Шиллер все же больше философ истории или мыслящий художник, обрабатывающий исторический материал, чем ученый историк в профессиональном смысле. Напротив, в эстетике Шиллер — один из ее корифеев. Содержание его эстетических идей значительно, а их воздействие простирается далеко за пределы его времени. Не Шиллером определяется направление, в каком исторически развивались эстетические идеи Гете, Шеллинга и Гегеля. Но не будь Шиллера, содержание их идей, сила их действия все же были бы иными.

Шиллер не преувеличивал *непосредственное* значение, какое эстетическая теория может иметь для практики искусства. Он меньше всего походил на рассудочного поэта, подгоняющего собственную песню под рамки заранее ей предписанной теории. Возражая Вильгельму Гумбольдту, он пояснял, что для него «вообще... сомнительно, может ли философия искусства чему-нибудь научить художника... то, что в глазах философа обладает достаточной содержательностью и выражает общий закон, для художника, если он это применит в своем творчестве, всегда окажется выхолощенным и пустым» (письмо Вильгельму фон Гумбольдту от 27 июня 1798 г.). Шиллер понимал, что эстетические теории, как бы истинны они ни были, сами по себе, в качестве теорий, не могут подменить решение задач, которые должны быть решены *делом* искусства.

Однако, понимая это, Шиллер не менее ясно понимал, что сложность задач, выдвигаемых жизнью перед искусством, не может быть одолена художником, если он не способен *эстетически* осмыслить суть своего дела. В работе подлинного художника, даже если он далек от теории, возникают задачи и обнаруживаются трудности, которые заставляют его задуматься над вопросами гораздо более широкими и важными, чем сами эти частные задачи и трудности. Вопросы эти — эстетические.

Для Шиллера эстетические проблемы никогда не оставались только частными вопросами художественной практики: они становились элементами философского *мировоззрения*. Разработка этого мировоззрения была для Шиллера не случайным добавлением к его деятельности художника, а одним из необходимых условий самой этой деятельности. Поэтому даже в период, предшествовавший усиленному занятию Шиллера эстетикой и философией, а также и в последующий, Шиллер не только обдумывал эстетические вопросы, но и выражал полученные результаты в художественных произведениях. Он был эстетиком не только в «Письмах об эстетическом воспитании», в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», но также и в таких стихотворениях, как «Боги Греции», «Художники» и другие.

II

Стремление к разработке эстетических воззрений выступает у Шиллера сильнее, чем у какого бы то ни было другого современного ему немецкого художника. В этом отношении с ним не может сравниться даже Гете. Но в то же время стремление это — вовсе не исключительная черта мышления Шиллера.

Можно было бы еще не удивляться значению, какое эстетика имела в глазах поэтов, живописцев, музыкантов. Как Шиллер и Гете, так и романтики, тоже много писавшие по вопросам эстетики, должны были понимать, что значила для них эстетика как философское осознание практики искусства. Для них эстетика, естественно, должна была стать главной целью их теоретических размышлений.

Но то же, если не большее, значение эстетика приобрела и для современных им *философов*. Во второй половине XVIII века и в начале XIX века эстетика становится для большинства крупнейших мыслителей Германии не только *обязательной* со-

ставной частью их философии, но одной из ее *главных* составных частей. Эстетика — завершающая часть философии Канта. По сути то же значение она получает в «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга. И даже у Гегеля, для которого высшая ступень духа — не искусство, а философия, искусство все же рассматривается как ступень развития по субъективного и даже не объективного духа, а духа *абсолютного*, завершающего всю диалектику развития. Соответственно этому лекции Гегеля по философии искусства — одно из важнейших звеньев во всей системе гегелевского идеализма.

Чем объясняется это исключительное значение эстетики в глазах немецких философов конца XVIII века? Чем объяснить, что даже люди, по сути далекие от искусства, как Кант, или имевшие все же скромный опыт в понимании искусства, как Гегель¹, придавали такое значение искусству, что эстетика, или философия искусства, стала для них не просто одним из предметов философского исследования, а важнейшей архитектурной частью философской системы?

Причина этого явления — не в искусстве, отдельно взятом, и даже не в отношении искусства к философии, а в отношении искусства к современной ему общественной действительности.

Важнейшим событием в жизни европейского общества конца XVIII века стала французская буржуазная революция. Причины, ее породившие, действовали — по крайней мере частично — и в тех странах Европы, в которых в это время еще не возникла революционная ситуация. И в этих странах — в рамках политической системы абсолютизма — созревали и развивались общественные отношения и общественные классы будущего буржуазного общества.

Отношения эти были пронизаны глубоким противоречием. Капиталистический способ производства предполагал — и порождал — технический прогресс, развитие разделения труда и специализации, совершенствование и количественное увеличение вырабатываемого на капиталистических предприятиях продукта. Но вместе с тем этот способ производства, основанный на

¹ Гегель опирался на личный, хотя ограниченный, эстетический опыт лишь в своем рассмотрении античной поэзии. Уже в своих суждениях об античном изобразительном искусстве он сильнее всего зависит от Винкельмана и от других историков искусства. Его суждения о музыке внушают подозрение, что музыка, как искусство, была ему мало доступна.

жестокоей эксплуатации труда, производил глубокие изменения и отрицательные явления в жизни и в культурном облике не только рабочих, но и людей умственного труда, затронутых процессом капиталистического разделения труда и капиталистической специализации. Не специализация, как таковая, но именно *капиталистические* условия и формы специализации стали непреодолимым препятствием для всестороннего развития физических сил и духовных способностей. Потребность во всестороннем развитии оставалась, но возможность их удовлетворения исключалась или сводилась на нет. Специализированный труд поглощал все время и все силы рабочего, ремесленника, работника интеллектуальных профессий. Само отношение работника к труду и к продукту труда резко изменилось. В феодальном обществе один и тот же человек выполнял различные работы, соответствовавшие различным видам труда. Продукт вырабатывался им для удовлетворения собственных потребностей при помощи орудий, которые также принадлежали ему самому. Удовлетворяя непосредственному — практическому — назначению, продукт вместе с тем должен был удовлетворять и *эстетическим* потребностям, запросам и вкусам производителя. Продукт ремесла был одновременно и продуктом искусства. Мастера архитектуры, скульптуры, живописи, ювелирного дела были одновременно и художниками и ремесленниками, а самое ремесло их — не узко специализированным. Один и тот же художник был вместе и архитектором, и живописцем, и ваятелем, и гравером. Принято думать, что этот универсализм характеризует художников Возрождения — Леонардо, Микеланджело, Дюрера, — и это, конечно, совершенно верно. Но некоторые черты универсализма — в области искусства — возникли не в эпоху Возрождения, а еще раньше — в искусстве позднего средневековья. Основа этого универсализма — художественные традиции средневековых ремесленников.

Положение труда в средневековом обществе приводило к тому, что посредством труда создавался продукт, удовлетворявший одновременно и утилитарную потребность и потребность эстетическую. Само отношение производителя к продукту было отношением также и эстетическим. Стремление к удовлетворению многообразных потребностей частично достигало своей цели уже в самом труде, а печать эстетической красоты, целесообразности лежала на самом продукте этого труда.

Капиталистический способ производства разрушил этот отнюдь не идиллический, тоже основанный на угнетении, но гораздо более цельный, чем в мире капитализма, характер отношений между трудящимся человеком, орудиями его труда и производимым продуктом. Он отделил, отнял у рабочего и орудия его труда и самый продукт труда, превратил его в товар капиталистического рынка. Он специализировал самый труд, довел его до постоянного утомительного повторения в высшей степени однообразных действий, необходимых для выработки даже не продукта в целом, а какой-нибудь его детали. Сосредоточив все внимание рабочего на притупляющей выработке одной какой-нибудь детали, он вывел из поля зрения рабочего продукт, как *целостную* вещь, обладающую также и *эстетическими* качествами. Он лишил рабочего возможности пользоваться создаваемым им продуктом. Тем самым он исключил характеризовавшее средневекового работника *эстетическое* и эмоциональное отношение к его труду, к его продукту и способствовал вообще подавлению и ослаблению эстетического отношения рабочего к действительности — к окружающей природе, к красоте жилища, к предметам обихода, к одежде и т. д. Даже в такой далекой от промышленного производства области умственного труда, как художественное творчество, капиталистическая форма специализации создала сначала предпосылки узкой специализации, а затем и самое эту специализацию. Она отделила труд ученого от труда художника, породила узкую цеховую специализацию в самой науке и такую же одностороннюю специализацию в искусстве. Она поставила науку вне философии и вне искусства и то же сделала с самим искусством.

В конце XVIII века во Франции, в Англии и тем более в отсталой Германии все эти процессы еще только начинали обозначаться. Тем большей была заслуга мыслителей и художников, которые, наблюдая еще зачаточные формы развития последствий капиталистической специализации, правильно поняли, в каком направлении они развиваются и какую опасность они представляют для физического и духовного состояния членов общества и целых его классов.

Первые анализы и оценки указанных явлений, естественно, появились там, где сами эти явления возникли раньше и достигали большего развития. Такими странами были Англия и Франция. Шотландский философ Фергюсон, французский писатель, публицист и философ Руссо не только дали харак-

теристику разделения труда, развивающегося при капиталистическом способе производства, но и оценку последствий этого процесса для общества и для отдельной личности. У Руссо изображение этих последствий выливается в страстный, полный негодования протест против порядка, который превращает человека из цельного существа, одаренного множеством способностей, испытывающего множество потребностей, в существо одностороннее, утратившее возможность удовлетворения этих потребностей.

Для Шиллера вопрос об антигуманистических последствиях развивающегося на его глазах разделения труда также стоит в поле его размышлений.

III

И как художник и как эстетик Шиллер исходит из мысли о глубоком кризисе, охватившем культуру современной ему Германии. И в обремененных тяжелым и непосильным трудом низших классах общества и в праздных высших классах целостность и всесторонность индивида не существуют более. В низших классах индивид не достигает возможности гармонического развития культурных сил, так как, подавленный физическим — однообразным, неэстетическим — трудом, он вообще не поднимается до культуры. В классах высших, имеющих доступ к культуре, гармоничность культурного состояния невозможна, так как разделение труда, распространившись с материального производства на духовную жизнь, превращает духовный труд в труд, лишенный всякой целостности и единства.

Не зная истинных связей между способом производства и порождаемыми им формами и видами специализации, Шиллер главную ответственность за отрицательные результаты разделения труда возлагает не на социальные условия и формы этого разделения, а на государство, как таковое, и на культуру, как таковую.

Мысль эту Шиллер развил в «Письмах об эстетическом воспитании человека». Охарактеризовав сильными чертами «рану» на теле нового общества, Шиллер поясняет: «Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчет-

ливое разделение наук, а с другой, усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий,— тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубное состязание раздвоило ее гармонические силы». «Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки».

Крайне отрицательная уже сама по себе утрата человеческого возможности всестороннего развития своих сил становится, по Шиллеру, еще более отрицательной там, где утрата эта поощряется *государством*, находящим свою выгоду в таком разделении способностей. Руководимое требованиями и поощрением государства, общество начинает ценить в человеке то, что есть результат не его роста, а его культурного снижения: одностороннее развитие какой-либо одной способности. После этого спрашивает Шиллер: «Можем ли мы удивляться пренебрежению, с которым относятся к прочим душевным способностям, если общество делает должность мерилом человека, если оно чтит в одном из своих граждан лишь память, в другом лишь рассудок, способный к счету, в третьем лишь механическую ловкость; если оно здесь, оставаясь равнодушным к характеру, ищет лишь знания, а там, напротив, прощает величайшее омрачение рассудка ради духа порядка и законного образа действий; если оно в той же мере, в какой оно снисходительно к экстенсивности, стремится к грубой интенсивности этих отдельных умений субъекта,— удивительно ли, что все другие способности запускаются ради того, чтобы воспитать единственно ту способность, которая дает почести и награды?»

Этот анализ противоречий разделения труда отличается у Шиллера особенностью, которая делает развиваемую им теорию эстетической культуры теорией специально *немецкой*, отражающей особенности общественной жизни и идейного состояния современной ему Германии. Здесь, как отметили в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс, классы общества, в качестве классов именно *капиталистического общества*, еще

только начинали формироваться. Процесс их формирования и сопутствовавшие ему явления общественной и политической жизни отражались в сознании немцев отнюдь не соответственно их действительному историческому содержанию. Не только рядовые члены общества, но даже немецкие философы, юристы, филологи, писатели, пытаясь понять явления современной им жизни, впадали в иллюзии относительно причин и сущности этих явлений. Одной из важнейших таких иллюзий было непомерно преувеличенное представление о самостоятельной роли, какую в развитии форм разделения труда, в частности труда культурных профессий, играло государство.

В связи с этим противоречие между потребностью личности во всестороннем культурном и эстетическом развитии и неуклонно углублявшейся специализацией отражалось в сознании немецких теоретиков не как противоречие капиталистической общественной формы разделения труда, а как противоречие или антитеза между абстрактно рассматриваемой личностью и столь же абстрактно рассматриваемым государством.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» указанная иллюзия выступает совершенно ясно. Конфликт между всесторонними, в том числе эстетическими, запросами личности и односторонностью, ущербностью, на какую обречена личность в реальных современных условиях своего труда и своей жизни, сводится у Шиллера главным образом к конфликту между индивидом и государством как наиндивидуальной силой. Обобщая положение об этом конфликте, Шиллер писал: «Таким-то образом постепенно уничтожается отдельная конкретная жизнь ради того, чтобы абстракция целого могла поддержать свое скудное существование, и государство вечно остается чуждым своим гражданам, ибо чувство нигде его не может найти. Правящая часть под конец совершенно теряет из виду разнообразие граждан, ибо она принуждена, ради удобства, классифицировать их и иметь дело с людьми только как с представителями, так сказать, получать их из вторых рук, то есть смешивать людей с чисто рассудочной стряпней; и управляемый не может не принимать с холодностью законы, которые так мало приспособлены к нему самому».

Изображенный здесь конфликт — между личностью и государством — Шиллер считает настолько глубоким и настолько определяющим собою весь характер развития современного ему

общества, что именно из этого конфликта, а не из отношений между классами общества он пытается вывести ненависть людей современного ему общества к абсолютистскому государству. «В конце концов,— заключает он,— положительное общество, пресыщенное тем, что ему приходится поддерживать связь, которую государство нисколько ему не облегчает, распадается в природно-нравственное состояние (такова уже давно судьба большинства европейских государств), где властью является только одна партия, ненавидимая и обманываемая теми, кто делает ее необходимою, и уважаемая лишь теми, кто может обойтись без нее».

Острота изображаемого Шиллером противоречия представляется Шиллеру особенно разительной, если сравнить положение человека в *современном* обществе с его положением в обществе *античном*. Античный мир, каким его знал Шиллер, вернее, каким он его узнал в поздний период своего писательского пути, был — в его представлении — мир гармонической и совершенной человечности, наивной, но цельной, еще не затронутой и не разрушенной противоречием между естественной универсальностью и искусственной специализацией, между личностью и государством. Это идеализированное представление об античности Шиллер усвоил, изучая работы Винкельмана, а также творчество Гете и его взгляды на античность. Общенье с Гете, дружба и переписка, завязавшаяся между Шиллером и Гете в 90-х годах XVIII столетия, укрепили это представление. Как все почти его великие современники, изучавшие античность, Шиллер не подозревал, какие противоречия таились под сияющей красотой и спокойным величием человеческих образов, созданных античной пластикой и эпической поэзией. Коллизии античной трагедии были в его глазах не поэтическим изображением внутренних противоречий античной человечности, а результатом противоречия между трагическим роком, стоящим превыше всякой человечности, и сопротивляющимся року, борющимся с ним человеком. Но сам человек при этом,— какова бы ни была глубина конфликта,— оказывался не пораженным внутренним противоречием. Поэтому в античной культуре, в античном искусстве Шиллер видел норму еще не нарушенной целостности, гармонической полноты и слаженности всех физических и духовных сил человека.

В шестом из «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллер резкими штрихами очертил противоположность между целостностью античной человечности и разорванностью, раздробленностью личности в современном обществе. Он характеризует здесь древних греков такими словами: «Обладая равно полнотой формы и полнотой содержания, равно мыслители и художники, равно нежные и энергичные,— вот они пред нами, объединяющие в чудной человечности юность воображения и зрелость разума». «В те времена,— продолжает Шиллер,— при том прекрасном пробуждении духовных сил, чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями... Как высоко ни подымался разум, он любовно возвышал до себя материю, и как тонко и остро он ни разделял, он никогда не калечил... разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только различным образом перемешивал их, так что в каждом божестве присутствовало все человечество».

Нельзя сказать, чтобы Шиллер представлял себе античный культурный мир как совершенно свободный от каких бы то ни было противоречий. И личные наблюдения над отношениями современного общества, и изучение истории, и изучение философской социологической литературы рано создали в Шиллере убеждение в том, что историческое развитие есть развитие противоречивое. Убеждение это в особенности окрепло в результате чтения книг Руссо. Во всех исторических эпохах, в которые наблюдается расцвет искусства и эстетической культуры, Шиллер находил противоречие между высоким уровнем искусства и упадком политической свободы, гражданской доблести, нравственности. «Мы видим,— писал Шиллер,— упадок человечества во все эпохи истории, в которые процветали искусства и господствовал вкус, и не можем привести ни одного примера, когда у народа высокая степень и большое распространение эстетической культуры шли бы рука об руку с политической свободой и гражданской доблестью, когда красота нравов уживалась бы с добрыми нравами, а внешний лоск обращения — с истиною». «Куда бы мы ни обратили свой взор в мировое прошлое, мы всюду находим, что вкус и свобода бегут друг от друга и что красота основывает свое господство лишь на гибели героических доблестей». И Шиллер ссылается — в доказательство своей мысли — на историю культуры античной, арабской и культуры итальянского Возрождения.

Однако, каким неизбежным не было в глазах Шиллера указанное им противоречие и каким бы острым не представлялось само это противоречие, для античной культуры, так думал Шиллер, оно не было противоречием *самого античного искусства*. По мысли Шиллера, это было противоречие между высотой, какой достигло искусство, и упадком политической силы и общественных нравов. Но при этом само искусство оставалось искусством гармонической человечности, цельной и не разорванной на части разделением труда, характеризующим искусство нового времени. Противоречие между целостностью, совершенством искусства и снижением уровня нравов не превратилось еще в античном мире, так думал Шиллер, в противоречие между личностью и государством. Шиллер сравнивает древнегреческие государства с колониями полипов, «где каждый индивид наслаждался независимой жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым...»

Античной культуре совершенно противоположна, по Шиллеру, культура современного общества. Здесь существует не только противоречие между высотой искусства и отсутствием политической свободы, падением нравов. Здесь, кроме того, *внутри области самого искусства* существует противоречие между природой, гением, интуицией, чувством и искусственной разобщенностью духовных сил, рассудочностью, абстракцией, трезвым практическим расчетом.

Противоречие это Шиллер считает не случайным преходящим состоянием, в котором оказались культура и искусство современного общества. Он полагает, что «сама культура нанесла новому человечеству эту рану». Другими словами, открывшееся ему противоречие он понимает как противоречие исторически *необходимое*. Больше того, Шиллер предвидит, что противоречивый характер исторического и культурного развития, будучи *бедствием* для человечества, есть вместе с тем и *необходимое* условие его поступательного движения. Правда, пока антагонизм существует, человек «находится лишь на пути к культуре». И все же, будучи лишь *орудием* культуры, а не самой культурой, этот антагонизм представляет, по Шиллеру, «великое орудие культуры».

Шиллер, как идеалист, не понимал причин, обнаруживающихся в истории антагонизмов. Однако достигнутое им признание их исторической необходимости сделало для Шиллера невозможным искать выхода из осознанного им противоречия

в простом возвращении к покинутому состоянию целостной человечности.

Еще яснее, чем Руссо, Шиллер понимал утопичность и бессмысленность всех призывов к возвращению из неприглядного настоящего в навсегда покинутое и уже невозвратимое прошлое. С истинно диалектическим тактом он понимал, что антагонистический характер развития порождал не только обеднение, односторонность, дисгармоничность — для отдельной личности, — но порождал одновременно и более развитую дифференциацию, возможность более богатой целостности — *для общества в целом*. «Не было другого средства, — писал Шиллер, — к развитию разнообразных способностей человека, кроме их противопоставления». Так, специализация способностей стала условием более совершенного, все углубляющегося познания наукой ее предметов. «Только благодаря тому, что отдельные силы в человеке обособляются и присваивают себе исключительное право на законодательство, они впадают в противоречие с предметной истиной и заставляют здравый смысл, обыкновенно лениво довольствующийся лишь внешностью явления, проникать в глубину объектов».

Однако это признание исторической необходимости и даже благотворности — для общества в целом, — возникшего в ходе его истории и укоренившегося разделения труда, обособления отдельных способностей, вовсе не означали для Шиллера необходимость примирения со сложившимся положением. Шиллер полагал, что *отвлеченное* благо общества в целом, то есть такое благо, которое не находило *никакого* воплощения в *благое* *никакого* отдельно взятого члена общества, не могло быть выходом. Здесь — черта, отделяющая Шиллера от бесчисленных пошлых апологетов специализации, сложившейся на основе угнетенного положения работников специализированных отраслей культуры. В глазах Шиллера благо, порождаемое разделением труда, но неспособное — при существующих условиях — стать реальным благом ни для какой отдельной личности, — еще не есть подлинное благо. «Сколько бы ни выигрывал мир, как целое, — писал Шиллер, — от этого раздельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели. Гимнастические упражнения создают, правда, атлетическое тело, но красота создается лишь свободною и равномерною игрою членов. Точно так же напряжение

отдельных духовных сил может создавать чрезвычайных людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных».

Еще с большей силой, чем Кант, Шиллер отстаивает самоценность каждой отдельной личности. У Канта учение о том, что личность никогда не должна рассматриваться как средство — пусть даже средство для самой возвышенной и всеобщей цели, — сводилось на нет формальной тенденцией кантовской этики. Безусловное, и притом формальное, веление нравственного закона («категорический императив»), противопоставление морального долга личной склонности вели Канта к тому, что в известных коллизиях он поступался принципом самоценности личности — во имя неумолимо последовательного проведения основного формального принципа этики.

Не то у Шиллера. Отбросив кантовское противопоставление долга личной склонности и даже осмеяв его в известной эпиграмме¹, Шиллер раз навсегда отказался от того, чтобы ущерб, приносимый каждой отдельной личности развитием культуры, оправдывать ссылками на выигрыш, который, несмотря на этот ущерб, получает общество в целом. «Неужели же, однако, — восклицает Шиллер, — назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собою? Неверно, что развитие отдельных сил должно влечь за собой пожертвование целостностью... сколько бы законы природы к этому ни стремились, все же в нашей власти при помощи искусства еще более высокого должно находиться восстановление этой, уничтоженной искусством, целостности нашей природы». Поэтому, сформулировав основное по его представлению культурное противоречие современного общества, Шиллер не останавливается ни на его обнаружении, ни на утопических проектах его устранения посредством отказа от самого принципа разделения труда и культурной специализации. Шиллер ищет не утопического, а осуществимого решения открывшегося ему противоречия.

¹ Ближним охотно служу, но — увы! — имею ль к ним склонность?

Вот и гложет вопрос: вправду ли нравственен я?
Нет другого пути: стараясь питать к ним презренье
И с отвращеньем в душе, делай, что требует долг.

В поисках такого решения Шиллер, естественно, должен был обратить внимание на крупнейшее событие в жизни современного ему европейского общества. Часть современников Шиллера видела в этом событии реальное условие уничтожения односторонней специализации, порабоцавшей человека и грозившей ему культурной деградацией. Этим событием была, как уже сказано выше, французская буржуазная революция.

Отношение Шиллера к французской революции изменялось по мере развития самой революции. Шиллер принадлежал к той — значительной — части немецкой интеллигенции, которая восторженно встретила события революции, но вскоре отшатнулась от нее, когда революционная борьба против политических и социальных сил феодальной реакции приняла формы якобинского террора. Даже в период наибольшего своего сочувствия революции, осознавшей и перетолковывавшейся им в понятиях стоической этики гражданской доблести, Шиллер никогда не заходил так далеко, как, например, молодой Фихте, написавший специальное сочинение для оправдания — морального и юридического — террора якобинцев.

К 1793 году, когда Шиллер начал работу над «Письмами об эстетическом воспитании человека», прежнее увлечение революцией сменилось у него отношением критическим и отрицательным.

Оселком, на котором Шиллер испытывал свой взгляд на революцию, стала — в его сознании — «физическая» прочность общественных связей между людьми, охраняемая и гарантируемая, как он думал, только *государством*. Идеалист в философии, этике, эстетике, Шиллер в своих понятиях о государстве исходит из своеобразного «реализма», которому он даже пытается придать значение принципиальное. «Мы не потому существуем, — говорит Шиллер, — что мыслим, стремимся, ощущаем; нет, мы мыслим, стремимся, ощущаем потому, что существуем. Мы существуем, потому что существуем; мы ощущаем, мыслим и стремимся, потому что помимо нас существует еще нечто иное».

Этот реальный, физический человек живет там, где уже возникла культура, — *в государстве*. На той стадии, когда государство основывает свое устройство не на законах, а лишь на силах, оно выступает в качестве «естественного» государства.

Шиллер признает, что «естественное государство» противоречит моральным требованиям личности. Тем не менее оно, по Шиллеру, «вполне соответствует физическому человеку, который только для того дает себе законы, чтобы управиться с силами». Больше того. Если сравнивать «физического» человека с «моральным» человеком с точки зрения *реальности*, то, по Шиллеру, за «физическим» человеком необходимо признать бесспорное преимущество: «физический человек существует в действительности, моральный же только проблематично».

Положение это Шиллер делает критерием для ответа на вопрос о правомерности *революции*. В революции он видит попытку человека разрушить «естественное государство» — с тем, чтобы силой взять то, в чем ему до сих пор несправедливо отказывали. «Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает, и, кажется, явилась *физическая* возможность возвести закон на трон, уважать, наконец, человека как самоцель и сделать истинную свободу основой политического союза».

Однако надежду на революцию как на средство восстановить в человеке целостную человечность, попорченную историческим развитием государственных форм, Шиллер считает тщетной и даже угрожающей самой человечности, во имя которой совершается революция.

По Шиллеру, «естественное государство», то есть общество в физическом значении слова, «не должно прекращаться ни на один момент...» Поэтому, «уничтожая естественное государство,— а это ему необходимо сделать,— разум рискует физическим и действительным человеком ради проблематичного нравственного, рискует существованием общества ради возможного (хотя в смысле моральном и необходимого) идеала общества» (курсив мой.— В. А.).

Сам Шиллер отвергает этот «риск» решительным образом. «Нельзя же,— говорит он,— ради того, чтобы поднять достоинство человека, ставить на карту самое его существование».

Шиллер полагал, что к революционному разрушению современного государства стремятся прежде всего низшие и по своему нынешнему состоянию некультурные классы общества. Действия масс Шиллер понимал, как действия, которыми руководит не мысль об объективном благе общества, а чисто субъективные интересы и стремления. На низкой ступени культурного развития эти стремления диктуются ничем не сдерживаем-

мыми элементарными потребностями. «В низших и более многочисленных классах,— писал Шиллер,— мы встречаемся с грубыми и незаконными инстинктами, которые, будучи разнузданы ослаблением оков гражданского порядка, спешат с неукротимой яростью к животному удовлетворению».

В своем отношении к массам простых людей Шиллер никогда не поднимался до демократизма хотя бы в той форме, которая характеризует демократизм Руссо. Личность демократического человека не есть для Шиллера та личность, в которой он признает, вслед за Кантом, «самоцель». Революционное восстание масс против существующего государства Шиллер рассматривает, как угрозу физическому существованию человека, как анархическую деятельность «субъективного человечества», направленную против государства. «Разнузданное общество,— утверждает Шиллер,— вместо того, чтобы стремиться вверх к органической жизни, катится обратно в царство стихийных сил».

Поэтому, признавая, как было подчеркнуто выше, необходимость уничтожения «естественного государства», Шиллер не допускает, чтобы это уничтожение было осуществлено революцией. Он идет еще дальше. Он безусловно признает право государства защищаться силой против личности, поднявшейся на него во имя восстановления попорченной и разрушенной целостности и человечности. Он требует от личности беспрекословного уважения к существующим формам государственности. «Может быть, объективная сущность человека,— рассуждает он,— и имела основание к жалобам на государство, но субъективная должна уважать его учреждения».

Во имя сохранения «физического человека» и «естественного государства» Шиллер безоговорочно оправдывает *уничтожение* государством враждебной государству личности. «Разве можно,— спрашивает Шиллер,— порицать государство за то, что оно пренебрегло достоинством человеческой природы, когда нужно было защитить самое существование ее...» И если в характере известного народа «субъективный человек еще настолько противоречит объективному, что только подавлением первого можно доставить второму победу, то и государство выкажет по отношению к гражданам суровую строгость закона и, чтобы не сделаться жертвой их, должно будет *без уважения раздавить враждебную индивидуальность*» (курсив мой.— В. А.).

Такое решение вопроса о неправомерности революции и о правомерности подавления личности, восставшей против государства, стояло в вопиющем противоречии с предпосылками шиллеровской философии культуры. От «самоцельности личности» и «безусловного ее достоинства» не остается и следа. Оправдывается уничтожение этой «самоцельной» личности — как только она делает попытку уничтожить «естественное государство», которое, по признанию самого же Шиллера, необходимо должно быть уничтожено. Единственным *реальным* результатом революции провозглашается развязывание слепых и разрушительных «животных» инстинктов масс. Благородный протест мыслителя против порядка, ведущего человека к деградации человечности, подменяется трусливым «реализмом», отрицающим революционный риск, отказывающимся от «проблематического» человека, который восстановит утраченную им целостность — во имя «физического», то есть действительного нынешнего человека, лишенного этой целостности.

Чем объяснить непоследовательность Шиллера? Одними *личными* недостатками его философского мышления и мировоззрения? Разумеется, нет. В шиллеровском отказе от революционных методов разрешения противоречий и проблем культурной жизни, кроме личной слабости Шиллера, необходимо видеть также и отражение некоторых *объективных* черт современного ему общества. Нельзя забывать, что революция во Франции, современником и наблюдателем которой оказался Шиллер, была революция *буржуазная*. Задача, поставленная перед ней ходом истории, состояла в том, чтобы смести феодальные учреждения и отношения и тем самым расчистить путь к беспрепятственному развитию капиталистического способа производства и отвечавших ему общественно-политических форм.

По отношению к захватившей Шиллера проблеме целостной и гармоничной личности успех французской революции не только не означал решения этой проблемы, но скорее делал это решение еще более затруднительным. Победа революции, как *буржуазной* революции, вовсе не была средством для устранения тех форм разделения труда и специализации, от развития которых страдала физическая и духовная жизнь личности. Как раз наоборот. Социальным результатом революции должно было стать не ослабление, а *усиление*, дальнейшее развитие разделения труда и специализации — в формах, еще более угрожавших

всестороннему развитию личных сил и способностей. В гораздо большей степени, чем при феодализме, работники физического и умственного труда должны были превратиться — при капитализме — в «винтики» огромной «фабрики» капиталистического производства.

Неверие Шиллера в революцию *объективно* было отражением неспособности не революции вообще, но именно *буржуазной* революции, какой была французская революция 1789 года, создать в материальной основе жизни капиталистического общества предпосылки для радикального решения противоречия между универсализмом и специализацией.

Соображение это, конечно, не может снять с Шиллера ответственность за его отношение к революции. Вопрос о революции Шиллер поставил очень узко и совершенно идеалистически. Он принимает во внимание не то новое — безусловно прогрессивное, — что революция принесла в экономическую, политическую, духовную жизнь людей французского (и не только французского) общества. Вопрос о последствиях революции для общества он рассматривает главным образом как вопрос о том, что сулит революция чаемому Шиллером восстановлению в человеке разрушенной цельности, всесторонности и гармоничности. За «проблематичностью» этого результата, верно им угаданной (но не объясненной в качестве результата *буржуазной* революции), Шиллер просмотрел отнюдь не «проблематическое», а весьма реальное *прогрессивное* для европейского общества XVIII века значение якобинской диктатуры — кульминационной точки французской буржуазной революции.

V

В критической части своих культурно-исторических исследований Шиллер отверг как утопический, так и революционный пути для решения поставленной им проблемы.

Но этот двойной отрицательный результат ни в какой мере не ослабил энергии, с какой Шиллер все же искал разрешение осознанного им противоречия культуры.

Выход он нашел в идее об *эстетическом воспитании* человека и об *искусстве, как об игре*. Здесь философия культуры Шиллера переходит в его эстетику — в теорию *прекрасного* и в теорию *искусства*.

Переход этот намечен в семнадцатом из «Писем об эстетическом воспитании человека». Шиллер начинает с несколько отвлеченного рассуждения о возможных видах отклонения человека от идеи совершенной законченной человечности. Если совершенство человека, рассуждает Шиллер, заключается в согласной энергии его чувственных и духовных сил, то человек может утратить это совершенство только или в случае недостатка согласия всех его сил, или в случае ослабления их энергии. Там, где односторонняя деятельность отдельных сил нарушает гармонию человеческого существа, возникает состояние *напряжения*. Там же, где единство человеческой природы сохраняется ценой равномерного ослабления чувственных и духовных сил, человек впадает в состояние *ослабления*. Таковы два противоположных предела, к которым движется человек в результате охватившего всю область общественной жизни разделения труда.

Однако движению этому все же может быть положен конец. Шиллер доказывает, что оба противоположных предела — распад цельности человека и ослабление энергии его физических и духовных сил — «уничтожаются красотой». Именно красота, и только она одна, утверждает Шиллер, «восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном — энергию...» Таким образом, красота приводит нынешнее — ограниченное — состояние человека к безусловному и делает человека «законченным в самом себе целым».

Свое восстановительное и объединяющее действие красота оказывает, по Шиллеру, и на *чувственного* человека и на человека *духовного*: чувственного она «ведет к форме и к мышлению...» духовного — «направляет обратно к материи и возвращает чувственному миру».

Это — двойное — действие красоты нельзя, по Шиллеру, понимать так, будто красота приводит человека к какому-то *среднему* состоянию между материей и формой, между пассивностью и активностью. Правда, красота *соединяет* противоположные состояния ощущения и мышления, но так как между ними, по Шиллеру, не существует ничего «среднего», то соединение их может быть только таким соединением, при котором оба противоположных состояния будут *уничтожены*. Оба противоположных состояния должны совершенно исчезнуть в третьем — так, чтобы в целом не осталось никаких следов деления. Красота может стать средством для перехода от мате-

рии к форме, от ощущений к законам, от бытия ограниченного к бытию безусловному не тем, что она помогает мышлению (по Шиллеру, это невозможно), а тем,— и только тем,— что она дает силам мышления свободу обнаружения, согласного с ее собственными законами. Преодоление нынешней подавленности человека, разорванности его физических и разорванности его духовных сил возможно, по Шиллеру, только тогда, когда человек действует как *художник*, как творец художественной *формы*. По Шиллеру, содержание, «как бы ни было оно возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы». Ибо «только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы».

Но действие на человека эстетической формы не есть действие *только эстетическое*. Порождение эстетической формы есть, по Шиллеру, одновременно и возвышение человека со ступени *чувственности* на ступень *разумности*. Хотя красота в качестве красоты ничего не дает ни рассудку, ни воле, не вмешивается в дело мышления и решения и только делает человека способным пользоваться рассудком и волей, все же красота — условие разумности. Ибо переход от *страдательного* состояния ощущения к *деятельному* состоянию мышления совершается, по Шиллеру, не иначе, как при посредстве состояния «эстетической свободы».

При этом красота, как утверждает Шиллер, есть не только необходимое условие возвышения человека до разумности. Будучи необходимым, условие это одновременно и *единственное*: «Нет иного пути,— говорит Шиллер,— сделать чувственного человека разумным, как только сделав его сначала эстетическим».

Чем же обусловлено такое значение эстетического в жизни человека?

Эстетическое расположение духа есть, по Шиллеру, расположение, которое «заключает в себе всю человеческую природу в целом...» и необходимо должно, по крайней мере в возможности, «заключать и каждое отдельное ее выражение...» Расположение это «благоприятствует всем функциям человеческой природы без различия...» В эстетическом расположении духа находится основание всех отдельных функций человеческой природы. Все остальные виды деятельности дают духу какое-нибудь специальное умение лишь ценой известного ограниче-

ния. Только эстетическая деятельность ведет к безграничному, и только в эстетическом состоянии человеческая природа «проявляется в такой чистоте и неприкосновенности, как будто бы она еще нисколько не поддавалась влиянию внешних сил».

Такова, по Шиллеру, роль эстетической деятельности, эстетического оформления и эстетического расположения духа. Им Шиллер передоверил и передал все функции, а также все решения задач культуры, отнятые им у революции.

Это было несомненное бегство мыслителя и поэта от действительности. Решение вопроса, предложенное Шиллером, было иллюзорно. Реальная действительность оставалась этим решением незатронутой, а порожденное ею противоречие культуры — неустранимым. Плоское убожество современной Шиллеру немецкой действительности оставалось убожеством. Оно лишь подменялось — не в реальности, а только в сознании писателя — убожеством «высокопарным». Так оценили общественно-политическую позицию Шиллера основатели марксизма, и эта их оценка до сих пор сохраняет для нас всю свою принципиальную — теоретическую и историческую — силу.

Если бы эстетика была для Шиллера *только* средством решения раскрытой им антиномии культуры, то сказанным можно было бы удовлетвориться. Однако эстетика Шиллера есть *не только* такое средство. Будучи им, она вместе с тем имеет и собственное содержание. В ней ставятся вопросы и предлагаются решения, которые остаются вопросами и решениями эстетической *теории* — независимо от того, каким образом сам Шиллер пользовался ими для решения проблемы культуры, выдвигавшихся развитием современной ему немецкой действительности.

Поэтому эстетика Шиллера для нас — *не только* построение, при помощи которого Шиллер пытался обосновать свой отказ от революционных путей решения культурно-исторических проблем. Разрабатывая это обоснование, Шиллер одновременно прокладывал путь и в область эстетических вопросов, теоретическое значение которых не ограничивается историческими и политическими горизонтами мысли Шиллера. Как это не раз случалось с великими художниками и мыслителями, *объективное* содержание и *объективный* результат эстетики Шиллера далеко не полностью совпали с тем, в чем сам Шиллер — *субъективно* — видел смысл своей теории.

Только этим несовпадением можно объяснить влияние, какое эстетика Шиллера оказала на последующее развитие эстетической теории в Германии и за ее пределами. Влияние это было значительным. Ряд положений эстетики Шиллера был усвоен и переработан художниками и мыслителями различных, иногда даже противоположных, оттенков, направлений немецкого идеализма и художественного реализма: Гете и романтиками, Шеллингом и Гегелем.

В этом плане привлекают внимание разработанные Шиллером в эстетике понятия «игры» и эстетической «видимости» (Schein).

Из этих понятий понятие «игры» иногда толковалось — эстетиками и историками эстетики — в смысле, отдаляющем от подлинной мысли Шиллера. В шиллеровском понятии «игры» видели исходную точку последующих теорий о происхождении искусства из игры — вроде теорий Карла Грооса и других буржуазных эстетиков XIX и XX веков.

Однако для столь тесного сближения эстетики Шиллера с теориями, выведшими возникновение искусства из игры, нет основания. Понятие «игры» у Шиллера — не только понятие истории или происхождения искусства и не столько понятие биологии или эстетики, биологизирующей искусство, сколько понятие эстетической теории. Своей задачей понятие «игры» имеет выяснить своеобразное место искусства в ряду других деятельностей человека.

По мысли Шиллера, понятие «игры» — так же, как тесно связанное с ним понятие о «видимости», порождаемой посредством эстетической «игры», — характеризует особое место, занимаемое искусством между непосредственной жизнью и сознанием, а внутри сознания — между научным познанием и художественным изображением. Другими словами, «игра» для Шиллера — не только источник искусства, но — прежде всего и главным образом — явление, выражающее специфическую, как теперь говорят, особенность искусства.

«Игра», как ее понимает Шиллер, — не утилитарное «прозаическое» действие человека, но и не отрешенная от всякой действительности фантастическая деятельность воображения. Эстетическая «игра» — свободная деятельность всех творческих сил и способностей человека, а порождаемый «игрой» продукт — не непосредственный предмет реальной жизни и не чистая греза воображения. Продукт игры — «видимость» —

нечто идеальное (в сравнении с жизнью) и реальное (в сравнении с продукцией чистого воображения).

Так как, по Шиллеру, красота есть завершение существа человека, то она не может быть ни непосредственно *самой жизнью*, как это утверждал английский эстетик Бёрк, ни только *образом жизни*, как это думал Рафаэль Менгс¹. Писатели, отождествившие красоту *непосредственно* с жизнью, слишком точно следовали указаниям опыта, а писатели, видевшие в красоте только *образ жизни* и начисто отделившие ее от самой жизни, слишком удалились от указаний опыта.

Не будучи не только жизнью, не только образом жизни, красота, по Шиллеру, есть «общий объект обоих побуждений, то есть объект побуждения к игре». *К игре*, так как «игра», согласно разъяснению Шиллера, — это «все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не включает в себе ни внутреннего, ни внешнего побуждения».

Понятие «игры» сразу ведет Шиллера к понятию об *образе искусства*. Ибо представленный в общей схеме предмет побуждения к игре «может быть назван *живым образом*, понятием, служащим для обозначения всех эстетических свойств явлений, одним словом, всего того, что в обширнейшем смысле слова называется *красотой*».

Понятая в этом смысле — как общий объект побуждения к «игре», красота есть, по Шиллеру, требование или *постулат* разума. Постулат этот необходим. По самому своему существу разум настаивает на законченности и на устранении всех ограничений. Напротив, всякая исключительная деятельность одного или другого побуждения оставляет человека незаконченным и полагает предел его природе. Понятие человеческой сущности завершается — такова мысль Шиллера — «только благодаря единству реальности и формы, случайности и необходимости, пассивности и свободы». Так разум приходит к требованию: «между материальным и формальным побуждениями должна быть общность, то есть должно существовать побуждение к игре...» Но это и значит на языке Шиллера, что,

¹ Бёрк обосновал свой тезис в «Философских исследованиях относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном», Менгс свое положение — в «Мыслях о вкусе в живописи». Называя этих авторов, Шиллер видит в них представителей двух направлений: «эмпирического» и «догматического».

как выражение подлинно человеческой природы, должна существовать *красота*. Тот же разум, постулирующий побуждение к игре, одновременно постулирует и существование красоты: «как только разум провозгласил: должна быть человеческая природа, он этим самым постановил закон: должна существовать *красота*».

Сам Шиллер ясно видел и даже подчеркнул, что все его соображения о соотношении между совершенством человека, побуждением к игре и красотой, как объектом побуждения к игре, имеют целью выяснить определяющие признаки эстетического предмета и такие же определяющие черты образов искусства. Специфический признак игры он видел в среднем положении игры между серьезностью той деятельности, которой человек занят в действительной жизни, и совершенно неформальной и бесцельной деятельностью фантазии. В то время как в добре, в совершенстве человек проявляет только свою *серьезность*, с красотой он *играет*. Красота есть, по Шиллеру, своеобразная диалектика, или единство противоположностей формального и реального. Она предписывает человеку «двойной закон, безусловной формальности и безусловной реальности».

Учение это одновременно есть и учение эстетической теории и учение философии культуры Шиллера. Его эстетический смысл — в том, что образ искусства рассматривается в нем не как двойник жизни, не как непосредственное, натуралистическое изображение предметов реальной жизни, а как изображение, представляющее род *игры* и в этом смысле — идеализирующее, возвышающее над натуральностью обыденного. Поэтому красота, а стало быть, и образ искусства, представляющий условие ее обнаружения, есть одновременно и создание свободного созерцания, с которым мы вступаем в мир идей, и порождение, не покидающее *чувственного мира*. Она одновременно — и *предмет* и *состояние нашего сознания*: предмет, так как только отражение предмета может дать ощущение красоты, и состояние сознания, так как только чувство «есть условие, благодаря коему мы можем иметь представление красоты». Красота — это и *форма* и *жизнь*: «форма, ибо мы ее созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы ее чувствуем».

Искусство, как деятельность, порождающая художественные «образы жизни, есть область *игры*. То же искусство, рас-

смаatrиваемое, как совокупность создаваемых игрой образов, есть область «видимости».

Образ как «видимость» — основное понятие эстетической теории Шиллера. В понятии этом крылись задатки богатого диалектического содержания. Именно от него ведут прямые нити к диалектической эстетике Гегеля, к диалектическим элементам эстетики некоторых немецких романтиков, к философии искусства Шеллинга.

Характеризуя образ искусства как «видимость», Шиллер связывал образ и со сферой *чувственности* и со сферой *идей*. При этом он не отождествлял образ ни непосредственно с чувственностью, ни непосредственно с мышлением. Как «эстетическая» видимость, образ уже поднимается над непосредственным чувственным восприятием предмета. Возможность такого возвышения коренится в самой чувственности. Уже *зрение* и *слух* ведут к познанию действительности только путем видимости. В зрении, как и в слухе, материя, производящая впечатление, уже *удалена* на известное расстояние от чувственных органов, посредством которых она воспринимается. «То, что мы видим глазом,— говорит Шиллер,— отлично от того, что мы ощущаем, ибо рассудок перескакивает через свет к самим предметам».

Переход от дикости к культуре сказывается в эстетической области тем, что «видимость», которая на докультурной ступени была подчинена низшим чувствам, получает самостоятельную ценность и становится предметом особого наслаждения. В этом смысле внимание к «видимости» Шиллер считает не только «истинным расширением человеческой природы...», но вместе и «решительным шагом к культуре».

Однако, возвысившись над непосредственной чувственной реальностью, «видимость» не отождествляется с теоретическим мышлением, направленным на познание истины. Вступив в царство идей, «видимость» сохраняет свой специфический характер, определяющий ее *особое* место между чувственностью, как таковой, и логическим мышлением, как таковым. Эстетическая видимость, по Шиллеру, отлична и от действительности и от истины. Будучи *эстетической* видимостью, она не есть *логическая*.

По Шиллеру, истина способна доказать только то, что чувственная природа может следовать за разумной, и наоборот. Но истина не может доказать того, что они сосуществуют, что

они находятся во взаимодействии, что они должны быть безусловно и необходимо соединены. Напротив, при наслаждении красотой, то есть *эстетическим* единством, происходит, по Шиллеру, «действительное соединение и превращение материи в форму, пассивности в деятельность...» Именно этим и доказываётся, полагает Шиллер, соединимость этих двух природ — чувственной и разумной, — проявление бесконечного в конечном, а следовательно, возможность самой возвышенной человеческой природы.

С особой силой Шиллер подчеркивает, что образ *эстетической* видимости, то есть художественный образ, не есть *пассивное* воспроизведение реальности. Эстетическая игра, порождающая эстетическую видимость, есть не созерцательное состояние, а активная *деятельность*. В качестве образа *эстетической* видимости художественный образ может быть создан только деятельной и свободной силой воображения. Поэтому искусство есть путь к преодолению *созерцательности* и *пассивности*. Оно расковывает дремлющие в человеке деятельные силы. На место пассивного отношения человека к действительности оно ставит отношение *активное*. В искусстве человек — не только восприимчивик реальности, но и творческий производитель. Мысль эту Шиллер отчеканивает в афоризме: «Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит».

Так определил Шиллер диалектическое место *эстетического* отношения человека к действительности, своеобразие *эстетической* игры и *эстетической* видимости, составляющей сущность образов искусства. Согласно его теории дух «переходит от ощущения к мышлению путем некоторого среднего настроения, в котором чувственность и разум *одновременно* деятельны... Это среднее настроение, в котором дух не испытывает ни физического, ни морального понуждения, но деятелен и тем и другим способом, заслуживает быть названным *свободным* настроением по преимуществу...» И если, поясняет Шиллер, «состояние чувственной определенности назвать физическим, а состояние разумного определения назвать логическим и моральным, то это состояние реальной и активной определенности следует назвать *эстетическим*».

Таково основное содержание *эстетической* теории «видимости» и художественного образа, разработанной Шиллером. Но

этим не истощивается ее значение для Шиллера. Будучи, в своем *теоретическом* содержании, учением о *своеобразии* эстетического состояния и своеобразии художественного образа, теория Шиллера должна была, по замыслу ее автора, служить одновременно и ключом для решения так волновавшего Шиллера противоречия всей культуры современного ему общества. Красота, как объект стремления к эстетической игре и «видимость» жизни в художественном образе, порождаемая игрой, представляет, в глазах Шиллера, единственный путь к преодолению трагического разрыва человеческой природы и ее незавершенности. Только эстетическая игра завершает человечность в человеке, и только она одна способна вернуть ему — через эстетическую видимость — утраченные им единство, полноту и всесторонность физических и духовных сил. Мысль эту Шиллер выражает в намеренно парадоксальной, заостренной формулировке: «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда он играет*».

Провозглашая этот тезис, Шиллер выходит за пределы эстетики. На своем тезисе Шиллер надеялся построить не только «все здание эстетического искусства...», но также еще более трудное, по собственному его признанию «искусство жить».

VI

Изложенное в предшествующих главах эстетическое мировоззрение Шиллера сложилось под несомненным — и притом сильным — влиянием философии и эстетики *Канта*. Сам Шиллер не только отдавал себе в этом ясный отчет, но и разъяснил своим читателям значение, какое для него имел Кант. Начиная свои «Письма об эстетическом воспитании человека», Шиллер писал: «Нижеследующие утверждения покоятся главным образом на Кантовых принципах...»

Первые драмы Шиллера — от «Разбойников» до «Дон Карлоса» — и первые стихотворения — вплоть до «Художников» включительно — были написаны Шиллером еще *до того*, как вышло в свет основное эстетическое произведение Канта — «Критика способности суждения» (1790). Однако сближению философских взглядов Шиллера со взглядами Канта обнаруживается не только в эстетических работах, написанных Шил-

лером *после* 1790 года, например в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793—1794). Шиллер был кантианцем в философии и в морали еще до того, как он стал кантианцем в эстетике. И это понятно. «Критика способности суждения» была *новым* (для 1790 года) трактатом Канта,— так как в ней Кант впервые изложил полную систему своих эстетических взглядов¹. Однако этот трактат был в то же время только *завершающим* звеном в ряду сочинений Канта, основанных на идеях, развитых Кантом еще в 1781 году — в «Критике чистого разума», а затем в 1788 году — в «Критике практического разума».

Поэтому не приходится удивляться, что уже в «Философских письмах» Шиллера, законченных в 1786 году, за четыре года до появления основного эстетического сочинения Канта, мы находим у Шиллера программное заявление, близкое к основной идее Канта. Именно с этой точки зрения Шиллер будет в своих последующих сочинениях разрабатывать вопросы эстетики. Эта точка зрения сводится к мысли, что результаты творческой и теоретической деятельности определяются не только — и даже не столько — самим *материалом* творчества и исследования, сколько *методом* исследования, а также *границами*, положенными нашей способностью исследования. «По принятому предубеждению,— читаем здесь,— *значение* человека определяют тем *материалом*, которым он занимается, а не тем *способом*, каким он его разрабатывает... высшее совершенство не может быть достигнуто нами в нашей теперешней ограниченности... Ты сначала должен вполне ознакомиться с размером твоих сил, тогда ты вполне сумеешь оценить значение свободнейшего их проявления».

Перенос центра тяжести с исследования эстетического предмета на исследование сознания об эстетическом предмете и мысль, будто формами этого сознания определяется и самый предмет — основная кантианская по духу и по происхождению мысль эстетики Шиллера. В этой своей мысли Шиллер бесспорно *идеалист*, и притом идеалист *кантовского* типа.

¹ Большая статья Канта, посвященная наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного (1764), написана еще в период *предшествующей* зрелой фазе кантовской философии.

Вторая кантианская мысль эстетики Шиллера вытекает из предыдущей. Она состоит в утверждении, будто искусство или художественная деятельность есть по существу только деятельность *оформления*, только творчество *формы*. Цель искусства — «уничтожение» содержания формой. «В истинно прекрасном произведении искусства, — утверждал Шиллер, — все должно зависеть от формы и ничто — от содержания... истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы... настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со *своим* действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию».

Наконец, третья кантианская мысль эстетики Шиллера есть мысль о необходимости строго отличать и отделять искусство как деятельность художественного *оформления* от *познания*, эстетическую область от *морально-практической* и *научно-теоретической*. «Следует вполне согласиться с теми, — говорит Шиллер, — которые считают прекрасное и расположение духа, проистекающее из прекрасного, совершенно безразличными и бесплодными с точки зрения *познания* и *убеждения*. Они совершенно правы, ибо красота в отдельности не доставляет ровно ничего ни рассудку, ни воле; она не преследует никакой отдельной интеллектуальной или моральной цели; она не находит ни единой истины, не помогает выполнению какой-либо обязанности, одним словом — в одинаковой мере не способна создать характер и просветить рассудок».

Если бы отношение эстетических идей Шиллера к идеям Канта исчерпывалось только что сказанным, то, как мыслитель и как эстетик, Шиллер был бы только кантианцем и ничем более. Но это вовсе не так. Шиллер велик и оригинален не только как поэт, как драматург. Он велик и оригинален также и как философ, как теоретик искусства. Шиллер — не только *кантианец* в эстетике. Он — не только кантианец, во-первых, потому, что, усвоив некоторые основы эстетики Канта, он не остался в их пределах. Он пошел *дальше* Канта и в направлении, *отдалявшем* его от идей Канта, *сближавшем* его с *Гете*. Во-вторых, Шиллер — не только кантианец еще и потому, что даже в период наибольшей своей близости к Канту он не

просто повторил Канта, не был лишь отголоском Канта. Кантианство Шиллера — оригинальная *интерпретация* Канта, развитая умом сильным и самобытным. На примере Шиллера еще раз подтвердилась недостаточность обычного — слишком механического — понятия о том, что может быть «влияние» в жизни идей.

Конечно, бывали в истории идей и в истории искусства случаи, когда мыслитель или художник, оказавший влияние на другого, подчинял его себе внезапно и с огромной, неотразимой силой впечатления. Но и тут не так легко было бы указать убедительный пример такого влияния и такого подчинения. Может быть, таким было влияние Вольфа на каких-нибудь второстепенных немецких вольфианцев или Канта — на таких же второстепенных кантианцев.

Но с творческими умами происходит иначе. Творческий ум не столько «набредает» на того, кто впоследствии окажет на него влияние, сколько сам его «ищет». Он ищет в *родственном* ему уме лишь опору для мыслей, которые созревают *в нем самом*, которые еще не оформились, но которые станут в дальнейшем *его собственными* и неповторимыми мыслями. Для творческого ума влияние, которому он подчиняется, есть результат собственного выбора. Такой ум не столько подвергается «влиянию», сколько *позволяет* влиять на себя — и притом в направлении, определяемом тенденциями собственного развития. Влияние, в тени которого он вырастает, есть не пассивное состояние, но проявление и условие его собственной *деятельности*, его личного *отношения*. В таком влиянии есть нечто избирательное.

Таким было влияние Канта на Шиллера. Для Шиллера значение Канта состояло вовсе не в том, что Кант обосновал *формалистическое* понимание искусства, свел удовольствие, доставляемое искусством, к удовольствию от одной лишь *формы* и отделил *эстетическое* от *логического* и *морального*. Шиллер понимал, что эстетика Канта противоречива, и брал из нее ту сторону противоречия, которая отвечала его собственным исканиям и стремлениям.

В эстетике Канта была сильная формалистическая тенденция. Именно на нее опирались впоследствии теоретики искусства и эстетики формалистического направления. К Канту восходит эстетический формализм Гербарта, ученика Гербарта — Роберта Циммермана и ученика Циммермана — немец-

кого музыковеда Эдуарда Ганслика. От Канта же в последнем счете ведут свое происхождение формалистические теории эстетиков неокантианцев — Германа Когена, Бродера Христиансена, Ионаса Кона.

Но Кант не был *только* формалист в эстетике. Произведение искусства было для него не только результат свободной игры эстетических сил, порождающих *форму* и лишь ее одну. В искусстве Кант видел деятельность, способную особыми для каждого искусства средствами и в особом материале поднимать образ от изображения наличного, действительного до выражения *идеала*.

Правда, по Канту, *вкус* есть только эстетическая способность для оценки *формы* при соединении разнообразного в воображении. Вкус *ограничивает* идеи — ради *формы*, соразмеренной с законами продуктивного воображения (И. Кант, Антропология, СПб, 1900, стр. 114). Вкус создает не посредством простого подражания, но первоначально.

Но произведение искусства, по Канту, есть обнаружение не только *вкуса*, но также и *духа*. Под *духом* же Кант понимает «принцип души, который оживляется посредством *идей*». Иначе «дух» — это продуктивная способность разума, способность давать априорный образец для *формы* воображения.

Взгляд на произведение искусства, как на обнаружение не только *вкуса*, но также и *духа*, открывает перед Кантом возможность новой классификации искусств. Формалистическая тенденция эстетики Канта внушала ему классификацию, в которой критерием признавалась только степень чистоты *формы*, доступная для данного искусства. С этой точки зрения, наивысшим видом искусства Кант должен был признать совершенно беспредметное искусство, представляющее, вроде искусства арабески, свободную игру чистых *форм*.

Напротив, взгляд на произведение искусства, как на обнаружение *духа*, заставил Канта построить *другую* классификацию искусств. В этой классификации высшим критерием является уже не степень чистоты *формы*, а способность искусства к *выражению идей*. С этой точки зрения, наивысшим искусством Кант признал искусство *поэзии*, а все остальные искусства расположил по степени их близости к поэзии. Поэтому и внутри самой поэзии Кант наиболее ценил не те ее произведения, в которых поэт дает натуралистическую копию реальности, а те, в которых он возвышается до *изображения*

идей. «Живописец природы,— писал Кант,— с кистью или пером в руках, с последним как в прозе, так и в стихах,— это еще не настоящий художник, потому что он только подражает; истинный мастер в изящных искусствах — это живописец идей».

Еще точнее и полнее эту характеристику поэзии (то есть искусства художественной литературы) Кант выразил в «Критике способности суждения». «Среди всех других искусств,— читаем здесь,— первое место удерживает за собою поэзия... Она расширяет душу тем, что дает воображению свободу и в пределах данного понятия среди безграничного разнообразия возможных соответствующих ему форм указывает ту, которая соединяет его пластическое изображение с такою полнотою мыслей, которой не может быть вполне адекватным ни одно выражение в языке; следовательно, эстетически поднимается до идей» (И. К а н т, Критика способности суждения, СПб, 1898, § 53, стр. 203).

Даже музыка, которая, по Канту, «говорит, только через ощущения без понятий и, значит, ничего не оставляет для размышления...» не исключается Кантом из числа искусств, способных к выражению идей. Только — в случае музыки — выражение это опосредствовано музыкальным *тоном* и тем *аффектом*, который вызывает тон в слушателе: «Тон до известной степени выражает аффект того, кто говорит, и в свою очередь возбуждает такой же аффект в слушателе и ту идею, какая сказала в этом тоне при разговоре...» Таким образом, и музыка вводит слушателей в область эстетических *идей*. Но делает она это посредством *ассоциаций*: «так как модуляция есть как бы общий и каждому понятный язык ощущений, то музыка... пользуется им во всем объеме его влияния, как языком аффектов... и, таким образом, по закону ассоциации, естественным образом может сообщать всем соединенные с этим эстетические идеи...»

И в полном соответствии с этими взглядами Кант в области *изобразительных искусств* ставит *живопись* выше всех других искусств этой группы. Он отдает ей предпочтение не только потому, что живопись, «как искусство рисунка, лежит в основе всех других изобразительных искусств...», но и потому, что она «гораздо дальше проникает в область идей и — соответственно этому — может больше расширить поле созерцания, чем это возможно для всех других искусств».

Отмеченные положения Канта делали возможным приближение Шиллера к Канту. Если бы Кант был *только* формалистом в эстетике, то было бы совершенно непонятно, каким образом Шиллер, поэт, не только насквозь идейный, но в своих драмах зачастую выводивший героев, которые были лишь «рупорами духа времени»¹, мог найти у Канта опору для собственного понимания эстетического, для понимания эстетической «видимости» искусства, как «игры», и художественной деятельности, как творчества «формы».

Шиллер читал Канта, как его читали все творчески мыслявшие современники Канта в Германии, обращаясь к контексту не только всех его эстетических идей, но и к контексту всех его главных сочинений: и «Критики способности суждения», и «Критики практического разума», и «Критики чистого разума». Больше того, Шиллер, как и Гете, соотносил философию Канта со всей господствовавшей тогда в Германии философией — с учением Вольфа и его последователей. В сопоставлении с этой философией — с метафизикой вольфианцев и их плоской, прислуживавшей богословию телеологией, учением о целесообразном плане сотворения богом всех вещей, — философия Канта была силой, освобождающей мысль. Она была такой силой и представлялась как такая сила. Так понимали Канта Шиллер, Гете, Вильгельм Гумбольдт, Фихте, молодой Шеллинг и многие другие.

Сама энергия, с какой Кант настаивал на независимости эстетического удовольствия от непосредственного практического интереса, отделял форму от содержания, искусство от морали, понималась лучшими современниками Канта отнюдь не как чистый формализм. Да и как было возможно сводить к чистому формализму только что очерченную нами классификацию искусств Канта, в которой за принципиальную основу классификации принимается способность каждой группы искусств и каждого отдельного вида искусства к выражению *идей*?

В указанных тенденциях эстетики Канта современники Канта видели теорию, освобождавшую искусство от рассудочных морально-дидактических задач, навязывавшихся искусству реакционными абсолютистскими правительствами, реакционными богословами и реакционными профессорами богословских

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 1-е, т. XXV, стр. 252.

и философских факультетов. Эстетика Канта провозглашала независимость искусства, как деятельности, порождающей прекрасные формы, от морализирующей дидактики. «Целесообразность без цели», в которой Кант видит существенную характеристику искусства, выделяла искусство как некую специфическую область. «Автономия» искусства ставила искусство рядом с природой, как две области, неподвластные *внешним* по отношению к ним целям,— будут ли это цели «творца», создавшего мир, или цели людей, предписывающих искусству задачи, несовместимые со специфическими особенностями самого искусства.

В наброске 1817 года, опубликованном в 1820 году, в работе по морфологии (*Zug Morphologie*) Гете хорошо разъяснил значение, какое для него и для людей его поколения имела эстетика Канта. «Но вот,— рассказывает Гете,— в мои руки попала «Критика способности суждения» Канта, и ой я обязан в высшей степени радостной эпохой жизни. Здесь я увидел, как самые отдельные мои занятия поставлены рядом; произведения искусства и природы трактуются одинаково; эстетические и телеологические способности суждения взаимно освещают друг друга... великие основные мысли произведения представляли полную аналогию с моим прежним творчеством, деятельностью и мышлением; внутренняя жизнь искусства, как и природы, их обоюдная деятельность изнутри наружу была ясно выражена в книге» (В. О. Лихтенштадт, Гете, т. II, 1920, стр. 480). А в разговоре с Эккерманом Гете пояснил, что учение Канта о «бесцельной целесообразности» произведений искусства было понято и воспринято им и его современниками как уничтожающий удар, который Кант наносит плоской телеологии вольфианцев. «Воззрение,— говорит Гете,— что каждое творение существует для самого себя и что пробковое дерево растет совсем не для того, чтобы было чем закупоривать бутылки,— это у меня общее с Кантом, и я очень рад, что на этом мы сошлись» (И. П. Эккерман, Разговоры с Гете, изд. «Academia», 1934, стр. 362). Наконец, в письме Гете к Цельтеру от 29 января 1830 года, оглядываясь на пройденный им путь идейного развития, Гете вновь писал: «Безграничная заслуга нашего старого Канта перед миром и, могу сказать, также передо мной,— что в своей «Критике способности суждения» он властно ставит рядом искусство и природу и за обоими признает право поступать бесцельно, исходя

из великих принципов. Так и Спиноза уже раньше утвердил меня в ненависти к нелепым «конечным причинам» (то есть внешним целям.— В. А.). Природа и искусство слишком велики для того, чтобы ставить себе цели, да и не нуждаются в этом, ибо отношение существует везде, а отношения — это и есть жизнь (*Bezüge gibt's überall und Bezüge sind das Leben*). (В. О. Лихтенштадт, Гете, т. II, 1920, стр. 481, примечание.) И Шиллер точно так же понимал учение Канта о форме и о «бесцельной целесообразности» искусства. Он полагал, что резко сформулированный Кантом принцип формы, как единственного предмета эстетического удовольствия, не следует понимать в чисто буквальном смысле, во всяком случае его не следует понимать, как *единственный* смысл учения Канта. Шиллер сам полагал, что материя «имеет значение не только в подчинении форме, но и рядом с формой и независимо от нее». Он понимал, что *непосредственно* найти у Канта подобную точку зрения невозможно. Он сам разъяснял, что для Канта главная задача философии есть «освобождение формы от содержания» и что такая философия легко может рассматривать все материальное лишь как препятствие, а чувственность — как стоящую «в непримиримом противоречии с разумом».

Однако, хотя Шиллер находил, что эта точка зрения, быть может, соответствует *буквальному* пониманию кантовской философии, она «не заключается в духе Кантовой системы...»

У Канта Шиллер мог найти опору для своего убеждения в том, что эстетическая «игра» есть деятельность, порождающая видимость, сама же видимость есть не только ослабление реальности до образа, но и возвышение ее до идеала. Однако искусство возвышает до идеала не путем абстракции, а изображая идеальное как *возможное*. В этом смысле Шиллер пояснял, что писатель-художник представляет предмет, о котором идет речь, «скорее как *возможный* или *желательный*, чем как действительный или необходимый...» (Ф. Шиллер, О необходимых пределах применения художественных форм). И только писатель-философ «возвышает эту веру до степени убеждения; ибо, исходя из несомненных оснований, он доказывает, что так оно неизбежно должно быть».

Самостоятельное отношение Шиллера к Канту сказалось не только в том, что Шиллер усвоил в эстетике Канта *силы*

нейшую ее сторону — взгляд на искусство как на деятельность, поднимающуюся посредством творчества формы, до выражения *идей*. Самостоятельность Шиллера обнаружилась еще ярче там, где Шиллер уже не *интерпретирует* Канта, а *отступает* от него, *возражает* Канту, *преодолеывает* Канта. Полемизируя с Кантом, Шиллер движется от Канта к Гете и даже к Гегелю, от идеализма субъективного к объективному, от метафизики к диалектике, от эстетической теории познания к эстетике как средству разрешения противоречий культуры и истории.

Шиллер никогда не мог полностью согласиться с учением Канта о безусловной противоположности между моральным *долгом* и *влечением*, или *склонностью*. Кант не допускал даже и мысли о том, что моральное поведение может диктоваться *влечением* к моральным поступкам, личной склонности к доблести. Всякое поведение, основанное на такой склонности, Кант называл всего лишь «легальным» (по отношению к нравственному закону), но никак не «моральным». Чтобы поступок был «моральным», он должен совершаться, так утверждал Кант, *вопреки* всякой склонности, *наперекор* влечению, из одного лишь уважения к нравственному закону. *Влечение*, *склонность* относятся, по Канту, к *чувственной* природе человека, а то уважение, какое человек оказывает нравственному закону, — к природе *разумной*. Поэтому, развивая свое учение, Кант самым резким и неумолимым образом подчинил влечения чувственности разуму. Необходимым условием морального поведения Кант провозгласил подавление чувственности. А так как подавление это трудно и противится естественной природе человека, то добродетель, по Канту, всегда может явиться только как результат огромного труда и жертвы.

Учение это было неприемлемо для Шиллера. При всем уважении к Канту Шиллер не соглашался признать, что человек может быть доблестным лишь *вопреки* склонности и что *влечение* к доблести, *любовь* к доблести, соединенная с доблестными поступками, лишает эти поступки их *нравственного* значения. Он находил, что в нравственной философии Канта «идея долга выражена с жестокостью, отпугивающей от него всех граций и способной легко соблазнить слабый ум к поискам морального совершенства на путях мрачного и монашеского аскетизма».

Свои возражения Канту по этому вопросу Шиллер изложил в статье «О грации и достоинстве». Здесь он доказывает,

что противопоставление действия по долгу действию по склонности, на котором Кант пытался обосновать свою характеристику морального поведения,— искусственно и насильно разрывает в человеке то, что в действительности должно быть соединено. По Шиллеру, человек «не только *может*, но и *должен* связать удовольствие с долгом; он должен повиноваться своему разуму с радостью». Уже тем, что природа создала человека человеком, то есть «разумно чувственным существом», она вменила ему в обязанность «не разделять того, что она соединила в чистейших проявлениях своей божественной стихии, не оставлять позади себя чувственную сторону и не основывать торжества одного начала на подавлении другого». И Шиллер полагает, что нравственное мировоззрение обеспечено только тогда, когда оно, «как объединенное создание обоих начал, вытекает из совокупной его человечности, когда оно стало его природой; пока нравственное начало прибегает еще к насилию, инстинкт не может не противопоставлять ему силу».

Кант был несколько задет критикой Шиллера. Он ответил на нее — сдержанно и в тоне глубокого уважения к Шиллеру — в одном из примечаний к первому разделу своего сочинения о религии («Религия в границах только разума»). Кант упрекает Шиллера в том, что в статье «О грации и достоинстве» Шиллер снизил великое понятие о долге, пошел на уступки чувственности и сделал попытку самую мораль превратить в красоту.

Еще больше и еще решительнее отклоняется Шиллер от Канта в вопросе важном не только для эстетики, но и для всей философии в целом, в вопросе о соотношении между эстетикой и наукой, эстетикой и моралью.

В размышлениях по этому вопросу Шиллер преодолевает субъективизм Канта и односторонность кантовского обособления эстетической сферы от сферы науки и от сферы нравственности.

Кант начисто отделил эстетическое суждение от логического и морального. Логическое суждение он соотнес с *рассудком*, направленным на познание чувственного. Способность к образованию моральных понятий он соотнес с *разумом*, направленным на сверхчувственное. Областью применения рассудка он провозгласил *природу*, а областью применения разума — *свободу*. Природа, по Канту, *противостоит* свободе. И хотя красота, как ее понимал Кант, есть звено, объединяющее об-

ласть природы с областью свободы, сферу чувственности с сферой моральной, — это объединение не реальное: оно осуществляется не в самой действительности, а только *субъективно*, только в рефлексии человека, в особой точке зрения, с которой человек усматривает единство логического и морального, природы и свободы.

Не то у Шиллера. История его эстетического развития и в этом вопросе оказывается историей все большего и большего *отдаления* Шиллера от Канта. Эстетическое воспитание, как его понимает Шиллер, ведет человека к *действительному, объективному* объединению чувственного и морального, а не к такому, которое возможно только в субъективной рефлексии. Единство природного и духовного для Шиллера — не призрачное единство. Это — *реальное* единство, которого достигает реальный человек, по мере того как он становится человеком в полном смысле слова, то есть *человеком эстетическим*.

Эстетическое воспитание, согласно Шиллеру, распространяется не на *одну* какую-нибудь грань человеческого существа: оно захватывает *всего* человека, теоретического, познающего, и морального, действующего.

Только в случае если бы наука могла быть неоформленной паукой, а нравственность — неоформленной нравственностью, они могли бы существовать и развиваться каждая независимо от эстетического воспитания. Но это, по Шиллеру, невозможно: и научное познание и моральное действие всегда даны в известной форме. Поэтому эстетическое воспитание должно быть распространено и на человека познающего и на человека морального.

Правда, Шиллер признает, что есть много людей, умственная жизнь которых «ограничивается лишь образами и впечатлениями...» Нагружать их работой мышления значило бы обременить их непосильным трудом. И точно так же есть люди, «которые умеют только мыслить...» Заставить их творить в образах было бы просто невозможно.

Однако, по Шиллеру, и те и другие — «весьма несовершенные представители истинной и всеобщей человеческой природы...» Природа эта требует «непрерывно сочетания обоих родов деятельности...» Кто передает свои знания в научной логической форме, тот, конечно, «убеждает меня, что он правильно усвоил их и умеет отстоять; но тот, кто в то же время может передать мне их в художественной форме, тот не только дока-

ывает, что способен распространить их; он доказывает также, что он приобщил их к своей природе и способен воплотить их в своих поступках».

Необходимость эстетического оформления *всякого* содержания — научного не меньше, чем художественного, — Шиллер выводит из творческого характера всякой подлинно теоретической деятельности. «Для результатов мышления, — говорит он, — нет иного пути к воле и к жизни, кроме самостоятельного творчества. Лишь то может стать живым деянием *вне нас*, что сделалось таковым *в нас*; создания духа в этом отношении подобны органическим образованиям; только из цветка рождается плод».

Сам опыт ведет к такому выводу: наблюдения показывают, что многие истины давно уже оказывали живое действие в качестве внутренних образов — еще до того, как их доказала философия. С другой стороны, самые доказанные истины часто бывают бессильны для воли и чувства.

Эстетическая форма кладет конец этому разобщению доводов и чувства, понятия и образа, науки и искусства. «Прекрасное, — говорит Шиллер, — действует по отношению к познанию так же, как в области морали оно действует по отношению к поступкам: она соединяет в выводах и в содержании людей, которые никогда не могли бы сойтись в форме и основаниях».

Но, указав на объединяющее действие красоты и эстетической формы, распространяющейся и на научное познание и на моральное действие, Шиллер отнюдь *не подчиняет* науку и мораль эстетике. Стремясь определить специфическую сущность прекрасного и искусства, он не теряет из виду специфические особенности также познания и нравственного поступка. Он понимает, что значение эстетической формы для науки не означает, будто особые задачи науки могут *решаться* силами искусства. И хотя лучшие знания в уме, не умеющем придать им форму, «погребены, как мертвые сокровища», но форма без содержания есть, по Шиллеру, «лишь тень достоинства, и никакое искусство выражения ничем не поможет тому, кому нечего сказать». Шиллер считал прямо-таки опасным давать полную волю вкусу, пока рассудок не проявил себя, как способность мышления, и пока голова не обогатилась понятиями. Он находил, что так как вкус всегда обращает внимание на форму, а не на сущность предмета, то там, где он оказывается единственным судьей, «различия вещей по существу теряются со-

вершенно. Развивается полное равнодушие к действительности, и в конце концов все значение переносится на форму и внешность».

Из этой недостаточности одного лишь вкуса и одной лишь эстетической формы Шиллер выводил не только различие науки от искусства и не только неспособность искусства решать одними своими средствами специфические задачи научного познания. Отсюда же он выводил *опровержение дилетантизма* — как в науке, так и в искусстве.

Если красота, рассуждает Шиллер, оказывает свое действие уже при простом созерцании, то истина требует *изучения*. «Поэтому тот, кто ограничивался упражнением чувства прекрасного, удовлетворяется поверхностным взглядом там, где безусловно необходимо изучение, и пытается играть умом там, где требуется напряжение и серьезность». Однако простым созерцанием невозможно приобрести что-нибудь. «Кто хочет добиться чего-то значительного, должен глубоко проникать, тонко различать, многообразно соединять и упорствовать в работе. Даже поэт и художник, несмотря на то, что оба творят лишь в расчете на созерцательное наслаждение, могут лишь путем утомительного и менее всего приятного напряжения достигнуть того, чтобы их произведения развлекали нас, играя».

VII

Заканчивая «Письма об эстетическом воспитании человека» (1794) и работу «О необходимых пределах применения художественных форм» (1795), Шиллер в сущности уже вышел из сферы влияния Канта: в этот период на развитие его эстетического мировоззрения влияет возникшая в 1794 году дружба между ним и Гете. Дружба эта перешла в творческое сотрудничество в «Орах» и в оживленный обмен письмами. Многие из писем Шиллера к Гете — настоящие статьи по вопросам эстетики. Из теоретических сочинений Шиллера, относящихся к этому периоду, наиболее важна его статья «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795).

И в этой статье и в письмах намечается новый поворот в идейном развитии Шиллера. От отвлеченных, чрезвычайно широко и абстрактно поставленных вопросов философии культуры и философской эстетики Шиллер все больше и больше переходит к конкретным вопросам искусства и поэтики. В нем про-

сыпается критическое и скептическое отношение не только к эстетическим абстракциям, но и к лежащим в их основе теориям *субъективного идеализма*. Шиллер отходит от Канта и неприязненно относится к поэтической практике и к эстетическим теориям романтиков. Он внимательно изучает круг идей Гете, проникается некоторыми из них и в свою очередь сам оказывает влияние на Гете.

В это время в его эстетическом сознании возникает мысль о *двух* основных типах поэзии, между которыми так или иначе распределяются все крупные явления истории поэтического искусства. Шиллер назвал эти два основных типа поэзией «наивной» и поэзией «сентиментальной».

Нельзя сказать, чтобы термины эти ясно и точно выражали его мысль. С одной стороны, термины эти связаны с намечающимся различием между поэтическим *реализмом* и поэтическим *идеализмом*. Сам Шиллер подал повод к такому толкованию своей мысли.

С другой стороны, различие это в ряде случаев не связано в сущности с эстетикой. Шиллер выводит его не из самого искусства, как такового, а из различий двух основных этических, а не эстетических типов человеческого характера. Но различия эти в свою очередь становятся основой для различия соответствующих этим этическим характерам видов, или типов *искусства*.

В письме к Вильгельму Гумбольдту Шиллер разъяснил, каким образом он пришел к установлению этих — скорее этических, чем эстетических различий. «Я извлекаю, — писал Шиллер, — из обоих поэтических характеров все, что в них есть *от поэзии*, и получаю таким образом два совершенно противоположных друг другу *человеческих характера*, которым даю название *реализма* и *идеализма*; они полностью соответствуют вышеупомянутым поэтическим видам и представляют собой их прозаические подобию» (письмо к Вильгельму фон Гумбольдту от 9 января 1796 г.).

Но это деление поэзии на «наивный» и «сентиментальный» роды есть у Шиллера одновременно и *теоретическая классификация* и некоторая, правда лишь эскизно намеченная и обставленная существенными оговорками, схема *исторического* развития поэзии. В этом последнем плане «наивная» поэзия определяет существенный характер *античного* искусства (эпос Гомера), а «сентиментальная» поэзия — такой же характер искусства *нового* времени. Другими словами — но лишь в той

мере, в какой Шиллер рассматривает оба этих вида поэзии как исторические ступени ее развития,— классификация Шиллера превосходит будущее учение Гегеля о «формах искусства»: «классической» (характеризующей античное искусство) и «романтической» (характеризующей искусство нового времени)¹.

Обе эти трактовки разделения поэзии — и *теоретическая* (по различию основных типов) и *историческая* (по различию основных ступеней развития) в статье Шиллера и в его письмах перемежаются. Сам Шиллер подчеркнул, что вводимое им различие двух видов поэзии есть скорее различие двух основных типов искусства, возможных во всякую эпоху его существования, чем различие двух сменяющих друг друга во времени стадий развития искусства. «Противопоставляя здесь,— писал он в одном из примечаний к статье «О наивной и сентиментальной поэзии»,— новых поэтов древним, мы имеем в виду не столько различие эпох, сколько различие манеры. В новые, даже в новейшие времена есть, хотя и не совсем чистые, образцы наивной поэзии всех видов, а в древнеримской и даже греческой поэзии нет недостатка в примерах поэзии сентиментальной. Оба рода соединяются иногда не только в одном поэте, но даже в одном произведении...» Примером соединения в одном и том же произведении черт наивной и сентиментальной поэзии Шиллер считал «Страдания юного Вертера» Гете.

В этом — уже отнюдь не историческом — смысле Шиллер полагал, что «наивная» поэзия есть *вечная* спутница духовного и, в частности, эстетического развития человечества, *вечно* существующий вид искусства. Искусство должно быть «наивным», во-первых, для того, чтобы оно оказалось способным изображать природу. Только при наивном рассмотрении природа может, приходя в столкновение с искусством, посрамлять его. И Шиллер разъясняет, что рассматриваемая таким образом природа есть для нас не что иное, как «пребывание вещей в силу их самих...», их существование «по своему собственному закону...»

Во-вторых, наивность есть, по Шиллеру, вечное необходимое условие гениальности, в том числе художественной. «Наивным,— утверждает Шиллер,— должен быть каждый истинный

¹ Основным различием между Гегелем и Шиллером здесь остается то, что классификация Гегеля имеет ярко выраженный диалектический характер.

гений — или он вовсе не гений. Гением его делает только наивность, а если он таков в интеллектуальной и эстетической областях, то не может быть иным в области моральной». Наивность гения — условие силы и внутренней необходимости образов искусства, их естественности и вместе с тем их свободы, оригинальности, смелости. Рассудочность всегда боязлива, «распинает свои слова и понятия на кресте грамматики и логики...» Боясь неопределенности, рассудочность делается жесткой и неподатливой. Чтобы не сказать слишком много, она громоздит много слов. Чтобы неосторожный читатель не порезался о мысль, рассудочность лишает ее остроты и силы.

Напротив, наивный гений одним счастливым ударом кисти «сообщает своей мысли во веки веков определенные, твердые и, однако, совершенно свободные очертания». Его язык, «словно движимый внутренней необходимостью, брызжет из мысли» и настолько сливается воедино с мыслью, «что даже в этой телесной оболочке дух является как бы обнаженным».

Эта мысль наивного поэта и соответствующий ей язык во все эпохи существования поэзии — *одни и те же*, представляют *один и тот же* тип отношения к миру и *один и тот же* метод творчества. «Поэт наивного и одухотворенного юного мира... строг и целомудрен, как юная и девственная Диана в своих лесах... Его сухая правдивость в обращении с предметами нередко кажется бесчувственностью. Объект владеет им целиком, его сердце не лежит, подобно дешевому металлу, тут же у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине».

Так как изображенный здесь характер художника есть, для Шиллера, тип — «вечный», одно из возможных для *всякой* эпохи проявлений художественного отношения к реальности, то Шиллер находит образцы «наивной» поэзии не только в искусстве древних греков и римлян. Он находит их и среди величайших художников нового времени. Шекспир для него — «наивный» поэт не меньше, чем Гомер, хотя обоих разделяет целая пропасть различий исторических обстоятельств, общественных нравов и художественных особенностей. Это — две «в высшей степени не схожие, разделенные неизмеримым расстоянием эпох натуры, но вполне совпадающие в этой характерной черте» (в «наивности» и присущей ей объективности, холодности. — В. А.).

И точно так же «сентиментальная» поэзия, как ее понимает Шиллер, не есть ограниченный определенными истори-

Ческими рамками вид поэзий, или *период* её развития. Как и «наивная» поэзия, «сентиментальная» поэзия есть всегда, во все эпохи существующий *тип* поэтического изображения реальности. «Сентиментальная» поэзия противостоит «наивной» не как одна эпоха другой, ей предшествующей. Она противостоит «наивной» поэзии, как противоположный ей *тип*.

Если поэт, как Гомер, как Шекспир, есть сама *природа*, то его поэзия будет «наивная». Но если поэт, не будучи уже «природой», *стремится* к природе, его поэзия будет сентиментальной.

Нельзя не признать, что термины, взятые Шиллером для выражения этой противоположности, сбивчивы. Они внушают читателю мысль, будто основа противоположности между «наивной» и «сентиментальной» поэзией есть противоположность «холодности» и «чувствительности». Однако эта противоположность — только вторичная, производная. Основной, первичной противоположностью, которая определяет различие между «наивной» и «сентиментальной» поэзией, является противоположность двух художественных методов: непосредственного и рефлектирующего. По Шиллеру, это — «два вида, в которых только и может проявиться поэтический гений вообще».

С другой стороны, понятие «наивной» поэзии сближается в известной мере и с реализмом. В этом смысле «наивная поэзия» есть искусство реалистического изображения действительности. Она возникает на ступени естественной простоты, где человек действует всеми своими силами как гармоническое единство и где цельность его природы получает полное выражение в действительности. «Наивным» поэта делает его метод — «наиболее совершенное подражание действительному миру...»

Напротив, «сентиментальная» поэзия есть искусство, метод которого состоит в изображении не действительного мира, но мира *идеального*. Она возникает на той ступени, где «гармоническое общее действие всей человеческой природы является лишь идеей...» «Сентиментальным» поэта делает «возведение действительности в идеал или, что то же, изображение идеала».

Но почему искусство, изображающее идеал, *противоположно* искусству, дающему изображение *действительного мира*? Разве оба эти изображения принципиально несовместимы? Разве художник, рисующий *идеал*, не может изобразить его как часть самой действительности — в виде идеального *героя*, иде-

альных действий, идеальных мыслей и чувств действительного человека? Разве правомерно, как это сделал Шиллер, превращать различие, существующее между идеалом и действительностью, в их полную противоположность, в основу для противопоставления поэзии «наивной» и поэзии «сентиментальной», «реалистической» и «идеальной»?

Шиллер бесспорно абсолютизирует указанное различие, несмотря на весь ряд сделанных им оговорок и пояснений¹. «Наивную» и «сентиментальную» поэзию он характеризует скорее как антиподы.

В основе этой антитезы лежит коренная ошибка не только эстетического, не только философского, но и общественно-политического и исторического мировоззрения Шиллера. Она состоит в убеждении, будто для человека идеал «есть бесконечность, не достигаемая никогда...» Идеал — то, к чему человек должен стремиться, но без всякой надежды когда-нибудь его достичь.

В этой антитезе отразилось реальное противоречие жизни, поведения и образа мыслей современного Шиллеру немецкого бюргерства. В социальной и политической действительности Германии отсутствовали предпосылки, которые делали бы возможным реальный переход от этой действительности, к действительности иной, уже осуществленной во Франции в результате французской буржуазной революции.

Для немецких мыслителей эта — иная и высшая в сравнении с тем, что их окружало, — действительность должна была представиться как область недостижимого «идеала», а не как приближающаяся новая форма реального существования общества. Все «идеальное» понималось не как завтрашний день развития конкретной, наличной действительности, а как проекция в бесконечность некоего нормативного или идеализированного порядка культуры. Порядок этот был обречен оставаться недостижимым, и утверждалось, что действительность ни в какой момент своего развития не способна его коснуться.

Шиллер сам отметил, что намеченное им противопостав-

¹ Говоря о противоположности методов «наивной» и «сентиментальной» поэзии — двух единственно возможных ее методов, — Шиллер поясняет, что, несмотря на чрезвычайное их различие, все же «есть более высокое понятие, охватывающее их». По Шиллеру, это понятие «совпадает с идеей человечества».

ление «наивной» и «сентиментальной» поэзии выходит из сферы одной лишь эстетики и отражает гораздо более глубокое противоречие культуры. Как раз по поводу различия между «наивной» и «сентиментальной» поэзией он возвращается к антитезе «природы» и «культуры», рассмотренной в «Письмах об эстетическом воспитании человека». «Сентиментальная» поэзия представляется ему как искусство, изображающее не действительного человека, который ныне пребывает в состоянии разорванности и раздвоения, а человека идеального, которого не только еще нигде нет, но которого, во всей его полноте и гармоничности, и впредь никогда не будет. Именно в этом смысле, говоря о пути, которым должен следовать как отдельный человек, так и человечество в целом, Шиллер писал: «Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал». Увы! Этот идеал, по Шиллеру, недостижим.

Чем больше настаивал Шиллер на том, что «сентиментальная» поэзия есть искусство, изображающее никогда не достигаемый идеал, тем сильнее он был склонен противопоставлять эту поэзию поэзии «наивной». Различие между «сентиментальной» и «наивной» поэзией он толкует как такое, в котором проявляется различие между *духом* и *вещественностью*, *идеальностью* и *индивидуальностью*, *духовностью* и *пластичностью* зримой формы, между искусством *бесконечного* и искусством *ограничения*.

С этой точки зрения Шиллер утверждал, что скульптура античности, то есть эпохи «наивной» человечности, несравненно совершеннее, чем скульптура нового времени. «Именно тем,— пояснял он,— что мощь древнего художника... заключается в ограничении, объясняется высокое превосходство, которое изобразительные искусства древности упрочили за собой над новейшими... Произведение, созданное для глаз, находит свое совершенство лишь в конечном...» Скульптору нового времени мало помогает его идейное превосходство сравнительно со скульптором античным. Такой ваятель — в качестве ваятеля — вынужден как можно точнее *ограничивать в пространстве* образ, представший его фантазии, и, следовательно, соперничать с древним художником в том как раз свойстве, в котором тот имеет бесспорное преимущество.

В ряду всех различий, устанавливаемых Шиллером между «наивной» и «сентиментальной» поэзией, основным остается

различие, которое существует между искусством, представляющим простое воспроизведение действительности, и искусством, всегда представляющим связь изображаемого предмета «с идеей».

Из этого — основного — различия Шиллер выводит различие возможных для каждого из обоих родов поэзии *способа изображения*. И здесь мысль Шиллера двоятся. Наряду с основным пониманием различия между «наивной» и «сентиментальной» поэзией, как между искусством непосредственным и рефлектирующим, выступает и другое: «наивная» и «сентиментальная» поэзия различаются и как два *метода* изображения, реалистический, воспроизводящий сущее, — в случае «наивного» искусства, и изображающий идеальное, идеал, — в случае искусства «сентиментального».

Для «наивной» поэзии возможен в сущности только один метод. «Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад и, с этой точки зрения, не имеет выбора в трактовке».

По той же причине действие, оказываемое произведениями «наивной» поэзии, не зависит, по Шиллеру, от *формы* произведения. Форма эта может быть лирической или эпической, драматической или описательной, и действие ее может быть более сильным или более слабым. Однако во всех этих случаях чувство, испытываемое самим поэтом и людьми, воспринимающими его произведение, «остается неизменным, оно состоит из *одного* элемента, мы не можем в нем найти никаких различий».

Напротив, в «сентиментальной» поэзии возможны, по Шиллеру, *два* способа изображения. Возможность эта обусловлена ролью, какую при создании и при восприятии произведения «сентиментальной» поэзии и играет *размышление*. Изображая предметы, «сентиментальный» поэт предается размышлениям о впечатлении, производимом на него предметами. Растроганность, в которую погружен он сам и в которую он погружает нас, покоится только на таком размышлении. Изображаемый предмет «ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии». Поэтому «сентиментальному» поэту приходится иметь дело не с *однородным* ощущением от предмета, а всегда с двумя представлениями и с двумя ощущениями, между которыми происходит *борьба*. «Сентиментальный»

поэт имеет дело «с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью...»

Но там, где идет борьба двух начал, взять верх может либо одно из них, либо другое. В зависимости от того, какое из обоих перевесит в ощущении и в изображении поэта, возникает внутри рода «сентиментальной» поэзии возможность *двух* методов изображения. Если «сентиментальный» поэт больше сосредоточится на *действительности*, если он изобразит действительность как предмет своего влечения, то его произведение, будучи «сентиментальным», окажется — по способу изображения — «элегическим», в широком смысле этого понятия. Но если поэт больше сосредоточится на *идеале* и изобразит действительность как предмет своего нерасположения, то будучи также «сентиментальным» — по роли, какую в нем играет размышление, — его произведение будет, по способу изображения, «сатирическим». В этом, широком, смысле «сатирическим» будет произведение, в котором поэт предметом своего изображения избирает противоречие между действительностью и идеалом.

В свою очередь сатирическое изображение противоречия между идеалом и действительностью может быть выполнено или под главенством *воли*, или под главенством *рассудка*. В первом случае сатирическое произведение выполняется *серьезно* и *страстно*. Это «бичующая» или «патетическая» сатира. Во втором случае, — когда поэт пребывает в области рассудка, — сатирическое произведение создается *шутливо* и *весело*. Это сатира «шуточная».

В характеристике сатирической поэзии Шиллер достигает большой высоты. Шиллер считает недостойным поэзии всякое изображение, в котором автор, отрицая изображаемую им действительность, не исходит из высшего *идеала*, противостоящего изображаемому. По верному наблюдению Шиллера, часто принимают за сатиру такое изображение действительности, которое не руководится никаким идеалом. Автор подобного изображения осуждает изображаемую действительность только потому, что она расходится с его личными склонностями и потребностями, а не потому, что видит противоречие между идеалом и действительностью. Но подлинная ценность сатиры может определяться, по Шиллеру, только высотой *идейного* уровня, на котором стоит сатирик и с вершин которого он рассматривает изображаемую им жизнь. Только идеями должен

нас трогать истинный поэт, и только посредством разума может он проложить путь к нашему сердцу.

Поэтому «патетическая» сатира «всегда должна иметь источником дух, насыщенный живым идеалом». Только в стремлении сатирического поэта к гармонии «может и должно создавать то глубокое ощущение моральной дисгармонии и то жгучее негодование против извращения морали, которые вдохновляют Ювенала, Свифта, Руссо, Галлера и других».

VIII

До сих пор предложенное Шиллером различие двух родов поэзии, «наивного» и «сентиментального», мы рассматривали в плане *теоретическом* — как различие двух *типов* искусства. В этом плане каждый из обоих типов возможен, по Шиллеру, как мы видим, в *любую* эпоху истории искусства. «Наивные» поэты и художники характерны для древности, но существуют и в новое время. И точно так же поэты «сентиментальные» — не только современный тип поэта: они существовали, по Шиллеру, и в древности. Шиллер не только сделал ряд пояснений, выявляющих «типологический» характер его разделения поэзии на роды. Он очень обстоятельно развил эту «типологическую» характеристику.

Однако деление поэзии на «наивную» и «сентиментальную» изложено у Шиллера *не только* в этом — теоретическом или «типологическом» — плане. Одновременно Шиллер рассматривает «наивный» и «сентиментальный» роды как такие, которые представляют два типа, хотя и возможные во *всякую* эпоху истории искусства, однако возможные *не в равной степени*: в одну эпоху развития поэзии — в *античном* искусстве — преобладал «наивный» род, в другую — в *современном* искусстве — преобладает род «сентиментальный».

Таким образом, задуманная в основном, как классификация *теоретическая*, классификация поэтических родов становится у Шиллера, правда в слабой мере, и классификацией *исторической*. На *теоретическое* сопоставление и противоположение накладывается *историческая периодизация*.

Теоретическое содержание статьи «О наивной и сентиментальной поэзии» вводится все же в рамки *исторической схемы*, пусть неполно прочерченной. Схема эта стоит в тесной связи с характерным для середины 90-х годов XVIII века эстетиче-

ским мировоззрением Шиллера и представляет поздний и новый вариант решения тех противоречий культурного развития (противоречия универсализма и специализации), которые были основным предметом рассмотрения Шиллера в его «Письмах об эстетическом воспитании человека».

И действительно: на основную периодизацию («наивная» — «сентиментальная» поэзия) Шиллер налагает некую *тройственную* схему развития, возвращающую читателя к проблемам, поднятым в «Письмах об эстетическом воспитании». На *первой* стадии развития человек есть еще *естественный* человек природы. На второй стадии естественность утрачивается и культура обременяет человека тяготами искусственности и социальными противоречиями. Наконец, на третьей стадии культура должна — путем разума и свободы — вновь привести нас к природе.

Этой тройственности ступеней развития человечности соответствует тройственность в развитии человеческого ощущения реальности. Здесь Шиллер намечает, — впрочем, очень эскизно, всего лишь в одном из примечаний, — подлинно диалектическую последовательность категорий сознания. Он поясняет, что оба способа ощущения, лежащие в основе «наивного» и «сентиментального» родов поэзии, относятся между собой не как первая и вторая категории, а как *первая* и *третья*. Ибо способ ощущения, характеризующий «сентиментальную» поэзию, не может возникнуть *непосредственно* из способа ощущения, характеризующего поэзию «наивную». Он всегда возникает только оттого, что ощущение, дающее начало «наивной» поэзии, связывают с его прямой противоположностью. В самом деле: «сентиментальное» расположение духа есть, по Шиллеру, результат стремления восстановить по содержанию «наивное» ощущение, но восстановить его непременно при условии рефлексии. Но «рефлексия», или «размышляющий рассудок», есть, по Шиллеру, *противоположность* наивного ощущения.

Но если это так, то каким образом может произойти восстановление «наивного» ощущения? «Это могло бы произойти, — отвечает Шиллер, — посредством осуществленного идеала, в котором искусство вновь встречается с природой. Если проследить, — продолжает он, — все три понятия по категориям, то мы найдем природу и соответствующее ей наивное настроение всегда в первой категории, искусство как отрицание при-

роды свободно действующим рассудком — во второй, и, наконец, идеал, в котором завершенное искусство возвращается к природе, — в третьей».

Эта богатая диалектическим и соответственно историческим содержанием схема осталась, однако, лишь намеченной, но не развитой и не разработанной. Теория «наивной» и «сентиментальной» поэзии только указывает путь к диалектико-историческим построениям лекций Гегеля по «философии искусства». В своем основном содержании теория эта остается теорией типов поэтического творчества или основой для их классификации.

В связи с несомненным преобладанием в рассмотренной классификации *теоретического*, а не *исторического* разреза стоит и предложенное Шиллером решение вопроса о *сравнительной* ценности обоих основных родов поэзии. Сам Шиллер определил самого себя как поэта по существу «сентиментального». Но это самонаблюдение и самоопределение не сделало его оценки исключительными и несправедливыми в отношении к реализму. К этой широте взгляда и оценок Шиллера вели два важных основания. *Первое* из них состояло в том, что для Шиллера «реализм», или «наивная» поэзия и «сентиментальная» поэзия представлялись не как абсолютные методы художественного изображения и не как исключающие друг друга направления искусства. Шиллер скорее видел в них методы, необходимо восполняющие друг друга. Только в их сосуществовании Шиллер находил необходимое условие полной и совершенной человечности, доступной искусству.

В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер чрезвычайно обстоятельно характеризует относительность, односторонность, неполноту каждого из обоих методов, взятого в отдельности. В итоге Шиллер приходит к выводу, что идеал человеческой природы распределен между обеими сторонами, но «ни одной из них не достигается вполне». «Наивная» поэзия опирается на *опыт*, «сентиментальная» — на *разум*. Но опыт и разум, по Шиллеру, «имеют каждый свои права, преимущества, и ни один из них не может вторгаться в область другого без дурных последствий для внутреннего или внешнего состояния человека».

Только «опыт» может показать нам, что существует при известных условиях, что происходит при определенных обстоятельствах и что должно быть сделано для определенных

целей. Но, с другой стороны, только *разум* может показать нам, что имеет место независимо от всяких условий и что необходимо должно быть.

Поэтому Шиллер самым решительным образом отказывается от *предпочтения* поэзии «наивной», опирающейся на опыт, поэзии, опирающейся на разум, «сентиментальной», и от обратного предпочтения второго рода поэзии — первому. С подлинным жаром Шиллер заверяет, что при установленном им разделении он совершенно не имел «намерения советовать... чтобы отдавали предпочтение одному из классов, а другой исключали... лишь совершенно равноправное включение обоих классов может дать удовлетворительное содержание разумному понятию человечности».

Но у Шиллера было и другое, притом еще более серьезное, основание, в силу которого он отказывался оказать предпочтение какому-либо одному из обоих установленных им родов поэзии. Сознавая себя «сентиментальным» поэтом, Шиллер не считал это свое самоопределение ни исчерпывающим, ни окончательным. Поэтический путь самого Шиллера вел его, — по крайней мере в последнее десятилетие его деятельности, — к *реализму*. И в области познания и в области искусства Шиллер признал недостаточным и односторонним не опирающееся на опыт отвлеченное умозрение и идеализирующее изображение, расходящееся с условиями чувственной восприимчивости и чувственной наглядности. К этому выводу Шиллера привели размышления над собственным поэтическим опытом, наблюдения над поэтическим и научным опытом Гете и общение с Гете по важнейшим вопросам теории искусства и художественной практики.

В итоге Шиллер приходит к мысли, что в объективный закон природы, совпадающий для него с «феноменом» (то есть явлением. — В. А.), в чистом «виде» может проникнуть не эмпиризм, отдельно взятый, и не рационализм, или умозрительный идеализм, но «только *рациональный эмпиризм*» (Письмо к Вольфгангу фон Гете от 19 января 1798 г.). По Шиллеру, только «полная активность свободных мыслительных сил вместе с чистейшей и широчайшей активностью чувственной восприимчивости ведут к научному познанию». Рациональный эмпиризм «полностью восстановит объект в его правах, лишив его слепой силы, и он даст человеческому духу всю его свободу (рациональную), лишив его всякого произвола».

Образцом естественного органического слияния в искусстве чувственной интуиции с умозрением Шиллер считал мышление и художественную практику Гете. «Ваш дух,— писал Шиллер Гете,— действует в высокой степени интуитивно, и все ваши умственные силы связаны с воображением как их всеобщим представителем» (Письмо Вольфгангу фон Гете от 31 августа 1794 г.). Шиллер находил, что привести к единству свои воззрения и придать своему восприятию общеобязательность — это в сущности «наивысшее из того, что может сделать из себя человек...»

Напротив, самого себя Шиллер считал далеким от этого идеала. В автопризнании, сделанном в том же письме к Гете, Шиллер определяет себя не как чистый и однородный тип художника, а как тип смешанный, колеблющийся между интуитивным воззрением и рассудочным мышлением. «Я как промежуточный тип,— писал Шиллер,— колеблюсь между логикой и интуицией, между правилом и чувством, между техническим подходом к искусству и гением».

В этой промежуточной, колеблющейся сущности своего мышления и художественного дарования Шиллер видел не свою силу, а слабость, не достоинство, а недостаток. По собственному его признанию, эта особенность придавала ему, особенно в годы, предшествовавшие сближению с Гете, «довольно неловкий, неуклюжий вид как в сфере спекуляции (то есть умозрения.— В. А.), так и в сфере поэзии: ведь обычно там, где я хотел философствовать,— писал Шиллер,— меня обгонял поэт, а там, где я хотел быть поэтом,— философ».

Но Шиллер не остановился на этой позиции. Еще до начала дружбы с Гете он стал приближаться к характерному для автора «Фауста» пониманию искусства и познания. В письме к Гете от 31 августа 1794 года, готовясь к предстоявшим условленным между ними беседам на эстетические темы, Шиллер уже мог сообщить Гете, что направление, в каком он движется, все более сходится с направлением развития самого Гете. «Мои собственные разыскания,— сообщал Шиллер,— шедшие путем, отличным от вашего, привели меня к результатам, довольно схожим с теми, какие получились у вас... Они набросаны года полтора назад... Впрочем, с тех пор они получили во мне самом более крепкий фундамент и большую определенность, несравненно ближе подойдя к вашим идеям».

Этим результатом было стремление Шиллера к более ре-

листическому способу изображения, а его идейной предпосылкой — все усиливающаяся критика умозрительной отвлеченности и идеалистического теоретизирования.

Насколько сильно захватила Шиллера эта эволюция его взглядов и художественного способа изображения, видно из того, что в рассматриваемый период суждения Шиллера об абстрактном идеалистическом теоретизировании становятся жесткими и резкими до односторонности. Читая письма Шиллера последних лет его жизни, можно было бы заподозрить, что в это время Шиллер склонен вообще поставить крест на всякой эстетической теории. Так, в письме к Готфриду Кернеру от 10 декабря 1804 года Шиллер объясняет оттяжку в изучении «Эстетики» Рихтера. Здесь мы читаем буквально следующее: «Эстетику» Рихтера, — пишет он, — я еще не видел. Долгая отвычка от всех теоретических взглядов на искусство и всякого умничания сделали меня тупым в этом отношении, а пустая метафизическая болтовня философов искусства внушила мне отвращение ко всякому теоретизированию». Но тут же Шиллер раскрывает причины своего нового отношения к эстетическому теоретизированию. «На деле, — поясняет он, — эта духовная операция (идеалистическое истолкование искусства. — В. А.) не уживается с практикой, потому что в данном случае необходимо выводить законы из реальных предметов, а не исходить из общих формул, которые здесь несколько не помогают делу».

Развивая эту — новую — оценку идеалистических по содержанию и умозрительных по методу теорий искусства, Шиллер изменил свой прежний взгляд и на отношение между искусством и наукой. Раньше его занимало то, в чем наука и искусство совпадают или сходны между собой. Теперь его внимание направлено на выяснение специфических отличий между ними. Уже в письме к Вильгельму Гумбольдту от 27 июня 1798 года Шиллер признается, что теперь в его глазах искусство и наука все более представляются как различные и даже во многом противоположные деятельности духа. Прежде Шиллер надеялся, что эстетическая теория способна оказать действительное влияние на практику искусства, на совершенствование художника. Теперь он уже не возлагает таких надежд на теоретическую эстетику. «Не удивляйтесь, дорогой друг, — пишет он Гумбольдту, — если я теперь вижу большее расстояние, даже противоположность между наукой и искусством, чем,

быть может, склонен был видеть несколько лет назад. Именно теперь, когда вся моя деятельность направлена на творчество, я каждодневно ощущаю, сколь мало помогают творчеству поэта *общие отвлеченные* понятия, и в таком расположении духа я порой бываю настолько не философом, что готов отдать все, что знаю сам и что знают другие об основах эстетики, за одно-единственное эмпирическое достижение, за один какой-нибудь ремесленный прием» (Письмо Вильгельму фон Гумбольдту от 27 июня 1798 г.).

Но взгляд этот в действительности не был отрицанием эстетики. В период нового — и последнего в его жизни — подъема творчества Шиллер отрицал не эстетическую теорию, как таковую. Он отрицал лишь *идеалистическую* эстетику. Он не верил в способность этой эстетики привести от отвлеченных умозрительных понятий к живым фактам искусства с их специфическими задачами и специфическими трудностями. В эту пору он противопоставлял своему былому методу априорного умозрительного теоретизирования метод Гете. «Вы все более отучаете меня,— писал он Гете,— от стремления, которое во всякой практической, а особенно поэтической деятельности потерпимо,— идти от общего к индивидуальному, и, напротив того, указываете мне путь от отдельных случаев к общим законам» (Письмо к Вольфгангу фон Гете от 18 июня 1797 г.).

И, напротив, он упрекает Вильгельма Гумбольдта не за то, что Гумбольдт написал разбор «Германа и Доротей» Гете с *эстетической* точки зрения, а за то, что эстетика эта оказалась слишком *отвлеченной*, слишком *умозрительной*... «Ваше изложение,— поясняет Шиллер,— можно упрекнуть в том, что вы избрали слишком спекулятивный путь для разбора индивидуального поэтического произведения... не хватает некоей средней части, именно такой, которая бы сводила эти общие принципы, метафизику поэзии, на частные принципы и помогла бы применить самое общее понятие в самых индивидуальных случаях» (Письмо Вильгельму фон Гумбольдту от 27 июня 1798 г.).

Шиллер даже приписывает часть ответственности за эту ошибку Гумбольдта собственному влиянию — в годы, когда он сам грешил недостатками умозрительного понимания искусства. «В этой ошибке,— признавался он,— я, как мне кажется, узнаю свое влияние. Действительно, наше общее стремление к основным понятиям в эстетических предметах привело нас

обоих к тому, что мы слишком непосредственно сводим метафизику искусства на явления, используя ее как практическое орудие, для чего она, однако, не очень годна».

Этим — спекулятивным — ошибкам и заблуждениям Шиллер противопоставляет теперь реалистическое понимание искусства. Вехой, отмечающей этот поворот, стала для Шиллера работа над «Валленштейном», а идейным источником самого поворота — эстетика Гете.

В ходе написания этой трагедии поиски художественного реалистического метода изображения шли у Шиллера рука об руку с пересмотром *теоретических* взглядов на искусство. Шиллер отдавал себе ясный отчет в происходившей в нем перемене. «Прежде,— признавался он Вильгельму Гумбольдту,— я старался, например в Поэзе и Карлосе, заменить недостающую правду прекрасным идеалом, теперь, в Валленштейне, я хочу за отсутствующий идеал (сентиментальный) вознаградить голой правдой». Он не только говорит о характере Валленштейна как об «истинно реалистическом», но выражает надежду, «следуя по чисто реалистическому пути, создать характер драматически сильный и заключающий в себе подлинно жизненный принцип» (курсив мой.— В. А.).

Но Шиллер не просто поставил задачей изобразить сильный и драматический характер. «Реализм» он понимает не только как изображение людей реального действия, свободных от иллюзий и идеалистических предрассудков. «Реализм» для него — не только *предмет* в его неискаженной реальности, но и реалистический *способ изображения* предмета. В письме к Вильгельму Гумбольдту от 21 марта 1796 года Шиллер уже прямо называет новый путь развития, на который он вышел,— *реалистическим*. «Поразительно,— писал он,— как много реалистического принес мне этот недавно начавшийся год, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними...» Об этой новой, клонящейся к реализму эстетике он уже не думает, будто от нее нет никакого перехода к практике искусства. Напротив, он надеется на то, что осознанные им реалистические принципы усовершенствуют поэтическую ткань и поэтическое построение его новой трагедии. «Я набрел,— сообщает он Вильгельму Гумбольдту,— на в высшей степени поразительное доказательство своих идей о реализме и идеализме, которое одновременно сможет успешно помочь мне в моей поэтической композиции». И он находит, что

все, что было им сказано в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» о реализме, «в высокой степени верно для Валленштейна».

Обобщая эти мысли, он даже приходит к выводу, что в пределах реалистической эстетики отпадает необходимость идеалистических иллюзий о жизни, «не возникает потребности в тех утешительных доводах, которые можно черпать только из спекулятивного мышления» (Письмо Вольфгангу фон Гете от 9 июля 1796 г.). Он не только согласен с Гете в его мысли, что здоровая и прекрасная натура «не нуждается ни в какой морали, ни в каком естественном праве, ни в какой политической метафизике». Он идет еще дальше. «Вы вполне могли бы еще добавить,— пишет Шиллер,— что для своего утверждения и дальнейшего существования она не нуждается ни в каком божестве, ни в каком бессмертии».

Движение к реализму, на путь которого Шиллер ступил в последнее десятилетие своей жизни, привело Шиллера к новым взглядам на разработку *характеров* в трагедии. Шиллер сопоставляет способ изображения характеров у *античных* трагиков со способом их изображения у *Шекспира*. Теперь он считает необходимым, чтобы трагический характер был не воплощением некоей отвлеченной идеи: он должен быть выведен из конкретной исторической ситуации. Шиллер называет свое нынешнее творчество «чисто объективным» (Письмо к Готфриду Кернеру от 28 ноября 1796 г.) и поясняет, что для этого творчества ему необходимо углубленное изучение источников: «Я должен был вывести действие и характеры из их времени, их обстановки и всей совокупности событий...»

Образцом такого изображения характеров он считает теперь Шекспира, которого он во весь предшествующий период почитал, но ощущал совершенно чуждым себе. Необходимый признак реалистичности действующих лиц Шиллер видит теперь в их *характерности*, а степень характерности ставит в зависимость от искусства, с каким автор умеет вывести характер из определяющих его обстоятельств, исторической обстановки, окружения.

Сравнивая античных трагиков с Шекспиром и с Гете, Шиллер находит, что у греческих драматургов характеры — только *маски*, а не индивидуальности. «Я обратил внимание,— писал Шиллер Гете,— что характеры в греческих трагедиях в большей или меньшей степени идеальные маски, а не кон-

крупные индивидуальности, какие я вижу в шекспировских, а также и в ваших драмах» (Письмо Вольфгангу фон Гете от 4 апреля 1797 г.). И если Шиллер не ставит этого в упрек греческим поэтам, то только потому, что, будучи обобщенными и — в этом смысле — идеализированными, их герои не являются все же чисто отвлеченными, логическими сущностями: «они так же далеки от чисто логических существ, как и от единичных индивидуальностей».

По тем же соображениям Шиллер, высоко ценивший суждения об античности, развитые Лессингом и Винкельманом, слабой стороной их воззрений считал то, что они не рассмотрели произведения греческого искусства «с точки зрения характерного...» (Письмо к Вольфгангу фон Гете от 7 июля 1797 г.).

Напротив, его поражает мастерство, с каким Шекспир даже в изображение народа и народного фона трагедии вносит изображение *характерных* персонажей. Он выбирает эти характерные лица так, что они могут — в своем лице — представлять народ, и, таким образом, избегая абстракции, и здесь остается великим реалистическим поэтом.

Это наблюдение, имеющее *принципиальное* эстетическое значение, Шиллер развил в письме к Гете от 7 апреля 1797 года. «Сегодня,— пишет Шиллер,— когда Шлегель читал мне «Юлия Цезаря», я был поражен, с каким необычайным величием Шекспир умеет живописать простой народ». По разъяснению Шиллера, при изображении народного характера самый материал как будто предрасполагает поэта дать не столько изображение конкретных лиц, сколько «некую поэтическую абстракцию...» И наоборот: если подойти к созданию народной сцены натуралистически, или, как выражается Шиллер, «с чрезмерно робким представлением о подражании реальности...», то задача изобразить *массу, толпу* «могла бы ввергнуть автора в немалое смущение...»

Однако шекспировский способ изображения лиц, как *характеров*, дает Шекспиру возможность блестяще справиться с трудностью. *Характерное, особенное* он дает как средство изображения *общего*. «Шекспир,— поясняет Шиллер,— смело выхватывает несколько фигур, я бы сказал, лишь несколько голов из массы, чтобы они представляли весь народ, и они действительно представляют весь народ — так удачен его выбор».

Шиллер не успел далеко пройти по намеченному им для себя пути. Преждевременная смерть унесла его в начале нового — интереснейшего, сулившего плодотворнейшие результаты поворота. Как реалист, он не успел раскрыться полностью ни в практике своего поэтического творчества, ни как эстетик, теоретик искусства. Можно гадать о том, в какой степени удалось бы Шиллеру оказаться победителем на путях к реализму. Одно несомненно: переход на этот путь был для Шиллера и необходимым и *бесповоротным*. В его бесповоротности — значительная доля большого значения, какое принадлежит Шиллеру в истории эстетических теорий.

В. АСМУС



КОММЕНТАРИИ



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

О СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ

Стр. 7—14

Опубликовано в 1782 г. в журнале «Вюртембергский репертуарий литературы» («Das Württembergische Repertorium der Literatur»), издававшемся юношей Шиллером еще в бытность его в Штуттгарте.

Поводом к написанию статьи послужило непосредственное знакомство 22-летнего драматурга с современной немецкой сценой — постановка «Разбойников» в Мангеймском театре, получившем в 80-х годах XVIII столетия заслуженную славу одного из лучших театральных предприятий Германии.

Первая статья по вопросам искусства, как и доклад «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение», характеризуют эстетические воззрения Шиллера периода «Разбойников», «Фиеско» и «Коварства и любви».

Уже здесь проявляется основная черта шиллеровской эстетики, остающаяся неизменной для всех теоретических работ писателя-свободолюбца — стремление связать вопросы искусства с проблемами общественной жизни. В чисто просветительском духе усматривает Шиллер цель искусства в том, что оно «гармонией в малом... подготовит нас к гармонии в великом, симметрией частей — к симметрии целого...» Ратуя за драматургию, правдиво изображающую действительность, за театр — «открытое зеркало человеческой жизни...», Шиллер с подлинно штюмерским негодованием обрушивается на искусство французского классицизма, отрицая в то же время и натуралистические

жзлизщества современного английского и немецкого театра, где «открывают срамные части природы, увеличивают ее родинки и прыщики вогнутым зеркалом необузданного юмора...»

Уже здесь ищет Шиллер идейный и художественный критерий, который дал бы ему возможность, оставаясь «верным природе», избежать рабского копирования ее частных, отобрать основное, наиболее существенное, то, что мы назовем сегодня типическим. Шиллер заканчивает свой первый маленький трактат по вопросам современного искусства чрезвычайно характерным для просветительской эстетики прославлением театра, где «друг истины и здоровой природы... вновь обретает свой мир, в чужой судьбе мечтой угадывает свою судьбу, зрелищем страданий закаляет свое мужество и воспитывает свое чувство на горестных ситуациях».

Стр. 7. *Дух нынешнего десятилетия...*— Имеются в виду 70-е годы XVIII столетия, ознаменовавшиеся подъемом передовой демократической немецкой драматургии. К этому времени относятся величайшие драматические создания Лессинга — «Эмилия Галотти» (1772), «Натан Мудрый» (1779), а также расцвет штурмерской драмы, сыгравшей значительную роль в идейно-художественном формировании молодого Шиллера — «Гец фон Берлихинген» Гете, драмы М. Клингера — «Близнецы», «Буря и патиск», Я. Ленца — «Домашний учитель», «Солдаты», И. Лейзевица — «Юлиус Тарентский», Г. Л. Вагнера — «Детоубийца» и др.

Стр. 8. *...храм, где истинный... Аполлон, как некогда в Додоне и Дельфах, вещает сердцу...*— Додона — греческий город, место нахождения знаменитого оракула Зевса (а не Аполлона, как у Шиллера).

...мисс Сарра Сампсон искушает свой проступок ядом? — Героиня одноименной драмы Лессинга, первой мещанской трагедии в немецкой литературе (1755), Сарра Сампсон умирает, отравленная бывшей любовницей ее соблазителя.

Венецианский мавр — Отелло.

...противоестественная мать... терзает ваши уши трелями безумного хохота? — героиня драмы Г. Л. Вагнера «Раскаяние после преступления» (1775).

Одоардо — отец Эмилии Галотти в трагедии Лессинга.

Стр. 9. *...Гарриково искусство...*— Давид Гаррик (1716—1779) — выдающийся английский актер, знаменитый главным образом исполнением шекспировских ролей.

Стр. 10. *Я различаю в драме две господствующие моды, две крайности...* — Чрезвычайно показательное для эстетических воззрений юного Шиллера место, где он дает бой как классицизму на французский манер, так и натурализму. Приминая в критике классицистического искусства к Лессингу, Шиллер, однако, учитывает исторический опыт полутора десятилетий, отделяющих его первую эстетическую работу от времени написания «Гамбургской драматургии». Этот период, как уже отмечалось, характеризуется расцветом штиурмерской драмы с ее натуралистическими тенденциями.

Родриго — герой трагедии П. Корнеля «Сид».

...после того, как Гете прогнал за Рейн торговцев контрабандным вкусом... — Имеется в виду огромный успех драмы Гете «Гец фон Берлихинген» (1773).

Стр. 11. *Две вещи для него необходимы, хотя и трудны.* — Рассуждения Шиллера об актерской игре во многом близки к «Парадоксу об актере» Дидро; характерно, однако, что Шиллер апеллирует не столько к разуму актера, сколько к его интуиции, которая и должна, по мнению автора статьи, провести актера «по узкому мостику истины и красоты мимо всего натянутого и непристойного».

Стр. 13. *Музыка смирила сурового покорителя Багдада...* — Шиллер намекает на предание о брате Гарун-аль-Рашида, героя сказок «1001-й ночи», жестоком калифе Хади, которого якобы до слез трогала музыка.

...роль Зауры... — в одноименной трагедии Вольтера, популярной в XVIII столетии.

ТЕАТР, РАССМАТРИВАЕМЫЙ КАК ПРАВСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

Стр. 15—25

Статья представляет собой доклад, прочитанный Шиллером 26 июня 1784 г. на заседании Курфюрстского немецкого общества в Мангейме, действительным членом которого юный драматург был с января того же года. Впервые опубликована в № 1 «Рейнской Талии» весной 1785 г. под названием «Каково воздействие хорошего постоянного театра?» Несколько переработав и сократив статью (опущена вступительная часть), Шиллер включил ее в 1802 г. под новым названием,

приводимом в настоящем издании, в сборник «Мелких прозаических сочинений».

«Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» — работа, наиболее полно раскрывающая взгляды молодого Шиллера на задачи искусства. Шиллер выступает здесь преемником и продолжателем революционно-демократических традиций великих просветителей XVIII столетия, ближе всего примыкая к боевой публицистической эстетике Лессинга. Как и художественная практика Шиллера-штюрмера, его ранние работы по вопросам искусства дышат горячим неприятием феодально-абсолютистских порядков. Наиболее действенным орудием нравственного и умственного просвещения Шиллер, вслед за Дидро и Лессингом, считает театр. Продолжая мысль Лессинга — театр это «дополнение к гражданским законам», — Шиллер видит главную задачу сцены в том, чтобы обличать социальное зло, быть неподкупным судьей там, где «кончается царство светского закона». «Когда справедливость слепнет, подкупленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяния сильных мира сего издеваются над ее бессилием и страх связывает десницу властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду», — подлинно революционным энтузиазмом дышат эти ставшие знаменитыми строки, в которых отчетливо проявляется прогрессивный общественный смысл шиллеровской эстетики.

Шиллер мечтал о превращении Мангеймского театра в национальный немецкий театр, популяризирующий прогрессивную драматургию, «которая была бы посвящена только народным интересам». Но, провозглашая, вслед за Лессингом, великое плодотворное воздействие, которое хороший постоянный театр оказал бы на «дух нации», Шиллер не склонен соглашаться с той трезвой пессимистической оценкой немецкой действительности, к которой пришел великий немецкий просветитель в результате крушения Гамбургского национального театра. «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией» — с этим горьким выводом заключительной главы «Гамбургской драматургии» прямо полемизирует утверждение Шиллера в финале его статьи: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы стали бы нацией». Здесь как бы уже сформулированы исходные позиции позднейшей идеалистической эстетики Шиллера 90-х годов. Заклю-

тельные абзацы статьи — утверждение гармонизирующей роли искусства, объединяющего людей «всех кругов, состояний и положений», содержат зачатки идей, развиваемых Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании».

В сокровищницу передовой просветительской эстетики юношеский доклад в Мангеймском театральном обществе вошел как страстный призыв к созданию боевого демократического искусства.

Приводим ниже вступительную часть шиллеровского доклада, не включенную им впоследствии в сборник «Мелких прозаических сочинений».

«Если естественная гордость — так я называю дозволенную оценку нашего личного значения — не должна покидать нас ни в каком положении гражданской жизни, то мы прежде всего в таком случае обязаны ответить себе на вопрос: соответствует ли достоинству нашего духа и исполняет ли законные требования общественного целого к нашей работе то дело, которому мы посвящаем теперь лучшую часть наших духовных сил. Не одним наивысшим напряжением сил дается величие, но лишь достойнейшим их применением. Чем возвышеннее цель, к которой мы стремимся, чем шире, чем пространнее круг нашего проявления, тем сильнее наше мужество, тем чище, тем независимее от мнения окружающих становится наша уверенность в себе. Только решив сперва для самих себя, что мы собою представляем и чем быть не можем, избавлены мы от опасности быть жертвой чужого приговора — от самомнения под влиянием похвал, от малодушия под влиянием пренебрежения.

Отчего же происходит, — замечать это приходилось мне с тех самых пор, как я наблюдаю людей, — отчего происходит, что чиновная важность так часто находится в обратном отношении к подлинным заслугам? Отчего в большинстве случаев люди увеличивают свои притязания на уважение общества как раз в той мере, в какой их влияние на него уменьшается? С какой скромностью выступает нередко министр, стоящий у кормила правления своей страны и с исполинской силой орудующий всем правительственным механизмом, по сравнению с мелким лицедеем, отдающим бумажные распоряжения; каким скромным представляется великий ученый, раздвинувший пределы человеческого мышления и зажегший факел просвещения над целыми материками, по

сравнению с тупым педантом, охраняющим свои фюлианты! Строгим приговором карают молодого человека, который, влекомый внутренней силой, вырвался из душной темницы ремесленной науки и последовал пребывающему в нем зову высшей силы. Что это — месть мелких душонок гению, за которым им не под силу оказалось карабкаться? Или они ценят свой труд так высоко потому, что он так дорого им обходится? Сухость, муравьиное прилежание, ученая поденщина под почтенными названиями основательности, серьезности и глубокомыслия собирают дань высокой оценки, оплаты, уважения. Нет ничего более общеизвестного и в то же время более позорного для здравого смысла, чем непримиримая ненависть, чем надменное пренебрежение, с которым факультеты свысока взирают на свободные искусства, — и отношения эти будут переходить из рода в род до тех пор, пока ученость и вкус, истина и красота не падут друг другу в объятия, как примирившиеся сестры.

Нетрудно видеть, в какой связи находится это замечание с вопросом: «Какое действие производит сцена?» Высшее и основное требование, какое могут философ и законодатель предъявить общественному учреждению, — это содействие всеобщему благополучию. Прежде всего их внимание будет направлено на то, что способствует продолжительности человеческой жизни; глубже всего сосредоточится оно на том, что облагораживает человеческую природу в ее существе. *Потребности человека как животного* — исконнее и настоятельнее; *потребности духа* — выше и безграничнее. Поэтому тот, кто может неопровержимо установить высокое значение театра в развитии людей и народа, тот укажет ему место рядом с важнейшими учреждениями в государстве.

Искусство драмы предъявляет требования более высокие, чем какая-либо из ее сестер. Высшее создание этого рода есть, *быть может*, также высшее создание духа человеческого. Закон земного притяжения и «Юлий Цезарь» Шекспира, — еще вопрос, куда склонится стрелка весов, на которых высший разум взвешивает умы человеческие. Если это решено, — а не решено ли оно судьей неподкупным, потомством? — то почему бы не позаботиться прежде всего о том, чтобы поставить вне всяких сомнений искусство, служение которому захватывает все силы души, ума и сердца? Неблагодарно расточать на менее важный предмет те силы, которые могли бы сослужить

величайшую службу высшим интересам человечества,— это преступление против самих себя, это избивание талантов. Если в самом деле сомнительно, дочь ли ты небес, или все твои хваленые подвиги — только красивые химеры твоих почитателей, если человечество не твой должник,— тогда изорви твои бессмертные лавры, о *Талия*, прикажи твоей фанfare молчать о ней, о вечная Слава! Эта, восторги рождавшая, Ифигения была только минутой слабости своего создателя, забывшего о своем достоинстве, этот прославленный Гамлет — только оскорбление, нанесенное поэтом величию небесного гения.

Ни об одном искусстве, насколько мне известно, не сказано и не написано больше, чем об этом; ни об одном — решено меньше, чем о нем. Здесь более, чем где-либо, мир разделен между обоготворением и проклятием, и истина пала жертвой преувеличения. Тягчайший удар, испытанный ею, был нанесен со стороны, откуда его нельзя было ждать. Легкомыслие, наглость, даже гнусность тех, кто занимается искусством, не могут быть поставлены в вину самому искусству. Большинство ваших драматических картин, говорят нам,— и даже самые прославленные из них,— что они такое, как ни тонко скрытые яды, искусственно прикрашенные пороки, сладенькие или хвостовские добродетели? Ваши представители человечества, ваши художники и художницы,— как часто они — позор для носимого ими имени, пародии на их священное звание, отбросы человечества! Ваша хваленая школа нравственности,— как часто она — только последний приют просыщенной роскоши, убежище озорства и издевательства! Как часто эта высокая, божественная *Талия* выступает шутихой у черни или подхалимкой у ничтожнейших тронов! Все эти выкрики — неопровержимая истина, но ни один из них не касается театра. Религия Христа была боевым кличем, когда истребляли все население Америки; *во славу религии Христа убивали Дамьен и Равальяк*, и Карл IX стрелял в Париже по бегущим гугенотам. Но кому же придет в голову обвинять милосерднейшее из вероучений в позорном деянии, от которого торжественно отреклась бы и зверская дикость!

Так же мало повинно искусство в том, что оно в Европе не то, чем было в Азии, и в XVIII столетии не то, чем было при Аспазии и Перикле. Достаточно и того, чем оно было

тогда и что народ, у которого оно процветало, до сих пор остается нашим образцом. Но обращаюсь к самому исследованию».

Стр. 15. *Зульцер* Иоганн Георг (1720—1779) — популярный немецкий эстетик XVIII в., сочинения которого «Всеобщая теория изящных искусств» и «О пользе драматической поэзии» были хорошо известны молодому Шиллеру.

Наша природа... потребовала... среднего состояния... — Аналогичные идеи Шиллер высказывал еще в своей студенческой диссертации — «О связи между животной и духовной природой человека», где он пытается установить некое необходимое равновесие между «телесным существом» человека — его «земным началом» и его «полетом к совершенству» — духовным началом, найти среднюю линию между материалистической и идеалистической этикой.

Стр. 17. *Радамант* (греч. миф.) — сын Зевса и Европы, один из судий загробного мира; символ беспристрастного справедливого судьи.

Медя (греч. миф.) — волшебница, дочь колхидского царя и возлюбленная Язона — предводителя аргонавтов; героиня драм Эврипида, Сенеки, Корнелия и др.

Стр. 18. *«Будем друзьями, Цинна!»* («Soyous amis, Cinna, c'est moi t'en convie») — знаменитая реплика Августа в трагедии П. Корнелия «Цинна» (V, 3).

Франц фон Зикинген (1481—1523) — руководитель рыцарского восстания в Германии в 1522 г., направленного против крупных князей. Шиллер, очевидно, ссылается здесь на пьесу о Зикингене второстепенного немецкого драматурга А. Клейна, с которым он встречался в Мангейме.

Стр. 20. *Беверли* — герой драмы «Беверли, или Игрок», написанной выдающимся немецким актером, режиссером и драматургом Ф. Л. Шредером (1744—1816).

Стр. 20—21. *Под его эгидой следуем мы за покинутой Ариадной...* и далее до конца абзаца. — Шиллер ссылается здесь на ряд драматических ситуаций, хорошо известных немецким зрителям XVIII столетия. *Миф об Ариадне*, покинутой Тезеем на острове Наксосе, разрабатывался французским драматургом XVII в. Т. Корнелем (младший брат великого П. Корнелия), а также в кантате одаренного немецкого поэта Г. В. Герстенберга (1737—1823) «Ariadne auf Naxos»,

переделанной в мелодраму того же названия немецким драматургом И. Х. Брандесом (1735—1799), чрезвычайно популярную в Германии в годы юности Шиллера. Широкой известностью пользовалась и трагедия Г. В. Герстенберга «Уголино» (1768), драматизирующая один из эпизодов Дантова «Ада». *Обманутый фаворит*, упоминаемый Шиллером, — граф Эссекс, английский политический деятель, любовник королевы Елизаветы, судьба которого послужила сюжетом для многих писателей. Лессинг в «Гамбургской драматургии» упоминает трагедию Т. Корнеля «Граф Эссекс» (ее, очевидно, и имеет в виду Шиллер), раскритикованную в свое время Вольтером за допущенные в ней исторические неточности.

Стр. 21. *Вечность высылает мертвеца раскрыть тайны...* — Шиллер имеет в виду появление призрака отца Гамлета в трагедии Шекспира.

...совершает проступок Эдуард Руберг? — Персонаж из мещанской драмы актера и писателя Иффланда «Преступление из честолюбия» («*Verbrechen aus Ehrsucht*»), 1784.

Мариана — героиня одноименной мещанской драмы второстепенного немецкого поэта Ф. В. Готтера (1746—1797), одного из последних представителей «галломании» в немецкой литературе.

Стр. 22. *...еврей Натан и сарацин Саладин...* — персонажи философской драмы Лессинга «Натан Мудрый» (1779), одного из величайших созданий немецкой просветительской литературы.

Иосиф II (1741—1790) — император «Священной Римской империи германской нации», один из представителей так называемого «просвещенного абсолютизма». Провел в целях укрепления дворянского государства ряд ограниченных антиклерикальных и антифеодальных реформ.

Стр. 23. *Филантропин* — так называлось воспитательное заведение, основанное в 1774 г. известным немецким педагогом-просветителем Базедовым вблизи Дессау и просуществовавшее до 1793 г., оказав значительное влияние на развитие педагогики. В своей воспитательной системе Базедов основывался главным образом на педагогической теории Ж.-Ж. Руссо.

Девкалион — мифический фессалийский царь, сын Прометея. Возобновил после потопа род человеческий, бросая себе за спину камни, которые превращались в людей.

Статья написана во второй половине 1791 г. и представляет собой, как и следующая статья — «О трагическом искусстве», переработку лекций по эстетике, читанных Шиллером летом 1790 г. в Йенском университете. На материале этого курса Шиллер предполагал написать большую работу — «Теорию трагедии», но полностью свой замысел так и не осуществил. Как фрагмент «Теории трагедии» настоящая статья была опубликована в № 1 шиллеровского журнала «Новая Талия» («Neue Thalia») за 1792 г.

«О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами» — первая работа Шиллера, написанная после систематических занятий кантианской философией, знакомства поэта с основным эстетическим сочинением Канта — «Критикой способности суждения».

Разочарование во французской революции, а также воздействие философии Канта, оказавшейся в значительной степени близкой философским исканиям самого Шиллера начала 90-х годов, побудили поэта пересмотреть многие из своих ранних эстетических позиций, отойти от собственно просветительской эстетики. Не польза, а наслаждение — вот в чем усматривает теперь Шиллер сущность искусства; оно одно только «дает нам радости, которые не надо зарабатывать, которые не требуют жертв, которые не приходится искупать раскаянием». Искусство выполняет моральные задачи, оно должно влиять на нравственность, но это воздействие производится «лишь мимоходом» — утверждает автор статьи; что же касается цели искусства, то она, как и цель природы по отношению к человеку, состоит в том, чтобы «сеять наслаждение и создавать счастливых». Что же лежит в основе «наслаждения, доставляемого трагическими предметами»? Высшая степень морального наслаждения — утверждает вслед за Кантом Шиллер — это познание «моральной целесообразности», «победоносной мощи нравственного закона», познание, которому больше чем какой-либо род искусства способствует трагедия. Трагедия оказывает великое воздействие на зрителей, охватывая «все возможные случаи, в которых какая бы то ни было естественная целесообразность приносится в жертву моральной,

или одна моральная целесообразность другой, высшей...» Шиллер анализирует многочисленные примеры трагических ситуаций, утверждающих то, что представляется ему теперь высшей свободой человека — свободу от «естественной необходимости». Достаточно сравнить это понимание свободы с тем, не отделымым от призыва «In tyrannos!», которое проповедует Шиллер в своих юношеских сочинениях, чтобы увидеть, как под влиянием краха освободительных идей Бури и Натиска усиливается рост идеалистических элементов мировоззрения поэта. Политическому освобождению Шиллер противопоставляет теперь, вслед за Кантом, внутреннюю «нравственную» свободу, некий идеал морального долженствования. Но если для Канта осуществление идеала свободы представляется недостижимым в действительности и он переносит его, как отмечают в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс, «в потусторонний мир», — то поэт-гуманист Шиллер никогда не перестает верить в практическую осуществимость освободительных идеалов. Отсюда — двойственное отношение Шиллера к философии Канта, в котором признание соседствует с полемикой, чрезвычайно ярко проявляющейся как в художественной практике, так и во всех лучших работах Шиллера по вопросам эстетики.

В статьях «О причине наслаждения» и «О трагическом искусстве» намечает Шиллер основные положения своей теории эстетического воспитания — просвещения методами искусства, развитой позднее в «Письмах». Кардинальной ошибкой этой теории было, как известно, противопоставление искусства политической борьбе, свойственное всей поздней эстетике Шиллера. Но как ни значительны были идеалистические ошибки шиллеровской эстетики, они не повели за собой отказа поэта от веры в будущее гармоническое общество, от мучительных поисков путей, ведущих к общественной свободе и составляющих подлинное содержание всех его наиболее зрелых эстетических сочинений.

Стр. 27. ...свободное наслаждение, доставляемое искусством...— В духе кантианской этики Шиллер противопоставляет здесь понятие «свободного наслаждения», как порождения духовных сил человека, «чувственному наслаждению», «при котором душа подчинена слепой естественной необходимости» и которое исключено из области прекрасных искусств.

Стр. 29. *Добром занимается наш разум...*— Здесь, как и в ряде других мест,— в кантианском смысле морального (или практического) разума.

Стр. 30. *Чувство возвышенного состоит...*— Развиваемые далее положения легли в основу специального исследования Шиллера «О возвышенном».

Стр. 32. *...что «высшее сознание нашей моральной природы»...*— Взяты Шиллером в кавычки слова, очевидно, являются не цитатой, а пересказом отрывка из книги Я. Ф. Абеля «Объяснение важнейших предметов философии и христианской морали» (1790).

Стр. 33. *Когда мы видим привязанными к мученическому столбу Гюона и Аманду...*— персонажи из сказочной эпопеи в стихах «Оберон» (1780) Х. М. Виланда.

Стр. 34. *Кориолан* — герой одноименной трагедии Шекспира, римский патриций и полководец V в. до н. э.

...говорит великий Помпей...— Плутарх «Жизнь Помпея».

Стр. 36. *...нравственная заслуга поступка тем меньше, чем больше участия в нем имеют склонность и наслаждение.*— Против этого, типично кантианского положения, Шиллер полемизирует в своей статье «О грации и достоинстве» (см.).

Стр. 37. *Когда коринфянин Тимолеон приказывает убить своего любимого, но честолюбивого брата Тимофана...*— полководец и государственный деятель древности (род. около 411 г. до н. э.), жизнеописание которого дается у Плутарха и Корнелия Непота. Вследствие непримиримой ненависти к тирании допустил убийство своего брата Тимофана, который в 366 г. стремился завладеть властью.

Стр. 39. *Ловелас* — герой известного романа английского писателя С. Ричардсона «Кларисса, или История юной леди» (1747—1748). Имя Ловеласа стало нарицательным для обозначения волокиты, оболъстителя.

О ТРАГИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Стр. 41—64

Опубликовано в первом номере «Новой Талии» за 1792 г. в качестве фрагмента «Теории трагедии».

Как по времени написания, так и по своему содержанию статья непосредственно примыкает к предыдущей. Шиллер

впервые отчетливо формулирует здесь мысль о враждебности феодально-буржуазного общества искусству: «...философский дух нашей эпохи и современная культура вообще неблагоприятны поэзии». (Ср. «Письма об эстетическом воспитании».)

Стремление Шиллера противопоставить образам Брута и Катона, излюбленным образам революционного (в частности французского) классицизма, символизовавшим революционную бескомпромиссность и республиканский стоицизм, «общечеловеческие», как характеризует их автор статьи, образы Леонида, Аристида и Дария, знаменательно для идейного развития поэта начала 90-х годов, для специфически немецкого классицизма конца XVIII в., сформировавшегося в полемике с французской революционной практикой и революционной общественной мыслью.

Полемика с революционным классицизмом, утвердившимся по ту сторону Рейна, во многом совпадает у Шиллера с отказом от его собственных юношеских идеалов, что особенно очевидно, если вспомнить, что Брут — любимый герой поэта периода Бури и Натиска.

Исключительный интерес представляют также рассуждения Шиллера об исторической драме: Автор утверждает максимальную свободу писателя от соблюдения «исторической истины», его право «обрабатывать материал сообразно своим нуждам». «Цель трагедии — поэтическая: она представляет действие для того, чтобы взволновать и волнением доставить наслаждение... Она не только может, она обязана подчинить историческую истину законам поэтического искусства...»

Эти замечания представляются чрезвычайно значительными для понимания специфики шиллеровской исторической драмы Веймарского периода, начиная от «Валленштейна» и кончая «Вильгельмом Теллем», где, отступая от деталей, от «буквы» истории, поэт выражает ее «дух» — основную тенденцию исторического развития; через «поэтическую истину» осмысляет в своих лучших созданиях и «истину историческую».

Стр. 41. *Лукреций* Тит Кар (ок. 99—55 гг. до н. э.) — поэт и философ, крупнейший представитель материалистической философии и атеизма в Древнем Риме, автор выдающейся философской поэмы «О природе вещей».

Стр. 48. «*Олинт и Софрония*» — трагедия немецкого писателя И. Ф. Кронека (1731—1758), постановкой которой от-

крылся 22 апреля 1767 г. Гамбургский театр. Кронегк — представитель умеренного крыла немецкого просвещения, эпитон классицизма Готшеда.

Стр. 49. *...Клеопатра в «Родогуне»...*— героиня трагедии П. Корнеля («Rodogune, princesse des Parthes»), поставленной на сцене Гамбургского театра и анализируемой Лессингом в XXIX статье «Гамбургской драматургии».

Особенная прелесть немецкой «Ифигении»...— драма Гете «Ифигения в Тавриде».

Стр. 54. *...приговор первого Брута...*— Люций Юний Брут по римской легенде — предводитель восстания против царя Тарквиния Гордого и первый консул Римской республики. Осудил на смерть своих сыновей, участников заговора против республики.

...самоубийство Катона...— Марк Порций Катон Утический (Катон Младший, 95—46 гг. до н. э.) — римский политический деятель, один из последних римских республиканцев, ярый противник Цезаря, стремившегося захватить власть в Риме. После разгрома Помпея, на сторону которого он встал в борьбе с Цезарем, покончил жизнь самоубийством.

Стр. 55. *Аристид*, по прозвищу Справедливый (ок. 540—467 гг. до н. э.) — афинский полководец и политический деятель, занимавший во время первой войны с Персией и вскоре после ее окончания высшие государственные должности, затем подвергнутый остракизму, но вскоре вернувшийся в Афины и снова вставший во главе политической жизни.

Дарий III Кодоман — древнеперсидский царь, последний представитель династии Ахменидов (на престоле 336—330 гг. до н. э.). Неудача политики Дария, пытавшегося противопоставить македонской экспансии союз персов с греками, ускорила падение персидской державы.

Стр. 61. *«Смерть Германа»* (1787) Ф. Клопштока, *«Минона»* (1785) В. Герстенберга и *«Фуст фон Штрюмберг»* (1782) Я. Майера — популярные в свое время посредственные драмы, основанные на национально-исторической тематике.

...предметом ее могут быть лишь люди в полном смысле этого слова. и т. д.— Достаточно сравнить это и нижеследующие положения статьи с известным рассуждением Лессинга о характере трагического героя, чтобы увидеть, как отходит здесь Шиллер от чисто просветительской постановки вопроса. Демократический по своему существу вывод Лес-

синга о том, что герой трагедии должен быть не исключительной личностью, не «гладиатором на котурнах», Шиллер подменяет здесь кантианской абстракцией «чувственно-морального существа», некоей условной схемой «сложного характера», который должен избежать крайностей; как отказа «от всякой нравственности», так и отрешения «от уз чувственной природы».

АФОРИЗМЫ И ОТРЫВКИ ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ШИЛЛЕРА

Стр. 65—69

Относятся к 1793 г. Впервые опубликованы в полном собрании сочинений Шиллера под редакцией К. Гёдеке (Штуттгарт, изд. Котта, 1867—1876, т. X).

Стр. 66. *Анубис* (егип. миф.) — сын Озириса, проводник мертвых в подземный мир, где взвешивал их дела перед Озирисом. На памятниках Анубис изображен с головою шакала.

БАЛЛИЙ, ИЛИ О КРАСОТЕ

Стр. 70—114

«Мне, кажется, удалось найти объективное понятие, которое в то же время является объективной основой вкуса и отыскание которого Кант считает невозможным,— писал Шиллер Кернеру 21 декабря 1792 г.— Я приведу свои мысли об этом в порядок и вышущу их в свет к пасхе в виде диалога под заглавием: «Каллий, или О красоте».

Но выпустить свое произведение в свет Шиллеру не удалось. Поэт только частично осуществил свой замысел, изложив основные идеи будущей работы в семи письмах к Кернеру, которые были опубликованы уже после смерти Шиллера — в 1847 году, в первом издании его переписки. Многие мысли, составляющие содержание этих писем, развиты в статьях «О грации и достоинстве» и в «Письмах об эстетическом воспитании».

Значительный интерес настоящей работы в стремлении Шиллера преодолеть формализм кантианской эстетики. Писатель-гуманист Шиллер не может примириться с мнением

Канта, что арабеска представляет красоту более чистую, чем высшая человеческая красота. Он считает, что здесь «неправильно понято существо красоты». Призывая Кернера «решительно отделаться от всех посторонних идей, которыми извратили понятие нравственности церковники...», Шиллер выдвигает свое понятие моральной красоты человека, вылившееся несколько позднее в понятие «прекрасной души». Максимум совершенства в натуре человека «имеет место лишь тогда, когда исполнение долга сделалось его природой» — утверждает Шиллер, полемизируя здесь, как и в статье «О грации и достоинстве», с суровым ригоризмом кантианской этики, требующей безусловного подавления «чувственной» природы человека во имя «нравственной».

Объективная основа для вкуса, найти которую стремится Шиллер, заключается, по его утверждению, в том, что красота есть не что иное, как свобода в явлении. Как это свойственно Шиллеру, эстетический идеал поэта неотделим от его политического идеала.

«В эстетическом мире всякое создание природы есть свободный гражданин, который располагает равными правами с самыми высокородными и даже во имя целого не должен терпеть принуждения, а со всем непременно находиться в согласии». Уже в одном этом заявлении заключены многие сильные и слабые стороны политико-эстетических идеалов поэта. Шиллер в каждой строке своих произведений не перестает интересоваться проблемами общественной свободы. Разве не это составляет, например, подтекст его рассуждений о композиции пейзажа, которая только тогда прекрасна, «когда... целое представляется результатом свободы отдельных частей»? Где же окажется гармония целого, спрашивает Шиллер, если всякий будет поглощен заботой только о себе, — гора пожелает бросить тень на то, что должно быть освещенным, река не пожелает подчиняться закону берега, здания сузят вид, ветка закроет задний план и тому подобное? Но не переставая ни на один час отвергать «дисгармонию» и эгоизм современного общественного строя, — смысл аллегории здесь очевиден, — поэт видит единственное средство к достижению общественной гармонии в добровольном самоограничении.

Шиллер отчетливо формулирует в «Каллии» свою этико-политическую позицию середины 90-х годов: «Все, что обык-

новенно носит название жестокого, есть не что иное, как противоположность свободы».

Для настоящей работы характерно, что Шиллер пытается дать здесь не столько философско-этическое, сколько эстетическое обоснование своего неприятия революционных методов.

Рисуя зигзагообразную кривую и ниже волнистую линию, поэт утверждает, что красива только вторая, которая меняет направление не внезапно, а постепенно. «А что такое внезапно изменяющееся направление, как не насильственно измененное? Природа не любит скачков. Если мы видим, что кто-то их делает, нам ясно, что над природой совершается насилие».

Как известно, в последние годы жизни Шиллер в достаточной степени критически относился к своим эстетическим сочинениям. Призыв Штауффахера к восстанию: «Когда ничто помочь уже не в силах, тогда нам остается острый меч!..», а не надежда на «добровольное самоограничение» — вот что оказалось последним словом мудрости земной великого немецкого поэта. Но эта мудрость созрела в сложных, часто мучительных поисках истины — в борьбе с «немецким убожеством», в постепенном осознании исторической роли Великой французской революции и роли народа, как движущей силы прогресса, которое, наконец, победило в Шиллере его мещанское отрицание якобинского террора, особенно свойственное 93—95 годам.

Определенное звено в этих поисках составляет и маленький трактат «Каллий, или О красоте», одно из наиболее противоречивых по переплетению здесь свободолюбивых порывов и филистерских оговорок созданий шиллеровской эстетики.

Стр. 71. *Бёрк* Э. (1729—1797) — английский консервативный публицист, автор «Философского исследования о возвышенном и прекрасном», с которым полемизирует Кант.

Баумгартен А. Г. (1714—1762) — философ школы Вольфа, автор широко известного в свое время трактата «*Aesthetica acroamatica*» (1750—1758), популяризирующего «Подражание природе» Аристотеля. Ввел в употребление термин «эстетика».

Мендельсон М. (1729—1786) — философ-просветитель, друг Лессинга.

...он выставляет несколько странное утверждение, что всякая красота, подчиненная понятию цели, не есть чистая красота...— Шиллер полемизирует здесь против одного из центральных положений идеалистической эстетики Канта, согласно которой эстетический предмет нравится вне представления о целесообразности.

Стр. 74. *Как есть две различные формы разума...*— Противопоставляя «теоретический разум» «практическому», Шиллер рассматривает последний в смысле морального (чистого) разума, «в семействе» которого и «следует искать» красоту, эстетическое начало.

Стр. 76. *Гетерономия* — в противоположность автономии не определяемость внутренними законами, а зависимость от внешних; в идеалистической этике Канта — термин, обозначающий отвергаемую им обусловленность нравственности объективными законами и чувственными побуждениями; Кант противопоставлял гетерономии «нравственную автономию».

Стр. 94. *Психея* (греч. миф.) — олицетворение человеческой души, возлюбленная Эроса. Представлялась в виде бабочки или девушки с крыльями бабочки.

Стр. 95. *αὐτόν* (греч.) — сам, самое; здесь в смысле сущности предмета.

Стр. 96. *Геавтономия* (от греч. *ἑαυτόν* — себя самого) — Шиллер утверждает здесь единство содержания и формы.

Стр. 100. *Целесообразность, порядок, пропорциональность...* — свойства красоты, на которых настаивает вся классическая эстетика, начиная от Аристотеля.

Стр. 107. *Кимон* (V в. до н. э.) — афинский полководец, сын Мильтиада, вождь олигархической партии, сторонник спартанских порядков.

Фокион (IV в. до н. э.) — афинский военачальник, успешно сражавшийся против Македонии и впоследствии принятствовавший заключению мира, за что и был обвинен в предательстве и присужден народным собранием к смерти.

Том Джонс — герой романа Г. Фильдинга «История Тома Джонса найденныша» (1749), жизнерадостный, благородный юноша, немало, впрочем, заблуждавшийся.

Грандисон — герой романа С. Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754), олицетворение всех моральных добродетелей.

Стр. 111. *Экгоф* и *Шредер* — крупнейшие немецкие актеры XVIII столетия, талантливые исполнители шекспировских ролей, интерпретированных ими в традициях сценического реализма (*Экгоф* умер в годы юности Шиллера, с *Шредером* поэта связывали дружеские отношения).

Стр. 112. *Мадам Альбрехт* — актриса Мангеймского, затем Лейпцигского театра, предмет юношеского увлечения поэта.

Брюкль — актер Дрезденского театра, неудачный Филипп в постановке «Дон Карлоса» 1789 г. (Шиллер, очевидно, имеет здесь в виду его исполнение роли короля в «Гамлете».)

О ГРАЦИИ И ДОСТОИНСТВЕ

Стр. 115—170

Статья написана в мае—июне 1793 г. и опубликована тогда же в № 3 «Новой Талии».

Объявляя в настоящей работе основной заслугой Канта его борьбу против «грубого материализма в моральных правилах», Шиллер в то же время стремится обосновать свой, отличный от кантовского, нравственный идеал, основанный на гармонии физического и духовного начал человеческой природы.

Как и в своих лекциях по эстетике и фрагменте «Каллий» Шиллер утверждает здесь объективно-чувственный характер красоты — «свободного проявления природы». В эстетическом чувстве человека, его способности оценивать прекрасное усматривает автор посредника между «чувственным» и «разумным», объединяющего «в счастливом согласии оба отвергающие друг друга начала».

Поэту неприемлем ригористический моральный идеал Канта, основанный на безусловном подавлении чувственной природы во имя торжества нравственного закона. Шиллер говорит о жестокости, «мрачном и монашеском аскетизме» кантовской этики, искажающей понятие моральной свободы человека.

Аскетическому идеализму кантовского императива Шиллер противопоставляет, сближаясь здесь с Гете, гармонический идеал чувственно-морального существа, «прекрасной души», не нуждающейся в подавлении своих склонностей для

того, чтобы «исполнять тягчайшие обязанности, возложенные на человеческое существо», но, напротив, могущей отдаться на волю этих склонностей, безбоязненно доверить «голосу внутреннего побуждения» своей естественно нравственной натуре.

Поэт намечает возможность троякого рода отношений, в которых «человек может стоять к самому себе, то есть его чувственная сторона к разумной». Это либо безусловное подавление чувственной природы ради «более высоких» требований природы разумной, либо подчинение разумного начала чувственному — слепое следование «природной необходимости», либо, наконец, гармоническое сочетание чувственных побуждений с законами разума, когда человек «пребывает в согласии с самим собой». Именно это последнее состояние «наиболее к лицу» человеку, — утверждает Шиллер, — выражением его и является грация. Грация — одухотворенная красота, проявление в чувственной природе ясной, внутренне гармоничной души, «нравственной утонченности» личности.

Анализируя во второй части статьи понятие Достоинства — выражение «господства моральной силы над инстинктами», Шиллер утверждает, что при наличии различных областей проявления Грации и Достоинства, «они не исключают друг друга в одной личности», так как «прекрасная душа должна в аффекте превратиться в возвышенную». Соединение обоих начал и представляется поэту совершенным выражением человеческой природы, идеалом красоты.

Наряду с «Письмами об эстетическом воспитании» и исследованием «О наивной и сентиментальной поэзии» настоящая статья принадлежит к наиболее оригинальным работам Шиллера по вопросам эстетики. В более поздних, крупнейших своих теоретических сочинениях Шиллер продолжит размышления о возможности гармонического развития человека, ставя эту проблему уже применительно не к отдельной личности, а к обществу, к будущему всего человечества.

Стр. 115. *Грации* (рим. миф.; у греков — *хариты*) — богини молодости, красоты и веселья, олицетворение изящества и радости жизни. Хариты считались дочерьми Зевса.

Богиня Книдская — Афродита (Венера), известное святилище которой находилось в малоазиатском городе Книде.

Юнона... должна сперва занять этот пояс у Венеры.—

Шиллер ссылается на греческий миф, изложенный в «Илиаде» Гомера, п. XIV.

Стр. 128. *Гом* Генри (1696—1782) — английский моралист и эстетик, автор сочинения «Элементы критики» («Elements of criticism»), известного Шиллеру по немецкому переводу, выпущенному в 1790—1791 гг. третьим изданием с комментариями Г. Шаца, которого и имеет в виду Шиллер, говоря ниже о «господине редакторе труда Гома».

Стр. 132. *Гвельфо* — персонаж известной драмы М. Клингера «Близнецы» (1775), один из наиболее типичных героев литературы Бури и Натиска.

Стр. 140. ...*приходится... принять, что «моральная основа духа, на которой покоится грация...»*...— Взятые Шиллером в кавычки слова, очевидно, не цитата. Здесь, как и в ряде других мест, автор использует кавычки как средство выделить представляющуюся ему наиболее существенной мысль.

Стр. 144. *Первое из этих соотношений между двумя природами в человеке напоминает монархию... второе — дикую охлократию...* и далее.— Высказывание, характерное для политических взглядов Шиллера после 1792 г.

Охлократия — власть толпы.

Бессмертный автор «Критики» — И. Кант.

Стр. 145. *До сих пор... я пребывал в полном согласии с ригористами морали, но, надеюсь, не стану латитудинарием...*

Ригорист — человек, строго соблюдающий какие-либо принципы, правила нравственности.

Латитудинарий (от лат. latitudo — широта) — приверженец одной из партий внутри английской государственной церкви, проповедовавшей терпимость к другим религиозным партиям. Кант употребляет оба эти выражения в смысле противопоставления последователя строгой и снисходительной морали («Религия в границах только разума»).

Стр. 146. ...*добродетель... есть не что иное, как «склонность к долгу»*.— Утверждение, характерное для взглядов Шиллера в их отличии от этики Канта, согласно которой склонность и долг — несовместимые понятия и осуществление нравственного долга всегда связано с сопротивлением чувственной природы. Свое несогласие с Кантом в этом вопросе Шиллер подчеркивает и далее, отмечая, что «в нравственной

философии Канта идея долга выражена с жестокостью, отпугивающей всех граций...»

Стр. 147. ...*принцип совершенствования*...— основной принцип философии Лейбница — Вольфа.

...*экзальтированный кружковый дух*.— Намек на многочисленные тайные общества, распространенные в XVIII веке, в частности на масонов и иллюминатов.

Он был Драконом своего времени, потому что оно еще не казалось ему достойным Солона...

Дракон (VII в. до н. э.) — афинский законодатель; согласно преданию законы Дракона отличались крайней суровостью.

В отличие от Дракона *Солон* (VI в. до н. э.) — тип умеренно-демократического реформатора.

Стр. 149. *«Прекрасная душа»* — термин Платона, ставший популярным в XVIII в. благодаря Ж.-Ж. Руссо (*Belle âme*) и еще до теоретических работ Шиллера широко распространенный в пиетистских кругах Германии.

Стр. 153. *Рейнгольд К. Л.* (1758—1823) — философ-кантианец, автор «Писем о философии Канта», вышедших в Лейпциге в 1790—1792 гг.

Стр. 159. *Пафос* — *этос* — известное противопоставление античной философии и эстетики.

Нагетика (выражение страсти и страдания) — считалось характерной чертой искусства послеклассического периода (начало IV в. до н. э.). *Этика* (благородная сдержанность) — черта искусства классического (расцвет — V в. до н. э.).

Стр. 163. *Ниоба, бельведерский Аполлон, Крылатый гений* и др.— знаменитые памятники античного искусства, описанные Винкельманом в его «Истории искусства древности» (первое издание — 1764 г., Шиллер ссылается на 2-е изд. — 1776 г.).

Левкогея (греч. миф.) — морская богиня, покровительница Одиссея.

Стр. 167. *Слабовольный Солиман, Роксолана*.— Имеются в виду герои пьесы французского комедиографа Ш. С. Фавара (1710—1792) — «Три султана, или Солиман II», переведенной на немецкий язык Р. Е. Распе, будущим автором «Похождений барона Мюнхгаузена». Постановку этой пьесы на сцене Гамбургского театра разбирает Лессинг в XXXIII главе «Гамбургской драматургии».

Под этим заглавием в настоящем издании помещены две статьи, имеющие в подлиннике несколько различающиеся названия — «Vom Erhabenen» и «Über das Erhabene». Первая написана в 1793 г. и представляет собой преимущественно изложение «Аналитики возвышенного» Канта («Критика способности суждения»). Должно быть, по причине ее недостаточной самостоятельности она не была включена Шиллером в состав «Мелких прозаических сочинений» 1801 г.

Стр. 186. *Ганнибал, Геркулес, Прометей.*— Характерное для классицизма смешение мифологических и реально исторических образов античности.

Стр. 189. *Обычай древних тавров приносить в жертву Диане всякого пришельца...*— Намек на «Ифигению в Тавриде».

Тавры — древнее племя, жившее в первом тысячелетии до н. э. в горном Крыму, потомки киммерийцев. По имени тавров горная и прибрежная части Крыма в древности назывались Таврикой (позднее Тавридой).

Стр. 190. *Для того чтобы исполнить нас ужасом перед подземным царством, Вергилий устремляет наше внимание главным образом на его пустоту и тишину.*— В VI книге «Энеиды», где Вергилий описывает сошествие Энея в подземное царство.

Стр. 192. *Оссиан* — легендарный кельтский бард, якобы живший в III в. «Поэмы Оссиана» (1762—1765), созданные английским писателем Дж. Макферсоном на основе свободной обработки древних кельтских сказаний и выданные им за подлинные произведения самого Оссиана, оказали большое влияние на европейскую литературу конца XVIII — начала XIX веков.

Такова надпись, красовавшаяся в Египте над храмом Изиды в Саусе...— См. стихотворение Шиллера «Саусское изваяние под покровом» (т. 1, стр. 194), где Шиллер ссылается на эту надпись.

Изида — главное женское божество Древнего Египта, богиня плодородия и мудрости, считавшаяся олицетворением тайны.

Богиня Ферта (правильнее Нертус) — олицетворение земли

у древних германцев. Римский историк Тацит описывает в 40 главе «Германии» торжественную церемонию омовения статуи богини; рабов, участвовавших в этом омовении, убивали.

О ПАТЕТИЧЕСКОМ

Стр. 197—222

Написанная в мае — июне 1793 г., настоящая работа была впервые опубликована в 3-м выпуске «Новой Талии», как непосредственное продолжение 1-й статьи «О возвышенном» («*Vom Erhabenen*»), и включена впоследствии поэтом уже в качестве самостоятельной статьи в сборник его «Мелких прозаических сочинений». Развивая здесь, как и в статьях «О трагическом искусстве», «О грации и достоинстве» и некоторых других свою так и оставшуюся незавершенной «Теорию трагического», Шиллер, вслед за Лессингом, противопоставляет французскому классицизму искусство античных трагиков и Шекспира. Однако если Лессинг вел борьбу с искусством придворного классицизма во имя превращения немецкого театра в рупор передовой просветительской мысли, пропагандировал новые театральные формы — буржуазную драму, нередко сентименталистскую, — то нападки Шиллера на классицистический театр ведутся в значительной степени с позиций... тоже классицистических, с позиций того «веймарского классицизма», который складывается в конце XVIII столетия. Отсюда понятна пронизывающая статью двойная полемика поэта, как против «старой французской трагедии, где... ледяной тон декламации заглушает всякую естественную правду и обожаемая французскими трагиками благопристойность делает совершенно невозможным изображение человеческой природы в ее подлинном виде», так и против «расслабляющих аффектов, томной растроганности» «чувствительного» искусства.

Обезличивающей «благопристойности» французских классицистов Шиллер противопоставляет нормативность иного, морального плана. «Патетическое эстетично лишь постольку, поскольку оно возвышенно» — вот основной тезис статьи, за которым с логической последовательностью следует вывод Шиллера об ограниченности самих объектов художественного изображения.

Доказательству этой мысли подчинено и сопоставление скульптурного и поэтического образа Лаокоона, которое вслед

за Лессингом, делает Шиллер, чтобы подтвердить свой, глубоко, кстати, чуждый всей эстетике Лессинга вывод — «все высшие степени аффекта остаются под запретом как для художника, так и для поэта».

«О патетическом» — сочинение во многом показательное для характеристики эволюции немецкого просвещения от его революционно-демократического этапа, бессмертным памятником которого остается лессингов «Лаокоон» и ранние статьи Шиллера к основанному на отказе от революционной ломки действительности эстетическому классицизму 90-х годов.

Положительный идеал, утверждаемый здесь Шиллером, несравненно ближе к гармонизирующему классицизму Винкельмана, с его прославлением спокойствия, как «качества более всего подходящего для красоты», чем к боевой позиции Лессинга.

Принцип индивидуализации в искусстве, как и утверждение права личности на свободное индивидуальное развитие, неотделимое, по мнению Лессинга, от разрушения феодальных порядков, приемлема здесь Шиллеру только в той степени, в какой они не нарушают «меры» — соотношения «нравственного», «разумного» и «чувственного», «инстинктивного» начала человеческой природы.

«Сквозь всякую свободу души должен всегда сквозить страдающий человек, сквозь всякое человеческое страдание должен просвечивать самостоятельный или способный к самостоятельности дух» — вот какова, утверждает Шиллер, природа высокого — «патетического» — искусства. Мы находим таким образом в статье Шиллера типично идеалистическое решение проблемы личного и общественного, индивидуального и гражданского, проблемы, не снятой с «повестки дня» немецкого классицизма конца XVIII столетия, но поднятой им над «плоским убожеством» немецкой действительности в чисто умозрительные сферы.

Стр. 198. *Совсем иное видим мы у греков и у тех из новых писателей, кто творил в их духе.* — Под новыми писателями Шиллер подразумевает Шекспира и Гете, автора «Ифигении» и «Тассо».

Стр. 199. *Филоклет* — герой одноименной трагедии Софокла. Анализируя этот образ в «Лаокооне», Лессинг ссылается на него как на свой эстетический и человеческий идеал.

...даже Геркулес не скрывает в бешенстве своих мучений — в трагедии Софокла «Трахинянки».

Обреченная в жертву Ифигения...— героиня драмы Эврипида «Ифигения в Авлиде», переведенной Шиллером в 1788 году.

Стр. 200. *Раненый Марс кричит от боли...*— в «Илиаде» Гомера (п. V).

...оцарапанная копьем Венера...— там же. Все эти примеры Шиллер заимствует из «Лаокоона», стремясь подтвердить тезис Лессинга о том, сколь чужда была древнегреческому искусству боязнь показать телесные страдания своих героев, характерная для классицистической драмы XVII в.

Расслабляющие аффекты, томная растроганность...— К подобному «только приятному, но никогда не возвышающемуся до прекрасного» искусству поэт относит и живопись чрезвычайно популярной в конце XVIII столетия сентиментальной немецкой художницы Анжелики Кауфман. Характеристика творчества А. Кауфман, имеющаяся в журнальном варианте статьи, была впоследствии исключена Шиллером из ее основного текста.

Стр. 201. *Таким же образом,— говорит Кант...*— в «Критике способности суждения» (Шиллер ссылается на 1-е издание 1790 г.)

Стр. 208—209 и далее. Шиллер цитирует здесь отрывок из II песни «Энеиды» Вергилия, над переводом которой он сам трудился в 1791—1792 гг. Вольный перевод Шиллера из «Энеиды» был опубликован в 1792 г. в «Новой Талии».

Стр. 212. *...говорит Сенека...*— в трактате «О провидении» («De providentia»).

Такое зрелище являет нам римский сенат после разгрома при Каннах.— По рассказу Ливия, после полной победы Ганнибала над римлянами в битве при Каннах (216 г. до н. э.) сенат подал пример мужества и выдержки, сумев сплотить население для отпора врагу.

Привет вам, ужасы...— Шиллер цитирует 1-ю песнь поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай».

Ответ Медеи...— в трагедии П. Корнеля «Медея», действие I, явление 5: «Ненавистой народу, покинутой супругом, на кого тебе среди этих бед остается надеяться?» — «На себя!»

Стр. 213. *Регул* (III в. до н. э.) — римский полководец, который, попав в плен к карфагенянам, был отправлен ими в Рим для переговоров о прекращении военных действий. Несмотря

на то, что неудача переговоров грозила ему смертью, Регул выступил против унизительных для Рима карфагенских предложений, вернулся согласно данному слову к карфагенянам и мужественно перенес жестокие пытки.

Стр. 216. *Перегрин Протей* — герой сатирического романа Лукиана (II в. н. э.). Во время Олимпийских игр Перегрин сам сжигает себя, чтобы прославиться необыкновенной смертью.

Стр. 220. *Иначе Зульцер и его последователи...* — Зульцер — (см. комментарий к стр. 15). Говоря о последователях Зульцера, Шиллер имеет в виду Бланкенбурга, автора «Литературных добавлений», а также Дика и Шульце, выпустивших три тома «Дополнений» к «Всеобщей теории изящных искусств».

РАЗРОЗНЕННЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАЗЛИЧНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТАХ

Стр. 223—250

Журнальная публикация статьи «О патетическом» заканчивалась уведомлением — «Продолжение следует». Этим продолжением и можно считать настоящую работу, непосредственно примыкающую по своему содержанию к статьям «О возвышенном» и «О патетическом» и относящуюся к тому же времени.

Развивая уже знакомую нам мысль о том, что «цель искусства — доставить удовольствие», Шиллер формулирует здесь свое понимание эстетического как воздействия неразрывного единства формы и содержания в искусстве. «То, что доставляет нам удовольствие исключительно своей формой, хорошо и хорошо абсолютно и безусловно, если форма его есть одновременно и его содержание...» Мы останавливаемся на этом высказывании, как еще на одном свидетельстве несостоятельности некоторых попыток буржуазных адептов «чистого», «бессодержательного» искусства превратить Шиллера в одного из своих духовных предков, чуть ли не в родоначальника формализма.

Напечатанные в № 4 «Новой Талии» за 1793 г. «Разрозненные размышления» остались незавершенными — дальнейшего продолжения этого исследования, обещанного читателям, опубликовано не было.

Стр. 228. *Фурии* (рим. миф.), *эриннии* (греч. миф.) — богини проклятия, мести и кары. К образу эринний и его воздействию

на зрителей Шиллер вернется через несколько лет в своей знаменитой балладе «Ивиковы журавли».

Стр. 247. *Садовое искусство и искусство драматической поэзии имеет в новейшие времена, и даже у одних и тех же народов, одинаковую судьбу.*— См. рецензию Шиллера на «Садовый календарь на 1795 год» и комментарии к этой статье.

Стр. 250. *Атлант* (греч. миф.) — титан, брат Прометея. По преданию, в наказание за попытку захватить небо, Зевс повелел Атланту держать на голове и руках небесный свод. Сохранились старинные изображения Атланта, подпирающего небо.

ПИСЬМА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ЧЕЛОВЕКА

Стр. 251—358

В начале 1793 г. Шиллер задумал изложить свои эстетические воззрения в виде писем к датскому принцу Фридриху-Христиану Августенбургскому, который еще раньше объявил себя поклонником немецкого поэта и предложил ему в 1791 г. некоторое денежное пособие. Усиливающаяся болезнь и чрезвычайно стесненное материальное положение Шиллера вынудили его согласиться на это предложение с тем, однако, что он берет на себя обязательство вручить принцу одну из своих ближайших работ. Так возникают шесть писем (первое из них было отослано 13 июля 1793 г.), в которых Шиллер, по собственному его заявлению, стремится построить систему эстетики на основе философии Канта, дать «объяснение прекрасного... основанное на философских принципах».

Осенью 1794 г. Шиллер начал переработку этих писем для печати, дополнил их новыми главами, также изложенными в эпистолярной форме, и, закончив свой труд к августу следующего года, опубликовал его в журнале «Оры» («Die Horen») за 1795 г., издававшемся Шиллером при непосредственном участии Гете.

В журнальном издании первому письму был предпослан эпиграф из Руссо: «Si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment, qui le conduit» — «Если создает человека разум, то руководит им чувство» («Новая Элоиза», часть 3). И следующее примечание: «Это — действительно письма. К кому? Безразлично, а может быть, и будет когда-либо открыто читателю. Так как я счел необходимым исклю-

читать из них все, что имело личный характер, и в то же время не хотел заменять вычеркнутое другим, то от эпистолярной формы в них не осталось почти ничего, кроме внешнего разделения; этого недостатка я мог бы легко избежать, если бы менее строго относился к их подлинности».

«Письма об эстетическом воспитании» — наиболее значительная из теоретических работ Шиллера, чрезвычайно характерная не только для общественных и эстетических взглядов самого поэта, но и для целого направления немецкой художественной мысли последнего десятилетия XVIII — начала XIX столетия.

Шиллер создает свои «Письма», когда, по замечанию самого автора, может показаться несвоевременной забота о законодательстве для эстетического мира.

«Обстоятельства времени... призывают философскую пытливость заняться самым совершенным из произведений искусства, а именно, построением истинной политической свободы». Характерно, что это высказывание соседствует у Шиллера с заявлением о гордости за свое время — поэт «не желал бы жить в ином веке и работать для иного». Как «работу для своего времени» воспринимает Шиллер и свои эстетические занятия; менее всего он склонен считать их проявлением равнодушия к общественному благу. «Я надеюсь убедить вас, что для решения на опыте указанной политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо путь к свободе ведет только через красоту». Формулируя здесь основную идею своей философско-эстетической концепции, Шиллер провозглашает одновременно и творческий манифест художника, видящего свою цель в решении актуальных задач, стоящих перед его современниками.

Шиллер не сомневается в необходимости уничтожения феодально-буржуазных порядков, великолепная критика которых ставит «Письма» в ряд с крупнейшими созданиями европейской публицистики эпохи Просвещения. Невежество народа, моральная испорченность высших сословий, тягостные последствия разделения труда, превращающего человека в «обломок целого», обреченный на «механическую жизнь» — вот на чем основано прогнившее здание современного «естественного», как называет его Шиллер, государства, которое «вечно остается чуждым своим гражданам». Но снова и снова утверждая, что «здание естественного государства колеблется,

его прогнивший фундамент оседает», констатируя наличие революционной ситуации, Шиллер, как известно, отвергает революционный путь ломки феодально-абсолютистской государственной машины, считая современного человека морально несостоятельным для выполнения подобной задачи. Однако последовательное неприятие революционных методов — печать филистерской немецкой действительности — не привело Шиллера — как это, например, случилось с реакционными романтиками — к отказу от веры в общественный строй, основанный на началах справедливости и свободы. Весь свой темперамент общественного деятеля и дарование художника-публициста Шиллер отдает поискам пути превращения современного «варварского государственного строя» в «царство свободы».

«Письма об эстетическом воспитании» в значительной мере — итог этих раздумий. Здесь наиболее полно развивает Шиллер свою утопическую программу совершенствования рода человеческого, без чего им объявлена «несвоевременную и химеричную» всякая попытка изменения государства. Недостаточно просветить разум и чувства, утверждает Шиллер, вступая в полемику как с рациональным, так и с сентиментальным Просвещением. Надо восстановить утраченную гармонию личности и общества, образцы которой дает нам античность, уничтожить «разделение внутри человека», вернуть его первоначальную целостность. Выполнить эту миссию призвано, по Шиллеру, искусство. Только искусство, утверждает Шиллер, способно привести человека и человечество к счастливому «нравственному состоянию» без подавления его физической природы, так как сама красота — пример сосуществования этих двух начал. Наблюдая жизнь, запечатленную в произведении искусства, человек участвует в ней и в то же время участвует без личной заинтересованности, бескорыстно, приобретая опыт объективного отношения к явлениям. Не прибегая к насилию, к подавлению естественных наклонностей человека, но, напротив, содействуя расцвету всех его духовных сил, искусство воспитывает *гражданина*, подготавливает его к практической жизни. Таково утверждаемое Шиллером великое формирующее воздействие искусства.

Каким же должно быть оно, это искусство, призванное, по убеждению Шиллера, перевести человека и человечество «из государства нужды в царство свободы»? Непревзойденный образец Шиллер видит в искусстве античного мира, древних

греков, объединявших «в чудной человечности юность воображения и зрелость разума».

Но идеализация древнегреческого общества, в котором Шиллер усматривает пример гармонического развития личности и государства, сочетается у автора «Писем» с пониманием разумности исторического прогресса, пусть и неизбежно связанного с утратой первоначальной целостности. Нельзя перейти от более развитого общественного состояния к более примитивному, хоть и счастливому, — безвозвратно прошло «детство человечества».

«Только в небывалом... царстве песни жив еще твой баснословный след...» Только художнику дано соприкоснуться с ним, черпая из родника античного искусства, следуя его вечным образцам. «Содержание он, конечно, заимствует у современности, но форму из более благородного времени...»

Смысл эстетической программы Шиллера, изложенной в «Письмах», становится ясным, если вспомнить, что для Шиллера 90-х годов воздействующим элементом искусства является именно форма, а не содержание. «Истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы...» — утверждает автор в своем, ставшем особенно знаменитом 22-м «Письме».

Заимствовать «форму из более благородного времени» означает для Шиллера овладеть художественными принципами, спецификой античного искусства, сущность которого вслед за Винкельманом Шиллер усматривает в благородной простоте, уравновешенности и спокойном величии. Понятие страстного искусства представляется теперь Шиллеру столь же бессмысленным, как и искусства дидактического или тенденциозного. Формулируя эстетические принципы нового классицизма, Шиллер ратует за искусство уравновешенное, сдержанное, не увлекающее зрителей в «сильнейшую бурю аффекта». Только такое искусство способно, по Шиллеру, выполнить свою основную цель — освобождение от страстей.

Как ни в одной другой из теоретических работ Шиллера, переплелись в «Письмах об эстетическом воспитании» сильные и слабые стороны мировоззрения немецкого писателя. То «колоссально великим» в гордости за свое бурное время, в понимании калечащих последствий буржуазного разделения труда, в утверждении великой просветительной роли искусства, то «мелочным» в своей филистерской полемике с методами революции предстает здесь Шиллер.

Путь эстетического воспитания, при помощи которого поэт стремится прийти к результатам революции, минуя революцию,—прекраснодушная утопия, и сам Шиллер заключает статью словами глубокого сомнения в реальной осуществимости своих планов. «Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти?.. Разве в некоторых немногочисленных кружках?..»

Но как бы ни были ошибочны исходные позиции шиллеровской теории, как бы иллюзорно ни было само здание «государства прекрасной видимости», «Письма об эстетическом воспитании» остаются свидетельством непримиримости и честности художника-гуманиста, не перестававшего и в наиболее трудные, кризисные для него годы мечтать об уничтожении феодально-буржуазного «современного варварства», о гибели государства, основанного на «антагонизме сил», общества, где «человек делает выгоду определителем всех своих действий».

Стр. 259. *Я ссылаюсь здесь на недавно появившееся сочинение моего друга Фихте...*—Книга И. Г. Фихте «Некоторые чтения о назначении ученого» издана в Иене в 1794 г.

Стр. 262. *Я не помню, какой древний или новый философ...*—Платон в «Государстве».

Стр. 266. *Венера-Киферея и Венера-Уrania.*—Согласно истолкованию греческих мифов Платоном, первая — богиня земной, вторая — небесной любви. Шиллер утверждает, что государство скорее может примириться со своим служителем, поглощенным чувственными, чем духовными интересами.

Стр. 272. *...сын Сатурна...*—Зевс, запретивший богам принимать участие в битве греков и троянцев.

...своего внука...—Ахилла.

Стр. 273. *Sapere aude* (лат.) — имей смелость знать.

Стр. 276. *...чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его.*—Имеется в виду Орест, возвратившийся на родину, чтобы «очистить» родной дом от скверны мужеубийства и прелюбодеяния — отомстить за отца (Орест — герой трагедий Эсхила, Софокла, Эврипида).

...из чистого эфира его демоической природы...—в смысле духовной, идеальной.

Стр. 277. *...дай миру, на который ты влияешь, направление к добру...*—В последующем рассуждении наиболее отчетливо проявляется реакционно-идеалистическое заблуждение

Шиллера: противопоставление методам революции «эстетического воспитания» — постепенного, медленного процесса культурно-морального совершенствования человека. Именно эта, наиболее слабая сторона эстетики Шиллера, подвергавшаяся неоднократно критике Маркса и Энгельса, оказалась особенно близкой буржуазным либералам XIX века.

Стр. 279. *Уже в древности находились люди...*— Платон запретил поэтам и художникам доступ в свое «идеальное государство».

Стр. 280. *Но раздаются и достопочтенные голоса...*— Очевидно, Шиллер имеет здесь в виду знаменитый трактат Ж.-Ж. Руссо «Содействовало ли возрождение науки и искусств очищению нравов?»

Стр. 281. *Пока Афины и Спарта сохраняли еще свою независимость...*— Последующий отрывок, где Шиллер вступает в полемику с известным утверждением Винкельмана о прямой зависимости расцвета греческого искусства от республиканской свободы, характерен для пересмотра Шиллером своих эстетических симпатий и убеждений в результате разочарования в революции 1789 г.

Стр. 282. *Аббасиды* — правящая династия Багдадского халифата (750—1258 гг.).

Ломбардский союз (Ломбардская лига) — созданный в XII в., союз городов северной Италии, потерявших свою республиканскую свободу в XIV—XV вв.

Стр. 300. *Бёрк Э.*— См. коммент. к стр. 71.

Менгс А. Р. (1728—1779) — немецкий художник и теоретик искусства, автор «Мыслей о красоте и о вкусе в живописи».

Стр. 303. *Юнона Лудовизи.*— Галерея виллы Лудовизи (Рим) считалась одним из известнейших собраний античных изваяний, в числе которых находилась знаменитая скульптура Юноны.

Стр. 327. *...песней в анакреонтическом или катулловом роде.*— Очевидно, Шиллер имеет здесь в виду «Римские элегии» Гете, напечатанные в том же выпуске «Ор», что и данное «Письмо».

Стр. 358. *...где он не нуждается ни в оскорблении чужой свободы ради утверждения собственной, ни в отказе от собственного достоинства, чтобы проявить грацию.*— В «Орах» «Письма об эстетическом воспитании» заканчивались следую-

щими словами: «Так как в хорошем государстве должна иметься конституция, ее следует потребовать и от государства эстетического. Пока я таковой не знаю, и хочется поэтому надеяться, что первый опыт ее, предназначенный для настоящего журнала, будет встречен со снисхождением».

О НЕОБХОДИМЫХ ПРЕДЕЛАХ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Стр. 359—384

Статья возникла из соединения двух заметок, напечатанных в «Орах» в 1795 г. (выпуск 9 и 11) — «О необходимых границах прекрасного, в особенности при изложении философских истин» и «Об опасности эстетических нравов». Под настоящим названием Шиллер объединил обе эти работы при издании своих «Мелких прозаических сочинений».

Поводом к написанию первой из этих статей послужила полемика Шиллера с Фихте летом 1795 г., закончившаяся длительным разрывом обоих мыслителей. В статье, предназначавшейся для «Ор» — «О духе философии и ее букве», Фихте выступает с критикой теории эстетического воспитания Шиллера. С неодобрением отзывается Фихте и о стиле шиллеровского трактата, обвиняя автора «Писем» в том, что он обращается не к разуму, а к воображению читателя. Отстаивая свой метод изложения эстетических проблем, Шиллер выдвигает любопытную программу своеобразной философской научно-художественной литературы, целью которой является «привлекательное изображение истины», теоретической работы, сознательно апеллирующей не исключительно к рассудку, а к «гармоническому целому человека».

Живой интерес для современного читателя сохранили и размышления Шиллера о писательском труде, где поэт противопоставляет дилетанту, «бессильный пыл» которого «охлаждает всякая трудность», художника-труженика, «мужество истинного таланта», благородным примером которого остался для многих поколений сам Фридрих Шиллер.

Стр. 375. *Гарве* Христиан (1742—1798) — немецкий философ, популяризатор английских моралистов XVIII столетия, автор книги «Опыты о различных предметах морали, литературы и

общественной жизни», на которую и ссылается здесь Шиллер.

Стр. 378. *До сих пор речь шла только о вреде...*—Здесь, в «Орах», начиналась 2-я статья — «Об опасности эстетических нравов», написанная раньше первой,— очевидно, в конце 1793 г.

Стр. 382. «*Liaisons dangereuses*» (1782) — «Опасные связи», роман французского писателя П. Шодерло де Лакло.

О НАИВНОЙ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Стр. 385—477

Статья — одно из наиболее значительных и зрелых созданий шиллеровской эстетики — начата осенью 1794 г. и завершена в январе 1796 г. Опубликована в «Орах» отдельными частями, имевшими самостоятельные заглавия: «О наивном», «Сентиментальные поэты» и «Заключительные рассуждения о наивных и сентиментальных поэтах, с добавлением некоторых замечаний относительно одного характерного различия между людьми».

Своим возникновением эта работа обязана стремлению Шиллера разобраться в особенностях своего художественного метода, в его отличии от метода Гете, противоположность между которыми Шиллер констатировал еще в первых письмах к своему великому другу. Исследование Шиллера представляет и более общий теоретический интерес,— писатель как бы обобщает здесь свои наблюдения над спецификой современного искусства.

В основе статьи — противопоставление двух принципов художественного творчества: «наивного» реализма античных поэтов, не знавших разрыва действительности и идеала (к художникам такого типа автор причисляет также Шекспира и Гете), и писателей нового времени, «сентиментальных», как называет их Шиллер, которым свойственна неудовлетворенность существующим, противопоставление идеала действительности. В зависимости от соотношения этих понятий современный, «сентиментальный» поэт может быть либо поэтом сатирическим, если в центре его внимания сама действительность, показанная «как предмет его нерасположения», либо — элегическим, если перевес получает изображение идеала.

Характерно для «сентиментальных поэтов» и стремление к идиллическому жанру, попытка искусственно сгладить противоречие действительности и идеала.

Все эти утверждаемые Шиллером «различия в способе изображения» предполагают сознательную тенденциозность, субъективизм художника, как характерный признак искусства буржуазной эпохи. Субъективизму «сентиментального» писателя Шиллер противопоставляет объективизм «наивного», давая здесь великолепную характеристику подобного творческого метода: «Объект владеет им целиком, его сердце не лежит подобно дешевому металлу тут же у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине. За своим произведением он стоит как бог за мирозданием: он — произведение, ибо произведение — это он; надо быть недостойным произведения или не понимать его, или пресытиться им, чтобы искать только его самого».

Однако, утверждая антитезу субъективно-«сентиментального» и объективно-«наивного», как характерную противоположность искусства «более счастливых времен» и современного, с одной стороны, и как основное отличие своего метода от гетевского, с другой, Шиллер чужд метафизического догматизма. «Соединение обоих родов,— читаем мы в статье,— может иметь место «в одном и том же поэте... в одном произведении».

Эта оговорка представляется чрезвычайно существенной хотя бы для понимания художественной эволюции самого Шиллера — от штюрмерского субъективизма ранних драм к несравненно более объективной манере, характерной для созданий Веймарского классицизма.

Статья изобилует глубокими наблюдениями над литературной жизнью, современной обоим веймарским корифеям. Многие из них не утратили живого интереса для исследователя и сегодня.

«О наивной и сентиментальной поэзии» — произведение, оказавшее значительное воздействие на развитие немецкой эстетики XIX века, вершина шиллеровской идеалистической диалектики. Рассматривая искусство в его исторической обусловленности, в его взаимосвязи с общественной жизнью, утверждая, что «именно... благодаря взаимозависимости явлений каждому из них обеспечено его бытие через бытие других...», Шиллер значительно возвышается над внеисторической эстетикой Просвещения.

Если искусство античности — это, по Шиллеру, «сама природа», если «наивный поэт... превосходит сентиментального реальностью», то существуют, констатирует Шиллер, преимущества и искусства нового времени, — «свободная сила идей содействует сентиментальному поэту». Искусство будущего Шиллер мыслит как синтез пластичности античной поэзии — свойственного ей чувственно-образного изображения «действительной природы» с более высокой степенью духовной зрелости, идейностью «сентиментального» сознания.

«О наивной и сентиментальной поэзии» — последнее крупное исследование Шиллера в области эстетики. Пройдет немного времени, и художник восторжествует в Шиллере над теоретиком, поэзия и драматургия снова призовут его к себе. Шиллер вступит в период так называемого Веймарского классицизма... Характерно, однако, что особенности нового метода в какой-то мере проявляются уже и в самих эстетических сочинениях 2-ой половины 90-х годов. «О наивной и сентиментальной поэзии» позволяет предугадать будущего автора «Марии Стюарт» и «Валленштейна» (работу над этой первой из веймарских драм Шиллер начинает в год завершения настоящей статьи) в той же степени, в какой «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение», остается характерным созданием автора «Разбойников».

В статье дает себя знать новый принцип подхода к самому материалу, свойственное Шиллеру-классику стремление к максимальной беспристрастности, к тому, чтобы найти зерно истины в каждой из противоположных точек зрения. В противопоставлении «наивного» и «сентиментального», «реалиста» и «идеалиста» ощутима не только возросшая зрелость аналитика, но и известный объективистский холодок, который отличает, например, создателя сценических характеров Марии и Елизаветы в трагедии о двух королевах, каждая из которых имеет свое «право» на престол, от творца бурных юношеских драм, где все достоинства у Карла Моора и все пороки у Франца, где утверждаемое автором «естественное право» это целиком право Фердинанда, а не Президента...

Из всех теоретических сочинений Шиллера исследование «О наивной и сентиментальной поэзии» ближе всего связано с творческой практикой великого немецкого писателя — его поздними драмами. Именно здесь, в своих наиболее зрелых художественных созданиях, намечает поэт путь к преодолению

тех трагических противоречий буржуазной действительности, в сущность которых, глубже чем большинство его современников, проникает Шиллер в своих лучших философско-эстетических работах. Этот путь, неотделимый для поэта в последние годы его жизни от борьбы народа за свои национальные и демократические права,— залог осуществления гуманистических идеалов, которым сам он оставался верен во всем своем творчестве — от «Разбойников» до «Вильгельма Телля».

Стр. 386. *Кант... первым начал...*— Шиллер ссылается здесь, как и во многих других местах статьи, на § 42 «Критики способности суждения» (ч. 1), которую он знаменательно называет — «*Kritik der ästhetischen Urteilstkraft*» — «Критика эстетической способности суждения».

Стр. 387. *...в появлении определенного рода сочинений, сентиментальных путешествий...*— Шиллер имеет в виду пользовавшийся всемирной популярностью роман английского писателя Л. Стерна (1713—1768) «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), вызвавший в Германии многочисленные подражания, в том числе «Путешествие по Германии, Швейцарии, Италии и Сицилии» Ф. Штольберга, романы Г. Якоби и др.

Стр. 394. *Папа Адриан VI* — голландский монах, сын ремесленника, занимавший папский престол в 1522—1523 гг.; воспитатель императора Карла V. Современник Лютера, папа Адриан пытался бороться с распространением его учения путем исправления нравов духовенства. Вопреки средневековому учению о непогрешимости папы утверждал, что папа может ошибаться в вопросах веры.

Шрек И. М.— автор 35-томной «Истории христианской церкви» (1768—1803).

Стр. 397. *Эпаминонд* (ок. 418—362 гг. до н. э.) — древнегреческий полководец, вождь фиванской демократии. Способствовал освобождению Мессении (юго-западная часть Пелопоннеса) от власти спартанцев.

Густав-Адольф — шведский король (1611—1632). Воевал с Данией, Польшей, Россией; убит во время Тридцатилетней войны.

Тюренн — Анри де ла Тур д'Овернь (1611—1675), маршал Франции, выдающийся полководец второй половины Тридцатилетней войны.

Вандом Луи Жозеф (1754—1812) — ученик Тюренна, известный французский полководец. Утверждение Шиллера, что все перечисляемые им полководцы и государственные деятели «обпаруживают ту же натуру»,— мало убедительно.

Стр. 403. *...чувство, которым была полна душа Гомера, когда он заставлял своего богоравного свинопаса угощать Улисса... — «Одиссея», песнь XIV,— было совсем другим, чем то, которое волновало душу юного Вертера, когда он... читал эту песнь.*— Гете, «Страдания юного Вертера», книга 2, письмо от 9 мая 1772 г.

Стр. 404. *...должна... быть взволнована феноменом наивного и дать ему имя.*— Шиллер имеет в виду известные трактаты Руссо, противопоставившего испорченности современного общества «естественного человека» доцивилизованной эпохи.

Тибур (ныне Тиволи) — любимое дачное местопребывание древнеримской знати; Гораций воспевал его в своих одах.

Томы — поселение в римской колонии Дакии на берегу Черного моря, место ссылки Овидия.

Стр. 405. *Когда я впервые, в очень юном возрасте, познакомился с последним из этих писателей...*— С произведениями Шекспира (в прозаическом переводе) Шиллер познакомился благодаря лекциям профессора Абеля еще в годы учения в военной школе.

...не стыжусь своих детских суждений, потому что к этому же склонялась и зрелая критика...— Шиллер имеет в виду немецкого писателя и теоретика литературы И. К. Готшеда (1700—1766), проводника французского классицизма в Германии, и его школу.

Стр. 406. *С тем же явлением я встретился у Гомера, которого узнал еще позднее.*— На лекциях профессора И. Я. Нагста в конце пребывания в военной школе — в 1779 г.

«О, доблесть древних рыцарских веков!» и т. д.— Отрывок из 1-й песни «Неистового Роланда» Ариосто Шиллер цитирует в своем переводе, «Илиаду» (VI песнь) — в переводе Фосса.

Стр. 408. *...все произведения так называемого остроумия неправильно считают поэтическими...*— Это замечание еще одно свидетельство упорного неприятия Шиллером творчества Вольтера, с которым поэт позднее открыто полемизирует во вступительных ставсах к своей «Орлеанской деве».

Стр. 411. *Мольер... имел право предоставлять своей слу-*

жанке суждение...— По рассказам, Мольер обычно читал экономке свои комедии и спрашивал ее мнение, чтобы проверить, понятны ли они народу. Шиллер полемизирует здесь с рядом своих недоброжелателей, критиковавших «Оры», в частности, «Письма об эстетическом воспитании», и осмеянных Гёте и Шиллером в «Ксениях».

Стр. 419. *Пока Лукиан бичует...*— Диалоги Лукиана, знаменитого греческого сатирика II в. н. э., имели конкретно-обличительный характер. В «Лапифах» Лукиан направляет стрелы злой сатиры против отдельных философских школ, в «Зевс-трагике» — против суеверия, в «Нигрине» — против испорченности римских нравов, в «Тимоне» — против паразитов; в «Алекса́ндре» — против религиозного шарлатанства.

Даже в злых шутках, которыми Лукиан, так же, как Аристофан, поносит Сократа...— Аристофан осмеивает Сократа в комедии «Облака».

Диоген и Демонакс — положительные персонажи из диалогов Лукиана, первый — философ-циник, второй — стоик.

Стр. 420. *Том Джонс, Софья* — герои романа Г. Фильдинга «История Тома Джонса найденыша» (1749).

...шутник Йорик! — Имеется в виду герой произведения Стерна «Сентиментальное путешествие».

«Простодушный» (1767), *«Кандид, или Оптимизм»* (1759) — философские повести Вольтера.

Стр. 421. *«Времена года»* Джема Томсона (1700—1748) — образец раннего английского сентиментализма — описательно-элегическая поэма, в которой суетности городской жизни противопоставлено идиллическое, созерцательное существование на лоне природы.

Стр. 423. *«Карсон»*.— Эта песнь Оссиана была переведена другом Шиллера — Ховеном.

Стр. 424. *Галлер* Альбрехт (1708—1777) — немецко-швейцарский натуралист и поэт. Один из основателей экспериментальной физиологии, выдающийся исследователь кровеносной системы. Галлер был также популярен в свое время, как автор описательной поэмы «Альпы».

Клейст Эвальд (1715—1759) — немецкий поэт-анакреонтик, автор популярного в свое время стихотворения «Весна». Некоторые комментаторы усматривают в гибели Макса Пикколомини — поэтический памятник Эвальду Клейсту, жертво Семилетней войны.

Стр. 428. «*Киссидес и Пахес*» — эпическая поэма, «*Сенека*» — фрагмент трагедии Э. Клейста.

Стр. 429. *Как ни прекрасна... «Мессиада»...* — Анализ «Мессиады» принадлежит к лучшим страницам статьи. Характерно, что критика Клопштока отличается у Шиллера реалистическим характером, Шиллер отмечает абстрактность поэмы, считает основным ее пороком то, что Клопшток «всегда уводит нас из жизни». Называя «Мессиаду» образцом немецкой элегической поэзии, Шиллер отмечает, что поэма «очень мало удовлетворяет его как изображение действия и как эпическое произведение».

Стр. 430. *Юнг Эдуард (1683—1765)* — английский поэт, создавший в своей «Жалобе, или Ночных думах» один из первых образцов сентиментальной, так называемой «кладбищенской поэзии».

...Германия уже видела довольно плодов его опасного господства. — Шиллер имеет в виду культ Клопштока у штурмеров, особенно у представителей так называемого Геттингенского союза.

Стр. 431. *...я должен был бы еще напомнить о заслугах Уца, Дениса, Гесснера... Якоби, фон Герстенберга, Гельги, Геккинга...* — Шиллер перечисляет здесь ряд второстепенных немецких писателей, пользовавшихся в свое время значительной популярностью. *Уц И. П. (1720—1796)* — поэт-анакреонтик школы Глейма, автор «Теодицеи», поэмы, которая произвела сильное впечатление на молодого Шиллера. *Денис М. (1729—1800)* — поэт, подражатель Клопштока, переводчик Оссиана, автор сентиментальной поэмы «Песни барда Синеда». *Гесснер С. (1730—1788)* — швейцарский поэт и художник, считавшийся одним из крупнейших представителей европейского Рококо. Его сентиментальные «Идиллии», им же иллюстрированные, пользовались широкой известностью в Германии, Франции и других странах Европы XVIII столетия. Шиллер упоминает здесь его идиллически-героическую поэму в прозе «Смерть Авеля» (1758). *Якоби И. Г. (1740—1814)* — поэт-анакреонтик, редактор журнала «Ирис». *Герстенберг Г. В. (1737—1823)* — поэт-анакреонтик и драматург, трагедия которого «Уголино» оказала влияние на формирование литературы Бури и Натиска. *Гельги Л. К. (1748—1776)* — наиболее известный лирик Геттингенского союза Роци. Писал преимущественно произведе-

ния элегического характера. Геккинз Ф. (1748—1807) — поэт-элегик.

Стр. 432. ...в его последнем романе...— «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795—1796) Гете.

Стр. 433. *Аделунг* И. Х.—филолог, автор «Толкового словаря» (1793), который и цитирует здесь Шиллер.

Блюмауэр А.—автор пародии на «Энеиду» Вергилия — «Приключение благочестивого героя Энея».

Стр. 434. *Над Зигвартом и его монастырской историей потешались, «Путешествиями по южной Франции» восхищались...*—Шиллер ссылается на два чрезвычайно популярных в Германии 70—80-х годов сентиментальных романа — «Зигварт» И. М. Миллера и «Путешествие по южной Франции в 1785—1786 годах» М. А. Тюммеля, подражателя Виланда.

Стр. 437. *Поэтому «Ардингелло» при всей своей чувственной энергии...*—«Ардингелло, или Блаженные острова» — роман В. Гейнзе (1787), занимающий своеобразное место между пштурмерской и романтической литературой. Шиллер несправедлив в оценке этого произведения, назвав его «чувственной карикатурой»; проповедь «эмансипации плоти» имеет в «Ардингелло» безусловный антифеодальный смысл.

Стр. 437—438. ...наших прелестнейших и остроумнейших поэтов...— Шиллер имеет в виду прежде всего Виланда.

Стр. 438. ...я считаю совершенно незаслуживающими извинения соблазнительные картины римских и немецких Овидиев, а также Кребиллона, Вольтера, Мармонтеля... Лакло...—Немецкий Овидий — Ф. Манзо, автор поэмы «Искусство любви» (1794), написанной в подражание Овидию и осмеянной Шиллером в эпиграммах. Произведениям, которые Шиллер квалифицирует как «только прозаичные, только сладострастные» (фривольные романы Кребиллона-сына, «Моральные рассказы» Мармонтеля, «Опасные связи» Шодерло де Лакло), противопоставлены здесь «Римские элегии» Гете, а также имеющие дурную славу сочинения Дидро — «Нескромные сокровища» и «Монахиня».

Бессмертный автор «Агагона» — Виланд.

Стр. 442. *Аминта, Дафнис* — распространенные имена пастухов, персонажей идиллической поэзии, встречающиеся, в частности, и у немецких анакреонтиков — Э. Клейста и С. Гесснера, произведения которых, очевидно, и имеет в виду Шиллер.

Стр. 444. ...господин Фосс в своей «Луизе»... обогатил... нашу немецкую литературу...— Фосс И. Г. (1751—1826) — поэт и пере-

водчик античных авторов. В 70-х годах был близок к движению Бури и Натиска, редактировал «Альманах муз» в Геттингене. Автор широко популярной среди демократической молодежи «Застольной песни свободы». В «Идиллиях», наиболее известная из которых «Луиза» (1795), с глубокой симпатией описывал тяжкую долю простых людей.

Стр. 445. *Пусть будет его задачей... идиллия, ведущая в Элизиум человека, для которого нет уже возврата в Аркадию.*— *Элизиум* (греч. миф.) — место вечного упокоения душ умерших, поэтический символ красоты и покоя; *Аркадия* — в идиллической поэзии страна счастливых пастухов, счастливая страна.

Характерно, что, призывая поэтов к созданию современной идиллии, произведения о «завершившейся борьбе внутри отдельного человека и всего общества», где «противоречие между действительностью и идеалом полностью преодолено», Шиллер не видит материала для подобных сочинений в реальной действительности и менее всего склонен призывать к ее идеализации. Идиллия, о которой говорит здесь Шиллер, остается таким же теоретическим постулатом, как и «государство прекрасной видимости».

Стр. 452. *«Сакунтала»* («Шакунтала») — драма великого поэта и драматурга древней Индии Калидасы (IV—V в.), высоко ценящая Гете. В основе драмы лежит один из эпизодов древнеиндийской эпической поэмы «Махабхарата».

Бодмер И. Я. (1698—1783) — значительный немецкий критик, теоретик литературы и поэт. Противник Готтшеда и классицизма на французский манер, Бодмер противопоставляет ему английскую реалистическую литературу и народную немецкую поэзию прошлого.

Реньяр Жан-Франсуа (1655—1709) — французский комедиограф, преемник и последователь Мольера, в комедиях которого содержится острая критика буржуазно-дворянских нравов Франции конца XVII в.

Гольберг (Хольберг) Людвиг (1684—1754) — основоположник новой датской литературы и театра. Автор реалистических комедий, доставивших ему славу «датского Мольера».

Шлегель Иоганн-Элиас (1719—1749) — немецкий драматург. *Геллерт* Христиан (1715—1769), *Рабенер* Готлиб (1714—1771) — известные немецкие баснописцы XVIII столетия.

Стр. 453. *Особенно постыден хор Муз на Плейссе; Камени*

на Лейне и Эльбе вторят им столь же прелестно.— Музы на Плейссе — лейпцигские поэты, сотрудники «Лейпцигского альманаха муз», «Новой библиотеки искусств» и других журналов (см. т. 1, стр. 239, «Реки»). Камены на Лейне и Эльбе — геттингенские и гамбургские поэты, сотрудники Фоссова «Альманаха муз». Камены (рим. миф.) — богини-покровительницы наук и искусств, тождественные древнегреческим музам.

...рецензент «Всеобщей литературной газеты»... — сам Ф. Шиллер, автор статьи «О стихотворениях Бюргера», опубликованной без подписи в 1791 г.

Стр. 454. Зальцман Х. Г. (1744—1811) — немецкий педагог, автор шеститомного моралистического романа «Карл фон Карлсберг, или О человеческом страдании» (1788).

Стр. 457. Агатон, Фаний, Пегррин Протей — герои романов Виланда.

О НРАВСТВЕННОЙ ПОЛЬЗЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРАВОВ

Стр. 478—487

Опубликовано в «Орах», 1796, выпуск 3.

Статья написана как добавление и своеобразный антитезис работе Шиллера «Об опасности эстетических нравов», напечатанной в 11-м выпуске «Ор» за 1795 г. Мысли, изложенные здесь автором, представляют собой незначительную переработку письма к принцу Августенбургскому от 3 декабря 1793 г. и характеризуют шиллеровскую эстетику с ее наиболее слабой стороны.

Шиллер утверждает значение вкуса в том, что «он в высшей степени способствует лояльности нашего поведения...» Эстетические законы приобретают здесь характер своеобразного сдерживающего начала, неких пут, которыми, как и религией, обязан связывать себя человек, «чтобы наша страсть в моменты господства над нами не нарушила физического порядка».

Стремясь в полемике с методами революции «позабиться о законности», Шиллер с неизбежностью оказывается побежденным той самой гнетущей узостью немецкой действительности, горячим неприятием которой продиктованы все лучшие страницы как его теоретических, так и художественных созданий.

Стр. 483. *Греческая принцесса Анна Комнин рассказывает...*— Дочь византийского императора Алексея I (1048—1118), автор «Истории», отрывки из которой Шиллер напечатал в «Сборнике исторических мемуаров».

Когда... герцог Леопольд Брауншвейгский стоял на берегу стремительного Одера...— Брат веймарской герцогини Амалии, прусский генерал-майор, утонувший во время наводнения во Франкфурте-на-Одере в апреле 1785 г. и превращенный в героя усилиями монархической пропаганды.

О ВОЗВЫШЕННОМ. II

Стр. 488—504

Написанная первоначально, очевидно, в 1793—1795 гг., в период создания «Писем об эстетическом воспитании», и позднее (1801) заново переработанная, 2-я статья Шиллера «О возвышенном» («Über das Erhabene») содержит многие основные положения шиллеровской эстетики.

«Нет ничего более недостойного человека, чем терпеть насилие, ибо насилие отрицает человека» — таков исходный пункт рассуждений Шиллера, остающийся неизменным для всего творчества писателя-свободолюбца — как для его художественной практики, так и для теоретических работ.

Но выжигать язвы современного ему общества «огнем и железом». — путь, проповедуемый пламенным автором «Разбойников», представляется теперь Шиллеру неприемлемым. «Реалистическому» освобождению поэт противопоставляет «идеалистическое» — способность морально-развитого человека «уничтожить насилие если не в действительности, то в понятии».

Эстетическое чувство человека, способность почерпнуть «свободное наслаждение» безотносительно к обладанию — вот то начало, которое пытается Шиллер противопоставить феодально-буржуазному, собственническому подходу к явлениям действительности и которое, по мнению поэта, способно «в известной мере освободить нас от природы, понимаемой как сила...» Но только «в известной мере» — оговорка, характерная для настоящей статьи.

Вступая в явное противоречие с собственной концепцией прекрасного, как она развита в большинстве его эстетиче-

ских работ, поэт утверждает здесь, вслед за Кантом, наличие более высокого понятия в ряду эстетических категорий, чем чувство красоты — чувство возвышенного, торжество нравственного начала над всеми чувственными устремлениями человека (ср. эпиграмму «Путеводители жизни», т. 1, стр. 212).

Шиллеровская концепция «возвышенного» неотделима от пессимистической оценки современной ему немецкой действительности, которая все более отчетливо складывается у поэта на рубеже XVIII и XIX столетий. «Благо ему (человеку), если он научился переносить то, чего не в силах изменить... Может случиться, что рок завоюет все бастионы, на которых человек думал основать свою безопасность, так что ему останется только бегство в сферу священной свободы духа; бывают случаи, когда нет другого средства к удовлетворению жизненного инстинкта, кроме желания спастись в эту сферу, и когда нет другого средства противостоять мощи природы, как опередить ее, добровольно отказавшись от всех чувственных интересов прежде, чем их уничтожит физическая сила».

Трагическим обвинением немецкому безвременью звучат эти строки финальной части статьи, где слышится горькое признание поэта в том, что утверждаемый стоический идеал воспринимается им самим, как признание своего бессилия, как бегство, как компромисс...

Стр. 488. *«Не должно человеку должным быть»*, — говорит еврей Натан дервишу... («Kein Mensch muß müssen»). — Лессинг, «Натан Мудрый» (1 действие, 3 явление).

Стр. 496. *Богиня Калипсо, сын Улисса, Менгор* — персонажи «Одиссеи» Гомера. Шиллер ссылается на эпизод из романа французского писателя Фенелона (1651—1715) «Приключения Телемака» (книга 6).

Стр. 500. *Катон, Аристид, Фокион* — знаменитые герои античности, о которых рассказывает Плутарх в своих «Сравнительных жизнеописаниях», пользовавшихся широчайшей популярностью в Европе XVIII столетия.

Стр. 503. *Митридат* (132—63 гг. до н. э.) — понтийский царь, ведший упорную борьбу против римлян, стремясь изгнать их из Малой Азии. Потерпев поражение от Помпея, покончил с собой.

Опубликовано в «Мелких прозаических сочинениях» в 1802 г. (т. IV), написано, очевидно, в 93—94 гг. В статье проявляется характерное для классицизма непонимание реалистической нидерландской живописи, которую Шиллер противопоставляет греческому и итальянскому искусству, как выражающему «духовный мир».

Стр. 506. *...изображение щита Ахиллеса...*— в XVIII песне «Илиады».

Стр. 509. *...воровство, совершавшее юным Рубергом в «Преступлении из честолюбия»...*— пьесе Иффланда.

Стр. 510. *...ни на чем не основанное подозрение в краже в другой пьесе.*— Имеется в виду комедия немецкого актера и драматурга Шредера Ф. Л. «Прапорщик».

Стр. 511. *Эпиктет* — греческий философ-стоик (I в. н. э.), бывший в Риме рабом Неронова фаворита. Получив свободу, Эпиктет стал главой философской школы в Эпире, проповедовал терпимость, гуманное отношение к рабам.

РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ, КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ПЕРВОЕ (НЕНАПЕЧАТАННОЕ) ПРЕДИСЛОВИЕ К «РАЗБОЙНИКАМ»

Стр. 515—518

Друг Шиллера, музыкант Штрейхер, сопровождавший поэта в его бегстве из Вюртемберга 22 сентября 1782 г., рассказывал, что настоящее предисловие, написанное в 1781 г., было уже частично отпечатано, когда Шиллер решил его уничтожить и заменить другим, более сдержанным. Сохранилось только в нескольких первых экземплярах «Разбойников», изданных книготорговцем Шванном в Мангейме.

Стр. 515. *Менандр* (ок. 343 — ок. 291 гг. до н. э.) — греческий драматург, представитель так называемой аттической комедии, характеризующейся преимущественным интересом к бытовой тематике.

Когда бешеная ярость находит выражение в ужасающем взрыве Макдубфа: «У него нет детей!»... — Шекспир, «Макбет» (акт IV, сцена 3).

«O rage, o désespoir...» («О ярость, о отчаяние...») — слова старого Диэго, отца героя, в «Сиде» Корнеля (действие 1, явление 7).

Стр. 516. Их персонажи... редко более, чем ледяные зерцатели своей ярости или рассудительные комментаторы собственной страсти.— Почти дословное совпадение с критикой П. Корнеля, содержащейся в юношеской статье «О современном немецком театре».

...как *Просперо Ариэля*... — в «Буре» Шекспира.

...согласно учению *Гарве* не существует людей вполне испорченных... — Шиллер имеет в виду книгу немецкого философа-моралиста Христиана Гарве «Примечания к моральной философии Фергюсона» (1772), которой поэт увлекался еще в годы пребывания в военной школе.

Стр. 517. Вечно повторяется история с *Абдерой* и *Демокритом*... — Ссылка на роман Виланда «Абдериты», где разрабатывается легенда о столкновении знаменитого философа с его земляками — жителями фракийского города Абдера. Абдериты вошли в поговорку как обозначение самодовольных провинциалов, наивных простаков.

Чемерица — ядовитое травянистое растение, применяется как лекарственное.

Стр. 517—518. *Mort de ta vie!* (франц.) — идиоматическое выражение, аналогичное — «Будь я проклят!». *Sacre Dieu* — Черт побери. «*Sur ton honneur!*» — По чести! *éventail* — веер; *expression* — выражение; *submission* — покорность. Шиллер пародирует здесь галломанию немецких аристократов (ср. речь гофмаршала Кальба в «Коварстве и любви»).

Я... был бы счастлив, если бы моя драма удостоилась внимания какого-нибудь немецкого Росция. — Квинт Росций — известный комический актер древнеримского театра (I в. до н. э.), игра которого была описана Цицероном.

Британский Эсхил — Шекспир.

Готтер, Вейсе и Стефани — авторы переделок шекспировских пьес для немецкой сцены XVIII столетия; безжалостно их уродовавшие.

Опубликовано анонимно в № 1 «Вюртембергского репертория литературы» (1782). Шиллер ссылается на театральный вариант «Разбойников», сделанный им в 1782 г. по настоянию благонамеренного Дальберга, стремившегося приглушить политически-агитационное звучание пьесы. В некоторых местах рецензии поэт возвращается к первой редакции своей драмы 1781 г.

Стр. 522. *Штурц* Г. П. (1736—1779) — немецкий писатель, принадлежавший к лучшим прозаикам Германии XVIII в. Наиболее известное произведение Штурца «Письма путешественника» (*Briefe eines Reisenden*) написано под влиянием поездки по Франции и Англии. В 1779—1782 гг. вышло собрание сочинений Штурца.

Стр. 526. *Non plus ultra* (лат.) — донельзя, до последней степени, крайних пределов.

...я убежден, что состояние морального зла в человеке непременно есть насильственно навязанное ему состояние... и т. д.— Взгляд, чрезвычайно характерный для моральной философии молодого Шиллера, в формировании которой сыграло роль влияние английских просветителей (Шефтсбери).

Рассказывают об одном злодее в наших местах... — Шиллер заимствует приводимые им здесь примеры из книги «Собрание необычайного, странного и наиболее замечательного о многих людях нашего времени», изданной в 1776 г. в Лейпциге.

Стр. 527. «Будь проклята глупость мамок и нянек...» до слов: «...самая отважная решимость». — Шиллер цитирует здесь первое издание своей драмы; в сценическом мангеймском варианте этот отрывок не сохранился.

Стр. 527—528. К тому же рассуждения, которыми он умело подкрепляет свою гнусную теорию, представляют собою результат просвещенной мысли и свободного образования.— Высказывание, чрезвычайно характерное для отрицательного отношения Шиллера к французскому материализму XVIII в., вольнодумству, выродившемуся у его немецких поклонников из «высших слоев» общества в циничную философию вседозволенности, оправдание эгоизма и произвола. Не случайно Шиллер

изображает Франца Моора, плохого брата, преступного сына и безжалостного тирана своих подданных, сторонником материалистического мировоззрения в отличие от идеалиста Карла.

Стр. 528. *И разве не умирает он затем, как большой человек — эта мелкая, пресмыкающаяся душонка!* — Снова ссылка на первую редакцию, так как в сценическом варианте Франц Моор не кончает собой, а живым приведен разбойниками к Карлу.

Стр. 534. *В новой редакции вся история перенесена в эпоху установления земского мира в Германии. Характеры и фабула пьесы были приурочены к современности...* — Как известно, по требованию Дальберга Шиллер был вынужден перенести действие своей драмы в XVI век; поэт выражает здесь свое возмущение этим насилием над его драмой, искажающим ее идейный замысел.

ЗАГОВОР ФИЕСКО В ГЕНУЕ

Стр. 536—539

Предисловие

Это предисловие было опубликовано при первом издании драмы весной 1783 г., посвященном штуттгартскому учителю Шиллера — профессору Абелью. Об исторических источниках драмы, на которые ссылается здесь Шиллер, см. комментарии к «Заговору Фиеско», т. 1, стр. 764 наст. издания.

Стр. 536. *...простит Гамбургский Драматург...* — Лессинг в «Гамбургской драматургии» утверждает право писателя на свободное творческое осмысление исторического материала.

Подлинную катастрофу заговора, в котором граф в силу несчастной случайности гибнет... пришлось существенно изменить... — Исторический Фиеско утонул в результате несчастного случая, а не сброшен в море республиканцем Верриной, как у Шиллера.

...художник совершает свой выбор ради близорукого человечества, которое он намерен поучать... — Взгляд на задачи искусства, характерный для юношеской, собственно просветительской эстетики Шиллера (ср., напр., «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение»).

В день премьеры «Фиеско» на мангеймской сцене 11 января 1784 г. это обращение было повешено для публичного ознакомления рядом с театральной программой.

Стр. 537. ...Ж.-Ж. Руссо хранил его в своем сердце...— В сочинении «Примечательные мысли Ж.-Ж. Руссо» Георг Штурц приводит следующее высказывание великого французского просветителя: «Плутарху потому удалось написать такие великолепные биографии, что он выбирал для них не людей наполовину великих, но героев добродетели и величественных преступников. В новейшей истории существовало одно лицо, достойное его кисти,— это граф Фиеско, который, в сущности говоря, был предназначен для того, чтобы спасти свое отечество от ига семейства Дориа. Ему все время указывали на герцогский трон Генуи, у него в душе не было другой мысли, кроме низвержения узурпатора» («Denkwürdigkeiten von Johann Jacob Rousseau in den Schriften von H. P. Sturz», 1779).

Стр. 538. *Фиеско, который под конец... отталкивает... генуэзскую корону...*— Шиллер ссылается здесь на мангеймскую театральную обработку драмы, безусловно искажающую тираноборческую направленность произведения. Наиболее полно идейный замысел, положенный Шиллером в основу его «республиканской трагедии», раскрыт в найденном недавно в ГДР дрезденском варианте пьесы, где, убив изменника делу свободы, честолюбца Фиеско, республиканец Веррина идет к революционному народу.

ОБ ИГРЕ ИФФЛАНДА В «КОРОЛЕ ЛИРЕ»

Стр. 540—541

Выступление А. В. Иффланда в роли Лира в Мангеймском театре состоялось 19 августа 1784 г.

Рецензия Шиллера опубликована в «Журнале о Германии и для Германии».

Стр. 540. *...после того как господин Шредер достиг вершины в исполнении этой роли...*— Ф. Л. Шредер выступал перед мангеймскими зрителями в «Короле Лиро» во время гастролей летом 1780 г.

Стр. 540—541. *Ничто не напоминает нам, что этот Лир мог быть Францем Моором...*— Иффланд был первым великолепным исполнителем роли Франца Моора, имевшим потрясающий успех во время премьеры «Разбойников» — 13 января 1782 г.

МУЗЕЙ АНТИКОВ В МАНГЕЙМЕ

Стр. 542—547

Опубликовано в «Рейнской Талии» весной 1785 г. без подписи Шиллера, под заголовком «Письмо датского путешественника».

С Мангеймским музеем, основанным в 60-х годах XVIII в. курфюрстом Баварским Карлом Теодором, Шиллер познакомился в 1784 г. Составленный преимущественно из копий античных памятников, музей имел не столько самостоятельное художественное, сколько главным образом педагогическое значение, которое и отмечает поэт.

Статья представляет интерес не только как свидетельство характерного для всего XVIII столетия преклонения перед античностью, которому Шиллер отдает дань отнюдь не только в свой «классический» период (см. ранние стихотворения «Прощание Гектора», «Брут и Цезарь»; античным республиканизмом вскормлен и революционный протест Карла Моора), но и как одна из наиболее критических, социально острых работ поэта по вопросам искусства. Воспользовавшись, по цензурным соображениям, формой письма иностранного путешественника, Шиллер рисует потрясающую картину современной ему Германии, первым впечатлением от которой оказываются не ее достопримечательности, не Музей антиков, а зрелище народной нищеты, «проклятия тысяч людей», которые «подобно прожорливой куче червей кишат посреди этого высокопарного разложения...»

Стр. 543. *Сам Лессинг, побывавший здесь...*— Г. Э. Лессинг посетил Мангеймский музей в 1777 г.

Стр. 544—545. *...несравненная группа Лаокоона. ...Аполлон Ватиканский* и далее.— В описании античных статуй, упоминаемых в настоящей статье, Шиллер в основном следует Винкельману — «История искусства древности» (1764).

Стр. 547. ...я не могу вылепить голову к этому торсу, но, быть может, смогу сделать доброе дело без свидетелей! — чрезвычайно характерное для Шиллера сближение вопросов искусства с проблемами морали, особенно развитое в эстетических сочинениях 90-х годов.

**ПРЕДИСЛОВИЕ К «ДОН КАРЛОСУ»
В ЖУРНАЛЕ «РЕЙНСКАЯ ТАЛИЯ»**

Стр. 548—551

Опубликовано в журнале «Рейнская Талия», 1785, № 1, вместе с первым актом трагедии

Стр. 550. *Мой замысел одинаково будет разрушен как в том случае, если... я буду следовать за французскими сочинителями, так и в том, если... буду основываться на Феррерасе.*— «Французский сочинитель» — писатель и путешественник, аббат Сен-Реаль (1639—1692), автор новеллы «История Дон Карлоса». Феррерас Хуан, испанский историк (1652—1735), автор «Исторического и хронологического обозрения истории Испании», переведенного в середине XVIII в. на немецкий язык. Об эволюции замысла Шиллера см. т. 2, стр. 815.

Стр. 551. *...недавно изданную в переводе в Эйзенахе.*— Новелла Сен-Реаля была переведена на немецкий язык в 1784 г., Шиллер был знаком с ней еще раньше по французскому оригиналу.

ПИСЬМА О «ДОН КАРЛОСЕ»

Стр. 552—593

Опубликованы в 1788 г. в журнале Виланда «Немецкий Меркурий» («Der Teutsche Merkur»). Поводом к написанию статьи послужили многочисленные критические замечания в адрес трагедии, появившиеся в немецкой печати после опубликования «Дон Карлоса» в июне 1787 г.

Стр. 554. *...я слишком долго носился с пьесой...*— Шиллер работал над «Дон Карлосом» с 1783 по 1787 г., написав три варианта этой драмы.

Стр. 555. *...геройской смерти Курция, Регула...*— Курций — легендарный юноша-патриот, пожертвовавший собой, чтобы

снасти Рим. Согласно преданию, в 362 г. до н. э., в середине форума внезапно образовалась гигантская трещина, грозящая городу гибелью, если она не будет заполнена, как сообщил прорицатель, лучшим благом Рима. Со словами: «Нет лучшего блага в Риме, чем оружие и храбрость», Курций в полном вооружении вскочил на коня и бросился в пропасть, которая тут же закрылась. *Регул* — см. коммент. к стр. 213.

Стр. 556. *Все основные убеждения и чувства маркиза Позы вращаются вокруг республиканской доблести.*— Замечание чрезвычайно важное для правильной оценки этого центрального образа трагедии. Шиллер несколько раз в «Письмах» возвращается к тезису о «республиканизме» Позы.

...волнения во Фландрии поддерживали их жизненность.— См. т. 2, стр. 818 (коммент. к стр. 15).

Стр. 557. *...изображение такой дружбы я отложил на будущее...*— Шиллер имеет в виду трагедию «Мальтийцы», над которой он в то время работал (осталась незавершенной).

Стр. 562. *Вильгельм Оранский (1533—1584)* — принц, правитель Голландии, Зеландии и Утрехта, деятель нидерландской буржуазной революции XVI в., один из героев исторического сочинения Шиллера «Отпадение Нидерландов».

Колиньи Гаспар (1519—1572) — один из предводителей гугенотов, убитый в Варфоломеевскую ночь.

«Мирный земледел пусть видит в плуге честь свою и славу...» — Эти стихи не вошли в основной текст драмы, имеются лишь в журнальном варианте.

Стр. 569. *И вот скрытые мотивы маркиза, а именно освобождение Фландрии и предстоящая судьба народа, мотивы, которые лишь чувствовались под покровом дружбы...*— Полемизуя с критиками, обвинявшими трагедию в отсутствии единства, Шиллер через все «Письма» проводит мысль о том, что идейный и сюжетный стержень пьесы составляет не тема юношеской дружбы и не любовный мотив, а «высокий идеал свободы и человеческого счастья», носителем которого выступает Поза.

Стр. 578. *...в ближайшем Юлианском цикле...*— летоисчисление, введенное при Юлии Цезаре (46 г. до н. э.), состоящее из трех годов по 365 суток и четвертого — «високосного».

Стр. 580. *Лишь увидя, как победоносно он справляется с внутренним врагом, мы можем обещать ему победу в борьбе с внешними препятствиями...*— Шиллер намечает в «Дон

Карлосе» конфликт, который он будет считать основным для своих поздних драм,— победу «нравственного» начала над «чувственным» в сознании героя.

Стр. 581. *«И стрелы сладострастья разбивались об эту грудь...»* — Стихи, цитируемые здесь Шиллером, изъяты им из основного текста драмы.

Стр. 583. *Я не иллюминат и не масон...—Иллюминаты* — члены тайного общества, возникшего в 1776 г. в Баварии и разгромленного баварским правительством в 1784—1785 гг. Иллюминаты были близки по своей идейной направленности к масонам. Во время создания «Писем о «Дон Карлосе» иллюминаты повсеместно преследовались, как якобы подготавливающие революцию.

Масонство — религиозно-этическое течение, возникшее в XVIII в. Призывало к объединению всех людей на началах братской любви, равенства, взаимопонимания, с целью искоренения пороков общества путем самопознания и самоусовершенствования. В масонские «ложи» входили Лессинг, Виланд и Гете.

Стр. 584. *...при чтении Монтестье.*— Шиллер чрезвычайно высоко ценил «Дух законов» и «Размышления о возвышении и падении римлян» французского просветителя Монтестье (1689—1755). Упоминает оба эти произведения в письме к Лотте 4 декабря 1788 г.

Стр. 586. *Истинное величие духа часто ведет к нарушению чужой свободы не меньше, чем эгоизм и властолюбие...*— высказывание, характерное для моралистических сомнений Шиллера — имеет ли право герой-свободолюбец на насилие над личностью, необходимое для осуществления бесспорно благородного идеала общественного блага?.. В эстетических работах 90-х годов мы находим отрицательный ответ, но в «Письмах о «Дон Карлосе» Шиллер еще придерживается той точки зрения, что Поза, гражданин вселенной, имел право так поступать. Свидетельством краха бунтарских устремлений Бури и Натиска является сама постановка вопроса — свойственное Шиллеру превращение социальной проблемы в моральную.

Стр. 590. *...законодатель Спарги* — Ликург (см. историческую работу Шиллера «Законодательство Ликурга и Солона», т. 5).

«Мемуары» выдающегося итальянского комедиографа Карло Гольдони (1707—1793) были изданы в Париже в 1787 г. и представляют собой незаменимый документ по истории театра и нравов того времени. Переведены на немецкий язык в 1788 г. Перу Шиллера принадлежат две краткие рецензии на немецкое издание «Мемуаров», первая из которых опубликована в июне 1788 г. в «Немецком Меркурии», а вторая — в январе 1789 г. во «Всеобщей литературной газете».

ОБ «ЭГМОНТЕ», ТРАГЕДИИ ГЕТЕ

Стр. 597—607

Опубликовано 20 сентября 1788 г. во «Всеобщей литературной газете». В письме к Кернеру, через месяц после появления статьи, 20 октября, Шиллер писал: «Моя рецензия об «Эгмонте» наделала много шума в Иене и Веймаре... Гете отзывается о ней с большим уважением и удовлетворением». Написать рецензию на новую книгу Гете редакция «Всеобщей литературной газеты» поручила Шиллеру, как крупному знатоку эпохи. Весь предыдущий год Шиллер работал над своим монументальным исследованием «История отпадения Нидерландов». Тому же историческому периоду, что и «Эгмонт»; посвящен и «Дон Карлос» Шиллера. Но близость исторического материала оказалась фактором несравненно менее существенным, чем разница творческих методов обоих писателей. Замечания Шиллера о характере гетевского Эгмонта, который представляется ему героем, сниженным, недостаточно идеальным, свидетельство того, сколь чужд был Шиллеру в те годы «наивный» реализм гетевских образов, по преимуществу лирический, а не риторический (Поза) характер героя. Перерабатывая в 1796 г. «Эгмонта» для Веймарского театра, Шиллер производит ряд значительных изменений в тексте пьесы — устраняет образ Маргариты Пармской, сокращает лирические сцены, меняет финал (явление в тюрьме Свободы, в образе Клерхен, заменено рассказом Эгмонта о виденном им сне).

Значительно позднее — в беседе с Эккерманом 19 февраля 1829 г. — Гете высказывает свое отрицательное отношение к шиллеровской сценической редакции трагедии: «Меня тогда так мало интересовал «Эгмонт» и театр, что я на все был согласен. Теперь для меня служит утешением, что пьеса моя напечатана в первоначальном виде и что находятся театры, достаточно толковые для того, чтобы ставить ее без сокращений, так, как я ее написал».

Стр. 600. ...в ночной прогулке к Габриели... — Габриель д'Эстре — возлюбленная французского короля Генриха IV.

Стр. 606. «Покинула, нет никого вокруг...» и так далее. — Как известно, драма Гете написана прозой. Разделение этой цитаты на поэтические строки принадлежит Шиллеру.

О СТИХОТВОРЕНИЯХ БЮРГЕРА

Стр. 608—627

Опубликовано без подписи в январе 1791 г. во «Всеобщей литературной газете». В апреле 1791 г. там же напечатаны «Предварительная антикритика и заявление Готфрида Августа Бюргера», решительно возражавшего против отрицательной оценки его стихотворений анонимным рецензентом, и вторая статья Шиллера — ответ на эту «Антикритику» — «Защита рецензента».

«В Веймаре много толков о моей рецензии на стихотворения Бюргера, — писал Шиллер Кернеру 5 марта 1791 г., — ее читают во всех кружках, и после того, как Гете заявил, что хотел бы быть ее автором, считается хорошим тоном находить ее превосходной. Комичное во всем этом деле то, что из всех мудрецов ни один не догадался, кто ее автор».

Критика Шиллером в 90-х годах поэзии Бюргера, высоко им в юности ценимой, неотделима от эволюции самого Шиллера, отрицательно отзывавшегося, как известно, в зрелые годы о собственных юношеских произведениях. Поэзия Бюргера, писателя, оставшегося в основном на идейно-художественных позициях Бури и Натиска, представляется теперь Шиллеру примитивной, натуралистической, чрезмерно субъективной... Как необходимое условие поэзии, Шиллер выдвигает здесь характерное для Веймарского классицизма требование «идеализации» — изображения действительности «в

очищенном и облагороженном виде», создания «из картины современности образца для этой современности». «Необходимый прием поэзии — идеализация ее предмета, без которой поэт не заслуживает имени поэта,— утверждает Шиллер.— Его дело — отделить все совершенное в его предмете... от грубых, во всяком случае посторонних примесей, собрать в одном предмете рассеянные во многих лучи совершенства, подчинить гармонии целого отдельные, нарушающие соразмерность черты, возвысить индивидуальное и местное до всеобщности. Все идеалы, создаваемые им таким образом в отдельности, представляют собою как бы лишь эманации того внутреннего идеала совершенства, который живет в душе поэта». В статье «О применении хора в трагедии» наиболее ярко выражена эта слабая, идеалистическая сторона шиллеровской эстетики — требование искусственной гармонизации действительности, создания поэзии, «возвышающейся» над жизнью.

Стр. 608. *Бюргер* Готфрид Август (1747—1794) — поэт-демократ, наиболее значительный лирик Геттингенского союза Роши, автор ряда антифеодальных стихотворений и создатель немецкой литературной баллады, в которой он опирается на традиции народной поэзии. (Наибольшей известностью у русских читателей пользуется бюргерова «Ленора», переведенная В. Жуковским.)

Стр. 617. «*Neautontimorumenos*» («Самобичующийся») — комедия Теренция, на которую Дидро ссылается как на возможный пример произведения, герой которой не является типическим лицом («Беседы о побочном сыне»).

Стр. 619. «*Sublimi feriam sidere vertice*» («Вознесенной главой звезд касаюсь я») — заключительный стих знаменитой оды Горация.

Стр. 622. *Денис, Геклинг, Гельти...* — немецкие лирики, призывавшие к Геттингенскому союзу; *фон Салис-Зеевис*, швейцарский элегический поэт.

Стр. 626. *...пусть остерегается будить дух Самуила, не то он может получить такой же ответ, как блаженной памяти Саул.* — По библейской легенде, Саул — первый царь еврейского народа, помазанный на царство пророком Самуилом. Властолюбие и жестокость Саула заставили Самуила тайно помазать на царство другого, более достойного человека — Давида.

Опубликовано в 1794 г. во «Всеобщей литературной газете».

Фридрих Маттисон (1761—1831) — немецко-швейцарский лирик-пейзажист, высоко ценимый Шиллером и приглашенный им сотрудничать в его изданиях. Шиллер рецензирует здесь сборник стихотворений, вышедший в 1796 г. в Мангейме.

Значительный интерес представляет вступительная часть рецензии, где поэт возвращается к вопросу, поднятому еще в его юношеских статьях — о критерии художественности, об изображении и подражании действительности — проблемам, на которых Шиллер фиксирует внимание и в «Рецензии на стихотворения Бюргера» и в поздней работе «О применении хора в трагедии».

Подражанию «действительной природе» Шиллер противопоставляет здесь свойственное «высокому стилю» в искусстве изображение «истинной природы», свободной от случайного, от индивидуальных, частных явлений.

Следует признать не слишком удачной попытку сослаться, как на образец художественного воспроизведения «истинной природы», на творчество Маттисона, второстепенного сентиментального поэта, но само требование отхода от субъективизма, стремление к обобщению в искусстве принадлежит к сильным сторонам шиллеровской эстетики.

Стр. 629. *Клод Лоррен* — Клод Желле, по прозвищу Лоррен (1600—1682), знаменитый французский живописец-пейзажист, наряду с Пуссеном, крупнейший представитель классического пейзажа, от строгости которого он, однако, отходит, приближаясь к идиллической передаче природы. Лоррен — первый преподаватель исторической живописи в Петербургской Академии художеств (1758). Из немногих сохранившихся произведений его кисти следует отметить «Игры амуров» — три картины, помещенные в виде плафонов в одной из зал Академии художеств.

Стр. 642. *...напоминающих... о создателе «Элоизы».* — Упоминаемые в стихотворении Маттисона швейцарские местечки Кларан и Мейлери описаны Ж.-Ж. Руссо в «Новой Элоизе».

Стр. 646. *...победитель Пифона...*— Аполлон, бог солнца и искусств; *Пифон* — мифическое чудовище, воплощение тьмы.

...величаво и зрелище Ахилла, внезапно героем встающего в кругу фессалийских девушек.— По греческому мифу, Ахилл был воспитан среди дочерей фессалийского царя, где его отыскал Одиссей, приехавший в Фессалию под видом купца; при виде оружия, положенного среди других товаров, девушки разбежались, и только Ахилл схватился за него — и таким образом был узнан.

О «САДОВОМ КАЛЕНДАРЕ НА 1795 ГОД»

Стр. 647—654

Опубликовано 11 октября 1794 г. во «Всеобщей литературной газете». Полное наименование рецензируемого здесь издания — «Карманный календарь на 1795 год для друзей природы и садов. С гравюрами на меди видов Гогенгейма и других пейзажей. Издательство Котта, Тюбинген».

Настоящая статья имеет значение не только как свидетельство живого интереса Шиллера к садовому искусству, но и как характерное создание эстетической мысли поэта середины 90-х годов. Шиллер предлагает для немецкого паркового искусства, подобно литературе (параллель, характерная для эстетики XVIII в.), «средний путь между чопорностью французского садового стиля» и романтическими излишествами, «необузданной свободой, так называемого английского...» «Садовому искусству пора, наконец, отказаться от своих преувеличений и, подобно прочим сестрам, успокоиться в отчетливых и устойчивых границах...» — такова центральная мысль шиллеровской рецензии.

Стр. 647. *После сочинений Гиршфельда...*— Гиршфельд Х. Л. (1742—1792) — немецкий ученый садовод, автор знаменитой «Теории садового искусства» (т. 5, Лейпциг, 1777—1782) и «Садовых календарей» (1772—1789).

Стр. 651. *...автор набросков «О развитии немецкого стиля в садоводстве»...*— штуттгартский гофрат и любитель искусств Г. Рапп, опубликовавший статью в рецензируемом календаре.

Стр. 652. *...обширных садовых насаждений в Гогенгейме...*— Герцогский замок и знаменитый парк в Штуттгарте, созданные при Карле-Евгении.

Написано в качестве предисловия к трагедии «Мессинская невеста» (1803), своеобразному эстетическому эксперименту Шиллера, где он стремится к созданию новой драмы по непосредственному образцу творений древнегреческих трагиков (см. т. 3, стр. 665—668). Развивая здесь основной тезис своей эстетической теории о том, что цель подлинного искусства «сделать (человека) свободным, достигая этого тем, что оно пробуждает, упражняет и развивает в нем способность отодвигать в объективную даль чувственный мир... превратить его в свободное создание нашего духа и властвовать посредством идей над всем материальным», Шиллер утверждает, что выполнить эту высокую миссию может только искусство, свободное как от плоского правдоподобия, так и от романтического фантазерства. Введение в трагедию хора должно быть, по замыслу поэта, последним шагом на пути к решительному объявлению войны натурализму в искусстве, он должен стать «живой стеной, которою трагедия себя окружает для того, чтобы оградиться от мира реальности и охранить свою идеальную почву...»

Статья «О применении хора в трагедии» вошла в историю немецкой эстетической мысли как наиболее характерное проявление идеалистических тенденций шиллеровского классицизма, — призыв к искусству «покинуть действительность».

Порожденные ложными предпосылками о возможности «эстетическим путем» преодолеть реальные противоречия действительности, подобные теоретические установки, как об этом свидетельствует сама «Мессинская невеста», уводили поэта в сторону от реалистического творчества. Было бы, однако, глубоким заблуждением не увидеть и в настоящей статье постоянного и глубокого отращения поэта-свободолюбца к «гнетущей узости» современной ему феодально-княжеской Германии — критической струи, составляющей непреложную ценность всей шиллеровской эстетики. О том, сколь безусловной была победа объективно-реалистического начала творчества Шиллера над идеалистическими заблуждениями его теории, может служить великолепная пластика образов произведений, появившихся непосредственно вслед за его «трагедией с хорами» — «Вильгельма Телля» и фрагмента «Деметриус».

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

О современном немецком театре. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	7
Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	15
О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	26
О трагическом искусстве. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	41
Афоризмы и отрывки из рукописного наследия Шиллера. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	65
Каллий, или О красоте. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	70
О грации и достоинстве. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	115
О возвышенном. I. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	171
О патетическом. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	197
Разрозненные размышления о различных эстетических предметах. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	223
Письма об эстетическом воспитании человека. <i>Перевел Э. Радлов</i>	251
О необходимых пределах применения художественных форм. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	359
О наивной и сентиментальной поэзии. <i>Перевел И. Сац</i>	385
О нравственной пользе эстетических нравов. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	478
О возвышенном. II. <i>Перевел Э. Радлов</i>	488
Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве. <i>Перевел А. Горнфельд</i>	505

РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ, КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Первое (ненапечатанное) предисловие к «Разбойникам». Перевел А. Горнфельд	515
«Разбойники». Перевел А. Горнфельд	519
Заговор Фиеско в Генуе. Перевела Р. Френкель	536
Об игре Иффланда в «Короле Лире». Перевела Р. Френкель	540
Музей антиков в Мангейме. Перевел А. Горнфельд	542
Предисловие к «Дон Карлосу» в журнале «Рейнская Таля». Перевел А. Горнфельд	548
Письма о «Дон Карлосе». Перевел А. Горнфельд	552
Рецензия на «Мемуары» Гольдони. Перевела Р. Френкель	594
Об «Эгмонте», трагедии Гете. Перевел А. Горнфельд	597
О стихотворениях Бюргера. Перевел А. Горнфельд	608
О стихотворениях Маттисона. Перевел А. Горнфельд	628
О «Садовом календаре на 1795 год». Перевел А. Горнфельд	647
О применении хора в трагедии. Перевел А. Горнфельд	655
В. Асмус. Шиллер как философ и эстетик	665
Комментарии. Л. Лозинская	725

Фридрих Шиллер
Собрание сочинений, т. 6

Редактор *Б. Арон*
Художник *Б. Фишер*
Художественный редактор *Л. Калитовская*
Технический редактор *Л. Сутина*
Корректор *В. Брагина*

Сдано в набор 25/III—1957 г.
Подписано к печати 10/VII—1957 г.
Бумага 84×108^{1/32}. 24,75 печ. л.
40,6 усл.-печ. л. 39,111 уч.-изд. л.
Тираж 75 000. Зак. 2375.
Цена 12 руб.

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.
Типография «Красный пролетарий»
Госполитиздата
Министерства культуры СССР
Москва, Краснопролетарская, 16.