

ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

*Становление и развитие
эстетики как науки*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт философии

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

В 6-ти томах

Редколлегия

Овсянников М. Ф.

доктор философских наук —
председатель

Зись А. Я.

доктор философских наук

Ванслов В. В.

член-корреспондент АН СССР

Долгов К. М.

доктор философских наук

Любимова Т. Б.

кандидат философских наук

Макаров О. А.

доктор философских наук

МОСКВА

«ИСКУССТВО»

Институт философии АН СССР
Сектор эстетики

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том третий

ЕВРОПА И АМЕРИКА
*Конец XVIII - первая половина
XIX века*

Редактор третьего тома
Любимова Т. Б.

Составление библиографии, именного указателя и общая научно-вспомогательная работа по тому проведены Комзиной Л. Г.

И 90 **История** эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 3. Европа и Америка. Конец XVIII — первая половина XIX века/Ин-т философии АН СССР; Редкол.: Овсянников М. Ф. (пред.) и др.— М.: Искусство, 1986.—496 с.

Третий том посвящен развитию эстетической мысли в Европе и Америке в конце XVIII — первой половине XIX века. В нем исследуются эстетические системы немецкой классической философии и материалистическая эстетика первой половины XIX века, эстетика романтизма и критического реализма, эстетические взгляды социалистов-утопистов и т. п. Особый раздел посвящен русской эстетической мысли — от ее зарождения в России в конце XVIII века до эстетических взглядов русских революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

И 03002060000-165
025(01)-86

подписное

ББК 87.8

7

ВВЕДЕНИЕ

Развитие эстетической мысли в Западной Европе, Америке, России конца XVIII — первой половины XIX века характеризуется крайней сложностью, многоплановостью и противоречивостью. И это вполне понятно: указанный период ознаменован мощными социальными потрясениями, обострением классовой борьбы, крупными успехами в различных областях человеческого знания, а также бурным развитием литературы и искусства. В. И. Ленин в статье «Под чужим флагом» отмечал, что то была «эпоха буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности, эпоха быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений»¹.

Становление крупной механизированной промышленности, внедрение машин в сельское хозяйство, широкое развитие транспорта и торговли, обеспечившее колоссальный рост производства и обмена товаров, привели к глубочайшим социально-экономическим изменениям в жизни общества. Вместе с централизацией капитала и ростом промышленной буржуазии на историческую арену выступил индустриальный пролетариат — отныне главная движущая сила истории. Утверждение капиталистического способа производства в Европе, Северной Америке сопровождалось острой классовой борьбой. После Великой французской революции буржуазные революции произошли в Испании, Италии. 30—40-е годы XIX века ознаменованы первыми массовыми выступлениями пролетариата: чартистское движение в Англии, восстание лионских и силезских ткачей. В революциях 1848—1849 годов в ряде европейских государств, в частности во Франции, пролетариат ведет борьбу как самостоятельная историческая сила.

Напуганная размахом революционного движения буржуазия идет на компромисс с феодально-абсолютистскими силами. Политический поворот буржуазии в сторону реакции, резко обозначившийся после революции 1848—1849 годов, окончательно совершается после падения Парижской коммуны. Все это самым непосредственным образом сказывается на буржуазной идеологии, которая начинает приобретать явно апологетический характер.

Утверждение капиталистического способа производства сопровождается значительными открытиями в науке: закона кратных отношений Дальтона в атомистике, эволюционной теории Ламарка, теорий Кювье, Жоффруа Сент-Илера, Дарвина, закона сохранения и превращения энергии Майера, обнаружение планеты Нептун астрономом Леверье. Известный вклад в развитие исторической науки внесли Тьери, Минье, Гизо. Все это не

могло не сказаться на художественном мышлении, а также на эстетических концепциях.

Первая половина XIX века ознаменована возникновением социалистически-утопических теорий Р. Оуэна, А.-К. Сен-Симона, Ш. Фурье. Эти мыслители в своих проектах переустройства общества на справедливых началах уделяют большое внимание эстетическому воспитанию.

Крупные достижения наблюдаются и в философии. Гегель, развивая идеи своих предшественников — Канта, Фихте, Шеллинга, — разрабатывает фундаментальные принципы диалектического мышления, правда, на идеалистической почве. В трудах Гете, Фейербаха закладываются основы современного материалистического мировоззрения. В этот период получают также распространение и спиритуалистические, религиозно-идеалистические теории Шопенгауэра, Кузена, Ламмене и других.

Высшим достижением XIX века явился марксизм. Это было величайшим революционным переворотом в науке. Марксизм критически усвоил и переработал все лучшее, что было накоплено человечеством в прошлом. Отныне научный и социальный прогресс оказался связанным с марксизмом.

На волне демократического движения бурно расцветают литература и искусство. Наряду с зарождением искусства критического реализма возникает искусство, близкое пролетариату, пролетарское искусство.

Развитие эстетической мысли конца XVIII — первой половины XIX века идет сложными и противоречивыми путями. В основном здесь находит отражение становление романтизма и зарождение критического реализма в искусстве. Однако в этот период продолжают разрабатываться и эстетические концепции, выступающие в качестве завершающего звена основных философских систем (Кант, Шеллинг, Гегель и другие). Особое место занимают эстетические теории, созданные в процессе выработки планов социального переустройства (Оуэн, Сен-Симон, Фурье).

Немецкая классическая эстетика конца XVIII — начала XIX века, представленная такими выдающимися мыслителями и философами, как Кант, Гете, Шиллер, Фихте, Шеллинг, Гегель, Фейербах, — одно из высших достижений домарксистского периода. Главным ее завоеванием явились разработанные ею методологические принципы анализа эстетической культуры. Метод исторической диалектики, хотя он и был сформулирован на основе идеалистического мировоззрения, открывал возможности для широких обобщений и прогнозов в области литературы и искусства.

Диалектические догадки явно обнаруживаются уже у Лессинга и Гердера. Однако систематическую разработку диалек-

тика получает только у классиков немецкой философии, начиная с Канта. Кёнигсбергский мыслитель на раннем этапе своего творчества — в так называемый докритический период — в своей концепции возникновения Солнечной системы отчетливо сформулировал идею развития. В зрелый, «критический» период Кант создает свою концепцию «антиномий» разума. В частности, он указывает на антиномичную, противоречивую природу эстетического суждения. В плане разработки идеалистической диалектики еще дальше идет Фихте. Он пытается, в частности, вывести философские категории путем обнаружения внутренних противоречий в процессе мышления. Шеллинг делает попытку более конкретно, чем Кант и Фихте, применить принципы идеалистической диалектики к анализу художественной культуры. Высшего пункта в этом плане достигает Гегель, который, по словам Энгельса, «впервые представил весь природный, исторический и духовный мир в виде процесса, т. е. в непрерывном движении, изменении, преобразовании и развитии, и сделал попытку раскрыть внутреннюю связь этого движения и развития»². Разработанные принципы идеалистической диалектики великий немецкий мыслитель успешно применил к научному рассмотрению мировой художественной культуры, начиная с Древнего Востока и кончая современной ему эпохой.

Немецкая классическая эстетика усматривала наличие тесной связи между художественной культурой и важными проблемами эпохи. Немецкие мыслители и писатели хорошо понимали, что эстетические проблемы — это проблемы человека, проблемы общественной жизни. Гуманистическое содержание их творчества оказало мощное влияние на развитие эстетических теорий во Франции, Англии, Италии, России. Однако мы не можем, разумеется, закрывать глаза на слабые стороны немецких эстетических теорий конца XVIII — первой половины XIX века. Они проявились, в частности, в немецком романтизме, особенно в концепциях тех его представителей, которые принадлежали к консервативному крылу. Речь идет не только о Новалисе, но и о Шеллинге, наконец, о позднем романтике — Шопенгауэре.

Конец XVIII и почти вся первая половина XIX века ознаменованы романтическим движением, разумеется, не только в Германии, но и в других странах Западной Европы, Северной Америке и в России. Социальной основой романтизма в западноевропейских странах явилось разочарование в результатах французской революции. Романтики обнаружили несоответствие между идеалами, которые были сформулированы просветителями, и действительностью, утвердившейся после победы буржуазного способа производства.

Романтизм — явление неоднородное как по своей социальной направленности, так и по эстетическим концепциям. С одной

стороны, в нем нашли отражение консервативные тенденции: Новалис, братья Шлегель в Германии; Колридж, Вордсворт в Англии; Шатобриан, Альфред де Виньи во Франции; с другой — прогрессивные: Гюго, Байрон, Шелли. Конечно, такое деление до известной степени схематично. Но, в конце концов во всяком обобщении и всякой типологии, выделяющих общее, утрачивается богатство индивидуального. И все-таки общие черты у романтиков, в противоположность просветителям, налицо. Прежде всего это противопоставление чувства разуму. Это высокая оценка романтиками импульсивности, интуиции, противоположение системе логических аргументов нестесненного воображения, свободной игры фантазии. Романтики ценят прежде всего вдохновение, непосредственность чувства, выступая против рационалистических правил и канонов. Их часто не интересует причинная связь явлений, зато они пытаются интуитивно постичь то духовное начало, которое, по их мнению, движет процессами и явлениями. Они преклоняются перед природой и стремятся непосредственно прочувствовать ее загадочные феномены. Очень характерны для романтиков идеи эволюции и историзма. В искусстве они ценят в первую очередь все неповторимое, индивидуальное. Отсюда — их интерес к национальной самобытности культуры. Принципу подражания романтики противопоставляют экспрессию. Внешняя природа для них — только импульс для воображения, отправная точка для проявления ничем не ограниченной субъективной активности художника.

Романтики, как видим, не разделяют эстетических принципов просветителей. Они согласны только с теми из них, у которых видят нечто близкое им, — например с Руссо. В основном же они критикуют недостаточно обоснованный социальный оптимизм, некоторую абстрактность идеалов просветителей, их антиисторизм, метафизичность мышления. Однако собственная программа романтиков часто крайне неопределенна, смутна, диалектика оборачивается порой субъективизмом, а требование свободы в жизни и в искусстве на деле ограничивается интеллигентским индивидуализмом и даже анархизмом. Когда же прогрессивные романтики пытаются формулировать положительные идеалы, они часто выходят за рамки романтического мировоззрения. Так, Гофман, Байрон, Шелли вплотную подошли к реализму. Небезынтересно отметить, что слабости романтического движения хорошо видели Гете, Гегель. Однако при всех недостатках романтизм явился большим шагом вперед в развитии мировой художественной культуры. Не случайно романтическое движение охватило не только западноевропейские страны, но и Северную Америку. Широкое развитие романтизм получил также и в России.

Высшим достижением эстетической мысли XIX века явилась

эстетика критического реализма, который зарождается уже в 20-е годы XIX века. У ее истоков стоят прогрессивные романтики, а также Гете, Гегель.

Критические реалисты как художники сформировались в послереволюционную эпоху, в отличие, скажем, от Гете и Гегеля, которые сохраняли просветительский оптимизм и веру в безграничные возможности разума. Критические реалисты не отрицают прогресса, не становятся на позиции исторического нигилизма, как некоторые романтики консервативного крыла, и не отворачиваются от суровой реальности, которая для них — основной источник тем и идей. У писателей и художников реалистического направления явно обозначилась тенденция к многостороннему воспроизведению действительности, к широким философским обобщениям. С этой целью они обращаются к современным им наукам — естественным и общественным (при этом у них не замечается смешения природных и социальных закономерностей, как это потом будет характерно для писателей натуралистического направления).

Отражение экономических, политических, нравственных противоречий своего времени в полноценных художественных образах — основная заслуга критических реалистов. Есть нечто общее между великими философами и писателями той эпохи. Подобно тому как Кант, Гегель, Фейербах пытались в понятиях воссоздать целостную картину мира, так Бальзак, Диккенс, Теккерей дают нам настоящую энциклопедию основных противоречий буржуазного общества. Буржуазное искусство впоследствии не достигало такой высоты и широты художественного обобщения, какое наблюдается у представителей критического реализма XIX века. Аналогичный энциклопедизм мы встречаем несколько позже, но уже на другой исторической почве — в России.

Высший подъем реалистического искусства в Западной Европе относится к 30—40-м годам XIX века. Критический реализм явился подлинно гуманистическим направлением, поскольку всесторонней и глубокой критикой бесчеловечных отношений при капитализме он расшатывал его устои, подготавливая тем самым почву для победы новых исторических сил. Нет никакого сомнения, что, разрабатывая свою теорию, основоположники марксизма опирались на великие художественные открытия классиков реалистической литературы и искусства XIX века.

Как мы уже отмечали, эстетические теории прошлого века формировались не только в недрах философских исканий, не только на пути обобщения художественной практики, но и в процессе поисков новых общественных форм жизни, которые принесли бы человечеству избавление от экономического, полити-

ческого и духовного рабства. В этом плане представляют огромный интерес размышления социалистов-утопистов о природе искусства и его роли в жизни общества. Особого внимания заслуживают их концепции эстетического воспитания.

Середина XIX века характеризуется также возникновением эстетических концепций, основанных на исходных положениях идеалистической философии. Прежде всего их разрабатывают теоретики, опирающиеся на традиции немецкой классики, но явно их искажающие и вульгаризирующие. В этом плане показательна фигура Кузена. В первой половине века зарождается и позитивизм, философское движение, начатое Контом, которое получит дальнейшее развитие во второй половине XIX века.

После поражения революций 1848—1849 годов четко обозначились признаки эстетического декаданса. Еще раньше они обнаружили у Шопенгауэра. Одновременно кризисные явления наблюдаются и в творчестве ряда крупных поэтов, хотя и в форме некоего пессимистического комплекса, в частности у поздних романтиков — Теофиля Готье, Леконта де Лиля, Шарля Бодлера. Заметны они и у эстетиков гегелевской школы.

Таким образом, буржуазная эстетическая мысль достигает своей вершины в эстетике критического реализма и в эстетических теориях немецкой классической философии. Когда мы говорим об эстетике критического реализма первой половины XIX века, мы имеем в виду прежде всего Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея. Особенно велики заслуги Бальзака в разработке эстетических принципов высокого реализма — его по глубине обобщений и широте охвата явлений действительности смело можно поставить на один уровень с Гегелем, а в некоторых отношениях он даже превосходит великого немецкого мыслителя.

Начиная со второй половины XIX века буржуазная эстетическая мысль на Западе явно деградирует. Несколько иными путями идет развитие эстетической мысли в России. Здесь особого внимания заслуживает борьба русских революционных демократов за высокую идейность, реализм и народность искусства. Разработка ими эстетической теории на основе материалистического мировоззрения имеет всемирно-историческое значение. Мы по праву можем гордиться тем, что русская революционно-демократическая эстетика явилась высшим достижением в развитии демократической мысли XIX века. Дальнейший прогресс в эстетике и искусстве связан с освободительным движением пролетариата, идеологией которого явился марксизм.

Русская литература и искусство XIX века, связанные прочными узами с западноевропейской художественной культурой, имели свои отличительные черты, обусловленные специфическим

развитием России. Неограниченный произвол власти, отсутствие политической свободы в стране стали причиной того, что литература и искусство в России оказались своеобразной трибуной, с высоты которой, по выражению Герцена, можно было заставить услышать крик негодования и совести. Отсюда — особая роль русской литературы и искусства в XIX веке, их мощное влияние на общественную жизнь.

Известно, что конец XVIII — начало XIX века в России ознаменованы бурным развитием литературы, театра, изобразительных искусств, музыки. Это обусловило интерес к теоретическим проблемам художественной культуры, явилось причиной расцвета художественной критики.

В России в это время, как и в других странах, наблюдается сложная идейно-политическая дифференциация, борьба различных течений как в области политики, так и в области духовной культуры. Ленинское учение о двух культурах имеет прямое отношение к России названного периода. В русской эстетике можно также различить проявление двух тенденций, хотя и проступают они порой не столь отчетливо. С одной стороны это официальная эстетика, близко стоящая к официальной идеологии или даже совпадающая с ней. Ей противостоит демократическая эстетическая мысль, прямо или косвенно связанная с освободительным движением в стране.

Самый беглый взгляд на духовное развитие России в этот период дает основание утверждать, что передовая русская эстетическая мысль была связана с демократическим движением. В. И. Ленин указывал на необходимость рассматривать развитие русской культуры в связи с основными этапами освободительного движения. Характеризуя русскую передовую эстетическую мысль первой трети XIX века, Э. А. Каменский совершенно справедливо отмечает, что здесь существовали следующие направления, которые можно «разграничить соответственно их философской ориентации: просветительский классицизм, базировавшийся на деистическо-материалистической философии; романтизм, основанный на идеалистической, главным образом шеллингианской философии; эстетика декабризма, в известной мере принимавшая некоторые принципы как просветительского классицизма, так и западноевропейского романтизма, одновременно взаимодействующая с романтизмом русским»³. В более широком плане рассмотрение эстетической мысли России первой половины XIX века возможно лишь с учетом тех процессов, которые имели место в художественной культуре. Первый период охватывает развитие искусства и литературы в России от Великой французской революции через Отечественную войну 1812 года к декабристскому движению и его разгрому; второй — от николаевской реакции к демократическому подъему, начало кото-

рого связано с окончанием Крымской войны. Первому историческому этапу в художественной культуре соответствует движение от сентиментализма к романтизму; второму — от романтизма к реализму. Эта периодизация художественного процесса в главных своих чертах совпадает с развитием эстетической мысли, хотя и не исключаются некоторые несовпадения. Скажем, в первой трети XIX века в русской культуре сохраняется влияние классицизма, который в эстетике явно отходит на второй план.

Возникновение сентиментализма в литературе и искусстве России определило проблематику и направление эстетических исканий. Его гносеологической основой является сенсуализм. Приобретает известное значение проблема эстетического вкуса и эстетических чувств. Появляется интерес к народному творчеству, народной культуре. В этой связи эстетическая проблематика разрабатывается в произведениях Радищева, Карамзина. В первой половине XIX века развитие эстетики связано с деятельностью декабристов, с литературно-критическими и философскими работами А. Ф. Мерзлякова, Н. И. Надеждина, «любомудров», а также с творчеством выдающихся русских писателей и поэтов — А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова. Постепенно романтические идеи в искусстве и эстетике, как и в литературной критике, уступают место реализму. Это происходит на рубеже 20—30-х годов. В это время наблюдается процесс демократизации освободительного движения в России. Обнаруживается кризис дворянско-просветительской идеологии. На смену ей приходит сначала демократическая, а затем революционно-демократическая идеология. «Пушкинский период» русской литературы, по определению Н. Г. Чернышевского, сменяется «гоголевским». Натуральная школа призывает обратиться к действительности, к реальным проблемам общественной жизни. Таким путем подготавливается реалистический тип творчества с его ориентацией на жгучие социальные проблемы, на поиски соответствующих принципов отбора, обобщения и художественного воплощения жизненного материала в полнокровных реалистических образах. Философско-эстетическое обоснование принципов критического реализма является крупной заслугой русских революционных демократов, опиравшихся на лучшие достижения немецкой классической эстетики, на идеи социалистов-утопистов, на выдающиеся образцы творчества западноевропейских писателей и художников-реалистов, на национальные гуманистические традиции.

Как известно, для России XIX века было характерно наличие мощных тенденций в обществе к социальному освобождению. Крестьянский протест давал о себе знать явно или подспудно в продолжение всего столетия. Наличие в России сильных антифеодальных течений подготовило ее к тому, что она в конце

концов стала центром мирового революционного движения, что, разумеется, сказалось на судьбах искусства, на развитии философской и эстетической мысли.

Как средоточие передовых идей, русское искусство XIX века приобрело те черты идейно-эстетического своеобразия, которые поставили его на вершину художественных достижений человечества. Прежде всего это относится к проблематике искусства, выразившейся, в частности, в конфликте между одаренной, «идеально» настроенной личностью и обществом, в противопоставлении субъективно понимаемой свободы и объективно данной реальности, в антагонизме романтической мечты о лучшем будущем и прозаического кодекса официально признанных ценностей. Этот конфликт идеала и действительности нашел яркое воплощение в целой галерее так называемых «лишних людей», выведенных почти у всех русских писателей — от Грибоедова до Чехова, — с типичной для них потерянностью, оторванностью от жизни, вынужденным одиночеством. Каждый период развития общественных противоречий накладывал свой отпечаток на их облик, но в основе этого явления в русской литературе лежал не байронизм, не идеалистическая мечтательность, не «мировая скорбь», а ясное осознание несовершенства социального устройства и нежелание идти на компромисс с совестью. В тесной связи с этой особенностью русского искусства и другая его характерная черта — апелляция к народу, к низам, к трудящейся и эксплуатируемой массе, стремление писателей и художников обрести в них живое воплощение своих общественных идеалов.

В том же направлении развивалась и русская эстетическая мысль XIX века. Ранний этап ее отмечен косвенным влиянием немецкого классического идеализма и романтизма. Однако уже в критических работах Пушкина она обретает самостоятельный характер. Великий русский поэт направил русскую науку об искусстве на путь реализма. Трактовка им таких важнейших эстетических категорий, как «народность», «художественная правда», была на уровне лучших философско-теоретических достижений его времени. Рассматривая вопрос об отношении искусства к действительности, о связи эстетического и этического, Пушкин диалектически решил дилемму нравственного и прекрасного, указывая на социально-историческую обусловленность этих понятий. Только искаженным, односторонним толкованием его мыслей можно объяснить тот факт, что в свое время представители «чистого искусства» пытались представить Пушкина как апологета безыдейности. И теоретически и в своем творчестве русский поэт выступал лишь против узкой утилитарности, что было своеобразной попыткой защитить художника от подчинения ханжеской морали господствующего класса. Он дал глу-

бокое решение вопроса о назначении и социальной сущности искусства, утверждая, что оно черпает свое содержание и силу в противоречиях и конфликтах истории («судьбах народа»).

Дальнейшее развитие эстетической мысли в России шло различными путями. Наиболее важное ее направление в это время определил Белинский — великий мыслитель-материалист, революционер, чье влияние на русскую философскую мысль и искусство трудно переоценить. Преодолев слабые моменты гегелевской философии, но усвоив и сохранив ее диалектический метод, Белинский стал ведущим идеологом революционно-демократического направления в эстетике и влиятельнейшим художественным критиком своего времени. Белинскому принадлежит едва ли не первое место среди людей, чьи усилия способствовали пробуждению русского общественного самосознания и росту литературы, «пробившейся назло имперской воле из глубины совести» (Герцен). Эстетическое в теоретической мысли Белинского органически связано с этическим. Утверждая тождество художественного и нравственного, Белинский исходил из естественного для его позиции просветителя и революционного демократа тезиса о необходимости совмещать в искусстве высокие этические требования с осмыслением конкретной общественной борьбы своего времени.

В условиях изменившейся общественно-исторической ситуации эстетические идеи Белинского были развиты и углублены Чернышевским и Добролюбовым. На характере русской революционно-демократической эстетики этого времени сказались своеобразные объективные обстоятельства: богатая социальная и художественная практика, доступная для анализа, более острый, чем в послереволюционной Западной Европе, характер общественной борьбы в России, критическое усвоение идей западной эстетики. В ней нашло отражение мощное движение, направленное против феодально-крепостнического строя, чаяния народных масс, прежде всего многомиллионного крестьянства. Не случайно с самого начала для нее был характерен боевой демократизм, непримиримость к идеям и теориям, служащим интересам эксплуататоров. Отсюда — ее революционный дух, ее страстность, новизна и оригинальность. Как мы уже отмечали, создавая свою эстетическую концепцию, русские революционные демократы опирались не только на достижения национального искусства и национальной философско-эстетической мысли, но и на богатое теоретическое наследие других народов.

Основоположник русской революционно-демократической эстетики В. Г. Белинский прошел сложный путь исканий. Ранняя смерть оборвала его творческую деятельность, на которую все большее влияние начали оказывать революционные идеи, нашедшие свое выражение в знаменитом письме к Гоголю. Про-

буждение в народе чувства человеческого достоинства, воспитание его в духе непримиримости ко всему, что унижает его, к любым формам деспотизма, в вере в собственные силы — вот что считал Белинский самым важным в творческой, критической, философско-теоретической деятельности.

Огромный вклад в развитие материалистической эстетики внесли Герцен и Огарев, в деятельности которых отразился переход от дворянской революционности к революционному демократизму. В своих теоретических статьях и критических выступлениях Герцен касался не только проблем искусства, но и некоторых важных эстетических категорий. Им разработано понятие эстетической реальности; далее, он сформулировал материалистическое понимание прекрасного. В этой связи он анализирует категорию «гармония», которая рассматривается им как эстетическое и социальное явление, как идеал человеческой личности.

Ведущим эстетиком революционных демократов стал Н. Г. Чернышевский, человек энциклопедических интересов, философ, писатель, литературный критик, историк общественной мысли, экономист, политический мыслитель и вместе с тем революционер в своей практической деятельности. Великая заслуга Чернышевского в том, что он предпринял попытку рассмотреть все основные эстетические понятия — «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое» и т. д. — с позиций философского материализма. Подобную задачу до него никто ни в России, ни за рубежом не только не решал, но даже и не ставил.

Исключительно важная роль в развитии революционно-демократической эстетики принадлежит Н. А. Добролюбову. Его основная заслуга — в разработке методологических основ художественной критики. Особый интерес представляют добролюбовское понятие «реальная критика», подробное обоснование главных принципов реализма. Немалое место в его статьях занимает и проблема народности искусства. Его интересовали не общие категории эстетики, а их применение к анализу и прогнозированию литературы и искусства.

Вопросы о месте искусства в жизни общества, критического направления в развитии искусства нашли свое отражение у Д. М. Писарева, проявившего себя талантливым мыслителем и литературным критиком.

Представители русской революционно-демократической эстетики в своем анализе специфики искусства, в выяснении его общественной роли обращались уже не к отвлеченной абсолютной идее, а к конкретной социальной действительности. Русское искусство и эстетическая мысль не испытали влияния культа свободного предпринимательства. Но при всем том, как отмечал Плеханов в статье о Чернышевском, создать эстетику объектив-

ную, в полном смысле слова научную русские революционные демократы не смогли по той причине, что такая эстетика возможна только на основе правильного социологического учения о жизни. Таким учением явился марксизм. Разделение человеческих потребностей на «естественные» и «искусственные», объяснение противоречий исторического развития властью «ложных» представлений о жизни занимали видное место в философских взглядах революционных демократов, хотя они и прекрасно владели диалектическим методом и социально-классовым подходом к анализу духовной деятельности человека.

Несмотря на определенную историческую ограниченность, наследие русских революционных демократов имеет огромное значение для современности. Их взгляды на искусство как на познание мира, подчеркивание его огромной воспитательной силы, их идея о необходимости обращения к важнейшим проблемам эпохи, их борьба за гуманизм и реализм в искусстве близки и понятны всему прогрессивному человечеству. Разрабатывая современные проблемы эстетики, мы не можем не учитывать великие достижения русских революционных демократов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Ленин В. И. Полн собр. соч., т. 26, с. 143.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 23.

³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, в 2-х т., 1. М., 1974, с. 9.

РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИКИ
В СТРАНАХ
ЗАПАДНОЙ
ЕВРОПЫ
И АМЕРИКИ



НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

Немецкая классическая эстетика конца XVIII — начала XIX века — сложный и противоречивый этап в развитии мировой эстетической мысли. Он представлен Кантом, Фихте, Шеллингом, Шиллером, Гете и, наконец, Гегелем. В творчестве этих мыслителей и писателей, с одной стороны, были восприняты и развиты некоторые положения немецких просветителей (Кант, Шиллер, Гете в определенный период сами выступали как просветители). С другой стороны, классики немецкой эстетической мысли выявили слабые стороны культуры эпохи Просвещения и сформулировали новые идеи, но, самое главное, выработали новые методологические принципы в подходе к анализу эстетической культуры. Основным завоеванием немецкой классической эстетики является метод идеалистической диалектики. Домарксистская диалектика достигла своего кульминационного пункта как раз у представителей немецкого классического идеализма, хотя отдельные диалектические догадки мы находим уже у Лессинга, Гердера и еще раньше — у Лейбница.

Диалектические методологические принципы отчетливо выражены в творчестве Канта «докритического» периода, в его космогонической гипотезе. В «критический» период Кант развил учение об антиномиях разума. При анализе эстетического вкуса он пытался выявить антиномизм эстетического суждения. И хотя кантовские антиномии носят негативный характер, они тем не менее свидетельствуют о смелых попытках философа поставить проблемы диалектики мышления. Фихте в своем «Наукоучении» идет еще дальше — он пробует вывести логические категории путем обнаружения внутренних противоречий в процессе мышления. Шеллинг пытается применить диалектические принципы не только при анализе явлений природы, но и при рассмотрении

различных сторон общественной жизни, в том числе эстетической культуры. Вершиной в развитии домарксистской диалектики явилась идеалистическая диалектика Гегеля, который впервые представил весь природный, исторический и духовный мир в виде процесса, то есть в непрерывном движении, изменении, преобразовании и развитии, и сделал попытку раскрыть внутреннюю связь этого движения и развития. Метод идеалистической диалектики Гегель применил и к изучению мирового художественного процесса, начиная с Древнего Востока и кончая современной ему эпохой.

Диалектический подход к анализу эстетических явлений мы находим также у гениальных немецких писателей — Шиллера и Гете, которые, как известно, были и выдающимися философами.

Классики немецкой философии вскрыли связь искусства, эстетических концепций с великими проблемами эпохи. Они хорошо понимали, что эстетические проблемы — это проблемы общественной жизни, проблемы человека. Их эстетика носила ярко выраженный гуманистический характер, хотя ее гуманизм отличался исторической ограниченностью.

Таким образом, развитие диалектики как метода философского мышления, и в особенности все более успешные попытки применения этого метода к истории общества и культуры, приведшие в результате к построению грандиозной системы гегелевской философии и эстетики, позволило, во-первых, по-новому поставить многие вопросы, касающиеся содержания основных эстетических категорий; во-вторых, опираясь на развитую диалектику человеческой деятельности, понимаемую, правда, идеалистически, раскрыть многие моменты и принципы существования и исторического развития искусства. В немецкой классической философии и эстетике в свернутом виде содержится почти вся та проблематика, которая получит свое раскрытие в XIX веке. Наиболее прогрессивные и гуманистические тенденции немецкой классической эстетики, и в первую очередь диалектический метод, а также историческое рассмотрение художественной культуры, были интегрированы затем марксистской эстетикой, соединившей диалектический подход в исследовании искусства с материалистическим принципом изучения общества и истории.

Начиная с Гегеля, философия искусства, как она чаще всего трактовалась в немецкой классической эстетике, перестает быть завершающей — и высшей — составной частью философской системы, в которой тем или иным способом предполагалось разрешить противоречия предшествующих частей системы, а значит, и соответствующих сфер действительной жизни. Вместе с «концом философии» (о котором писал Маркс, подразумевая спекулятивную философию) приходит и конец этого ограничения

в назначении эстетики — она получает значение самостоятельной науки. В зависимости от того, как это значение определяется, развиваются в дальнейшем различные направления и школы.

Для последующей истории теоретической мысли немецкая эстетика конца XVIII — начала XIX века играет роль важнейшего источника формулировок эстетических проблем и их решений, ставших впоследствии классическими. Немецкая классическая эстетика оказала сильное влияние на развитие эстетических теорий Франции, Англии, Италии, России, а во второй половине XIX века ее основные идеи начинают проникать и в страны Востока. Все это объясняет неугасающий интерес к ее теоретическому наследию и то большое значение, которое ей придается в истории эстетической мысли.

§ 1. Кант

Иммануил Кант (1724—1804) — основоположник немецкой классической философии — является одновременно и родоначальником немецкой классической эстетики. Его влияние испытали Шиллер, Фихте, Шеллинг, Ф. Шлегель, Гегель, Шопенгауэр. Эстетическая концепция Канта в целом характеризуется внутренней противоречивостью. Из отдельных ее сторон и положений впоследствии развились эстетические теории самого разнообразного толка.

Эстетика Канта претерпела существенные изменения в связи с его общим философским развитием.

К «докритическому» периоду деятельности Канта относится его очерк «Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного» (1764). Он написан в духе идей английского Просвещения. Речь в нем идет о различных объектах чувства прекрасного и возвышенного. Ощущения приятного и неприятного, отмечает Кант, основываются не столько на свойстве внешних вещей, возбуждающих эти ощущения, сколько на присущем каждому человеку чувстве удовольствия или неудовольствия. Этим объясняется, в частности, бесконечное многообразие вкусов. Кант дает здесь чисто эмпирическое описание разнообразных явлений природы, возбуждающих чувство прекрасного и возвышенного у человека, пишет об их свойствах вообще, об их различии у мужчин и женщин, о национальных характерах, поскольку они основываются на разном чувстве возвышенного и прекрасного. Заканчивается трактат обзором истории изменения эстетических вкусов. Философ высоко оценивает вкус древних греков и римлян. Они «обладали подлинным чувством прекрасного и возвышенного, о чем свидетельствуют их поэзия,

скульптура, архитектура, законодательство и даже нравы»¹ В эпоху императорского Рима на место «благородной простоты» пришла «пышность», а затем и «ложный блеск». «Варвары же, укрепив свою власть, ввели собственный извращенный вкус, называемый готическим и сводившийся к гримасам»² В новое время, говорит Кант, наблюдается «расцвет истинного вкуса к прекрасному и благородному как в искусствах и науках, так и в сфере нравственного. Нам остается лишь пожелать, чтобы так легко вводящий в заблуждение ложный блеск не отдал нас незаметно от благородной простоты...»³

В начале своего очерка Кант заявляет, что к исследуемым объектам он подходит не как философ, а как «наблюдатель». И в самом деле, здесь он занят прежде всего самим описанием природы чувств возвышенного и прекрасного. Как и английские просветители, Кант еще строго не разграничивает моральные и эстетические чувства. Философа прежде всего интересует выявление моральных потенций в человеке. Здесь явно проступает влияние Руссо, о котором в черновых набросках к очерку Кант отзывался с величайшим почтением. В своих «Наблюдениях» Кант довольно близок и к Винкельману, «История искусств древности» которого вышла в свет в том же 1764 году. Как известно, Винкельман в античном искусстве превыше всего ценил «благородную простоту». Высокая оценка античности — общая черта немецкого Просвещения, в рамках которого в значительной степени развивалась и эстетическая теория Канта «докритического» периода.

«Критический» период начинается с осознания Кантом необходимости отказа от всей предшествующей метафизики: «Вообще никакой метафизики еще не существует. (...) Неизбежно предстоит... полная реформа или, лучше сказать, новое рождение метафизики по совершенно неизвестному до сих пор плану»⁴. Эстетику Кант рассматривает как завершающую часть философской системы, поднимая ее тем самым на ступень чисто философской науки. И здесь он во многом предвосхищает Шеллинга и Гегеля. Откристаллизовавшиеся к этому времени принципы рационализма и эмпиризма были теми полюсами, которые задавали ведущие направления всей философской и эстетической мысли того времени. Кант требует отказаться от всей предшествующей философии, пробудиться «от догматического сна», достичь нового синтеза рационализма и эмпиризма, совершенно изменить само понятие философии, ее «жанр». Однако искомый им синтез рационализма и эмпиризма осуществляется Кантом не в отдельных положениях его философии, а в том, что он выдвигает новую, небывалую до этого точку зрения на ее задачи и возможности, точку зрения критики: прежде чем решать метафизические проблемы с любых, в том

числе и догматических, позиций, необходимо осуществить предварительную работу по критике возможностей разума. Только так мечтательство, которое осмеливается, прячась за школьной метафизикой, «разумно безумствовать», может быть изгнано из этого своего «последнего убежища»⁵. На вопрос «Как возможна метафизика?» Кант отвечает: только в форме критики. Это изменение взгляда на предмет и сущность философии открывает перед ним перспективу нового синтеза предшествующих тенденций в системе критической философии. Для всего критического периода творчества Канта характерно стремление к систематической связности, ее преобладание над определением через ассимилированные взгляды и точки зрения. Это находит отражение во всех разделах его философии, включая эстетику. «Имеет ли также и способность суждения, составляющая в ряду наших познавательных способностей среднее звено между рассудком и разумом, свои априорные принципы, конститутивны ли эти принципы или только регулятивны... и дают ли они а priori правило чувству удовольствия и неудовольствия как среднему звену между познавательной способностью и способностью желания...»⁶ — вот чем призвана заниматься критика способности суждения. Способность суждения имеет свой априорный принцип — точнее, она предписывает его природе, бесконечное многообразие которой могло бы оказаться несоразмерным с нашей способностью понимания, — это «закон спецификации природы» по принципу целесообразности, который, правда, обладает лишь субъективной необходимостью. Она предписывает «единообразие природных вещей по всеобщим законам, без которого вообще не было бы формы познания из опыта...»⁷ Природа посредством понятия целесообразности «представляется так, как если бы некий рассудок содержал в себе основание единства многообразного [содержания] ее эмпирических законов»⁸.

Опыт, если он вообще возможен, утверждает Кант, должен представлять собой систему. Этим замыканием системы в субъекте объясняются многие положения «Критики способности суждения» (1790), основного кантовского труда по эстетике.

В своей третьей «критике» Кант предпринимает попытку определить специфику эстетического принципа, отграничив его сферу не только от нравственности, но и от познания, практической деятельности, от всех других видов человеческой активности. Он подвергает основательной критике методологические основы как рационализма, так и эмпиризма, пытаясь преодолеть противоположность между ними при объяснении эстетических явлений. Именно этой цели служит центральная категория эстетики Канта — целесообразность. Кант был свидетелем того, как механистическая картина мира, созданная англо-

французским материализмом XVII века, все более обнаруживала свою несостоятельность, он понимал, что концепция конечных причин антинаучна. И тем не менее принцип целесообразности может играть в известной степени эвристическую роль, поскольку подводит эмпирические данные под общий закон. Уделяя внимание проблеме эстетического творчества, Кант учитывал целесообразный характер человеческой деятельности: последняя является в некотором смысле аналогом активности самой природы, ее техники, то есть такого ее порядка, как если бы в основе ее лежала некая цель.

Система, утверждает Кант, должна быть создана также потому, что у познания два источника и ни один из них не обеспечивает окончательного единства, то есть единство необходимо найти, так как оно не дано и не может быть дано, ибо познание всегда ограничено, то есть окружено незнанием. Знание — всегда синтез слепых созерцаний и пустых понятий. Несозерцаемое в представлении понятие свободы и предмет, созерцаемый только как явление, связаны через субъект; эту связь осуществляет способность суждения, которая «соотносится исключительно с субъектом и сама по себе не порождает никаких понятий о предметах»⁹. Возможность связного опыта осуществляется через субъективно необходимое понятие целесообразности.

Понятие целесообразности Кант использует при рассмотрении основных эстетических категорий. Из них на первое место он ставит прекрасное, на второе — возвышенное, далее идут философско-эстетические категории искусства и художественного творчества. Ход мыслей Канта следующий.

В своих трудах — «Критика чистого разума» и «Критика практического разума» — он исследовал рассудок, предписывающий закон природе, и разум, полагающий законы воле. Первый имеет отношение к природе, бытию, второй — к долгу, свободе. Разграничив мир природы и мир свободы, Кант как бы вновь стремится их объединить, найти между ними примиряющее звено, которое он видит в способности суждения, пребывающей как между рассудком и разумом, так и между познанием и желанием. Способность суждения есть способность мыслить частное как заключающееся в общем. Если дано общее (правило, принцип, закон), то способность суждения, которая подводит под него частное, является определяющей. Но если дано такое частное, для чего общее еще надо найти, то способность суждения становится рефлектирующей. В «Критике способности суждения» Кант анализирует только рефлектирующую силу суждения, которая не познает объекты, а обсуждает их по принципу целесообразности. Последняя может быть реальной. В этом случае предмет целесообразен (совершенен),

поскольку он согласуется со своей сущностью или со своим назначением. Но целесообразность, утверждает Кант, может быть и формальной. Формально или субъективно целесообразен предмет, который согласуется с природой нашей познавательной способности. Такой предмет мы называем прекрасным. Усмотрение целесообразности связано с чувством удовольствия. В первом случае удовольствие покоится на понятии предмета и является, следовательно, логическим удовлетворением; во втором — основывается на согласовании предмета с нашими познавательными способностями, и поэтому есть эстетическое чувство.

Следовательно, эстетическое суждение, по Канту, проистекает не из рассудка как понятийной способности и не из чувственного созерцания и его пестрого многообразия, а лишь из свободной игры рассудка и силы воображения. Гармония способностей познания делает возможным и само познание в кантовском смысле — настраивает познавательные способности субъекта, нацеливает его на предмет, и в ней же лежит причина чувства удовольствия, испытываемого нами от предметов, причина того, что они нравятся нам.

Бросается в глаза и другая особенность эстетической концепции Канта. Немецкая просветительская эстетика анализировала эстетические объекты. В центр своих изысканий она выдвигала проблемы прекрасного и искала объективные основы красоты. Кант отошел от этой традиции. Главный пункт своих интересов он сосредоточил на анализе субъективных условий восприятия прекрасного. Он не раз высказывался в том смысле, что нет науки о прекрасном, а есть только критика прекрасного.

Эстетическое чувство, согласно Канту, бескорыстно и сводится к чистому любованию предметом. Предмет же любования есть не что иное, как форма. Следовательно, прекрасное есть предмет незаинтересованного любования. Таков первый признак прекрасного.

Второй особенностью прекрасного является то, что оно без помощи понятия представляется нам как предмет всеобщего любования. Удовлетворение от прекрасного, следовательно, носит всеобщий характер, хотя оно и не основывается ни на каком понятии и логическом рассуждении. Эстетическое суждение никогда не может быть обосновано логически.

Третьей особенностью прекрасного является то, что оно имеет форму целесообразности, поскольку можно воспринимать в предмете целесообразность, не образуя представления о некоей определенной цели. Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели.

Наконец, прекрасное есть то, что нравится без понятия, как предмет необходимого любования.

Итак, прекрасно то, что необходимо нравится всем без всякого интереса, своей чистой формой.

Из «Аналитики эстетической способности суждения» видно, что Кант отрывал эстетическое от науки, морали, от практических потребностей человека. Он изолировал сферу эстетического от всех других видов общественной деятельности человека. Такое определение красоты неизбежно вело Канта к странному выводу, будто орнамент из листьев, простые узоры, арабески, музыкальные фантазии без темы и т. д. суть подлинное воплощение прекрасного, поскольку они сами по себе ничего не означают. Все это Кант назвал «свободной красотой». Отдавая себе отчет в ограниченности такого определения прекрасного, Кант поэтому вынужден был ввести понятие так называемой «привходящей красоты».

Если свободная красота не предполагает никакого понятия о том, каким должен быть объект, то привходящая красота подразумевает понятие цели и совершенство предмета. Красота человека, красота лошади, здания, писал Кант, «предполагают понятие о цели, которое определяет, чем должна быть вещь, стало быть, предполагает понятие ее совершенства, и, следовательно, она есть чисто привходящая красота»¹⁰ Сопутствующая красота, таким образом, основывается на сравнении объекта с его родовым понятием, идеей.

Кант далее в связи с разъяснением понятия «привходящая красота» ставит вопрос об идеале. «Идея,— пишет он,— обозначает, собственно говоря, некое понятие разума, а идеал — представление одиночной сущности, адекватной какой-либо идее»¹¹. Значит, идеал есть воплощение идеи в отдельном существе. Поскольку нельзя говорить об идеале красивых цветов, прекрасной мебелировки, прекрасного вида, ибо здесь цель недостаточно фиксируется, то идеалом может быть только человек. Человек сам через разум может определять свои цели, то есть имеет цель своего существования в самом себе.

Из всех рассуждений Канта о красоте видно, что он с большой для своего времени смелостью ставил вопрос о специфике эстетического. Но решить этот вопрос он не мог, так как исходил из идеалистических гносеологических установок. Когда же он попытался сохранить какое-то значение за содержанием, вводя понятие привходящей красоты, ему ничего не оставалось, как вернуться на другом уровне и совершенно иным путем, к синтезу категорий эстетики и этики, доводя до логического конца тенденции Просвещения.

В духе философии Просвещения Кант уже другим способом придавал красоте этический характер. Он пришел к выводу, что «прекрасное есть символ нравственно-доброего». Но, отыскивая границы действия и познания, Кант встретился со следующим

затруднением: принципиальная неопределенность для рассудочного познания идеи разума (добра) остается и в определении прекрасного — оно лишь символ доброго. Неопределенность «добра» в «прекрасном» превращается в символичность.

Несмотря на противоречивость рассуждений Канта об эстетических принципах, мы должны все же отметить его заслугу в выявлении отличительных особенностей эстетической деятельности, которую он сперва резко противопоставил этике и познанию, а затем через понятия «символ» и «гармония познавательных способностей» вновь с ними связал.

Наряду с прекрасным Кант подробно рассматривал возвышенное. Здесь он следовал идеям английских эстетиков эпохи Просвещения, и в частности Бёрка. Возвышенное и прекрасное имеют, по Канту, то общее, что нравятся сами по себе. Оба они предполагают суждение рефлексии. Удовольствие здесь связано с воображением или со способностью изображения. Суждения о прекрасном и возвышенном претендуют на всеобщность, хотя и не основываются на логических доказательствах. Однако между ними имеется и различие. Прекрасное нравится благодаря своим определенным формам. Но неопределенное и бесформенное также, по Канту, может воздействовать эстетически. В прекрасном удовольствие связано с представлением качества, в возвышенном — количества. В прекрасном удовольствие непосредственно порождает чувство жизнедеятельности, возвышенное же вначале на некоторое время вызывает торможение жизненных сил и лишь потом способствует их сильному проявлению. Возвышенное Кант определял как то, «что безусловно велико»¹², или то, «в сравнении с чем все другое мало»¹³. Наконец, «возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств»¹⁴.

Кант различал два вида возвышенного: математически возвышенное и динамически возвышенное. Первое охватывает экстенсивные величины, имеющие протяженность в пространстве и времени, второе — величины силы и могущества. Примером первого являются звездное небо, океан, второго — страшные силы природы, пожар, наводнение, землетрясение, ураган, гроза. Возвышенное в обоих случаях превосходит силу нашего чувственного представления, подавляет наше воображение. Вследствие этого мы чувствуем неспособность объять его нашим чувственным взором. Но это только на первых порах. Затем впечатление угнетенности сменяется оживлением нашей деятельности, поскольку здесь подавляется лишь наша чувственность, зато возвышается духовная сторона. Поражение чувственности при созерцании возвышенного пробуждает идею абсолютного, бесконечного. Причем эта идея не может быть адекватно

представлена в созерцании. Бесконечное представляется через свою неопределенность. Мы можем мыслить бесконечное, а не созерцать его. Разум способен мыслить самое величайшее, что только может иметь место в чувственном мире. Поэтому, отмечал Кант, в возвышенном мы чувствуем себя мизерными, как чувственные существа, но великими как существа разумные. Истинно возвышенное — это разум, нравственная природа человека, его стремление к чему-то выходящему за пределы чувственно постижимого. Поэтому «истинную возвышенность», писал Кант, надо искать только в душе того, кто высказывает суждение, а не в объекте природы, суждение о котором дает повод для такого расположения у него. Правда, нам кажется, что возвышенными являются сами объекты. Это происходит в силу того, что при созерцании мы всецело останавливаемся на объекте без рефлексии о нас самих. Тут происходит замещение (сублимация) идеи человечества уважением к объекту.

Рассмотрение эстетической категории «возвышенного» представляет интерес в двух отношениях. Во-первых, здесь ставится проблема расширения сферы эстетического. Длительное время эстетическое отождествлялось с прекрасным. В какой-то степени это сужало возможности художественного отображения действительности. Во-вторых, категория возвышенного служила для Канта узловым моментом, где снова объединяются эстетические и моральные принципы, но уже иначе, чем в прекрасном. «...Вряд ли можно мыслить чувство возвышенного в природе, — писал Кант, — не соединяя с ним расположения души, подобного расположению к моральному...»¹⁵.

В «возвышенном» как бы фокусируется основное философское представление Канта — о преобладании этического (долг) над миром явлений (чувство). В возвышенном разум поражает воображение.

Еще яснее стремление Канта сблизить эстетическую и моральную сферы выявляется в его концепции энтузиазма как начала, объединяющего идеи добра с аффектом; в истолковании Канта нравственный энтузиазм приобретает эстетический характер. Состояние энтузиазма является возвышенным, но и «отсутствие аффектов... в душе, настойчиво следующей своим неизменным основоположениям, возвышенно, и притом в превосходной степени, так как оно имеет на своей стороне и удовольствие чистого разума. Только такого рода характер и называется *благородным...*»¹⁶ Для восприятия красоты достаточно иметь вкус, то есть способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию. Для воспроизведения же прекрасного требуется еще и другая способность, а именно гений.

Выявляя природу гения, Кант обращается к анализу характерных особенностей искусства. Искусство отличается от природы

тем, что является результатом человеческой активности. Отличается оно также и от теоретической деятельности, в которой заранее известно, что и как должно быть сделано, и в которой, следовательно, отсутствует творческий момент. В искусстве же, даже если все это ранее известно, результат достигается не сразу — здесь еще требуется ловкость и умение.

Искусство, по Канту, надо отличать от ремесла, ибо первое является свободным, а второе предполагает заработок. На искусство смотрят как на игру, забаву, то есть как на занятие, которое приятно само по себе, в отличие от ремесла, самого по себе неприятного (обременительного), принудительного, заманчивого только по своему результату (например, дает заработок).

В мистифицированном виде здесь дается критика той формы труда, которая вытекает из природы эксплуататорского строя, капитализма в особенности. Всякий труд Кант характеризовал как «принудительную деятельность», лишенную привлекательности и удовольствия. Собственно говоря, здесь лежит ключ к пониманию кантовского противопоставления разума чувствам.

Область эстетического, по мысли Канта, выступает в качестве примиряющего момента между рассудком и чувствами. Кантовская мысль о том, что свобода творчества сохраняется лишь в сфере художественной деятельности, отражает реальный исторический факт. Лишь в сфере художественного освоения действительности сохранялась для человека относительная свобода. Но этот исторический факт Кант представил в виде неразрешимой антиномии, в форме внеисторического противоречия.

Сопоставляя искусство с трудовой деятельностью, Кант заложил основы той критики капиталистической формы труда, которая была в дальнейшем развита Гегелем. Вместе с тем он ставил вопрос о гармонически развитой личности: необходимость и возможность такого синтеза обсуждались в «Критике способности суждения».

С точки зрения этой цели — гармонии способностей души человека — становится понятным заявление Канта о том, что искусство хотя и не имеет цели, «но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми»¹⁷ Кант утверждал таким образом общественное назначение искусства.

Сопоставляя прекрасное в природе и в искусстве, Кант выдвигал положение о том, что прекрасное в искусстве не должно казаться умышленным. Целесообразность в продукте изящных искусств, по мнению Канта, хотя дается и предумышленно, однако должна казаться непредумышленной, то есть на изящные искусства надо смотреть как на природу, но при этом надо сознавать, что это все-таки искусство. Художественное произведение не должно производить впечатления «вымученности». Сквозь него не должны просвечивать педантичные «пра-

вила», хотя произведение искусства создается «по правилам», а не вопреки им. Эти требования естественности и правдоподобия вполне разумны. Они служили переходом к изложению концепции «гения».

Искусство, по мнению Канта, действует закономерно без закона, намеренно без намерения. Закон, по которому творит гений, не правило рассудка, он является естественной необходимостью внутреннего характера. Природа художника дает закон, прирожденная способность духа — гений — предписывает искусству правило. Художественное произведение, следовательно, есть продукт творчества гения, а само искусство возможно только через гения. Гений — это способность давать правила. Он представляет собой абсолютно творческое начало, он безусловно оригинален. Гений встречается лишь в искусстве. Тому, что основано на понятии, можно научиться. Так, можно научиться тому, что изложил Ньютон в своих принципах натуральной философии, но нельзя научиться вдохновению. «...Никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи...»¹⁸

Подобная трактовка творческого субъекта у Канта имеет не только чисто теоретическое значение. В условиях феодально-абсолютистской Германии это было вместе с тем голосом в защиту творческой свободы писателей и художников, скованных мелочной опекой меценатов, «просвещенных» покровителей «изящных искусств». Однако Кант до некоторой степени абсолютизировал специфику художественной деятельности и в трактовке творческого акта делал уступки иррационализму. «Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве природы он дает правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их и сообщить другим в таких предписаниях, которые делали бы и других способными создавать подобные же произведения»¹⁹, — писал Кант.

Истолкование творчества как непознаваемого процесса является слабой стороной эстетических взглядов Канта, обусловленной его агностицизмом. Эту сторону его теории использовали потом романтики, придав ей законченно мистический смысл. Сам Кант еще не пришел окончательно к мысли, что творческий акт есть полностью иррациональный, бессознательный процесс. Он требовал от художника развитого вкуса, соблюдения правил, от которых нельзя считать себя свободным.

Характеризуя деятельность гения, Кант подчеркивал, что она сказывается не столько в выполнении предначерченной цели

пластического изображения понятия, сколько в раскрытии «эстетических идей». Данное положение Кант направлял против рационализма Лейбница, Баумгартена и других.

С точки зрения рационалистов, искусство есть низший, смутный способ познания совершенства и гармонии мира. Рационалисты считают, что художественный образ обладает однозначностью в той же мере, как и понятие. По Канту, эстетическая идея шире понятия, то есть обладает многозначностью. Кант, следовательно, ставил вопрос о преодолении рационалистической узости в трактовке художественного образа. В этом состояла его громадная историческая заслуга.

Занимая позицию агностицизма в теории познания, Кант, однако, вовсе не был склонен понимать эстетическую идею в таком мистическом духе, как это проявлялось затем у Шеллинга или у Фридриха Шлегеля. Искусство философ мыслил в неразрывном единстве с красотой; последняя есть не что иное, как выражение эстетических идей. Таким образом, искусство он представлял себе по аналогии с речью. Выражение идей осуществляется с помощью слова, жеста и тона: артикуляции, жестикуляции и модуляции. Способ выражения мыслей, созерцаний и ощущений Кант положил в основу классификации искусств.

Вопрос о классификации искусств рассматривался уже в античности. Как известно, Платон и Аристотель сформулировали довольно четко принципы классификации искусств. Характеристика и взаимоотношение искусств давались выдающимися мыслителями Возрождения, теоретиками классицизма и Просвещения. Но эти классификации и характеристики видов и жанров искусств в основном носили эмпирический характер. Кант подошел к этому вопросу с философской точки зрения и попытался решить проблему деления искусств на основе четко продуманного единого принципа. В этом его огромная заслуга. Все искусства философ делил на словесные (красноречие и поэзия), изобразительные (пластика, живопись) и искусство «изящной игры ощущений» (музыка и искусство красок). Поэзия, считал Кант, занимает первое место среди других искусств по возможности выражения богатства мыслей: «...поэзия эстетически возвышается до идей»²⁰ По способности вызвать «душевное волнение» после поэзии идет музыка. Однако музыка мало способствует развитию духовной культуры человека, слабо обогащает его интеллектуальные способности и в этом плане занимает низшее место в ряду других искусств. Из изобразительных искусств философ отдавал предпочтение живописи. Для него она прежде всего искусство рисунка и способна поэтому проникать дальше других изобразительных искусств «в область идей». К изобразительным искусствам мыслитель

относил украшение комнат, орнамент, меблировку, а также ювелирное искусство.

Как видим, эстетическую ценность различных видов искусств Кант ставил в зависимость от способности передать идейное содержание, богатство мыслей и чувств. Относительно низкой оценки Кантом музыки историки музыкальной эстетики выдвигали впоследствии различные гипотезы. Кант здесь расходился с античной традицией, которая получила оживление, но уже на новой основе, с начала XIX века (Шопенгауэр, символисты, Ницше и другие).

Посредством введения понятия «эстетическая идея» Кант разрешил известную антиномию вкуса. В «Аналитике прекрасного» он подчеркивал всеобщность и необходимость суждений вкуса. Эту всеобщность и необходимость эстетических суждений Кант основывал на том предположении, что существует «общее чувство».

В «Аналитике прекрасного» Кант утверждал, что прекрасно то, что нравится без понятия, нравится всем вообще, то есть необходимо нравится. Но суждение вкуса выражает не качество предмета, а душевное состояние того, кто его созерцает, и вместе с тем это суждение, будучи субъективным, притязает на общезначимость. При этом Кант допускал наличие у каждого человека «общего чувства». Вкус, как и вообще способность суждения,— это способность широкого образа мыслей, способность рефлексии «со всеобщей точки зрения»²¹, способность стать на чужую точку зрения. Попытка Канта таким путем преодолеть релятивизм в эстетической сфере, разумеется, не могла дать положительных результатов.

В конце первой части «Критики способности суждения», в «Критике эстетической способности суждения», Кант снова вернулся к проблеме всеобщности эстетических суждений, где эта проблема выступает в логической форме в виде «антиномии вкуса»: о вкусах не спорят и о вкусах можно спорить. Однако то, как разрешал Кант указанную антиномию, свидетельствует о том, что противоречия для него носили фиктивный характер. Тезис, по Канту, гласит: суждения вкуса основываются не на понятии, иначе о них можно было бы спорить (решать вопрос посредством доказательства); антитезис звучит так: суждения вкуса основываются на понятиях, ибо иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить (иметь притязание на необходимое согласие других с этим суждением). Указанная антиномия разрешалась тем, что само понятие, лежащее в основе суждений вкуса, признавалось неопределенным — эстетической идеей. По поводу этого понятия Кант писал, что оно есть «трансцендентальное понятие разума о сверхчувственном, которое лежит в основе каждого созерцания и которое,

следовательно, точнее не может быть определено теоретически», или: «эстетическую идею можно назвать *необъяснимым* представлением воображения...»²².

Тезис и антитезис обоснованы, но в разных отношениях. Значит, в действительности никакого противоречия нет. Антиномия, следовательно, разрешалась тем, что Кант отсылал нас к сверхчувственному миру.

В силу крайней противоречивости эстетическая концепция Канта с трудом поддается однозначной оценке. Но историческая заслуга Канта заключается в том, что он смело выдвинул проблему антиномичности разума и тем самым подготовил теоретические предпосылки для разработки идеалистической диалектики. Обычно говорят, что формализм восходит к Канту. Однако каждому ясно, что нельзя ставить знак равенства между Кантом и действительными формалистами, вроде немецких эстетиков Гербарта или Циммермана. Необходимо отметить, что современники Канта — Гете, Шиллер и другие (Гердер составляет исключение) — положительно реагировали на «Критику способности суждения», но и для них она отнюдь не представляла своего рода Библии «чистого искусства». Разумеется, они не могли удовлетвориться теорией Канта; Шиллер, например, вынужден был пересматривать ряд вопросов кантовской эстетики заново, обнаруживая к ней свое критическое отношение. Резко критиковал Канта и Гегель. Оба они оценивали систему Канта с объективно-идеалистических позиций, обвиняя его в субъективизме и антиисторизме.

Кант, бесспорно, принадлежит к великим мыслителям прошлого, оказавшим огромное влияние на развитие прогрессивной философской и эстетической мысли в последующие столетия. Следует прежде всего сказать, что Кант впервые поставил вопрос о специфике эстетического. Разумеется, сферу эстетического нельзя рассматривать изолированно, как некую замкнутую область. И тем не менее сфера эстетической культуры — это специфическая область человеческой деятельности.

Кант глубоко поставил также вопрос и о специфике эстетических суждений. Если бы эти суждения ничем не отличались от логических, то вопрос оценки эстетических объектов не составлял бы большого труда. Но сфера эстетического — это сфера и высших эмоций. Здесь эстетические объекты прежде, чем получают оценку, должны быть пережиты, прочувствованы. Без непосредственного эстетического опыта никакие эстетические оценки невозможны. Кант хорошо понимал это и доказывал, что эстетические суждения должны обладать всеобщностью и необходимостью, без чего невозможно преодолеть релятивизм и субъективизм. Стремлением избежать отрицательные последствия релятивизма объясняется его концепция автономии способности суж-

дения. «Следовательно, не удовольствие, а именно *общезначимость этого удовольствия*, которое воспринимается как связанное в душе только с оценкой предмета, а priori представляется в суждении вкуса как общее правило для способности суждения, значимое для всех. Оно эмпирическое суждение, если я воспринимаю предмет и сужу о нем с удовольствием. Но оно будет априорным суждением, если я нахожу предмет прекрасным, то есть могу указанного удовольствия ожидать от каждого как чего-то необходимого»²³ Необходимость и общезначимость эстетического суждения задается именно через субъективную целесообразность, гарантирующую вообще возможность опыта.

Таким образом, эстетическое суждение притязает на общезначимость и необходимость и тем самым указывает на априорное законодательствующее правило способности суждения, что для Канта являлось доказательством автономии способности суждения, значимой, правда, чисто субъективно: «Это законодательство надо было бы назвать, собственно, *гавтономией*, так как способность суждения устанавливает закон не природе и не свободе, а исключительно самой себе и не способна образовать понятия об объектах, а способна лишь сравнивать происходящие случаи с понятиями, данными ей в иной сфере, и а priori указывать субъективные условия возможности такой связи»²⁴.

Кант впервые серьезно поставил вопрос о своеобразии процесса художественного творчества. Действительно, труд ученого и труд художника имеют особенности. По-разному здесь проявляются способности непосредственного восприятия, воображения, мышления человека, неодинаково выступает творческая субъективность. Эта трудная проблема не исследована до настоящего времени. Ограниченность теории Канта заключалась в том, что различия он постоянно превращал в разрывы, которые затем вновь преодолевались.

Глубоко исследован Кантом и вопрос о взаимоотношении нравственности и обширной области эстетического. «Идеальный вкус,— писал Кант,— имеет тенденцию внешне содействовать моральности»²⁵

Эстетика Канта сыграла существенную роль в становлении мировой эстетической мысли. В силу неустрашимых противоречий в системе кантовских «Критик», которые должны были по мысли их автора разрешаться в последней, третьей «Критике способности суждения», его эстетика не получила однозначного понимания и оценки. В ходе последующей истории она подвергалась критике «справа» — с точки зрения идеализма, и «слева» — с точки зрения последовательного материализма и марксизма. Многие положительные результаты и достижения кантовской эстетической мысли были освоены и развиты в гегелевской системе, а затем в марксизме.

ПРИМЕЧАНИЯ

Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 181.

² Там же, с. 182.

³ Там же, с. 182—183.

⁴ Кант И. Прологомёны. М.—Л., 1934, с. 108.

⁵ Там же, с. 301.

⁶ Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 5, с. 164.

⁷ Там же, 184—185.

⁸ Там же, 179.

⁹ Там же, с. 112.

¹⁰ Там же, с. 233.

¹¹ Там же, с. 236.

¹² Там же, с. 253.

Там же, с. 256.

¹⁴ Там же, с. 257.

¹⁵ Там же, 278.

¹⁶ Там же, с. 282.

Там же, с. 321.

¹⁸ Там же, с. 325.

¹⁹ Там же, с. 323—324.

²⁰ Там же, с. 345.

Там же, с. 308.

Там же, с. 363.

²³ Там же, с. 302.

²⁴ Там же, с. 130.

Там же, т. 6, с. 488.

§ 2. Фихте

Известная роль в развитии немецкой классической эстетики принадлежит Иоганну Готлибу Фихте (1762—1814). Специально эстетические проблемы обсуждаются им в работах «Дух и буква философии» (1794) и «Система учения о нравственности по принципам наукоучения» (1798). Однако не они определили историческое место философа в развитии немецкой эстетики конца XVIII и начала XIX века. Фихте оказал влияние на немецкую эстетику своей философской концепцией в целом, «наукоучением», то есть системой субъективного идеализма. Фихте исходил из трансцендентализма Канта, в философском учении которого элементы субъективного идеализма обозначались довольно отчетливо. Известно, например, что в первом издании «Критики чистого разума» Кант говорил что «внешние вещи, а

именно материя во всех ее формах и изменениях, есть не более как явления, т. е. представления в нас, действительность которых непосредственно сознается нами», отмечая при этом, что «мы не можем быть уверены в том, что если представление существует, то существует и соответствующий ему предмет»¹. Такое предположение не случайно. Ведь Кант считал, что мы воспринимаем вещи не такими, какими они являются сами по себе, а познаем их и судим о них на основании априорных форм чувственности и рассудка, то есть мы воспринимаем состояние нашей души, находящейся под воздействием вещей, а не вещи в себе. Следовательно, мы не познаем вещи в их существовании вне нас; о том, какова вещь, и о ее существовании мы заключаем на основании наших представлений. «Я» для Канта не может быть предметом опыта и, следовательно, познания. Но оно присутствует в познании в качестве трансцендентального предмета, «X»-предмета, от которого познание исходит и которым в некотором смысле определяется. С этим связана и идея Канта о существовании как «абсолютном полагании вещи»². Отрицая прежнюю онтологию, Кант все же говорил о бытии как полагании. Это единственная точка онтологии, допускаемая ограничениями критической философии, средствами которой решительно нечего сказать о бытии как таковом. Фихте, приняв от Канта идею невозможности логического обоснования бытия, поставил акцент уже на понятии свободы. Из кантовского бытия как полагания Фихте вывел полагание бытия. Он говорил: мы полагаем или предполагаем вещи вне нас. Поэтому, когда мы мыслим, то вместе с этим и творим собственный мир. Однако это творение не является произвольным, ибо мы осознаем, что представления, существующие в нашем мышлении, возникли не в результате нашей самодеятельности, а составляют ограничения нашей мыслительной свободы, суть неосознанные ограничения нашего «Я». Таким образом, то, что побуждает нас к мышлению, что принуждает предполагать и противопоставлять отличный от нас внешний мир, или «не Я», есть необъяснимое, уже преднайденное ограничение нашего мышления. Но откуда бы ни шло это ограничение, мы всегда воспринимаем его только как наше собственное состояние, как существенное свойство нас самих, а не как нечто существующее вне нас, не как отражение чего-то существующего вне нашего «Я». Подобно тому как зеленые, желтые и розовые пятна, которые долго сохраняются перед глазами после того, как мы были ослеплены ярким солнечным светом, обнаруживают только известное внутреннее устройство нашего зрительного органа, так и весь мир, все качества, все предметы выражают лишь внутреннее устройство нашего умственного зрения, нашей интеллигенции. Доказательству субъективно-идеалистических положений и посвящено «Наукоучение»; послужившее отправным пунк-

том эстетической теории самого Фихте и в значительной степени субъективистской эстетики романтиков.

О влиянии Фихте на романтиков Ф. Шлегель говорил: «Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гете обозначают величайшие тенденции нашего времени»³

Свою концепцию о сущности искусства, его назначении и природе художественного творчества Фихте изложил в 35-м параграфе «Системы учения о нравственности». Параграф называется — «Об обязанностях художника». Здесь философ выдвигает следующие положения. Искусство отличается и от науки и от морали. Первая развивает в человеке рассудок, вторая — сердце. Искусство же развивает его как нечто целое, то есть развивает и его рассудок и его нравственность. Вот как это происходит: обыденному сознанию мир представляется данным. Под влиянием искусства человек начинает понимать, что мир представляет собой одновременно и нечто данное (поскольку оно воплощает идею в чувственном объекте) и сотворенное. Следовательно, искусство подготавливает человека к философскому понятию действительности, то есть к пониманию того, что мир есть не вещь-в-себе, а продукт духа. (Здесь Фихте предваряет концепцию Шеллинга об искусстве как «органоне философии».) В этом состоит развитие рассудка. Что касается нравственности, то и здесь искусство играет большую роль. Оно внушает человеку мысль о том, что истинная красота заключается внутри человека, то есть в сфере духа. Тем самым искусство освобождает человека от власти чувственности и направляет его по пути духовного и, разумеется, нравственного совершенствования. (Здесь Фихте полностью соглашается с Шиллером.)

Своеобразно развивает Фихте кантовский принцип незаинтересованности эстетического созерцания. Он согласен с Кантом, что эстетическое наслаждение достигается путем созерцания чистой формы и исключает всякий материальный интерес. Но поскольку эстетическое созерцание делает «трансцендентальную точку зрения общей» и подготавливает нас к добродетели, то оно развивается в гармонии с моралью и философией, хотя и представляет собой спокойное и незаинтересованное созерцание объектов. Фихте, таким образом, с самого начала не отрывает искусство от познания и нравственности, как это делает Кант.

Фихте основное внимание уделял «духу» художественного произведения. Под духом он понимает «внутреннее настроение художника», «выражение его свободного духовного творчества»⁴. Сами по себе «образы», в которых воплощается дух произведения, есть лишь «тело и буква его». Со своим спартански-стоическим пониманием долга Фихте подошел к проблеме чувственности в искусстве, низведя ее до степени чего-то второстепенного. Здесь он в более резкой форме продолжал линию Канта.

Это как раз тот пункт, где обозначались расхождения между Фихте и Кантом, с одной стороны, и Шиллером и романтиками — с другой. Шиллер в трактате «О грации и достоинстве» полемизировал с Кантом, с его суровым моральным ригоризмом, защищая права «грации». Романтики пошли еще дальше в своем требовании реабилитировать «плоть» (см., например, «Люцинду» Шлегеля). Но поскольку романтики приняли гносеологию Фихте, его субъективизм, то их реабилитация чувственности оказалась иллюзорной.

Фихте выступил в качестве продолжателя Канта. Однако Кантовой эстетике он придал еще более субъективистский характер и тем самым способствовал оформлению эстетики романтизма. Это особенно ярко проявлено в его истолковании понятия гения и призвания художника: «...не становись художником против воли природы: а это постоянно происходит против её воли, если это вытекает не из ее побуждения, а из самовольно принятого намерения. Абсолютно верно то, что художником рождаются. Правило сдерживает гения, но оно не создает гения; именно потому, что оно правило, оно стремится к ограничению, а не к свободе»⁵ Как известно, Кант еще придавал значение правилам, Фихте их полностью устраняет. Тем самым его концепция приближается к концепции иенских романтиков, у которых субъективизм и произвол творческой субъективности превращаются во всеобщее правило. Гегель отчетливо показал связь фихтевского субъективного идеализма в его применении к эстетике с иронией романтиков⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 3, с. 736.

² Там же, т. 1, с. 403.

³ Литературная теория немецкого романтизма. М., 1934, с. 172.

⁴ Fichte I. G. Werke. Auswahl in sechs Bänden. Bd 2. Leipzig, 1911, S. 747—748.

⁵ Ibid., S. 749

⁶ Гегель И.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., 1. М., 1968, с. 69—70.

§ 3. Гете, Шиллер, В. Гумбольдт

«Партией классиков» называл Эккерман группировавшихся в Веймаре вокруг Гете поэтов и мыслителей, мечтавших о возрождении гуманистического искусства по примеру древних Афин и о широком распространении эстетического воспитания. В их фило-софско-эстетических трудах, дружеских беседах и переписке

явно обнаруживалось сходство взглядов на искусство и его задачи. «Эллинское» учение Винкельмана было для них путеводной звездой.

Понятие *Weimarer Klassik*, «веймарская классика», часто не совсем точно передаваемое на русском языке как «веймарский классицизм», в эстетических суждениях и художественном творчестве Гете и Шиллера представало как воплощение широкого синтеза, то есть такого реализма, который был обогащен достижениями позднепросветительского классицизма, многовековой традицией мирового искусства.

Эстетические суждения Гете и Шиллера интересны своей соотносительностью с современной им немецкой классической философией от Канта до Гегеля и просветительскими теориями искусства Лессинга, Дидро и других. Каждый из великих немецких писателей шел своим путем, поверяя теорию собственной художественной практикой.

Эстетические взгляды Иоганна Вольфганга Гете (1749—1832) заметным вкладом вошли в европейскую эстетическую мысль и оказали существенное влияние на ее дальнейшее развитие.

Творчество Гете составило эпоху в истории национальной и мировой литературы. Признанный вдохновитель общественно-литературного движения «Бури и натиска», а затем и классического реализма, он стал подлинным вождем национальной культуры. Художник-мыслитель, Гете прошел сложный путь развития, по-разному подходя к решению возникавших перед ним эстетических проблем: в пору штюрмерства он решающую роль отводил гению, творческой личности, индивидуалистическому выражению протеста и «хаотическим» формам художественного выражения, затем — в пору «веймарского классицизма» и особенно на позднем этапе творческого пути — человек рассматривается им уже не «сам по себе», а как часть общественного коллектива, как выразитель лучших чаяний человечества, а художественное творчество обретает строгие, чеканные формы.

Гете считал, что каждый, кто достоин имени художника, должен «составить себе если не теорию, то известный свод теоретических рецептов»¹. Собственные эстетические высказывания писателя, не претендуя называться системой, все же не остались лишь сводом рецептов. Многие из своих теоретических постулатов Гете по праву называл максимами, видя в них выражение творческого «Я». Правда, иногда он позволял себе с недоверием относиться к эстетическим теориям, которые считал чем-то «пустым и фатальным»²

Эстетическая мысль Гете находилась в непрерывном развитии, получая выражение не только в статьях и рецензиях, но

и в беседах, переписке, в почти каждодневных записях максим и размышлений, наконец, опосредованно — в самом художественном творчестве (наиболее убедительные примеры в этом отношении дают многие стихотворения, роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», «Фауст»). Если судить по интенсивности публикаций статей и эссе по проблемам искусства и принципиальным «поворотам» теоретического мышления Гете, можно наметить три основных этапа в развитии его эстетической теории: первый (начало 70-х годов) совпадает с творческим периодом «Бури и натиска», второй (с середины 90-х годов) связан с осмыслением искусства «веймарской классики» и ее эстетических принципов, третий (от начала XIX века) вызван необходимостью освоения и оценки новых тенденций в искусстве, в первую очередь романтическом, поисками новых художественных решений, нашедших наиболее полное выражение в «Фаусте» — величайшем творении эпохи. Процесс непрерывного обогащения эстетической мысли Гете был связан с разработкой естественнонаучных и философских вопросов, актуальных проблем реализма как художественного метода, синтезирующего реальное и идеальное, диалектически сочетающего истинное и прекрасное. Чрезвычайно широк диапазон интересов Гете в сфере искусств разных эпох.

На раннем этапе Гете, подобно Гердеру, примеры для подражания стремится найти в искусстве позднего средневековья и особенно эпохи Возрождения. В речи «Ко дню Шекспира» (1771) он выступает с восторженной апологией английского драматурга, которого берет себе в союзники в отстаивании штирмерских идеалов, в борьбе против рутины. По мысли Гете, Шекспир отразил бурную жизнь своего времени, создал галерею «необузданных характеров», которые — подобно древним грекам — дети природы (понимаемой Спинозистски) и потому в наибольшей степени могут выразить и «своеобразие нашего Я, дерзновенную свободу нашей воли».

Характерной для Гете была и трактовка средневековой архитектуры. В грандиозных «гармонических массах» Страсбургского собора он увидел «создание высшей природы», в котором все формы выражают внутреннюю закономерность и отвечают целому. Уже здесь формулируется отказ от безоговорочного, слепого подражания природе, какой бы прекрасно организованной она сама по себе ни была. По мысли Гете, как бы ни был значителен «великий букварь природы», его «копирование» не может удовлетворить художника — ему необходима правда, а не правдоподобие. В дальнейшем Гете показывает необходимость обретения большим искусством своего пути, выработки художником своего стиля, покоящегося как на «самом существе вещей», так и на «глубочайших твердых познаниях»³. Так в сознании

писателя формулируется мысль о преобразении искусством действительности, о принципах целостного обобщения, типизации.

Особую группу составляют полемические статьи Гете, выясняющие особенности реалистического искусства. В комментарии к переведенной им статье Дидро «Опыт о живописи» (1794) Гете не довольствуется принципом соревнования с природой и передачи характерного — он выдвигает идею искусства, имеющего свою собственную глубину и собственную власть, искусства, отражающего «высшие моменты» явлений, стремящегося к вершинам красоты и страсти. В противовес Дидро, несколько прямолинейно ставившего вопрос об условиях («правильно» организованная природа), детерминирующих художественную мысль и произведения искусства, Гете утверждает, что «в природе нет ничего правильного», поскольку «правильность предполагает некие правила, которые человек определяет в соответствии со своими чувствами, опытом, убеждениями и вкусами...»⁴

Но опыт, убеждения и вкусы художника для Гете постоянно связаны с окружающим, с действительностью, с оценкой общественно-исторических явлений. В статье «Литературное санкюлотство» (1795) он пишет о необходимости сохранения в художественном произведении свидетельств о характере эпохи, ее достоинствах и недостатках. «Классический автор, классическое произведение», по мысли Гете, в значительной степени зависят от уровня развития нации, от форм общественного сознания, от уровня современной культуры⁵

Обсуждая с Шиллером вопрос о специфике различных родов поэзии⁶, Гете утверждает, что одни и те же объекты действительности в эпосе и трагедии, естественно, выражаются по-разному: в одних случаях — в показе человека, «действующего вовне», в других — «устремленного в глубь своей внутренней жизни», «страдающего»⁷

Опыт древних убеждает Гете в том, что «правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же...»⁸, что решающее значение в творчестве имеют активная роль художника, его интеллект, чувство, талант, принцип отбора и т. п.

В статьях «Введение в Пропилеи» (1798), «О Лаокооне» (1798), «Коллекционер и его близкие» (1798—1799), в эссе «Винкельман» (1804—1805), овеянных духом классического идеала, Гете предпринимает попытку соотносить понятия «античность» и «современность», уяснить задачи и особенности собственного реализма. Обращаясь к античной культуре, современное искусство должно в то же время «живо замечать окружающее», «соревнуясь с природой, творить нечто духовно-органическое, придавая своему произведению такое содержание,

такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным»⁹. Но искусство, по мнению Гете, всегда своим «исконным объектом» имело человека. Поэтому, справедливо считая, что в человеческую натуру невозможно достаточно глубоко проникнуть путем внешнего созерцания, писатель подлинное назначение искусства видит в необходимости создания идеального образа, а задачу художника — в умении чувствовать живые контрасты и гармонию красок. Такого рода принципы сохраняют свое значение независимо от того, «лежит ли в их основе вымысел или история». С сожалением Гете констатирует, что, называя древних своими учителями, признавая за их произведениями недостижимое совершенство, мы часто «как в теории, так и на практике отклоняемся от максим, которых они неизменно придерживались»¹⁰.

Понятие «сверхъестественного» (демонического) в искусстве не означало для Гете что-то мистическое. Скорее, это было проявлением шекспировского «соперничества с природой» с помощью художественных средств, богатства поэтической фантазии, которые помогают не только показать характерное, но и выразить «таинственное», идеальное, Рембрандта и Дюрера «дополнить» Рафаэлем, Бетховена — Моцартом. По собственному признанию Гете, для него такие художники, как Дюрер, Леонардо да Винчи, Рафаэль, — величайшие примеры общечеловеческого искусства.

Сохраняя принципиальность позиции в отстаивании реализма в искусстве, Гете развернул на страницах своих трудов широкую полемику с различного рода «односторонними» искусствоведческими (по преимуществу «натуралистическими») концепциями, с различного рода подражателями, «эскизниками», «характеристами», фантазерами и т. п. Только вкус ко всеобщему, по мысли Гете, поможет совершенному художнику объять «великолепное многоступенчатое здание искусства», стать творцом хогартовской «змеевидной линии», добиться «соединения антитез» («серьезности» и «игры») ¹¹.

В наибольшей степени духом древних, по словам Гете, обладал Винкельман, и именно это позволило ему познать как «красоту форм, так и способы ее создания»¹². В кругу винкельмановских идей Гете продолжает рассматривать вопрос о сложнейших путях и формах постижения характеров, поскольку «каждого человека можно рассматривать как некую многосложную шарду»¹³.

В поздних литературных работах и рецензиях Гете часто осмысливает опыт современной немецкой и европейской литературы, в частности романтической. Его отношение к романтикам было очень сложным. В одних случаях он решительно не принимал принципов романтической школы, порицая консерва-

тизм и мистицизм многих ее представителей. Широкою известностью приобрел его афоризм: «классическое — это здоровое, романтическое — это больное»¹⁴. В других — высоко оценивал обращение романтиков к фольклору, особенно тепло отзывался о личности и поэзии Байрона, себя называл его «немецким сотоварищем» и — в специальном стихотворении (правда, уже не заставшем английского поэта в живых) — благословил английского поэта на подвиг в Греции.

В статье «Эпоха форсированных талантов» (1813), написанной в несколько иронической интонации, Гете все же признавал, что романтическое движение было вызвано исторической необходимостью и что первый теоретический толчок ему дал Шиллер, как автор «Писем об эстетическом воспитании человека», трактата «О наивной и сентиментальной поэзии», а также рецензии «О стихотворениях Бюргера».

В одной из бесед с Эккерманом (21 марта 1830 года) Гете признавал, что понятие классической и романтической поэзии, получившее столь широкое распространение и вызвавшее немало «споров и раздоров», исходило от него самого и от Шиллера (несмотря на существенные расхождения между ними — один «придерживался в поэзии принципа объективного изображения», творчество же другого «было чисто субъективным»). Тем не менее именно Шиллер, по признанию Гете, доказал ему, что и он — Гете — даже вопреки его воле — «был романтиком», что его «Ифигения», «благодаря преобладанию в ней чувства, отнюдь не является такой классической в античном смысле слова, как это можно было подумать»¹⁵.

Цельный в своем творчестве, Гете настойчиво требовал верности природе. Образцом большого искусства правды он считал, пожалуй, только Шекспира, бывшего по отношению к природе «господином и вместе с тем рабом». Эта мысль найдет свое развитие в «шекспировских» эпизодах романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Статья «Шекспир и несть ему конца» (1815—1826) представляет новую — по сравнению со штурмерской — концепцию личности и творчества английского драматурга. Видя в нем «поэта вообще», тяготеющего к постижению общечеловеческого, вечного, Гете не упускает из виду исторических условий, выразителем которых он был, сумев поставить себя, таким образом, «на один уровень с живой жизнью своей эпохи». «Правда жизни» в шекспировской драматургии — это не только «оживленная ярмарка», но и сложнейший образ человека, мастерское умение «выворачивать наружу внутреннюю жизнь». И римляне у Шекспира, по словам Гете, «чистокровные англичане», «люди, люди до мозга костей»¹⁶.

К суждениям о драматургии Шекспира в определенной степени примыкает и гетевская интерпретация аристотелевского понятия «катарсис», которую он дает в статье «Примечание к „Поэтике“ Аристотеля» (1827). По его определению, учение о катарсисе не может быть принято как универсальное и обязательное для современной трагедии: «...когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей»¹⁷. Однако трагический герой «не может быть ни безусловно виновным, ни вполне невиновным», так как театр не рассчитывает лишь успокоить или разрядить зрителя, и потому «катарсис имел бы чисто сюжетный характер» или стал бы «вовсе невозможен»¹⁸.

На позднем этапе своего творчества, особенно в процессе работы над второй частью «Фауста», Гете достигает глубокого понимания задач искусства. В статье «Лоуренс Стерн» (1827) он блестяще подтверждает это на примере анализа одного из выдающихся произведений эпохи Просвещения — романа «Тристрам Шенди». По мысли Гете, Стерн «положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души». Сам «обязанный многим» английскому романисту, Гете особенно ценит у него «психологические наблюдения», которые «в конечном счете образуют индивидуальность». Йорик — Стерн «раскрывает человеческое в человеке», и эта своеобычность «проявляется в действии»¹⁹.

На исторической и типологической основе развивается Гете и понятие всемирной литературы как выражения наивысшего синтеза и прогресса²⁰. В духе идей Гердера он высказывает уверенность в том, что взаимодействие литератур будет способствовать взаимопониманию народов, общему прогрессу, «надежному доверию»²¹.

Великий художник-мыслитель, Гете постоянно ощущал не только ход реальной жизни, пульс современности, но и общественные и культурные задачи, возникавшие перед человечеством и искусством. Цельный в своем творчестве, он умел подчинить высоким задачам и свою эстетическую мысль — в широкой панораме развития искусства и в частных моментах этого процесса. Диалектику общего и единичного в какой-то мере раскрывает афоризм Гете, из его «Изречений в прозе» (№ 899): «Что есть всеобщее? — Отдельный случай. Что есть особенное? — Миллионы случаев». В материалах к «Учению о цвете» («Галилео Галилей») Гете расшифровывает эту кажущуюся странной формулу: «Для гения один случай имеет значение тысячи случаев». Такова, по мысли писателя, философская и художественная диалектика единичного и всеобщего, которую он особенно ценил у Шиллера.

Расцвет философско-эстетической мысли Иоганна Кристофа Фридриха Шиллера (1759—1805) падает на 90-е годы — «классический период» его творчества, когда им были созданы выдающиеся теоретические сочинения, выдвинувшие его в ряды мыслителей первого ранга. Это была пора его увлечения античностью, учением Винкельмана, но прежде всего трудами Канта — в частности, его Эстетическим трактатом «Критика способности суждения». Правда, с течением времени теоретические позиции Шиллера становились все более самостоятельными. И это было естественно: в нем, художнике и мыслителе, по его собственному признанию, росло стремление не задерживаться в сфере философских абстракций, а перейти к осмыслению социально-исторических проблем, событий современности, вызванных главным образом Великой французской революцией.

Систему и метод Канта Шиллер воспринял во всей сложности и противоречивости, видя их сильные и слабые стороны. И хотя философия Канта, как ее определял К. Маркс, была «немецкой теорией французской революции»²², а его эстетическая теория, основанная на сочетании чувственного и рационального, вызывала у Шиллера понятный энтузиазм, все же он, будучи художественной натурой, не мог принять крайностей кантовского идеализма и формализма. В отличие от отвлеченной кантовской системы, замкнутой в границах философско-этических категорий, в суждения Шиллера врывается дух времени, конкретные политические идеи. Размышляя о настоятельной необходимости борьбы с вековым деспотизмом и тиранией, о собственной — в традиции штурмерства — оппозиционности, он пристально присматривается к опыту современных революций — нидерландской, английской, французской.

И эстетику Шиллер рассматривал как форму проявления общественной деятельности. Поэтому важно отметить эти тенденции уже в процессе формирования его философско-эстетической концепции в начале 80-х годов — пору, когда он еще задолго до знакомства с идеями Канта начал интересоваться сходными проблемами и в известной степени самостоятельно приблизился к ним. Из суждений Гердера, Руссо и известного шотландского ученого Фергюсона, но больше всего — из самой общественно-исторической практики немецкой действительности Шиллер вынес безрадостные впечатления относительно трагического «разделения труда» в условиях феодально-капиталистической системы и связанного с этим глубочайшего кризиса культуры. Невозможность достижения желаемой гармонии в современной действительности обусловлена, по его убеждению, разобщенностью государства и религии, законов и нравов, отделением наслаждения от труда, средства от цели.

Еще в ранних теоретических работах Шиллера, посвященных

проблемам драматургии и театра, — «О современном немецком театре» (1782) и «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) — намечается характерная для его просветительской концепции мысль о способности искусства оказать существенную помощь в отстаивании гуманизма, достижении «гармонии в великом», утверждении принципов высокого реализма. Подобно Лессингу и Дидро, он возлагает на театр надежды как в отношении общественных преобразований, так и в воспитании личности. Не приняв тогда поэтики классицизма, он, как и Гете, образцом считает Шекспира, чьи творения принадлежат к «высшим созданиям духа человеческого».

Поворот к античности (и в определенной степени к принципам классицизма) виден у Шиллера уже в статье «Музей антиков в Мангейме» (1785). Вслед за Винкельманом и в противовес штурмерам теперь он в античности видит желаемую эстетическую гармонию, умиротворение, обуздание мятежных чувств.

С переездом в Веймар (1787) начинается новый этап творческой деятельности Шиллера. Живая научная и литературная обстановка Веймара, особенно общение и дружба с Гете, оказали существенное воздействие на молодого поэта.

Период «веймарской классики» отмечен у Шиллера наиболее интенсивным влиянием на него философии Канта, хотя зависимость от него не была особенно длительной, так как уже с середины 90-х годов в результате тесного сотрудничества с Гете он активно утверждает на путях самостоятельного художественного творчества.

Свою социальную и эстетическую концепцию Шиллер строил на моральном идеализме, являвшемся, по известному определению К. Маркса и Ф. Энгельса, «характерной формой, которую принял в Германии основанный на действительно классовых интересах французский либерализм», ибо Кант «превратил материально мотивированные определения воли французской буржуазии в чистые самоопределения «свободной воли»²³. Так и в сфере теоретической возникла у Шиллера идея свободы. Нравственный долг понимался не столько как своего рода кантовский императив, а как известный моральный героизм, который напоминал его собственные юношеские принципы периода «Бури и натиска».

Активная работа в сфере эстетической мысли стала для Шиллера «вторым призванием», отвечая задачам и в области художественной деятельности. Здесь Шиллер следует традиции Канта, придававшего огромное значение искусству и эстетике. Однако уже в лекциях по эстетике, читанных Шиллером летом 1790 года в Йенском университете, он, по существу, не принимает мысли о субъективной основе прекрасного. Объективный источник красоты он видит в действительности. По Шиллеру, сущ-

ность прекрасного — это «свобода в движении», то есть, по сути, единство реального и идеального, чувства и мысли, свободы и необходимости, существующих в самой жизни. «Мои лекции по эстетике,— признавался он в письме к Б. Фишениху,— заставили меня углубиться в эту сложную область и принудили настолько основательно ознакомиться с теорией Канта, насколько это необходимо, чтобы не остаться просто слепым последователем его. Я, действительно, близок к тому, чтобы установлением объективного критерия вкуса опровергнуть утверждение Канта, будто такой критерий невозможен»²⁴

Определяя содержание эстетики, ее значение и пользу, Шиллер достаточно подробно исследует природу способности, обнаруживающейся в суждении о прекрасном, устанавливает «границы вкуса». Вкусу, по его мысли, присуще «внутреннее мерило оценки». Поскольку «вкус не только повышает наши радости, но и цивилизует и воспитывает нас», именно «учение о вкусе может охранить художника от заблуждений его героя», закладывая «основы человечности» и критерий объективности суждения²⁵. По концепции Шиллера, «прекрасное облагораживает чувственность и сенсуализирует разум. Оно учит придавать значение форме. С прекрасным приучаются любить вещи без своекорыстия. (...) Надо только, чтобы содержание и форма в одинаковой степени были предметом заботы»²⁶.

Объективность прекрасного Шиллер подчеркивает и в процессе разработки «частных» проблем эстетики — трагического, возвышенного, пафоса и др. Нарушение «совершеннейшей целесообразности в великом целом природы» побуждает его в современной жизни искать ответ, выяснять причины жесточайшего конфликта, вызванного феодально-капиталистическими условиями современной действительности. Концепция трагического строится Шиллером на собственном — классическом — понимании возвышенного, которое способно затронуть «глубины человечества». Во второй — переработанной — статье «О возвышенном» (1801) он трактует гармонию отнюдь не как выражение «благополучия и благого образа действий». Наоборот — спасение Шиллер видит в необходимости стать «лицом к лицу... перед злым роком». И все же «окруженный бесчисленными силами, которые сплошь могущественнее его и господствуют над ним», человек «согласно своей природе предъявляет права на то, чтобы не терпеть никакого насилия». И именно возвышенное и прекрасное, по мысли Шиллера, должны помочь художнику обрести то «понятие независимости, которое удивительно соответствует чисто разумному понятию свободы»²⁷

В статье «О грации и достоинстве» этический идеал воплощается Шиллером в образе человека «прекрасной души» (schöne Seele), гармонически развитой личности — не застывшей

и неизменной, а исторически развивающейся, поскольку грация, которой должно быть отдано предпочтение перед достоинством, предстает красотой изменяющейся, позволяющей личности иметь «привилегию по своей воле прорвать кольцо необходимости... и основать в себе самом совершенно новый ряд явлений»²⁸

В собственной драматургии Шиллера подобного рода концепция нашла яркое — хотя и не однозначное — решение: эгоистическим и вульгарно-материалистическим принципам противопоставлены идеальное и прекрасное, воплощенные в личности высокой, по заслугам поднятой на гребень исторических событий. В поздних исторических драмах выполнение подобного рода миссии Шиллер возлагает по преимуществу уже не на отдельно взятую выдающуюся личность, а на народ.

Центральное место среди поздних теоретических работ Шиллера заняли «Письма об эстетическом воспитании человека» (1794) и «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794—1796), а также достаточно интенсивная переписка (с Гете, В Гумбольдтом, Г Кернером и другими), насыщенная эстетической проблематикой.

Известная отвлеченность взглядов Шиллера на искусство, сказавшаяся в «Письмах об эстетическом воспитании человека», определялась в немалой степени особенностями немецкого исторического развития. Однако именно желание разобраться в национальных условиях диктовало ему необходимость обратиться и к общеевропейским событиям, искать в утопической форме альтернативу французской революции, поскольку якобинский террор его явно отпугивал. Так возникла концепция морального совершенствования личности, эстетического воспитания.

В эстетическом воспитании человека Шиллер видел возможность не только устранения социальных антагонизмов в современном обществе, но и противоречий между чувством и разумом, природой и духом, свободой и необходимостью. Царству необходимости, по мысли Шиллера, должно на смену прийти царство свободы. Для этого, как казалось ему, достаточно достижения в народе «цельности характера», что в свою очередь также может быть достигнуто при помощи эстетического воспитания. Признавая неизбежность развития антагонизмов в классовом обществе, в частности в условиях капитализма и господствующего в нем разделения труда, Шиллер объяснял это как отвратительными нравами «цивилизованных классов», так и грубостью «низов». Выход, по его мнению, возможен в том, чтобы вернуться к «простоте, к истине и изобилию природы». Осуществление этой романтической программы он и возлагал на искусство.

Прекрасное, по мысли Шиллера, диалектически объединяет материальное и духовное. Красота уже существует в объективном

мире природы, но она может быть и воссоздана, может стать «объектом побуждения к игре»; связывая категорию прекрасного с «игрой», Шиллер видит гуманистическую и творческую основу «красоты» в том, что «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»²⁹ Поясняя вопрос о «парадоксальности» и «неожиданности» своего утверждения, Шиллер напоминает о том, что древние греки, эти «главнейшие представители искусства», «помещали на Олимпе то, что следовало выполнить на земле», и тем «заставили исчезнуть с чела блаженных богов серьезность и заботу, которые покрывают морщинами ланиты смертных...»³⁰

Переводя рассуждение из сферы эстетической в область действительности, Шиллер отмечает возможность практического применения своей доктрины: поскольку «благородный дух не довольствуется тем, что сам свободен, он стремится к тому, чтобы сделать свободным и все окружающее», и потому «красота же есть единственное возможное выражение свободы...»³¹ Политический оттенок эстетической утопии здесь очевиден.

В «Письмах...» сохранилась присущая Шиллеру еще со времен штурмерских драм («Разбойники», «Коварство и любовь») резкая, хотя и обобщенно выраженная критика социального строя. Столкновение понятий олицетворяет борьбу между феодальным абсолютизмом, отживающим «государством нужды» (Notstaat), где воля человека подавлена внешним законом, и новой — возможной — формой правления — «государством разума» (Vernunftstaat), в котором автономия личности будет обеспечена моральными правилами.

Таким образом, весьма ценной стороной «Писем об эстетическом воспитании человека» является их критическая направленность, осуждение мира несвободы, поиски социального выхода в сфере искусства. Одновременно нельзя не заметить, что философскую основу этого бегства от действительности составляет вера в утопическое «царство эстетической видимости», что Ф. Энгельс, правда, называл «заменой плоского убожества высокопарным»³²

Среди специально эстетических вопросов, поднятых в «Письмах», представляет интерес трактовка проблем формы и содержания в произведениях искусства (письмо одиннадцатое).

Материя действия или реальности, по мысли Шиллера, обретает себя в искусстве в определенных художественных формах пространства и времени. Образ становится «чувственно материальным» в том случае, когда художник «облекает материю в форму... подчиняя многообразие мира единству своего я»³³

Немало споров и обвинений Шиллера в формализме вызвали его суждения, в которых он отдавал предпочтение форме.

Вместе с тем в статье «О необходимых пределах применения художественных форм» (1795) он решительно предупреждал в отношении опасности «злоупотребления прекрасным». По его словам, «содержание без формы есть, конечно, лишь половина достоинства...» и «форма без содержания есть лишь тень достоинства...»³⁴ О свойствах произведений искусства, о высоком знании художника Шиллер вдохновенно говорил и в своих стихах («Боги Греции», «Художники», «Пегас в ярме», «Власть песнопения», «Песнь о колоколе» и др.).

Совершая путь от метафизики к диалектике, Шиллер как мыслитель шел в своем развитии от Канта не только к Гегелю, но и к Гете. С Гете сближало его сходство во взглядах на классическое искусство, близость суждений о романтической литературе и многое другое.

В переписке Шиллера с Гете и В. Гумбольдтом ясно обнаруживается его неудовлетворенность принципами «ортодоксального» классицизма, ограниченного различного рода правилами. Современному искусству, писал он Гумбольдту, должны быть присущи «реализм и отсутствие ограничений», и уже в этом, по его мнению, «новые поэты» — например, Гете — «имеют преимущество перед греками»³⁵ Одним из важных свойств реалистической индивидуализации Шиллер считал органическое слияние идеального и характерного.

Понятие «характерного» (применительно и к античному искусству) Шиллер, подобно Гете, пытался позже соотнести с учением Лессинга и Винкельмана о прекрасном. Обсуждая этот вопрос с Гете, он в письме к нему от 7 июля 1797 года писал: «Теперь, мне кажется, как раз подходящий момент для того, чтобы осветить и пересмотреть создания греческого искусства с точки зрения характерного: повсюду еще царит концепция Винкельмана и Лессинга, и наши новейшие эстетики как в суждении о поэзии, так и в пластике всячески стараются очистить греческую идею прекрасного от всего характерного и сделать последнее отличительным признаком нового искусства»³⁶ И несколько позже этот принцип выдвигается им как эстетическая закономерность: «Поэт и художник должен обладать двумя свойствами: во-первых, он должен возвышаться над действительным, а во-вторых, он должен оставаться в пределах чувственного мира. Где соединяется то и другое, там перед нами эстетическое искусство»³⁷

Новый взгляд на принципы и задачи искусства Шиллер развивает в статье «О наивной и сентиментальной поэзии». Если прежде Шиллер еще придерживался точки зрения о «неизменности» человеческой природы и эстетических идеалов, то теперь он недвусмысленно говорит о принципе исторического развития искусства, социально-психологически обосновывает учение

о «сентиментальной поэзии» как главной и специфической форме литературы современности, в отличие от поэзии античной, «наивной».

Различие «наивной» и «сентиментальной» поэзии у Шиллера не только историческое, но и типологическое. «Объективность», «гармонию», «моральную цельность» искусства античной поры он объясняет тем, что древние греки чувствовали себя едиными с природой. Вместе с тем присущее древним единство идеала и действительности, по мысли Шиллера, характерно и для художников Возрождения, в особенности для Шекспира. В современном же обществе простота нравов, единство утрачиваются, «гармония» существует лишь в идее, исповедуемой немногими. Поэтому современные поэты, в отличие от древних, которых отличала «беспристрастность», субъективны, «чувствительны». Отсюда у Шиллера и принципиальное (хотя, конечно, условное и весьма категоричное) разделение художников на два типа: «Все поэты... — говорит Шиллер, — 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»³⁸.

Шиллер не довольствуется констатацией типичного в условиях буржуазного общества разрыва между идеалом поэта и действительностью, утраты былой целостности человека и природы. В связи с общественной жизнью рассматривает он и вопросы развития родов и жанров литературы. Тяга современных поэтов к сатире объясняется необходимостью критики действительности с позиций поэтического идеала. Элегия выражает чувство разлада между реальным и идеальным. Появление идиллии объясняется поисками идеала, так как «невинность» и «счастье» не согласуются с духом современного общества, и поэтому поэты оказались вынужденными перенести действие «из сутолоки городской жизни в простой пастушеский быт, приписывая ему идилличность детства человечества, то есть тех времен, когда еще не зародилась культура»³⁹.

В сентиментальной поэзии Шиллер выделяет такие жанры, как эпопея, роман и драма, которые по типу могут быть сатирическими, элегическими или идиллическими. Важно при этом указать его на то, что у сентиментальных поэтов эти формы по сравнению с древней поэзией претерпели существенное изменение. В «синтезе» наивной и сентиментальной поэзии Шиллер видел возможность обретения новых форм. Правда, практические шаги самого Шиллера в этом направлении не всегда давали ощутимые результаты. Так, «трагические мотивы», свойственные «еврипидовскому методу», казались ему недостаточными для «Марии Стюарт», а введение хора и «рока»

в трагедии «Мессинская невеста» вообще казалось противоречащим реальности происходящих событий. Видимо, синтез мог быть осуществлен на иной основе и должен был представлять собой не «механическое» соединение различных тенденций, а сложный процесс развития и обогащения классического искусства. В статье «О применении хора в трагедии» (1803), предпосланной в качестве предисловия к «Мессинской невесте», Шиллер и сам говорит о неограниченных возможностях гуманистического искусства в условиях «должного» общественного устройства.

Как бы подводя итог своим рассуждениям о назначении искусства, Шиллер в этой статье писал: ...подлинное искусство ставит себе целью не одну преходящую забаву; оно считает для себя важным не только перенести человека мимолетным сновидением в мир свободы, но и в самом деле и действительно сделать его свободным...»⁴⁰. Отсюда вытекает и одна из основных задач для поэта — «отметая всякую искусственную стряпню в человеке и вокруг него... сохранить из его внешнего окружения лишь то, что обнаруживает наивысшую из форм — человеческую»⁴¹.

Многие стороны эстетического учения Шиллера продолжают сохранять свою ценность до наших дней, возбуждают не только исторический интерес в кругах философов и искусствоведов. Одним из ближайших соратников и последователей Шиллера и Гете был В. Гумбольдт.

Близкий по своим эстетическим взглядам Гете и Шиллеру, Вильгельм Гумбольдт (1767—1835), действительно, «подходил для роли третьего в союзе этих поэтов», был «частью посредником, частью участником» этой «несравненной дружбы»⁴². Прусский министр и дипломат, особенно полно проявивший себя в эпоху реформ Штейна и Гарденберга и в финале наполеоновской эпопеи, Гумбольдт вместе с тем приобрел широкую известность и как ученый-философ, эстетик и выдающийся филолог, а также поэт-переводчик.

Результаты классического образования, дружбы с крупными общественными деятелями, среди которых был Георг Форстер, учеными (в частности, с известным эллинистом Ф.-А. Вольфом, с братом Александром, естествоиспытателем) и, наконец, с Гете, Шиллером и поэтами из их окружения не замедлили сказаться. Рано, под воздействием событий французской революции и учения Канта, складываются его социальные и философско-эстетические взгляды. Как и многие из его современников, Гумбольдт наблюдает благотворные последствия французской революции, но в практической сфере возлагает надежды на просветительские реформы; как руссоист; он в обращении к при-

роде и естественному состоянию видит одну из непосредственных целей человечества.

Обычно принято делить путь Гумбольдта на этапы, соответствующие внешним обстоятельствам его жизни и творчества. Однако развитие и углубление философско-эстетической мысли ученого было непрерывным. Гумбольдта постоянно интересовали вопросы, связанные с характером и формами современного искусства. Его не покидала «шиллеровская» мечта о единении прекрасного и свободы. Он постоянно возвращался к утопической в его время идее об осуществлении прав личной свободы в государстве или даже о замене «государственного союза» — самоуправлением, «свободной деятельностью народа».

Гармоническое развитие личности и свободного искусства, по мысли Гумбольдта, было возможно в Древней Греции. Вот почему античности он посвящает свои труды — «Об изучении древности» (1793), «Лациум и Эллада» (1806), «История падения и гибели греческих полисов» (1807) и др. Для его метода характерно комплексное исследование социально-исторических и философско-эстетических проблем. Поэтому процесс выработки эстетических критериев, оценка произведений искусства и литературы, как правило, соотносены у него с общественными условиями, отличаются историзмом.

Немалое воздействие на представления Гумбольдта об античной культуре и поэзии оказало чтение Гомера, Пиндара (оды которого он переводил в течение длительного времени), трагиков и особенно Платона. Понятие «истинного человека» объясняется Гумбольдтом органическим соединением эстетического и чувственного, понимаемого в духе просветителей. Поэтому и смысл «платонизированного кантианства» Гумбольдта нередко усматривали в соединении платоновского учения об эросе с кантовским императивом⁴³

Однако его размышления на собственно исторические и политические темы («Идеи о государственной конституции», «Идеи о границах государственной деятельности» и др.) основываются не только на картинах республиканской жизни древних греков, заимствованных из «Республики» Платона и «Политики» Аристотеля, но испытывают серьезное влияние идей современности — Великой французской революции, сочинений Руссо и Мирабо, Канта и Гете.

Особое расположение Гумбольдта вызывает Гете — мыслитель и художник. Анализу «политической» поэмы «Герман и Доротея» он посвящает специальную работу, в которой проводит широкие сопоставления современной эпопеи с гомеровской. Пройдя основательную «школу» древних, Шиллера и Гете, Гумбольдт смог во всеоружии подойти к осуществлению «титанического труда» — так назвал Шиллер его разбор «Германа и

Доротеи». В письме В. Гумбольдту 27 июня 1798 года Шиллер говорил, что критику удалось не только показать поэтическую индивидуальность Гете, но и дать «определение искусства вообще и поэзии в частности». Показательно, что именно Шиллер при этом определил специфическую особенность научного метода Гумбольдта, труд которого он рассматривал «как достижение скорее для философии, нежели для искусства»⁴⁴.

Трактат «О поэме Гете «Герман и Доротея» (1799) стал, по сути, основным философско-эстетическим сочинением Гумбольдта. Обращение его именно к этому произведению Гете было фактом весьма примечательным — как в плане общеметодологическом, так и в творческой биографии самого ученого. Консервативная тенденция поэмы «Герман и Доротея», названной Ф. Энгельсом «буржуазной идиллией», противопоставляющей немецкую патриархальность французской революции, как известно, вызвала скептическое отношение в кругах передовой литературной общественности и восторженные суждения буржуазной критики. Не избежал известной «отвлеченности» в своих суждениях в процессе анализа поэмы и Гумбольдт, что не замедлил отметить и Шиллер (в уже цитированном письме автору трактата), объяснявший эту ошибку и своим влиянием, то есть тем, что «мы слишком непосредственно сводим метафизику искусства к его конкретным проявлениям»⁴⁵.

Исходя из суждений Шиллера о различии между «наивной» и «сентиментальной» поэзией, Гумбольдт провел широкие сопоставления «Германа и Доротеи» с поэмами Гомера и Ариосто. В Гете он увидел поэта, органически сочетающего современное с древним, сентиментальное с наивным и потому оказавшегося способным преобразить природу и тем самым обогатить искусство.

Исследование Гумбольдта состоит из двух частей — общей и специальной. Общая часть труда позволяет остановиться на собственно эстетических аспектах. В соответствии с учением Канта он ставит вопрос об особенностях художественного воображения, которое оказывается способным осуществить синтез «чувственного познания» и «законов рассудка». И потому, по его мысли, назначение поэта состоит в том, «чтобы с помощью единичных образов фантазии привести дух к возвышенной точке зрения с ее обширным кругозором... чтобы в индивидуальном воздать должное идее и с единой позиции обозревать весь мир явлений»⁴⁶.

Близкий к романтикам в суждениях о значении фантастического в искусстве, Гумбольдт тем не менее не останавливает своих поисков путей обогащения реализма, говорит о необходимости объективного познания и выражения действительности. И поэтому задача художественного воображения состоит в том,

чтобы помочь воспринять произведение искусства «как совершенно новое творение», в котором предмет «претерпевает существенные изменения и поднимается на новый уровень».

И в сфере идеального поэт, по мнению Гумбольдта, постоянно имеет своим объектом «мир как замкнутую сферу всего реального», постигнуть который можно эпически или лирически, охватывая «либо сферу объектов, либо сферу ощущений, вызванных этими объектами».

Форму воплощения «идеи в индивидууме» Шиллер считал существенным недостатком в трактате Гумбольдта, так как последнему не удалось избежать здесь односторонности и случайности. В целом, однако, важно стремление ученого отметить в эпической поэме Гете богатство внутреннего мира человека, стремление к возвышенному и идеальному. Такого рода идеи Гумбольдт повторяет и в других своих сочинениях тех лет, например, в рецензии на роман «Вольдемар» Ф. Якоби, в статье «О современном французском трагическом театре».

В специальной части исследования о поэме Гете — при всех ее недочетах (отмеченных Шиллером) — представляет интерес рассмотрение жанровых особенностей произведения. В отличие от Авг. Шлегеля, превозносившего «Германа и Доротею» за статичность и проявленную в ней «успокоенность», Гумбольдт обращает внимание на способность Гете «приводить воображение в состояние закономерной объективности», умение соотносить «сферу объектов» и «сферу ощущений», «сочетать все житейские возрасты, завершать прошлое и зачинать будущее, не утрачивая при этом теснейшей связи с настоящим»⁴⁷. Так, в трансформации жанра Гумбольдт увидел те моменты развития, которые отмечал и Гегель в «Лекциях по эстетике», указавший на то, что современная литература — «Луиза» Фосса, «Герман и Доротея» Гете — являют пример того, как эпос, невозможный в условиях буржуазного общества, превращается в идиллию⁴⁸.

Подводя итоги, следует сказать о гуманистических основах эстетических суждений Гумбольдта, который как просветитель, следовавший примеру Гете и Шиллера, исходил из общего представления о нравственной основе духовной организации человека вообще, о том, что дух природы и дух человечества тождественны. Это тождество обнаруживается и в организации духовных способностей человека, главная из которых — способность творческого воображения — позволяет художнику сочетать свободу фантазии с законами природы и морали.

Поздняя культурная и научная деятельность В. Гумбольдта была достаточно интенсивной, но развертывалась она уже в других областях. Основатель Берлинского университета (1810), носящего ныне имя братьев Гумбольдтов, он приобрел широкую известность лингвистическими трудами, заложившими основы

современного сравнительного и исторического языкознания. Становление его «философии языка» шло в русле развития немецкой классической философии, испытав влияние современной эстетики. По мысли Гумбольдта, язык — продукт природы человеческого разума и могучее средство коммуникации — уже в процессе своего образования и развития близок к искусству. Не случайно и то, что понятие языка он постоянно связывает с понятием формы. Оставаясь верным классическим идеалам Гете и Шиллера, их «эллинскому» гуманизму, Гумбольдт и на позднем этапе своей научной деятельности сохраняет интерес к судьбам современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1937, с. 428.

² Цит. по: Гулыга А. В. Мыслящий художник. — В кн.: И.-В. Гете об искусстве. М., 1975, с. 25.

³ Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10, с. 401.

⁴ И.-В. Гете об искусстве, с. 150.

⁵ Там же, с. 346.

⁶ Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии. [1797].

⁷ Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10, с. 409—410.

⁸ Там же, с. 446.

⁹ Там же, с. 417.

¹⁰ Там же, с. 417—422.

Там же, с. 506.

¹² Там же, с. 555.

¹³ Там же, с. 569.

¹⁴ Там же, с. 724.

¹⁵ См.: Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., 1934, с. 283.

¹⁶ Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10, с. 584.

¹⁷ И.-В. Гете об искусстве, с. 513—514.

¹⁸ Там же, с. 515—516.

¹⁹ Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10, с. 600.

²⁰ Там же, с. 706 и сл.

²¹ И.-В. Гете об искусстве, с. 576.

²² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 1, с. 88.

²³ Там же, т. 3, 184.

²⁴ Шиллер Ф. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.—Л., 1950, с. 407.

²⁵ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, с. 457 и сл.

²⁶ Там же, с. 477.

²⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1957, с. 488, 499, 502.

- ²⁸ Там же, с. 135.
- ²⁹ Там же, с. 302.
- ³⁰ Там же.
Там же, с. 331.
- ³² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 233.
- ³³ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., 6, с. 286.
- ³⁴ Там же, с. 375—376.
Там же, т. 7, с. 354.
- ³⁶ Гете и Шиллер. Переписка, т. 1. М.—Л., 1937, 292.
- ³⁷ Там же, с. 329.
- ³⁸ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 404.
- ³⁹ Там же, с. 440.
- ⁴⁰ Там же, с. 657.
- ⁴¹ Там же, с. 661.
- ⁴² Гайм Р. Вильгельм фон Гумбольдт. М., 1898, с. 123.
- ⁴³ Там же, с. 53.
Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7, 501—502.
Там же, с. 506.
- ⁴⁶ Гумбольдт В. О поэме Гете «Герман и Доротея». — В кн.: ПМЭМ, т. 3, М., 1967, 139.
- ⁴⁷ Там же, с. 141, 147.
- ⁴⁸ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 1, с. 272.

§ 4. Эстетика немецкого романтизма

Борьба за эстетическое наследие романтизма занимает одно из существенных мест в идеологическом противостоянии марксистско-ленинской и буржуазной науки. В историко-литературных и критических работах ряда буржуазных авторов эстетика романтизма, с одной стороны, противопоставляется эстетике реализма, а с другой — рассматривается как предтеча модернистской эстетики XX века. Ставя вопрос о значении романтической эстетики для современности, буржуазные авторы решают его, как правило, в тенденциозно-реакционном плане. Истинная суть эстетического наследия романтиков затемняется всякого рода ложными толкованиями. Реакционные элементы эстетики романтизма выдвигаются на передний план, превозносятся в их значении для эстетики современного модернизма. При этом всячески преуменьшаются прогрессивные моменты романтической эстетики, тесно связанные с последующими реалистическими тенденциями в развитии искусства.

Марксистско-ленинское исследование романтической эстетики прежде всего стремится раскрыть ее объективное место и значение в общем историческом развитии, выявить основные

черты эстетики романтизма и указать на те ее моменты, которые сохранили свое значение для эстетики социалистического реализма.

В противоречивых и запутанных эстетических исканиях представителей немецкого романтизма тоже есть немало проблем, звучащих актуально и для нашей современности. Это проблемы активной социальной функции искусства и роли художника, народных истоков искусства, исторического развития искусства, враждебного отношения к практицизму буржуазного общества. Но эти проблемы отнюдь не исчерпывают всей совокупности эстетических идей и теорий немецких романтиков. Поэтому рассмотрение их эстетики будет шире указанной проблематики. Такого расширения эстетического диапазона требует от нас принцип конкретного вхождения в романтическую эстетику, изображение ее со многими характерными (и зачастую не столь продуктивными, а скорее отрицательными) чертами и свойствами.

Эстетика романтизма изменялась во времени и объединяла очень многих и очень разных деятелей культуры, которые подчас стояли на диаметрально противоположных идеологических позициях. Поэтому писать об эстетических идеях и теориях отдельных романтиков несравненно легче, чем об эстетике романтизма как определенного направления, как некоего единого целого. Но было бы глубоко неправильно, если бы мы на место эстетики романтизма как единого, целостного образования поставили разрозненное многообразие эстетических идей отдельных романтиков. Тогда мы имели бы дело с очень запутанной и противоречивой совокупностью взглядов, нередко взаимоисключающих друг друга. Чтобы избежать этого, необходимо осуществить определенный синтез разнообразных эстетических позиций романтиков, привести их к некоторому общему знаменателю.

Рассмотрение романтической эстетики как некоего целостного образования обязывает исследователя выявить и проследить те нити, которые тесно соединяют ее как с предшествующим, так и с последующим развитием эстетической мысли. Эстетика романтизма — явление исторически обусловленное и поэтому может быть правильно понято и определена лишь в этом контексте.

Исторический подход позволяет оценить романтическую эстетику прежде всего как шаг вперед по сравнению с просветительской. Решающую роль в формировании романтической эстетики сыграло идеологическое воздействие Великой французской революции, а позднее — антинаполеоновских войн и национально-освободительных движений, оказавших заметное влияние на развитие литературы и искусства в европейских странах в 10—20-е годы XIX века.

Как самостоятельное эстетическое направление романтизм заявил о себе уже во второй половине последнего десятилетия XVIII века. Именно в это время в Германии сложилась эстетика раннего, или иенского, романтизма, представителями которого были братья Август и Фридрих Шлегель, Фридрих фон Гарденберг (Новалис), В.-Г. Вакенродер, А. Тик.

Эстетика иенского романтизма представляет собой хотя и первый, но важный по значению этап в развитии романтической эстетики. Эстетические принципы иенского романтизма оказали существенное влияние на формирование позднеромантической эстетики. Последняя в некоторых своих моментах отличается от раннеромантической эстетики. Однако, несмотря на эти расхождения, в эстетических воззрениях ранних и поздних романтиков существует тесная связь, иногда скрытая, иногда явно себя проявляющая.

Романтизм охватил собой всю сферу культуры. Романтические направления и школы возникли не только в литературе и искусстве (живописи, музыке), но и в историографии, филологии, политэкономии, социологии, в науке о государстве и праве, в естествознании. При всей своей разнородности эти направления были связаны элементами общего романтического мировоззрения, отражавшего в себе новые тенденции исторического развития. В период с 1806 по 1830 год романтическое мировоззрение занимало господствующие позиции в европейской идеологии. Однако в специфических немецких условиях романтизм опирался на реакционные общественные силы, вызывая постепенно все усиливающуюся критику со стороны прогрессивных сил — Гейне и членов литературной группы «Молодая Германия», представителей младогегельянства.

Тенденции реакционного романтизма были заложены уже в раннем немецком романтизме, хотя последний в период своего складывания (вплоть до 1799 года) сохранял тесные теоретические связи с идеологией французской революции — идеологией Просвещения. Ранние романтики были воспитаны на прогрессивных гуманистических идеях Руссо, английского сентиментализма, «Бури и натиска», немецкой классической литературы.

Немецкий романтизм представляет собой лишь одно из национальных течений широкого потока общеевропейского романтического движения. На рубеже XVIII — XIX веков романтизм возник в Англии, во Франции, несколько позднее он сложился в других странах Европы.

Образование национального романтизма было связано с переходом европейских стран от феодальных социально-экономических отношений к буржуазным. Однако эта общая тенденция социально-исторического развития по-разному осуществляла

себя в отдельных странах; что опосредованно отражалось и на особенностях национального романтизма.

В одних странах формирование романтического мировоззрения проходило в обстановке дальнейшего развития буржуазных социально-экономических отношений; сопровождавшегося обострением противоречий буржуазного общества; в других странах идеологический климат определялся лишь потрясениями, испытываемыми феодально-абсолютистическими режимами под воздействием французской революции, и медленным (зачастую ущербным), хотя и неуклонным процессом обуржуазивания общества; в третьих на первый план выдвигается борьба за национальную независимость. Различие социально-исторических предпосылок обуславливало специфику национального романтизма и вместе с тем его конфронтацию или интеграцию с движущими силами общественного процесса.

Хотя было бы затруднительно говорить о едином европейском романтизме, тем не менее между отдельными национальными романтическими движениями существует тесная связь. В основе ее — общность содержания, всецело определяемого специфическими особенностями переходной эпохи от феодализма к капитализму.

Одна из основных проблем романтической эстетики — это проблема отношения искусства к действительности. Не только в немецком романтизме в целом, но даже в рамках иенского романтизма она не решалась однозначно.

Ранние романтики критически относились к существовавшим в Германии феодальным порядкам, справедливо считая их недостойными человека, враждебными общественному прогрессу и потому подлежащими ликвидации. Не менее критически они относились и к тем новым (буржуазным) социальным отношениям, которые развивались во Франции и в прирейнских землях Германии. С одной стороны, будучи недовольными старыми, феодальными порядками, ранние романтики с нетерпением ожидали осуществления новой общественной эпохи, о которой, как им казалось, возвестила французская революция; а с другой стороны, они видели, что действительность отнюдь не укладывалась в рамки просветительских общественных идеалов, что она оказывалась намного сложнее, противоречивее, чем предполагалось.

Было бы неправильно рассматривать романтизм как выражение реакции на французскую буржуазную революцию и на переход от феодализма к капитализму. Романтизм знаменовал собой серьезный кризис, охвативший буржуазную идеологию и культуру в результате конкретного, жизненного проявления эксплуататорской сущности капиталистического общественного строя. «Быстрое развитие промышленности на капиталистической

основе, — указывал Ф. Энгельс, — сделало бедность и страдания трудящихся масс необходимым условием существования общества»¹ Глубокое расхождение между буржуазными просветительскими идеалами и реальной буржуазной действительностью, приведшей к развитию новых общественных противоречий, создавало атмосферу всеобщего «горького разочарования» (Ф. Энгельс), заставляло сомневаться в исторической правомерности самого капиталистического общества.

Крайнее идеологическое обострение буржуазных противоречий в конечном итоге привело ранний немецкий романтизм в лагерь реакции. Однако в начальный период своего развития, а точнее — в период своего становления, он был тесно связан с прогрессивными общественными силами. Фридрих Шлегель (1772—1829) рассматривал французскую революцию как одну из «величайших тенденций» современной эпохи (наряду с «Наукоучением» Фихте и «Мейстером» Гете)². Внося свой вклад в развитие гуманистических буржуазных традиций, романтики обсуждали на страницах журнала «Атеней» проблемы формирования человеческой личности, эмансипации женщины, любви и брака.

В складывавшемся раннеромантическом понимании отношения искусства и действительности можно выделить две тенденции. Одна из них связана с эстетической позицией Л. Тика и В.-Г. Вакенродера, которая определялась пассивно-созерцательным восприятием реальных жизненных проблем в их фатальной, роковой неизбежности и — как следствие этого — бегством от неустроенной жизни в сферу искусства.

Так, в ранних произведениях Людвига Иоганна Тика (1773—1853) (в повести «Абдалла» — 1792 г., драме «Карл фон Бернек» — 1795 г., романе «История Вильяма Ловеля» — 1793—1796 гг.) явно прослеживается реальная проблематика общественного развития в условиях перехода от феодализма к капитализму. Однако объективные общественные связи и отношения остаются для Тика до конца невыясненными. Поэтому при их художественном изображении они неизбежно идеологически искажаются и мистифицируются. К примеру, в драме «Карл фон Бернек» Тик описывает гибель одного дворянского рода, над которым тяготеет проклятие. Хотя в драме чувствуется влияние «Ифигении» Гете, Тик, в отличие от последнего, изображает не искупление и освобождение от проклятия богов, а подчинение человека непонятным и враждебным ему высшим силам. Уже в этой ранней драме Тика нашел свое выражение характерный для романтического художественного метода символический образ судьбы, рока, представляющий собой мистификацию реальных общественно-исторических закономерностей.

В сказках Тика, написанных позднее («Белокурый Экберт»,

«Рунеберг» и др.), также отразилась мистифицированная проблематика общественной жизни. В них мы снова сталкиваемся с тем, что в мире действуют непонятные для человека, таинственные силы, которые вторгаются в жизнь людей, вырывают их из привычных связей и отношений, обрекая на гибель. Герои сказок Тика бессильны и беспомощны перед лицом этих враждебных сил. В сказках происходит та же фетишизация социальных процессов, которая выразилась в ранней драме «Карл фон Бернек».

В 1792 году в письме к Вильгельму Генриху Вакенродеру (1773—1798) Тик высказал мысль, что «хорошему человеку невозможно жить в этом сухом, скудном и жалком мире», что он должен создать себе «идеальный мир», который его «осчастливит»³ Этой мыслью он выразил свое и Вакенродера понимание отношения искусства к действительности.

Проблема взаимоотношения искусства и жизни, художника и общества находится в центре произведения Вакенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусства» (1797). В нем сфера искусства представлена как единственное убежище от противоречий реальной действительности, как мир, полный красоты и гармонии. Сам образ монаха-отшельника не является случайным. Вакенродер стремился подчеркнуть, что лишь человек, порвавший все связи с внешним миром, с обществом, в состоянии творить художественные произведения и наслаждаться ими. Кроме того, образ монаха имеет своей целью выразить признаваемую Вакенродером изначально необходимой связь искусства с религией. Только внутренне религиозный человек, видящий в искусстве своего рода божественное откровение, в состоянии творить поистине талантливые произведения. Поэтому идеал искусства Вакенродер ищет и находит в идеализированном прошлом, в проникнутых, как ему кажется, религиозными мотивами полотнах Рафаэля, Микеланджело, Дюрера.

Проблема противоположности, несовместимости искусства и жизни получает трагическое звучание в новелле «Примечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берлингера». Главный герой переживает «горький разлад» между своим «небесным энтузиазмом», «поэтическим опьянением музыкой» и земной, «прозаической жизнью», полной «пустых житейских мелочей». Вакенродер подчеркивает великое преобразующее воздействие музыки на человека, который становится «умнее», «чище и благороднее». Для человека, испытавшего наслаждение искусством и тем самым как бы побывавшего в мире «небесных грез», особенно тягостно постоянное возвращение в «обыкновенную и пошлую жизнь», в «сутолоку людской толпы», в «житейскую грязь»⁴. Общество и искусство — это два мира, взаимно отрицающие друг друга. Оставаться постоянно в мире «прекрасного поэтического

опьянения», где жизнь есть «сплошная музыка», человек не может, как бы страстно он к этому ни стремился. Ежедневно он насильственно низводится из «области мечтаний» в земную жизнь. Отсюда возникает трагизм раздвоения человека, его жизненной дисгармонии, его «вечной душевной борьбы», из которой Вакенродер не видел выхода.

Не менее впечатляюще описан в новелле также никогда не преодолимый конфликт художника-энтузиаста и филистерства, то есть всей массы немецкого бюргерства. Художника не понимают и не ценят в обществе; он чувствует себя одиноким и покинутым среди «стольких негармоничных душ вокруг». Художник впадает в глубокое отчаяние от того, что его искусство не производит ни на кого «живого впечатления», что людские души «не могут воспламениться» от соприкосновения с ним. Для публики, «выступающей в золоте и шелку», искусство служит лишь «для развлечения и приятного времяпровождения»⁵

Сознание того, что в буржуазном обществе художник «не нужен» и «гораздо менее полезен, чем ремесленник», приводит Вакенродера к выводу об элитарности искусства: «художник должен творить только для себя одного, для подъема собственного духа, и для одного или нескольких людей, которые его понимают»⁶.

В этой же новелле Вакенродера отчетливо проявилась направленность романтического искусства к внутреннему миру человека. Не воспроизведение действительной жизни должно занимать поэта, а собственные фантазии. Вакенродер недвусмысленно формулирует основной принцип романтической эстетики: художник должен «беспрерывно предаваться фантазиям и изливать свое переполненное сердце в произведениях искусства»⁷

Проблема враждебности буржуазного общества искусству является сквозной для романтической эстетики. Будучи поставлена уже в раннем романтизме, когда противоречия буржуазных социальных отношений еще только начинали проявлять себя, она достигает особой масштабности изображения в позднем романтизме, в частности в новеллах Э.-Т.-А. Гофмана («Крейслериана» и др.).

Вторая тенденция романтического отношения к действительности связана с именами Фр. Шлегеля и Новалиса (1772 — 1801). Для нее характерно стремление обосновать активное воздействие литературы и искусства на общественный процесс. Эта тенденция, в отличие от первой, которая в ходе развития немецкого романтизма становилась все более определяющей и нашла свое продолжение также в эстетике позднего романтизма, — была кратковременной. Тесно связывая ранний романтизм с эстетической позицией веймарского классицизма, она

вместе с тем не стала существенной для романтической эстетики. Но игнорирование ее привело бы к исторически неадекватному пониманию эстетики раннего немецкого романтизма.

В активно наступательной эстетической позиции нашли свое отражение надежды ранних романтиков на то, что новая, рождающаяся общественная эпоха приведет к реализации гуманистического идеала всестороннего развития индивида. Они верили в великие возможности искусства, которое рассматривалось ими как решающее средство для достижения нравственного прогресса человечества.

Хотя в центре внимания ранних работ Фр. Шлегеля «Об изучении греческой поэзии» (1795), «История поэзии греков и римлян» (1798) и др. находилась древнегреческая литература, интерес к ней существенно определялся стремлением найти ответ на вопрос о том, как в современных условиях возможно социально активное искусство. В сочинении «Об изучении греческой поэзии» Фр. Шлегель подвергает серьезной критике современную поэзию. Основной ее недостаток в преобладании (в «то-тальном превосходстве») субъективного, «характерного, индивидуального и интересного»

Поэзия ставит своей целью изображение индивидуального, то есть одностороннего, неповторимого, того, что выходит за рамки общего, привычного и свойственного всем. Причем индивидуализируется и сам способ изображения, то есть каждый поэт стремится к собственной «манере» выражения. Однако, по мнению Фр. Шлегеля, манерность поэта хотя и свидетельствует о его индивидуальности, но еще не является признаком его гениальной одаренности. Поэтому в современной поэзии существует больше индивидуальных манер, чем оригинальных поэтов, то есть существует бесчисленное множество поэтов-подражателей. Индивидуальная манера отнюдь не связана с той содержательной глубиной творческого духа, когда в индивидуальном, субъективном выражается общее, объективное. Именно с отказом от изображения всеобщего и связаны шлегелевские определения современной поэзии как характерной, индивидуальной, манерной, интересной.

Полной противоположностью современного искусства является античная литература, где господствуют объективность и красота.

Но современное искусство было для Фр. Шлегеля не только свидетельством утраты античной объективности и красоты. Оно заключало в себе также возможность положительного развития в направлении к объективному, человечески прекрасному античному искусству, то есть возможность преодоления субъективных, индивидуалистических тенденций. Еще в 1794 году Фр. Шлегель в письме к своему брату Августу выразил мысль

что проблема современной поэзии, как ему кажется, может быть разрешена путем «объединения существенно-современного с существенно-античным»⁹

Господство субъективного, индивидуального, характерного, интересного, манерного в искусстве Фр. Шлегель рассматривает лишь как «преходящий кризис вкуса», после которого необходимо наступит поворот к «вершине эстетического». «Преобладание индивидуального, — пишет он, — ведет... к объективному, интересное есть подготовка прекрасного, и последняя цель современного искусства не может быть ничем иным, кроме как высшей красотой, максимумом объективного эстетического совершенства»¹⁰

Залогом перехода от субъективного искусства к объективно-прекрасному становится для Фр. Шлегеля поэтическое творчество Гете. Гете находится «посредине между интересным и прекрасным, между манерным и объективным». Его произведения являются неопровержимым доказательством, что «объективное возможно и что надежда на прекрасное не является пустой манией разума». Поэзия Гете — это «утренняя заря подлинного искусства и чистой красоты»¹¹

То обстоятельство, что Фр. Шлегель в современной поэзии в лице литературного творчества Гете видел черты будущей объективной поэзии, свидетельствует о том, что программа объективной поэзии ни в коем случае не имела своей целью «тотальное отрицание» современной поэзии. Если современное субъективное, индивидуальное искусство отрицает собой объективно-прекрасное искусство античности, то идеал «объективной» поэзии как последующий, более высокий этап в развитии искусства синтезирует в себе первое и второе.

Таким образом, в сочинении «Об изучении греческой поэзии» Фр. Шлегель рассматривает современное искусство с его господством субъективного, индивидуального, манерного как переходный этап в развитии искусства. Все внимание его было обращено к будущему — к объективно-прекрасному искусству, синтезирующему в себе «существенно-современное» с «существенно-античным».

Эпоху объективно-прекрасного искусства Фр. Шлегель представлял себе как осуществление «великой эстетической революции», которая в конечном итоге приведет к повсеместному нравственному преобразованию человечества. Благодаря этому человек наконец приобретет желанную свободу и станет господствовать как над самим собой, так и над природой. В этой эстетической утопии Фр. Шлегеля нашла свое наиболее яркое выражение мысль об активной роли искусства в общественной жизни. Заметна также идейная близость к Шиллеру, который

обосновывал необходимость эстетического воспитания человека как условие его нравственного совершенствования.

Характерная для складывавшейся раннеромантической эстетики тенденция рассмотрения искусства в его активных жизненных связях и отношениях с реальным общественным процессом нашла свое отражение не только в сочинении Фр. Шлегеля «Об изучении греческой поэзии», но и в его сочинениях, посвященных Лессингу и Г. Форстеру. Фр. Шлегель не случайно характеризовал Лессинга и Форстера как «общественных писателей»¹² Для него оба они своим литературным творчеством демонстрировали великую общественную силу искусства.

В 1798—1799 годах эта тенденция активного воздействия искусства на объективную действительность, тенденция, которая сближала романтиков с классиками, была утрачена романтической эстетикой. К этому времени романтики разработали такое понимание отношения искусства к действительности, которое существенно отличало романтическую эстетику от классицистской. В основе этого нового, чисто романтического эстетического отношения лежало и новое понимание природы художественного творчества, во многом инспирированное философией Фихте.

Во второй половине 90-х годов Фр. Шлегель и Новалис поддерживали самые близкие, дружественные отношения с Фихте. Их привлекало учение философа об активном, деятельном субъекте. Однако романтическая рецепция фихтевской философии сопровождалась существенной модификацией ее основного принципа. Если Фихте обосновывал спонтанную, бессознательную деятельность некоего надэмпирического, абсолютного «Я», то романтики имели в виду деятельность конкретного, индивидуального «Я», а точнее — творческого «Я» художника, поэта. Поэтически-художественное творчество приобретало для романтиков выдающееся значение, ибо оно выражало собой способность человеческого сознания созидать из самого себя мир, отличный от эмпирической действительности и подчиненный его собственной воле и фантазии.

Та концепция поэтического творчества, которая была разработана в раннеромантической эстетике, отличалась крайним субъективизмом. Она полностью игнорировала реальную действительность, противопоставляла ей мир поэтических грез и фантазий художника.

Весь смысл поэзии состоял, с точки зрения романтиков, в выражении внутреннего мира художника как единственно истинного и противоположного действительному миру, как неистинному. Истинность же внутреннего мира заключалась в том, что человек выступал в нем сопричастным бесконечному, божественному, тогда как в эмпирической действительности он

был обусловлен, конечен, ограничен. Только во внутреннем мире своей души человек находил убежище от враждебного ему реального мира, только в нем он ощущал себя поистине свободным. Внешний мир как бы вытеснялся, подменялся внутренним миром поэтического гения. Именно в этом заключалась, по мнению романтиков, исключительная роль поэзии. Соответственно непомерно преувеличивалась и абсолютизировалась в романтической эстетике и общественная функция поэта. Романтики полагали, что способность быть поэтом, то есть способность к поэтическому творчеству, заложена в каждом человеке. «Каждый человек по природе своей поэт», — читаем мы в «Литературных дневниках» Фр. Шлегеля¹³. Эта способность бессознательно проявляется в мечтах и фантазиях человека, в игре его воображения. Но наиболее интенсивно она заявляет о себе в поэтах. Поэтому поэты являются выдающимися представителями человечества. Поэты — это пророки, провозвестники истин поэтического освобождения человека от угнетающих уз реальной действительности.

В романтической эстетике как бы переворачивалось подлинное отношение между действительностью и поэзией. Поэзия не отражала мир, каким он был, а создавала его таким, каким он должен или мог бы быть с точки зрения самого поэта.

Так, Новалис пишет о магической силе поэзии, которая, произвольно обращаясь с «чувственным миром», созидает новый, поэтический мир. Поэтический гений для него — это «прорицатель» и «маг», а слова его — «волшебные слова». Поэт оживляет неживую природу, подобно магу: «Поэзия есть созидание. Все поэтически созданное должно быть живым»¹⁴. Это поэтическое «оживление» физического мира, превращение «внешних вещей в мысли»¹⁵, Новалис определяет как «романтизирование» или «опоэтизирование» мира: «Благодаря тому, что я придаю низшему высший смысл, обычному — таинственный вид, известному — достоинство неизвестного, конечному — видимость бесконечного, — я романтизирую его»¹⁶. Романтизирование мира предполагает и обратную операцию, когда высшее низводится до низшего, неизвестное — до известного, бесконечное — до конечного, мистическое и таинственное — до обыденного. В основе романтизирования лежит «взаимовозвышение и взаимопонижение». В поэзии, с одной стороны, одухотворяется (и тем самым возвышается) низменное, земное, а с другой — заземляется, то есть изображается в виде обыденного возвышенное (вечное и бесконечное). В этом «перемешивании» всего и вся, по мысли Новалиса, реально проявляется абсолютная творческая мощь поэзии и в ее лице — поэта, художника. «Поэзия... — пишет он, — перемешивает все для своей великой цели целей — возвышения человека над самим собой»¹⁷.

Понимание поэзии как свободной, ничем не ограниченной творческой деятельности человека характеризует и эстетическую позицию Фр. Шлегеля, который также обосновывает автономию поэта и поэзии по отношению к внешнему миру. Эта позиция нашла свое отражение в концепции «романтической иронии», развитой Фр. Шлегелем в его «Критических фрагментах» уже в 1797 году.

«В иронии,— пишет Фр. Шлегель,— все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным». И далее: «В ней содержится, и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвышаться над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима»¹⁸ Ирония есть «постоянное самопародирование».

В шлегелевской концепции романтической иронии явно усиливается субъективная сторона художественного творчества. Ирония обосновывает не только свободное, произвольное обращение поэта с предметом своего изображения, но и вообще с реальной действительностью, включая самого себя, как автора произведения. В иронии поэт наглядно проявляет свое абсолютное господство над созидаемым им поэтическим (вымышленным) миром.

Концепция романтической иронии наложила отпечаток на учение Фр. Шлегеля о романтической поэзии, которая также «основным своим законом признает произвол поэта»¹⁹ Романтическая поэзия определяется в этом учении как «прогрессивная универсальная поэзия»²⁰. В своем идеале она объединяет все виды поэзии, приводит поэзию в соприкосновение с философией и риторикой, смешивает и растворяет друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы. Романтическая поэзия охватывает все, что только может принадлежать к поэзии — от самого примитивного естественного вздоха до обширной эстетической системы. Она способна совершенно «отдаваться» изображаемому содержанию и в то же время быть совершенно субъективной, то есть выражать «душу самого автора».

Этому идеалу «романтической поэзии» более всего соответствовал жанр романа. Основное достоинство романа, с точки зрения Фр. Шлегеля, заключается в его универсальности. Роман универсален прежде всего по форме, ибо он охватывает собой все возможные роды, виды и жанры поэтического искусства. Вместе с тем он универсален и по содержанию, ибо в нем выражается все богатство и многообразие, вся полнота и конкрет-

ность человеческой жизни. Роман, по словам Фр. Шлегеля, есть «сводка, энциклопедия всей духовной жизни некоего гениального индивидуума»²¹

Таким образом, говоря о романтической поэзии, Фр. Шлегель имеет в виду роман как ее основную форму. Определяя романтическую поэзию как «универсальную поэзию», он имеет в виду то обстоятельство, что она в идеале своем должна быть «всеохватывающей», во-первых, в смысле полноты выражения человеческой индивидуальности и, во-вторых, в смысле смешения в себе всех возможных поэтических жанров. Качество прогрессивности, которым Фр. Шлегель наделяет романтическую поэзию, выражает собой ее способность к бесконечному развитию. Романтическая поэзия находится «в процессе становления», «более того, сама сущность ее заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению»²².

Следует подчеркнуть, что романтическую поэзию Фр. Шлегель в конечном итоге идентифицирует с поэтическим искусством вообще. Поэтому его учение о «романтической поэзии» становится романтическим учением о художественном творчестве. Характерная особенность шлегелевской поэтологии заключается в отрыве поэзии от реальной, эмпирической действительности. В сочинении «Разговор о поэзии» Фр. Шлегель формулирует в качестве основной задачи современной поэзии создание новой мифологии. В мифологизации поэзии он усматривает единственную возможность полного разрыва всех связей искусства с действительностью.

Абсолютизация субъективного момента в художественном творчестве, приведшая к полному игнорированию жизненной правды, несмотря на свое в целом отрицательное значение, обусловила определенные положительные завоевания раннеромантической эстетики. Романтикам удалось глубже по сравнению со своими предшественниками — писателями эпохи Просвещения — проникнуть в понимание природы творчества, своеобразие художественного стиля, поэтических жанров и форм. Это проявилось в их собственной литературной критике, а также в их литературных произведениях и переводах.

Уже в раннеромантической эстетике существенно проявилась романтическая критика антигуманизма буржуазного общества, которая была продолжена и углублена в эстетике позднего романтизма.

В сочинении «О философии. Доротее», опубликованном в журнале «Атеней» в 1799 году, Фр. Шлегель рассматривает проблему одностороннего развития человеческой личности в условиях буржуазной действительности. Идеал гуманности, из которого он исходит, требует всестороннего развития человеческих способностей. «Истинная сущность человеческой жизни» состоит

в «целостности, полноте и свободной деятельности всех сил»²³. Современный же человек в силу общественного разделения труда между мужчиной и женщиной обречен на то, чтобы вести или «бюргерский», или «домашний» образ жизни. Первый (общественный) предназначен мужчине, второй (домашний) — женщине. Женщина замыкается в узких интересах домашнего очага, мужчина — в своей профессии. И там и тут — ужасающая односторонность развития, губящая человека как личность.

Критика буржуазного общества превращалась в раннеромантической эстетике в критику общества вообще. Непонимание подлинной диалектики взаимоотношения человека и общества приводило к тому, что личность и общество противопоставлялись как две враждебные и исключают друг друга силы.

Основные мотивы сочинения «О философии. Доротея» продолжает роман Фр. Шлегеля «Люцинда». В этом произведении в центре внимания автора также находится идеал естественных человеческих отношений и всесторонне развитой универсальной человеческой личности, который развивается как антитеза реальным межчеловеческим отношениям с их лживостью, враждебностью, непониманием и общей деградацией личности в среде немецкого бюргерства.

Вместе с тем «Люцинда» является примером практического осуществления основного требования, предъявляемого романтиками к роману, — быть «сводкой, энциклопедией всей духовной жизни» гениального индивида и вместе с тем нести на себе черты абсолютного авторского произвола.

Фр. Шлегель изображает в романе жизнь художников — Юлия и Люцинды — как прообраз будущей идеальной жизни людей «в состоянии непорочности и в лоне природы», отрешенной «от всех предрассудков культуры и буржуазных условностей»²⁴. Эта «естественная» жизнь противопоставляется тем неестественным отношениям между людьми, которые являются господствующими в современном обществе и от которых отказались главные герои романа. В будущем жизнь каждого человека, по замыслу Фр. Шлегеля, должна представлять собой «произведение искусства»²⁵, то есть быть «цельной», красивой и гармоничной, богатой по содержанию и разносторонней, «внутренне просветленной». Эту «художественную», «естественную» жизнь будет определять «ритм общественности и дружбы», «гармония любви» как самого человеческого из всех человеческих чувств²⁶.

Подлинная, естественная общественность, основанная на любви и дружбе, возможна, когда люди сознательно противопоставят прилежанию и пользе, доминирующим в буржуазном обществе, праздную, бездеятельную жизнь. «Только в спокойствии и умиротворенности, в священной тишине подлинной пассивности, — пишет Фр. Шлегель, — можно вспоминать обо

всем своим «я» и предаться созерцанию мира и жизни»²⁷. Высшая и наиболее «законченная жизнь» может быть, согласно Фр. Шлегелю, «только чистым произрастанием».

Это восхваление праздности наглядно показывает переоценку буржуазных ценностей, происшедшую в романтической эстетике. Просветительский идеал деятельной личности, занимающейся полезным общественным трудом, заменяется проповедью бездеятельности, пассивности, созерцательности. В этом сказались крайняя антибуржуазность романтиков. Труд, как они это видели в реальной жизни, подавляет человеческую личность, делает ее односторонне развитой лишь в рамках какой-то одной профессии. Человек поэтому вынужден культивировать в себе только одну, строго определенную, профессионально связанную способность, оставляя в зародыше все другие. В своем стремлении к универсальности человеческой личности романтики были готовы даже отказаться от самого труда как выражения ее сущности. Отсюда и воспевание «идиллии праздности».

В романе отразилась противоречивость идеологической позиции Фр. Шлегеля. С одной стороны, нарисованный им идеал человеческой личности глубоко гуманистичен, ибо содержит требование всестороннего, универсального развития человеческих способностей, естественности выражения чувств, высокой нравственности; а с другой стороны, в этом же идеале рельефно отразились реакционные тенденции, связанные с «отрешением» человека от реальных социальных связей, с редуцированием всего многообразия человеческих общественных отношений к отношениям исключительно частным, доверительным (осуествляющимся лишь в рамках некоей «большой семьи»²⁸), с особым акцентированием внимания к внутренней жизни человека, с проповедью пассивности и созерцательности.

В целом же роман «Люди́нда» не выходит за рамки раннеромантической поэтики, примыкая в этом смысле к таким романам, как «Странствования Франца Штернбальда» Тика, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, и другим. Близость заключается в отражении радикального поворота раннеромантической эстетики к субъективности, к внутреннему миру человека, который противопоставляется реальной общественной деятельности, полной конфликтов и противоречий. Не в меньшей степени в романе отразилась и попытка раннеромантической эстетики разработать неосуществимый положительный идеал человеческой личности (иллюзию любовной общности), порожденный неприятием буржуазной действительности. В романе проявилось характерное для романтической эстетики преобладание идеального над реальным, должного над сущим.

Огромное значение для последующего развития литературы имели исторические завоевания раннеромантической эстетики.

Ранние романтики в этом смысле выступили продолжателями лучших традиций немецких штюмеров и классиков. Они открыли и сделали достоянием не только собственной национальной, но и общечеловеческой культуры многие великие творения мировой литературы — произведения Данте, Кальдерона, Лопе де Вега. Они углубили понимание таких уже известных немецкому читателю писателей, как Шекспир и Сервантес (в особенности благодаря переводу на немецкий язык сочинений Шекспира и «Дон Кихота» Сервантеса). После 1800 года ранние романтики многое сделали для усвоения средневековой немецкой литературы и открыли европейскому читателю путь для овладения ориенталистской и прежде всего индийской литературой (в 1808 году Фр. Шлегель опубликовал сочинение «О языке и мудрости индийцев»).

Стремление ранних романтиков сделать всеобщим достоянием всю художественную культуру человечества в ее историческом развитии определялось их крайне расширительным толкованием роли и значения поэзии не только в общественной жизни, но и вообще в жизни природы — универсума. Характерная особенность романтической эстетики заключалась в попытках романтиков эстетизировать всю природу. В своих «Идеях» (1799) Фр. Шлегель трактует универсум как вечно себя созидающее произведение искусства. Поэтическое — повсюду во вселенной. Оно «струится в растениях, излучается в свете, улыбается в дитяти, мерцает в цветении молодости и пылает в груди любящей женщины»²⁹ Вселенная живет бессознательной творческой поэтической жизнью. Ее внутренняя самодеятельность, ее готовность к воспроизводству старых и производству новых форм, «образований» питается первоначально присущим ей поэтическим духом. Эта первородная вселенская поэзия, согласно Фр. Шлегелю, глубочайший источник человеческого творческого духа. Человек «всегда и вечно» имеет одну подлинную форму своей деятельности, составляющую смысл его жизни и истинную радость, это — поэтическое творчество, ибо и он сам и его поэзия есть часть поэтически одухотворенного живого божественного универсума.

Поэзия объединяет не только человека и природу, но в своем идеале должна объединять и всех людей в единое общественное целое. Пусть реальная общественная деятельность полна противоречий, чревата коллизиями и конфликтами, пусть люди, как подчеркивает Фр. Шлегель, каждый в собственной жизни, преследуют различные цели — одни презирают то, что другие считают священным, пусть они не видят и не слышат друг друга, пусть остаются вечно чуждыми друг другу, — но в сфере поэтического культурного целого они едины, ибо их объединяет «волшебная сила поэзии».

Поэтология Фр. Шлегеля предстает как своеобразная романтическая программа будущего исторического развития человечества. Рационализму, голому практицизму, трезвому расчету буржуазных социальных отношений Фр. Шлегель противопоставляет утопический идеал некоего мифологически эстетизированного культурного образования.

Некоторые моменты выдвинутого идеала культуры ранние романтики (братья Шлегель, Тик) находили в культуре определенных народов — в итальянской, португальской и испанской поэзии позднего средневековья. Обращаясь к изучению европейской литературы прошлых эпох, ранние романтики стремились раскрыть перед современным читателем все неисчерпаемое богатство поэтического творчества человечества, показать подлинную, уже проявившую себя мощь поэзии. Им удалось (в сочинениях и лекциях по истории литературы) дать общую картину развития европейской литературы. Однако дальнейшему плодотворному изучению отдельных литературных эпох и стилей в определенной степени препятствовала их собственная эстетическая концепция с ее тенденцией к обоснованию самостоятельности поэзии, ее абсолютного господства над общественно-историческим развитием. В конечном итоге это приводило к нарушению принципов историзма в понимании истории литературы и культуры. Так, Шекспир зачастую трактовался романтиками под углом зрения общественных противоречий их собственной эпохи, а понимание немецкой средневековой литературы во многом определялось тем поворотом к мистицизму и религиозности, который совершился в раннем романтизме в 1799—1800 годах.

После 1806 года романтизм вступает во вторую фазу своего развития. Существенное влияние на формирование новых принципов оказало развернувшееся в Германии антинаполеоновское движение за национальную независимость. В национально-освободительное движение были вовлечены все классы и слои общества — дворянство, буржуазия, мелкое бюргерство, интеллигенция, плебейские слои. Однако возглавить это движение удалось дворянству и крупной буржуазии, которые были заинтересованы в том, чтобы вместе с наполеоновским господством ликвидировать буржуазные нововведения в стране и сохранить власть в руках феодальной аристократии. Значительный рост национального самосознания немецкого народа, который наблюдался в этот период, происходил в угаре национализма и «французоедства», что обусловило усиление в позднеромантической эстетике консервативных тенденций. Этому способствовала и окончательная победа реакционных сил, реставрация в Германии в 1815—1830 годах феодальных отношений, хотя и в капиталистически модернизированном виде.

Поздний романтизм воспринял от иенского романтизма определенные мировоззренческие и эстетические позиции. В частности, он явился продолжателем той реакционности, которая проявилась в раннем романтизме на последнем этапе его развития и которая выразилась в повороте романтиков к средневековью и христианской религии (к католической церкви). Однако следует подчеркнуть, что романтики первыми стремились по достоинству оценить период средних веков, выявить его историческую роль в развитии европейской культуры. Поэтому, отмечая консерватизм романтического преклонения перед духовным наследием средневековья и романтических иллюзий насчет его возрождения (в значительно идеализированном виде) в новых буржуазных условиях, не следует забывать и о прогрессивном аспекте обращения романтиков к средним векам. Он заключается в том, что романтики впервые сделали достоянием широкой европейской общественности передовые достижения средневековой духовной культуры — поэзии, живописи, зодчества. Поздние романтики в целом восприняли и углубили антикапиталистическую направленность раннеромантической эстетики. Однако их яркая и всесторонняя критика бесчеловечности буржуазного общества и его враждебности искусству сопровождалась защитой идеализированных феодальных отношений, осуждением французской буржуазной революции, недооценкой просветительских традиций и эстетики веймарского классицизма.

Вместе с тем эстетика позднего романтизма в некоторых своих моментах существенно отличалась от раннеромантической эстетики. Поздними романтиками не был воспринят раннеромантический субъективизм. Так как они в основном ориентировались на антинаполеоновское национально-освободительное движение, в их художественное творчество непосредственно проникала реальная общественно-историческая проблематика. Это был существенный качественный сдвиг в романтической эстетике, нашедший свое отражение в литературных произведениях поздних романтиков. Новеллам Клейста, Brentано, Арнима, Эйхендорфа была свойственна определенная реалистическая тенденция. Однако реакционное мировоззрение не позволило поздним романтикам постичь реальную действительность во всей глубине и сложности ее противоречий. Так, хотя Генриху фон Клейсту (1776—1811) удалось в некоторых своих драматургических произведениях отразить кризис человеческих отношений и моральных ценностей в условиях буржуазного общества, — в целом же в его драмах происходила абсолютизация и мистификация общественных противоречий, остававшихся для автора не до конца понятыми.

Одной из главных проблем позднеромантической эстетики продолжала оставаться проблема отношения искусства к действи-

тельности. Поздние романтики обосновывали удвоение мира — реальному миру, где царил трезвый расчет, противопоставлялся волшебный мир искусства. Прозаическая буржуазная действительность оказывала, с точки зрения поздних романтиков, лишь разрушающее воздействие на поэзию, что позволяло сформулировать тезис о враждебности капитализма искусству. Обосновываемая поздними романтиками концепция автономии искусства разрывала связи между искусством и общественной жизнью, делала искусство неспособным к обратному воздействию на реальную действительность. В конечном итоге эта концепция открывала возможность возникновению теории «искусство для искусства».

Следует подчеркнуть, что, в отличие от раннего романтизма (который в период своего становления был тесно связан с «Бурей и натиском», веймарскими классиками, демократическими направлениями в литературе), поздний романтизм с самого начала своего существования и вплоть до своего упадка был консервативным и реакционным.

Особое место в позднеромантической эстетике занимала проблема народности искусства. Обращение поздних романтиков к народной поэзии и фольклору, хотя и не было свободно от реакционных аспектов, вместе с тем в целом имело положительный характер. Оно плодотворно сказалось на немецкой литературе (в особенности на лирике), обогатило ее содержание и форму.

Проблема народности искусства заняла одно из центральных мест в эстетике гейдельбергских романтиков (Клеменса Brentано, Ахима фон Арнима, Йозефа Герреса, братьев Якоба и Вильгельма Гримм).

Гейдельбержцы старательно собирали и любовно обрабатывали народное творчество — песни, сказки, сказания, народные книги. Летом 1805 года в Гейдельберге вышел в свет первый том сборника немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» под редакцией Brentано и Арнима³⁰. В 1807 году в Гейдельберге же была опубликована работа Герреса «Немецкие народные книги», где было записано и прокомментировано содержание 49 «народных книг»³¹. В 1812 году появились «Детские и домашние сказки», а в 1816 году — «Немецкие сказания» братьев Гримм.

Интерес гейдельбержцев к народной поэзии был многозначен. Прежде всего они стремились показать художественную ценность народного творчества. В этом смысле они существенно расходились с берлинскими просветителями (Николай и другими). Николай опубликовал в 1777 году небольшой «Альманах» народных песен с единственной целью убедить читателей в их

невысоких художественных достоинствах. Мотивы собирания народных песен у Николаи имели чисто отрицательный характер.

Гейдельбергские романтики в данном случае выступили восприимчивыми штюрмеров — Гердера и Гете. Гердер был высокого мнения о художественной ценности народных песен. Овладение сокровищницей народной поэзии Гердер рассматривал как задачу современной поэзии, ибо только таким путем она была в состоянии приобрести национальный колорит.

В своем обращении к народному творчеству гейдельбергские романтики еще более усилили по сравнению с Гердером национальный аспект. Гердер издал «Голоса народов», романтики — «старинные немецкие песни». Конечно, здесь решающее значение имели политические события, связанные с вторжением Наполеона на территорию Германии, разгромом Пруссии и Австрии, с пробуждением и подъемом национальных чувств немцев, оказавшихся под властью наполеоновской Франции.

Романтическое требование национальной самобытности поэзии, ее тесной связи с песенным народным творчеством безусловно имело положительное значение. Его следует рассматривать как существенное завоевание романтической эстетики.

Однако, отмечая такие положительные моменты в романтической трактовке проблемы народности искусства, как показ художественной значимости народного творчества, как требование национального своеобразия искусства, как утверждение связи искусства с народным творчеством, следует указать и на присутствующий в ней реакционный смысл. Он проявился, в частности, в сочинении А. Арнима «О народных песнях», которое было предпослано первому тому «Волшебного рога мальчика» в качестве программного манифеста. Здесь он объясняет свой интерес к народной поэзии тем, что в ней получили выражение добуржуазные формы общественной жизни. Поэтому в политическом отношении решение романтиков собирать и сохранять народные песни выступает как идеализация прошлого, как сознательная оппозиция тенденциям современного общественного развития, связанным с расширением сферы господства капиталистического способа производства.

Реакционный смысл романтической концепции фольклора особенно ярко проявился в книге Й. Герреса «Немецкие народные книги», подвергнутой глубокой и последовательной критике Ф. Энгельсом в 1839 году³². Для Герреса интерес представляют те «народные книги», в которых сохранился «дух средневековья» — социальная покорность, религиозное смирение и мистические суеверия народа. Кроме того, лишь немногие из «народных книг», собранных Герресом, по содержанию действительно были продуктом народного творчества (сюда относятся «Фауст», «Эйленшпигель», «Фортунатус»)³³. Большинство

же из них представляли собой феодально-дворянскую обработку народных сюжетов (в духе рыцарских романов).

Геррес весьма избирательно подошел к «народным книгам», имея своей целью возрождение не столько народного, сколько рыцарско-дворянского искусства (которое и наделяется им атрибутом «народное») в новых условиях.

Романтики гейдельбергской школы полагали, что современное искусство, стоявшее перед лицом социальных и идеологических коллизий наполеоновской эпохи, получит новые плодотворные импульсы от старонемецкого искусства средневековья. Именно в этом смысле «народные книги», как и вообще народная поэзия, приобретали для них особую эстетическую ценность, становились образцом и источником для новой эстетической культуры.

Выдвижение гейдельбержцами проблемы народности искусства даже в ее реакционном аспекте означало, что в эстетике позднего романтизма совершился поворот от литературного космополитизма ранних романтиков, от их литературной универсальности, «всемирности» к национальным литературным традициям. Этот поворот был тесно связан с существенными изменениями в понимании гейдельбержцами сущности художественного творчества по сравнению с раннеромантической поэтической концепцией.

В раннем романтизме поэзия трактовалась как художественное творчество, всецело зависящее от личности (таланта, способностей) отдельного поэта. Поэтическое произведение, с точки зрения ранних романтиков, — чувственно-наглядное проявление субъективного творческого духа художника. В противоположность этому для поздних романтиков поэзия представляла собой бессознательное творчество безличного и надклассового «народного духа», некоего идеализированного народного целого³⁴. Все поэтические произведения — песни о Нибелунгах, древняя германская мифология, старые и современные народные песни — понимались как выражение бессознательно творящего «народного духа».

В эстетике раннего романтизма крайний субъективизм поэтического творчества сочетался с литературно-историческим космополитизмом. Ранние романтики имели дело с литературой всех времен и народов. Они стремились разработать историю всемирной литературы как единого процесса культурного развития человечества. И только в отношении к этой мировой истории литературы была возможна, с их точки зрения, разработка отдельной, национальной истории.

В противоположность этому для гейдельбергских романтиков историческое развитие выражается прежде всего в своеобразных литературных формах отдельных народов. Национальная литературная традиция представляет для гейдельбержцев более

высокую ценность, чем всемирная история. Все их внимание направлено на то, чтобы раскрыть национальное своеобразие старонемецкой литературы.

Отсюда проистекают и различные оценки литературы средних веков. Ранние романтики (например, Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген») видели золотой век поэзии в космополитическом средневековье; для гейдельбержцев средние века были хранителями национального литературного прошлого. Арним и Brentано изучали памятники средневековой литературы прежде всего как образцы исторического проявления немецкого поэтического «народного духа». Поэтому «новая эстетическая культура», к созданию которой стремились гейдельбержцы, не носила субъективного и в то же время всемирного универсального характера, а была «исторически обоснованной, национальной, общенародной»³⁵

Так существенно изменился эстетический идеал гейдельбергских романтиков по сравнению с ранним романтизмом братьев Шлегель, Новалиса, Тика. Идеалу «прогрессивной универсальной поэзии», крайнему субъективизму и универсализму гейдельбержцы противопоставили идеал общенародной, исторической и национальной культуры. С одной стороны, они увязывали свой эстетический идеал с вполне определенной, национально-исторической основой (поэзией немецкого средневековья), а с другой — существенно ограничивали поэтический гений, «привязывая» его к национальному целому.

Многие поздние романтики — Brentано, Й. фон Эйхендорф, поэты швабской школы Л. Уланд и Т. Кернер, В. Мюллер — подражали народной песне в своем поэтическом творчестве. Они стремились возродить и словарь и стиль народной поэзии. А это означало, что как поэты они не были до конца свободны, а были вынуждены следовать определенным поэтическим нормам, то есть художественному канону народной поэзии.

Возвышение народной поэзии, характерное для начала эстетической культуры гейдельбержцев, нашло свое отражение в концепции «естественной поэзии», выдвинутой и разработанной братьями Якобом (1785—1863) и Вильгельмом (1786—1859) Гримм. Понятие «естественной поэзии» использовали в своей эстетике как Гердер, так и Гете. Гердер понимал под «естественной поэзией» народную поэзию — эпос, сказания, сказки, народные песни. Гете (в страсбургский период) высказал мнение, что и произведения современных поэтов могут быть названы «естественными», а не только поэтическое творчество народа в далеком прошлом. В связи с этим Гердер пересмотрел свою точку зрения и в сочинении «Об Оссиане и песнях древних народов» (1773) высказал мысль, что различие между естественной (или народной) поэзией, с одной стороны, и искусственной

поэзией — с другой, может носить лишь качественный характер, а не генетически-исторический. Это значит, что с его точки зрения естественную поэзию составляют не только дошедшие до нас из глубины веков сказания, песни народов. И современная поэзия, если она удовлетворяет определенным требованиям, может быть названа естественной.

Я. Grimm в сочинении «Мысли о том, как сказания относятся к поэзии и истории» развивает противоположную эстетическую концепцию. Для него различие между естественной и искусственной поэзией определяется не качеством, а происхождением и временем создания³⁶. Согласно Я. Гримму, народная, или естественная, поэзия является продуктом не индивидуального, а «коллективного» творчества. Она возникает на той ступени развития общества, когда отдельный индивид еще не выделился из общественного целого, как и последнее — из природы.

Характерно, что гриммовская концепция естественной поэзии вызвала возражения ранних романтиков (А. Шлегель), которые в своей поэтике подчеркивали именно субъективную сторону любого творчества, в том числе и народного.

Концепция естественной и искусственной поэзии, выдвинутая братьями Grimm, заключала в себе еще один аспект, в котором проявился как ее реакционный смысл, так и ее идейное родство с раннеромантической эстетикой. В ней весьма определенно обосновывалось бессознательное начало поэтического творчества, которое соединяет ранний и поздний романтизм в единое эстетическое целое. В противоположность рационалистической эстетике Просвещения в романтическом понимании поэтического творчества акцент делается на бессознательной (подсознательной), иррациональной его стороне, проявляющейся в неясных мечтаниях, видениях, смутных представлениях, томлении поэта. В поэтическом познавательном процессе предпочтение отдается художественной интуиции в ущерб рассудку и разуму.

Характерная для раннеромантической эстетики двойственная трактовка проблемы отношения искусства и действительности, то есть обоснование как отрыва искусства от жизни, так и восприятие им жизненной проблематики, — нашла свое дальнейшее развитие и вместе с тем определенную модификацию в позднеромантической эстетике.

Именно романтическое неприятие реальной действительности во многом объясняет то особенное значение, которое ранние и поздние романтики придавали музыке, выделяя ее из всех видов искусства. Вакенродер превозносил музыку за ее «темный и таинственный язык», за ее способность могущественным образом влиять на внутреннее, душевное состояние человека и вместе с тем передавать (воплощать в звуках) малейшие оттенки этого состояния, в особенности же столь часто встре-

чающееся на «жизненном пути» человека «смешение радости и грусти». Это ощущение «не передается ни одним искусством так хорошо, как музыкой»³⁷.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822) называл музыку «самым романтическим из всех искусств, так как ей доступна область бесконечного». Музыка, по его словам, «открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, действительным миром, который его окружает»³⁸. Только в музыке человек понимает «возвышенную песню деревьев, цветов, животных, камней и вод»³⁹. Музыка — это «праязык природы».

В силу своей слабо выраженной связи с конкретными жизненными отношениями музыка рассматривалась в романтической эстетике как образец для поэзии, в частности для лирики. Так, в связи с чтением некоторых стихотворений Тика Новалис мечтает о «рассказах без связи, но с ассоциациями, как в снах». «Стихотворения, — пишет он далее, — только благозвучные и полные прекрасных слов — но без всякого смысла и связи — самое большее понятны отдельные строфы, — они должны быть как одни осколки самых различных вещей» и самое большее «иметь аллегорический смысл в целом и производить косвенное воздействие, как музыка и пр.».

В этом фрагменте Новалис недвусмысленно противопоставляет функцию поэтического языка служить сообщению какого-либо содержания, с его точки зрения, более ценной функции — быть только музыкальным сочетанием звуков.

На музыкальную магию стиха ориентировался в своей поэтике и Л. Тик. Комедии «Мир наизнанку» он предпослал увертюру в словах. Выражая парадоксальную мысль автора, первая скрипка восклицает: «Как? Разве не разрешается и невозможно мыслить в звуках и музцинировать в словах и мыслях? О, как плохо пришлось бы тогда нам, художникам! Каким бедным был бы язык и какой еще более бедной музыка!»⁴⁰. Некоторые стихотворения в «Странствованиях Франца Штерн-бальда» по своему звучанию напоминают игру свирели и валторны, почтового и альпийского рожков.

Требования раннеромантической эстетики, касающиеся музыкального строя стиха, были полностью восприняты поздним романтизмом. Они нашли свою реализацию в поэтическом творчестве Brentano, Эйхендорфа. В их стихотворениях звуковое воздействие оказывается настолько сильным, что заслоняет собой содержание. В связи с этим в романтической лирике особое значение приобретают рифма, ассонанс, рефрен, лейтмотив в силу присущей им музыкальности.

В эстетике позднего романтизма еще более усиливается разрыв между идеалом и действительностью. Поэтический мир

продолжает пониматься как противоположный реальному общественному миру. Но существенно изменилась содержательная трактовка поэтического идеала, который у многих романтиков оказался приближенным к идеалу средневековой аскетически-религиозной жизни. Из идеального поэтического мира изгоняются всякие чувственные начала: наслаждение, личное счастье, любовь. В нем воцаряются христианское смирение и аскетизм. В этом смысле характерны роман Фр. де Ла Мотт-Фуке «Зинтрам и его спутники», новелла Брентано «Из летописи бродячего школяра» и другие произведения поздних романтиков.

Крайнюю форму противоположности идеала и действительности мы находим в эстетике Э.-Т.-А. Гофмана. Герои его произведений ведут как бы двойственное существование, то есть живут в двух мирах — действительном и идеальном. Странный чудак, архивариус Линдгорст — властитель саламандр (огненных духов). Фрейлейн Розеншен — фея Розабельверде. Старуха, торговка яблоками — злая колдунья. Идеальный мир обычно невидим для людей. Но иногда он «проявляет себя» в реальном, действительном мире, наводя на всех смятение и страх.

Будучи сокрытым для филистеров и мещан, тупых и духовно ограниченных, идеальный мир открывается лишь для людей с поэтической душой (наивных, беспомощных и чудаковатых), для таких, как студент Ансельм, поэт Бальтазар (нелепый поклонник природы и возвышенной любви), капельмейстер Иоганн Крейслер. Всех их презирают и третируют в действительном мире.

Для эстетики Гофмана характерно, с одной стороны, полное обесценение реальной общественной жизни, превращение ее в карикатуру на действительность, а с другой — такое же обесценение идеала, превращение его в бессильную и бесплодную иллюзию, в пустой призрак.

Парадоксальным образом обесценение поэтического идеала, происшедшее в результате обоснования крайнего дуализма идеала и действительности, в конечном итоге обращало все внимание художника на реальную жизнь. Эстетика романтизма открывала возможность развития натуралистических тенденций в литературе. Так, в сказочных сюжетах Гофмана рельефно проступает реальная среда и быт всех общественных сословий — чиновников, студентов, учителей и др.

Следует подчеркнуть, что в творчестве Гофмана, которое как бы подводит итог романтическому восприятию действительности, вообще гораздо глубже и сложнее выглядят отношения человека с внешним миром. Это нашло свое отражение в значительной модификации его иронического художественного метода по сравнению с раннеромантической иронией.

Ранние романтики (Фр. Шлегель, Новалис) исходили из признания внутренних духовных возможностей художника абсолютными. Ирония субъекта, с точки зрения Фр. Шлегеля, в состоянии растворить в себе внешний мир.

В творчестве Гофмана преодолевается этот раннеромантический культ субъективизма и индивидуализма. Величие человека заключается для Гофмана в общении с реальным внешним миром, создающим его. Вне этого общения Гофман не признает никакой иронии.

В «Серапионовых братьях» Лотар (один из братьев), выражая эстетическую позицию самого Гофмана, объясняет сумасшествие отшельника Серапиона тем, что он лишился способности «понимать различие между собой и внешним миром, чем единственно и обуславливается земное самосознание». «Не замечая внешнего мира», Серапион не замечал того «рычага», который давил на его «внутреннюю силу»⁴¹

«Есть мир внутренний,— говорит Гофман устами Лотара,— равно как есть духовная сила, с помощью которой мы познаем его с полной ясностью и блеском в движении жизни, но таков уж наш земной удел, что рядом с ним стоит еще мир внешний, в котором мы заключены и который действует на эту духовную силу как двигающий рычаг. Явления внутреннего мира могут вращаться только в кругу, образованном явлениями мира внешнего, переступая за этот последний круг, дух наш теряет прочную основу, погружаясь в область неясных предчувствий и представлений»⁴².

Внутренний и внешний мир, с точки зрения Гофмана, тесно взаимодействует, несмотря на всю свою противоположность и непримиримость. Человек стремится вырваться за пределы внешних ограничений, найти спасение от ничтожного, «серого» порядка вещей — в искусстве, в высоких творческих порывах. Однако творческая личность не обладает у Гофмана таким абсолютным могуществом, как у Новалиса. Поэт у него не маг и не кудесник. Человек может подняться над чуждой ему действительностью (может иронизировать над ней), но он отнюдь не в состоянии изменить ее силой своей фантазии. Материальное для Гофмана так же не вызывает сомнений в своем существовании, как и идеальное.

Поэтому романтическая ирония Гофмана (в отличие от иронии Фр. Шлегеля и Новалиса) основана на понимании ценности и значения двух миров — мира человеческого духа и внешнего мира. Уже в его ранних произведениях («Фантазии в манере Калло», «Ночные рассказы») нашла свое отражение эта новая для романтической эстетики тенденция — передача жизни в пестроте духовных и материальных сил, когда духовное прини-

мает формы материального и наоборот, когда происходит их постоянное смещение.

Следует подчеркнуть, что в творчестве Гофмана, в отличие от ранних романтиков, ирония зачастую приобретает критическую, ядовито саркастическую окраску. Именно этот род романтической иронии был воспринят и развит Гейне.

К. Маркс высоко ценил Гофмана за его умение осмеивать немецкое филистерство и сатирически изображать мелкокняжеский абсолютизм. Так, по свидетельству Ф. Кугельман, произведение «Крошка Цахес» принадлежало к числу любимых К. Марксом, которого «очень забавляла» сатира Гофмана, «облеченная в сказочную форму»⁴³

То движение к реализму, которое было характерно для эстетики Гофмана в конце его творческого пути («Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», «Мастер Иоганн Вахт» и особенно «Угловое окно»), показывает, что романтическая эстетика не только переплавляла в себе все достижения предшествующей эстетической мысли, но и заложила основы для ее последующего развития в сторону критического реализма. «В романтизме,— писал Н. Я. Берковский,— завязывается большое критическое искусство реализма XIX века»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 192.

² Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Под ред. Н. Я. Берковского. М.— Л., 1934, с. 172.

³ W a s c e n t o d e r W. H. Werke und Briefe. Hrsg. von Fr. v. der Leyen. Bd 2. Jena, 1910, S. 161.

⁴ Немецкая романтическая повесть, т. 1 М.— Л., 1935, с. 149, 150, 151, 154, 155. Там же, с. 162, 159.

⁵ Там же, с. 163.

⁶ Там же, с. 159.

⁸ Schlegel Fr. Kritische Schriften. München, 1956, S. 122.

⁹ Schlegel Fr. Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar F. Walzel. Berlin. 1890, S. 170.

¹⁰ Schlegel Fr. Kritische Schriften, S. 140.

Там же, с. 146.

² Schlegel A. W Schlegel F. Charakteristiken und Kritiken. Bd 1 Königsberg, 1801, S. 113, 172.

¹³ Schlegel Fr. Literary Notebooks 1797—1801. Ed. by H. Eichner London, 1957, S. 42.

⁴ Novalis. Schriften. Stuttgart, 1960—1968, Bd 2, S. 534.

⁵ Novalis. Schriften. Bd 3, S. 301.

- ¹⁶ Novalis. Schriften. Bd 2, S. 545.
- ¹⁷ Там же, с. 535.
- ¹⁸ Литературная теория немецкого романтизма, с. 176.
- ¹⁹ Там же, с. 173.
- ²⁰ Там же, 172.
- ²¹ Там же, с. 183.
- ²² Там же, с. 173.
- ²³ Schlegel Fr. Über die Philosophie. An Dorothea.— In: Athenaeum. Bd 3. Berlin, 1960, S. 18.
- ²⁴ Немецкая романтическая повесть, т. 1, 22.
- ²⁵ Там же, с. 74.
- ²⁶ Там же, с. 105.
- ²⁷ Там же, с. 32.
- ²⁸ Там же, с. 75.
- ²⁹ Schlegel Fr. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von Mi W. 1882, Bd 2, S. 339.
- ³⁰ Второй и третий тома Сборника вышли в свет в 1808 г.
- ³¹ Görges J. Die teutschen Volksbücher. Heidelberg, 1807.
- ³² См. его статью «Немецкие народные книги», (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 41). См. также: Дышиц А. К. Маркс и Ф. Энгельс и немецкая литература. М., 1974, с. 57—76.
- ³³ Görges J. Die teutschen Volksbücher, S. 207, 195, 71.
- ³⁴ Само понятие «народный дух» было выдвинуто и всесторонне разработано в рамках реакционной романтической «исторической школы права». См.: Savigny F. K. Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft. Heidelberg, 1814.
- ³⁵ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М. 1919, с. 25.
- ³⁶ См.: Grimm J. Kleinere Schriften. Bd 1. Berlin, 1864, S. 399—403.
- ³⁷ Немецкая романтическая повесть, т. 1, с. 152.
- ³⁸ Гофман Э.-Т.-А. Собр. соч. в 8-ми т. Спб., 1896—1899, 1, 31. Там же, 29.
- ⁴⁰ Tieck L. Die verkehrte Welt.— In: Schriften, Bd 5. Berlin, 1828, S. 286.
- ⁴¹ Гофман Э.-Т.-А. Собр. соч., т. 2, с. 46.
- ⁴² Там же, с. 46.
- ⁴³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В. 2-х т., т. 2. М., 1957, с. 602.
- ⁴⁴ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973, с. 153.

§ 5. Шеллинг

Философские и эстетические взгляды Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга (1775—1854) значительно менялись в течение его жизни. В молодости он был сторонником Великой французской революции, под конец жизни его имя стало символом

политической и философской реакции. Эстетика Шеллинга оказала значительное влияние на эволюцию эстетической мысли в Германии, Франции, Англии, России. Шеллинг был идейным вождем раннего немецкого романтизма и сам в свою очередь испытывал влияние его представителей, прежде всего братьев Шлегель. В целом, в системе Шеллинга социально-политическая и эстетическая программа романтизма нашла наиболее философско-обобщенное выражение.

Будучи профессором Иенского университета, Шеллинг входил в кружок романтиков. Здесь, в университете, работал и Гегель. В 1801—1803 годах между Шеллингом и Гегелем установилось тесное содружество. Оба они в этот период были заняты обоснованием системы объективного идеализма или «философии тождества», как называл свою систему Шеллинг. Однако антиромантические тенденции Гегеля привели к ослаблению связей между университетскими друзьями. Шеллинг был наиболее близок к Гегелю в «Изложении моей философской системы» (1801). Но уже в «Лекциях о методе академического изучения» (1803) и в «Философии искусства» наметился поворот Шеллинга к религиозной мистике. Эта тенденция возросла в «Бруно». Откровенно мистические идеи проявляются и в работе Шеллинга «Философия и религия» (1804). С этого момента наметился разрыв между друзьями. Расхождения эти имели политическую основу. Если Гегель в этот период поклонялся Наполеону и мечтал о новом героическом подвиге, то Шеллинг выдвигал ту мысль, что единство идеального и реального осуществляется реально в современном государстве, идеально в церкви («Лекции о методе академического изучения»).

Открытая защита религиозных догм, учение об интеллектуальной интуиции как единственном способе постижения абсолютного, культ гениальной личности, конструирование как основной метод философствования — вот те черты мировоззрения Шеллинга, которые оттолкнули от него Гегеля и привели к окончательному разрыву между ними.

Философия Шеллинга исходит из возможности интеллектуальной интуиции, отвергнутой в свое время Кантом. В сочинениях Шеллинга мы видим не логическое развитие мыслей, а остроумную поэтическую игру абстракциями, мечту и поэзию в области мысли.

Развитие философской мысли Шеллинга идет таким путем. Вначале он стоял на точке зрения субъективного идеализма, стараясь понять природу как мыслительный процесс. Но затем он вынужден был допустить в ней самостоятельное бытие и полагал, что она развивается по законам, параллельным мыслительному процессу. Чтобы соединить обе разделенные области, он постулировал абсолютную интеллигенцию. В этом абсолюте

примиряются противоположности идеального и реального. В результате Шеллинг пришел к выводу, что природа возникает через отпадение или через внутреннее раздвоение абсолютного.

В «Лекциях о методе академического изучения» Шеллинг стремился согласовать свою философию с христианской религией. Воплощение Христа представлялось ему как вечное истечение конечного из абсолюта. Цель христианства, по Шеллингу, состоит в постепенном слиянии религии, философии и поэзии.

С объективно-идеалистических позиций Шеллинг рассматривал и вопросы эстетики. Этому посвящены следующие его произведения: «Система трансцендентального идеализма» (1800), «Философия искусства» (лекции 1803—1805 годов), «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

Искусство Шеллинг рассматривал с точки зрения «самосозерцания духа». Это самосозерцание духа возможно лишь в созерцании произведений искусства. Произведение искусства является продуктом творческой гениальности. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, она сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна. «Наподобие того, как роком именуется та сила, которая осуществляет цели, нами не выставляющиеся в нашем свободном поведении, вызывая действия без нашего ведома и даже наперекор нашему желанию, так гениальностью зовем мы то непостижимое, что придает объективность осознанному, без всякого содействия свободы и даже вопреки последней, поскольку приобретает вечную текучесть, придающую единство произведению»¹. Художники, по Шеллингу, творят «безотчетно», удовлетворяя «лишь неотступную потребность своей природы»².

Поскольку художник творит, побуждаемый одной своей природой, то художественное произведение содержит всегда больше, чем то, что намеревался он высказать. В таком случае сам продукт художественного творчества приобретает характер «чуда», которое, «даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»³. Из этой особенности творческого гения Шеллинг выводил затем отличительную особенность произведения искусства. Этой особенностью является «бесконечность бессознательности». Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность», недоступную ни для какого «конечного рассудка». В качестве иллюстрации философ берет греческую мифологию, в которой заключен «неисчерпаемый смысл», а между тем она возникла в результате бессознательного народного творчества. То же относится к подлинным художественным произведениям. «Любое из них,— писал Шеллинг,— словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда

нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность художником или раскрывается в произведении, как таковом»⁴. Аналогичная мысль сформулирована была Кантом в его понятии «эстетическая идея». Шеллинг, как и Кант, старался подчеркнуть многозначность художественного образа, но в его толковании многозначность превращалась в непознаваемость.

Из понятия «бесконечность бессознательности» Шеллинг далее выводил понятие красоты. Красота, по Шеллингу, есть выраженная в конечном бесконечность.

Прекрасное определялось как соразмерность идеального и реального, соответствие особенного своему понятию. Оба эти определения тождественны. Красота, по Шеллингу, есть основная особенность искусства. «Последнего не бывает без прекрасного»⁵. Красота в искусстве выше природной. В согласии с Кантом и Шиллером, Шеллинг отличал создание художника от «произведения ремесел». Произведение искусства — это продукт «абсолютно свободного творчества», а ремесленные изделия преследуют ту или иную внешнюю цель. Проблема противопоставления искусства и ремесла у Канта и Шиллера трактовалась в плане критики капиталистического разделения труда. У Шеллинга же это выступало как стремление противопоставить искусство всем другим видам общественной деятельности человека. Шеллинг с пренебрежением отзывался о материальном производстве и «экономически выгодных изобретениях». Он гораздо резче, чем Кант, старался изолировать искусство от практики, политики, морали, науки. Искусство, по его мнению, является прообразом науки. «Наука лишь поспевает за тем, что уже оказалось доступным искусству»⁶. В конечном счете Шеллинг делал вывод, что искусство есть «извечный и подлинный органон» философии. Науки, по Шеллингу, родились из поэзии. При этом он указывает на мифологию как посредствующее звено между поэзией и науками. Он полагал, что науки вольются совместно с философией после своего завершения обратно в «тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально изошли»⁷. В связи с этим Шеллинг формулировал реакционную мысль о необходимости создания новой мифологии, делая тем самым попытку ликвидировать все достижения абстрагирующей мысли человечества.

Большое значение имеет речь, произнесенная Шеллингом 12 октября 1807 года в Мюнхенской Академии художеств, под названием «Об отношении изобразительных искусств к природе». Мысль об отношении искусств к природе, отмечал он в этой речи, родилась давно. Однако каждый раз здесь возникало двойное заблуждение. Одни полагали, что задача искусства состоит в подражании формам природы. Как идеалист, Шеллинг отклонял этот материалистический тезис. По его мнению, художник, пожелавший «рабски копировать» природу, «произвел бы

на свет только личины, а не произведения искусства»⁸. Но не только заблуждается тот, кто сводит творческую деятельность к рабскому копированию природы. Принцип «идеализации» природы также, по Шеллингу, является несостоятельным. Абстрактная идеализация ведет к копированию античных образцов. Следовательно, искусство не есть ни воспроизведение природы, ни подражание античным образцам. Гений должен действовать с помощью той силы, из которой возникает прообраз: это «священная, вечно творящая прасила мира, порождающая из самой себя и деятельно созидающая все вещи». Лишь в этом смысле искусство подражает природе. «Задачу искусства, — говорил Шеллинг, — мы поймем в изображении подлинно сущего»⁹. Природа характеризуется тем, что каждое ее создание лишь одно мгновение бывает подлинным совершенством. Напротив, «искусство, запечатлевая сущность в этой ее мгновенности, изымает ее из того времени, представляет в ее чистой бытийности, жизненной извечности»¹⁰. В искусстве, таким образом, осуществляется полное и действительное выражение идей.

«Каждой вещи, — говорил Шеллинг, — противостоит извечное понятие, замышленное бесконечным рассудком»¹¹. Художник сочетает постижение «сверхчувственной идеи и красоты с тем, что делает эту идею осязательной»¹². Задача гения — в гармонии мироздания узреть ту высочайшую красоту, которую он обрел в боге. Из этих высказываний становится ясно, почему искусство выступает в качестве наиболее полного и истинного выражения идей. Сами идеи трактовались Шеллингом в платоническом духе.

Шеллинг требовал рассматривать природу как единое целое, как некое действительное и развивающее начало: «Взгляните на самые совершенные по красоте формы: что останется от них, если отбросим присущий им принцип действительности? Ничего, кроме совершенно несущественных свойств, к которым относятся протяженность и пространственные отношения»¹³. Положения его «натурфилософии» произвели сильное впечатление на современников, поскольку в ней был поставлен вопрос о единстве и развитии природы, которые, правда, объяснялись из «понятия». По Шеллингу, «вещи живы одним только понятием, все же остальное в них лишено сущности и лишь тень пустая»¹⁴. Руководствуясь таким соображением, Шеллинг стал на путь чистой спекуляции и произвольного конструирования.

В своей «Речи» Шеллинг ставил вопрос о развитии искусства. Общий процесс движения искусства, по его мнению, идет от «пластичности» к «живописности». Искусство постепенно освобождается от телесного. Так, в греческой пластике духовная сторона находит выражение в теле («Древность и мыслила пластически»). Пластика покоилась на греческой мифологии,

создавшей понятие божественных существ и определившей тем самым цель искусства. В новое время такую роль играет христианство. Живопись, пользуясь не телесными вещами, а краской и светом, являющимися до известной меры чем-то «духовным», становится преобладающим искусством нового времени. Главным для живописца и является изображение духовной красоты. У Микеланджело преобладают «серьезность и глубокая природная сила над душевностью и стремлением к привлекательности»; в творчестве Корреджо «чувственная душа становится основой красоты», благодаря чему на первый план выходит грация и чувственная прелесть; со времени Рафаэля «земное вступает в брачный союз с небесным», божественное и человеческое уравниваются; Гвидо Рени становится «подлинным живописцем души». Таким образом, процесс развития искусства представлялся Шеллингу как движение от чувственного к духовному, как постепенное возвышение духа над материей. Здесь нетрудно указать предвосхищение гегелевских категорий «классического» и «романтического». Гегель включил в сферу своего рассмотрения искусство Востока, которое он назвал «символическим». Так возникла знаменитая гегелевская триада. Совпадение в некоторых пунктах учения Шеллинга и Гегеля вполне понятно. Трудно предположить, чтобы Гегель не был знаком с содержанием того курса, который читал Шеллинг в Иенском университете.

Изложенные выше идеи Шеллинга были более подробно рассмотрены в лекциях, изданных после его смерти под названием «Философия искусства».

Исходным пунктом для «Философии искусства» являлся объективный идеализм. В основе всего сущего лежит абсолютное как чистая индифференция, тождество реального и идеального, субъективного и объективного. В абсолютном погашены все различия. По остроумному замечанию Гегеля, абсолют представляется Шеллингу в виде ночи, где, как говорится, все кошки серы.

Шеллинг руководствовался в своих эстетических исследованиях методом «конструирования». С помощью нескольких категорий (идеальное и реальное, субъективное и объективное, бесконечное и конечное, свобода и необходимость и др.) он конструировал идеальную модель мира искусства. Даже Гегель, сам склонный к спекулятивному конструированию, заявил, что, оперируя двумя понятиями («идеальное» и «реальное»), Шеллинг уподобился художнику, который попытался изобразить мир посредством смешения всего-навсего двух красок, имевшихся на его палитре. Научное конструирование заключается «в выявлении общего единства»¹⁵, из которого проистекают все противоположности и формы искусства, возникшие по причине зависимости

искусства от времени. Конструирование искусства есть снятие этих противоположностей, обнаружение точки их неразличимости. Такая точка заключена в каждом особенном единстве. Поэтому во всем искусстве в целом, в каждой его форме и в каждом произведении каждый раз особым образом заключено «Все». «...Философия искусства есть наука о Всем в форме или потенции искусства»¹⁶.

Точно так же как в организме представлена реальная неразличимость бытия и деятельности, материи и света идеальной и реальной одновременно, так и в искусстве достигается неразличимость этих противоположностей, но не в реальной, а в идеальной потенции: «Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство»¹⁷.

В этом исходном пункте эстетики Шеллинга сразу дан и ответ на вопрос о соотношении философии и искусства — вопрос первостепенной важности для него. То, что для философии было исходным основоположением — абсолютное тождество, то для искусства, которое относится к миру отображений, становится конечной целью, а именно неразличимость тех противоположностей, которые развертываются во времени (идеальное и реальное, субъективное и объективное, необходимость и свобода и т. п.). «В идеальном мире философия точно так же относится к искусству, как в реальном разум — к организму»¹⁸.

Конечно, если все содержание «Философии искусства» сводилось к спекулятивным конструкциям, то вряд ли возникла бы необходимость в знакомстве с этим произведением. Но дело обстоит гораздо сложнее. В конструкциях Шеллинга содержатся рациональные догадки, хотя, как правило, они окутаны густым туманом абстракций.

Шеллинг пытался определить место искусства в универсуме и тем самым уяснить его внутреннюю необходимость и метафизический смысл. Искусство — это как бы завершение мирового духа, в нем находят объединение в форме конечного субъективное и объективное, дух и природа, внутреннее и внешнее, сознательное и бессознательное, необходимость и свобода. Как таковое, искусство есть самосозерцание абсолюта.

Из вышесказанного ясно, почему философ выступал как против английской эмпирической эстетики, так и против эстетики классицизма. Замысел Шеллинга состоял в том, чтобы выработанный им при анализе природы метод идеалистической диалектики применить к рассмотрению искусства и тем самым создать новую эстетику (она у него совпадает с общей теорией искусства), которая явилась бы завершающим звеном философской системы.

Со времени Канта каждый немецкий философ конца XVIII — начала XIX века считал необходимым завершить свою философскую систему анализом эстетической проблематики. Впослед-

ствии Гегель тоже включал эстетические вопросы в сферу компетенции абсолютного духа. Шеллинг в данном случае следовал сложившейся традиции. Он считал искусство важной стороной в жизни общества; в заключительной лекции «О методе академического изучения» он утверждал, что проблемы искусства должен понимать каждый человек. Философия искусства, согласно Шеллингу, призвана разъяснить природу искусства, научить людей правильно его понимать и в своих оценках исходить не из случайных и субъективных критериев, а из глубокого знания его сущности.

Искусство, как и природа, есть нечто целостное. Все виды, роды и жанры искусства, согласно Шеллингу, внутренне связаны, составляют единое целое, ибо они с разных сторон каждый своими средствами воспроизводят абсолютное. Но Шеллинг не только рассматривал различные виды и жанры искусства с точки зрения их органической связи между собой. Такую же связь он устанавливал между искусством, философией и моралью. При этом он исходил из традиционной триады красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считал, что между истиной, добром и красотой не может быть отношения цели и средства. Здесь снова проступает доктрина об автономии эстетического принципа.

Идея целостного рассмотрения всех явлений искусства находится в тесной связи с принципом историзма. Уже Гердер, Шиллер, Гете высказали мысль о необходимости исторического подхода к искусству. Шеллинг попытался сделать принцип историзма исходным в своем анализе. Замысел философа, однако, не мог быть осуществлен: в абсолюте Шеллинга не было движения и развития, а следовательно, и времени. А поскольку в системе искусств отражается не что иное, как абсолют, где время перестает существовать, то, естественно, и искусства, в сущности, не имели развития, а только смену форм обнаружения абсолюта.

Определение дедуцированной из абсолюта красоты совпадало для Шеллинга с дефиницией искусства: «Красота не есть ни только общее или идеальное (оно=истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании)... Она есть лишь совершенное взаимопроникновение или воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается in concreto. Этим реальное, в котором оно (понятие) проявляется, делается действительно подобным и равным первообразу, идее, где именно это общее и особенное пребывают в абсолютном тождестве»¹⁹.

Такое совпадение не случайно. Для Шеллинга область искус-

ства в основном ограничивалась воспроизведением прекрасного, поскольку универсум выступал у него в виде абсолютного произведения искусства, созданного в вечной красоте. Важно отметить, что философ сближал понятия прекрасного и возвышенного, находя между этими категориями лишь чисто количественное различие. Это сближение прекрасного и возвышенного симптоматично. Оно свидетельствует о том, что Шеллинг был еще очень близок к ренессансным и просветительским категориям, где прекрасное занимало центральное место. Отчасти здесь чувствуется непосредственное влияние античного искусства и античной эстетики.

Резюмируя свои мысли относительно сущности искусства, Шеллинг писал: *«Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном. (<...> Универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства»*; также все вещи, взятые сами по себе или в боге, безусловно прекрасны, а равно и безусловно истинны. *«Поэтому и формы искусства, коль скоро они суть формы прекрасных вещей, представляют собой формы вещей, каковы они в боге или каковы они сами по себе; и так как всякое конструирование есть представление вещей в абсолютном; то конструирование искусства есть по преимуществу представление его форм, каковы они в абсолютном, потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в боге»*.²⁰

Для Шеллинга характерна идея внутренней изоморфности искусства и органической жизни. Он особенно энергично проводит эту мысль при анализе живописи, скульптуры и архитектуры. Разум, по Шеллингу, непосредственно объективируется в организме. То же происходит и в процессе художественного творчества. Ведь гений творит подобно природе. В сущности, творческий процесс представлялся Шеллингу как процесс неосознанный, иррациональный, неуправляемый, хотя философ делал разные оговорки на этот счет и даже критические замечания по адресу сторонников «Бури и натиска» с их культом гения.

Большое место в «Философии искусства» занимает проблема мифологии, которая в «Системе трансцендентального идеализма» была только вскользь затронута. Философ полагал, что *«мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства»*.²¹

Проблема мифологии связывалась Шеллингом с выведением искусства из абсолюта. Если красота есть «облачение» абсолютного в конкретно-чувственное, но в то же время непосредственный контакт между абсолютным и вещами невозможен, требуется некоторая промежуточная инстанция. В качестве последней вы-

ступают идеи, распадаясь на которые абсолютное становится доступным чувственному созерцанию. Идеи, таким образом, связывают чистое единство абсолюта с конечным многообразием единичных вещей. Они-то суть материал и как бы всеобщая материя всех искусств. Но идеи как объект чувственного созерцания, по Шеллингу, то же, что боги мифологии. В связи с этим философ отводил большое место конструированию мифологии как основной «материи» искусства. Мифология — это универсум «в своем абсолютном облике»²², это вечная материя всех форм, абсолютная поэзия. Мифология, создаваемая родом как особым индивидом, объективна, она отвечает определению художественного изображения: «...требование абсолютного художественного изображения таково: изображение под знаком полной *неразличимости*, т. е. именно такое, чтобы общее всецело было особенным, а особенное в свою очередь всецело было общим, а не только обозначало его»²³

Шеллинг изложил концепцию мифологии в систематической форме в «Философии мифологии и откровения», а также в трудах «Мировые эпохи» и «Самофракийские мистерии». Эта концепция достаточно противоречива. С одной стороны, Шеллинг подходил к мифу с исторической точки зрения. Так, сопоставление античной и христианской мифологии приводило философа не только к идее исторической изменчивости мифа, но и к выявлению отличительных особенностей древнего и нового искусства. Наряду с этим миф часто понимался у Шеллинга как специфическая, безотносительная к каким-либо историческим границам форма мышления. Миф сближался Шеллингом с символом, то есть с чувственным и неразложимым выражением идеи, с художественным мышлением вообще. Отсюда делалось заключение, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство немислимо без мифологии. Если последняя отсутствует, то, по мнению Шеллинга, художник сам создает ее для своего употребления. Философ надеялся, что в будущем возникнет новая мифология, обогащенная достижениями нового времени. Философия природы, по его мнению, должна создать первые символы для этой мифологии будущего.

Иррационалистические, антиисторические и религиозные напластования, содержащиеся в шеллингианском толковании мифа, получили многообразное развитие во второй половине XIX и в XX веке. Попытки создать новую мифологию мы встречаем у Ницше, а впоследствии у Хайдеггера, Ясперса, Зедльмайра.

Сформулировав общеэстетические принципы, Шеллинг рассмотрел отдельные виды и жанры искусства.

Философская система Шеллинга покоилась на постулировании двух рядов, в которых конкретизируется абсолют: идеального и реального. Соответственно расчленялась и система

искусств. Шеллинг отвергал последовательность видов искусств, разработанную позже Гегелем (пластика, живопись, музыка, поэзия). Он выдвигал иное строение их системы, представляющее собой два параллельных ряда, реального и идеального: изобразительные искусства и поэзия. Изобразительные искусства подразделялись на музыку, живопись, пластику, включающую в себя архитектуру как «музыку в пластике», барельеф как «живопись в пластике» и скульптуру как «пластику в пластике», то есть изображение богов или человеческой фигуры, которая «сама по себе есть образ универсума»²⁴. Поэзия имела свою классификацию (лирика, эпос, драма). За порядком видов искусств Шеллинга стояло, по существу, неоплатоническое представление о Едином, которое «одинаково присутствует, но по-разному проявляется в каждом виде и в каждом произведении искусства». Шеллингу представлялось, что единственно правильной формой конструирования системы искусств в каждом ряду и в целом является сведение их порядка к кругу, в котором исходной и конечной точкой было бы тождество или неразличимость реальных и идеальных форм: «Таким образом, мы можем быть твердо уверены в том, что завершили конструирование изобразительного искусства, т. е. привели его обратно к исходной точке. Общий круг, который охватывает формы изобразительного искусства, есть круг реального единства, которое, представленное в своем по-себе-бытии, есть снова неразличимость»²⁵. Этим же стремлением замкнуть систему на том же исходном пункте тождества вызывалось отчасти и требование создания новой мифологии, творцом которой должен быть не отдельный поэт, а целое поколение, «которое представит как бы единую творческую личность»²⁶. Как бы чувствуя неубедительность своего принципа классификации искусств, Шеллинг вводил дополнительные категории (рефлексия, подчинение и разум), долженствующие до известной степени конкретизировать исходные положения.

Характеристику отдельных видов искусств он начинал с музыки. Это наиболее слабая часть анализируемого труда, ограничивающаяся самыми общими замечаниями (музыка как отражение ритма и гармонии видимого мира, лишенное образности воспроизведение самого становления как такового, и т. п.). Живопись, по Шеллингу, первая форма искусства, воспроизводящая образы. Она изображает особенное, частное во всеобщем. Категорией, характеризующей живопись, является подчинение. Шеллинг подробно останавливался на характеристике рисунка, светотени, колорита. В споре между сторонниками рисунка и колорита он выступал за синтез того и другого, а практически — за примат рисунка, недалеко уйдя от классицизма винкельмановско-карстенсовского типа. Но наряду с рисун-

ком для Шеллинга огромное значение имел свет. Поэтому его идеал в живописи двойствен: это то Рафаэль (рисунок), то Корреджо (светотень).

Искусством, синтезирующим музыку и живопись, по Шеллингу, является пластика, куда включается архитектура и скульптура. Философ рассматривал архитектуру в значительной мере в плане отражения в ней органических форм, вместе с тем подчеркивая ее родство с музыкой. Для него она «застывшая музыка».

В пластических искусствах скульптура занимает особо важное место, ибо ее предметом является человеческое тело, в котором Шеллинг в духе древнейшей мистической традиции видел осмысленный символ мироздания. Скульптурой завершался реальный ряд искусств.

Если изобразительные искусства воспроизводят абсолютное в конкретном, материальном, телесном, то поэзия осуществляет это в общем, то есть в языке. Искусство слова — это искусство идеального, высшего ряда. Поэтому поэзию Шеллинг считал выражающей как бы сущность искусства вообще.

Как и во всех других случаях, соотношение идеального и реального служило в системе Шеллинга основой спецификации отдельных видов поэзии: лирики, эпоса и драмы. В лирике воплощается бесконечное в конечном, в эпосе проявляется конечное в бесконечном, драма — синтез конечного и бесконечного, реального и идеального.

Анализируя в отдельности лирику, эпос и драму, Шеллинг наиболее пристальное внимание уделял роману и трагедии.

Роман, как известно, возник в Новое время, и его теории фактически не существовало вплоть до начала XIX века, если не считать интересных высказываний Филдинга. Романтики первыми создали теорию романа, которая была развита далее Гегелем. Роман рассматривался Шеллингом как эпос Нового времени. При этом он исходил из «Дон Кихота» Сервантеса и «Вильгельма Мейстера» Гете. К английскому роману он отнесся холодно. Важно, что Шеллинг рассматривал роман как «синтез эпоса с драмой»²⁷ В самом деле, реалистический роман XIX века нельзя себе представить без драматического элемента. Он возник под влиянием развития реалистической драмы.

Относительно трагедии Шеллинг также высказывал глубокие мысли. Он связывал трагический конфликт с диалектикой необходимости и свободы: свобода дана в субъекте, необходимость в объекте. Столкновение исторической необходимости с субъективными устремлениями героя составляет основу трагической коллизии. В своей концепции трагического Шеллинг отчасти исходил из идей Шиллера, который дал не только теорию, но

и блестящие образцы трагического жанра. Для Шиллера смысл трагедии — в победе духовной свободы над неразумной, слепой, природной необходимостью, судьбой. Для Шеллинга этот смысл состоял в том, что в столкновении свободы и необходимости не побеждает ни одна из сторон, точнее, побеждают обе стороны: трагический конфликт завершается синтезом свободы и необходимости, их примирением. Только из внутреннего примирения свободы и необходимости возникает желанная гармония, считал Шеллинг. Шиллеровская неразумная судьба превращалась у Шеллинга в нечто разумное, божественное, закономерное. Вследствие такой интерпретации необходимость у Шеллинга приобретала мистически-религиозный оттенок неотвратимости. Поэтому вполне логично, что Кальдерона Шеллинг ставил выше Шекспира, ибо у последнего «свобода борется со свободой». Понятно также, почему в толковании Шеллинга Эдип Софокла приобрел черты библейского страдальца Иова.

В меньшей степени разработана у Шеллинга проблема комического. Он видел сущность комедии в «переворачивании» свободы и необходимости: необходимость переходит в субъект, свобода — в объект. В таком понимании заметно влияние чисто романтической концепции иронии. Необходимость, ставшая капризом субъекта, разумеется, уже не есть необходимость. Шеллинг здесь перешел на позиции субъективизма, изъясняя комический конфликт из сферы исторической закономерности, в силу чего возникла возможность его произвольного толкования.

Заслуживает внимания высокая оценка Шеллингом Данте, а также поэтов Возрождения, которые обычно выпадали из поля зрения просветителей.

Представляет интерес сама попытка классификации видов и жанров искусства. Положение Шеллинга о внутренней связи всех видов и жанров искусства противостояло, по сути, концепции Лессинга о твердых границах между ними. Шеллинг нередко по этому вопросу высказывал правильные суждения. Однако размывание границ между искусствами приводило к утрате их предметного материала, то есть к романтическому субъективизму, с чем вели борьбу Гердер, Гете и Гегель.

Эстетическая концепция Шеллинга сохраняет и для нашего времени актуальное значение. Прежде всего в эстетике Шеллинга выступают черты некоторых более поздних теорий, с которыми приходится и сегодня считаться в идеологической полемике: у него нетрудно найти в зачатке и схему «аполлоновского» и «дионисийского», развитую Ницше и до сих пор бросающую отблеск на западную интерпретацию античности, и истоки «Философии бессознательного» Э. Гартмана, и теорию культуры как «организма», через Шпенглера перешедшую в современную

историософию. Но эстетика Шеллинга обладала и позитивным значением. Его диалектический метод, чуткость к проблемам художественного творчества, острое и глубокое ощущение закономерности строения и развития искусства сыграли свою положительную роль для становления материалистической эстетики. Многие компоненты эстетики Шеллинга были развиты в дальнейшем в системе Гегеля: применение диалектики к эстетическим проблемам, теория трагического, концепция романа, постановка вопроса о синтезе искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Шеллинг Ф.-В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 78.
- ² Там же.
- ³ Там же, с. 380.
- ⁴ Там же, 383.
- Там же, с. 384.
- ⁶ Там же, с. 387.
- ⁷ Там же, с. 395.
- ⁸ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 298.
- ⁹ Там же, с. 299.
- ¹⁰ Там же, с. 300.
- Там же, с. 297.
- ² Там же, с. 298.
- ¹³ Там же, 296.
- ¹⁴ Там же, с. 300.
- Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966, с. 54
- ¹⁶ Там же, с. 67.
- ¹⁷ Там же, с. 80.
- ¹⁸ Там же, с. 83.
- Там же, 81—82.
- ²⁰ Там же, 86.
- Там же, 105.
- ²² Там же.
- Там же, 110.
- Там же, с. 313.
- Там же, с. 333.
- ²⁶ Там же, с. 395.
- ²⁷ Там же, с. 383.

§ 6. Гегель

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770—1831) обладал энциклопедической образованностью и внес существенный вклад в развитие различных отраслей научного знания, в том числе и эстетической мысли.

Значение и прогрессивный характер гегелевской эстетической концепции заключается не только в глубоком теоретическом анализе мирового искусства, в широких философских обобщениях художественной практики от древности до начала XIX века, но и в новом подходе к изучению этой художественной практики. Искусство и вся обширная область эстетического впервые были им представлены в виде диалектического процесса. Рассматривая философию истории, права, религии, историю философии, эстетику и т. д., Гегель в каждой из этих областей, по словам Энгельса, «старается найти и указать проходящую через нее нить развития»¹. Таким образом, главным достижением гегелевской философии является диалектический метод. Великий мыслитель, однако, несет на себе печать неизбежной ограниченности. Прежде всего он был связан уровнем развития науки своего времени. Проявилась также и его ограниченность как буржуазного философа. Истоки эстетики Гегеля следует искать в его системе объективного идеализма. Это роковым образом определило всю ту мистификацию, в рамках которой им решались главные вопросы эстетики. Для Гегеля основой всего существующего было некое безличное, бессубъектное духовное начало: абсолютная идея. Абсолютная идея составляет сущность природы, общественной жизни и всех ее проявлений. Эстетическое — это тоже идея на определенном этапе ее развития. До своего отчуждения в природу абсолютная идея развивается в форме чистых логических сущностей. Затем она отчуждает себя в природу, откуда снова возвращается к себе, то есть в стихию духовного, но уже обогащенная всем предшествующим развитием. На этой третьей ступени развития абсолютная идея получает необходимую конкретность. Форму конкретизации идея получает в облике субъективного, объективного и, наконец, абсолютного духа. Эти три формы конкретного духа составляют сущность не только человеческого сознания, но и различных видов человеческой деятельности и человеческих связей и отношений. Высшим этапом развития идеи является абсолютный дух. Абсолютный дух не имеет иной цели, кроме той, чтобы сделать себя своим предметом и выразить для себя свою сущность; это дух свободный, истинно бесконечный, или абсолютный дух. Он развивается от внешнего чувственного созерцания к представлению и от него к мышлению в понятиях. По Гегелю, дух, созерцающий себя в полной свободе, есть искусство;

дух, благоговейно представляющий себя, есть религия; дух, мыслящий свою сущность в понятиях и познающий ее, есть философия. У искусства, религии и философии, согласно Гегелю, в конечном счете одно и то же содержание, разница состоит в форме раскрытия и осознания этого содержания. Первой и самой несовершенной формой самораскрытия идеи является форма эстетического познания, или искусство.

Таковы исходные пункты гегелевской эстетической концепции. Его эстетическая теория, как указывал сам философ, не ставит себе целью способствовать художественному творчеству, а стремится лишь познать природу эстетического, или, что одно и то же, — познать природу искусства.

Искусством, отмечал Гегель, можно пользоваться как легкой игрой, как средством получения удовольствия и препровождения времени, украшения нашей обстановки, сообщения приятного характера нашим условиям жизни и т. д. Но в таком случае оно было бы не свободным, а служебным, подчиненным делом. Однако искусство разрешает высшую задачу, когда оно ставится в один ряд с религией и философией и является одним из способов познания «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»²

Какая же потребность заставляет людей заниматься эстетической деятельностью, то есть создавать художественные произведения? Ответ на этот вопрос Гегель давал в духе своих исходных идеалистических принципов. Человек как духовное существо удваивает себя: он, во-первых, существует так же, как и предметы природы, во-вторых, он существует для себя: он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для-себя-бытие он есть дух. Этого осознания себя самого человек достигает двояким образом: во-первых, теоретически, поскольку он в своей внутренней жизни непременно должен осознать себя для себя самого, должен осознать для себя все то, что движется в человеческом сердце; во-вторых, в практической деятельности, посредством изменения внешнего мира, воздействия на предметы и явления этого мира. Человек накладывает отпечаток собственной сущности на внешний мир, очеловечивает его. Он «делает это для того, — писал Гегель, — чтобы в качестве свободного лишить также и внешний мир его неподатливой чуждости и в форме внешних предметов наслаждаться лишь некоей внешней реальностью самого себя»³. Отрок, бросающий камни в воду и наслаждающийся расходящимися по воде кругами, восхищается ими, поскольку «получает возможность созерцать свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразнейшие явления, поднимаясь, наконец, до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства»⁴. Итак, искус-

ство, по Гегелю, — это одна из форм «самопроизводства» человека во внешнем мире. Развивая эту мысль, Гегель пишет: «Всеобщая потребность выражать себя в искусстве проистекает из разумного стремления человека поднять для себя до духовного сознания внутренний и внешний мир, как некий предмет, в котором он снова узнает свое собственное «я»⁵.

Идеалистический характер приведенных рассуждений Гегеля очевиден. Но в них имеются ценные идеи. Эстетическую деятельность философ связывал с многообразными формами человеческой практики, с трудовой деятельностью людей. Эстетическая деятельность рассматривалась им как путь к свободе.

В дальнейшем Гегель попытался выяснить специфические особенности эстетического отношения человека, различия теоретическое и практическое отношения к предметам внешнего мира. Человек, теоретически подходя к вещам, заинтересован не в том, чтобы потребить их в их единичности и посредством их удовлетворить и сохранить себя, а в том, чтобы познать их в их всеобщности, найти их внутреннюю сущность, закон существования. Это отношение человека к вещам находит выражение в науке. Непосредственно продолжая мысль Канта, Гегель считал, что при эстетическом отношении предметы также сохраняют свое свободное существование. Но в данном случае проявляется интерес к предмету в его единичном чувственном существовании со стороны его формы, цвета, звука, органической целостности, неповторимости и т. д. Эстетический объект должен быть доступен непосредственному чувственному созерцанию.

Гегель, как и Кант, старался отличить эстетическое отношение к предметам не только от теоретического, выраженного в науке, но и от практически-утилитарного. В этой связи он делает следующее важное замечание: «От практического интереса вожделения интерес искусства отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать в его свободной независимости, между тем как вожделение, употребляя свой предмет для извлечения из него пользы, разрушает его»⁶

Каковы, согласно Гегелю, функции эстетического познания? На этот вопрос он отвечает следующим образом: «Искусство имеет своей задачей раскрыть истину в чувственной форме, в художественном оформлении... носит свою конечную цель в самом себе, в самом этом изображении и раскрытии. Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому, не определяют его понятия»⁷

В этом определении задач искусства также чувствуется влияние Канта, в частности его идеи об автономии эстетического начала, незаинтересованного эстетического суждения. Но, в отли-

чие от Канта, Гегель придавал большую познавательную ценность искусству, поскольку оно относится к области абсолютного духа.

Итак, искусство, согласно Гегелю, берет свое начало в абсолютной идее. Его целью является чувственное изображение самого абсолютного. Конечно, такое утверждение антинаучно. Вместе с тем нужно отметить, что при конкретном анализе эстетических проблем и рассмотрении явлений искусства Гегель часто забывал об абсолюте, основываясь в своих рассуждениях на существовании предмета.

До конца жизни Гегель сохранил чувство восхищения античным искусством. Отсюда до известной степени становится понятным его критическое отношение к капитализму, несмотря на то, что он был буржуазным идеологом и не мыслил себе какого-нибудь другого строя, кроме буржуазного.

Молодой Гегель мечтал о возрождении прекрасного античного мира и полагал, что путь к восстановлению этого мира проходит через политическое и эстетическое воспитание граждан. В это время он отрицательно относился к христианской религии как покоящейся на принципах частной собственности и политической несвободе. Ей он противопоставлял «народную религию» — религию красоты, которая воспитывает у граждан чувство свободы, собственного достоинства, общественной добродетели. Весь этот комплекс идей у Гегеля был связан с революционно-демократическим классицизмом, возникшим под влиянием событий французской революции. Мечты Гегеля о возрождении демократической и героической античности и, соответственно, о построении культуры по античному образцу вскоре обнаружили свою иллюзорность, особенно когда начало выявляться ограниченно-буржуазное содержание французской революции. В работах «О новейших внутренних отношениях Вюртемберга, в особенности об устройстве магистрата», «Дух христианства и его судьба» Гегель, положительно оценивая античность, пришел к выводу о невозможности построения современного общества по античному образцу. Он видел, что постепенное развитие капиталистических отношений требует определенных реформ в жизни страны. Поэтому он настаивал на ликвидации устаревших политических институтов. В этой связи изменилось отношение Гегеля к христианской религии, постепенно он начинал признавать ее значение, высказывать явно либерально-буржуазные идеи, считать развитие капиталистического производства исторически закономерным и прогрессивным. Но отличие Гегеля от буржуазных либералов обнаруживалось довольно четко уже в работах иенского периода. Высоко оценивая «гражданское», то есть буржуазное, общество, он в то же время указывал на его противоречивость. В этом и состояло отличие Гегеля как

от буржуазных либералов, так и от реакционных романтиков в понимании исторического процесса. Весь ход истории, в особенности ее этап, связанный с утверждением капиталистических отношений, он рассматривал как величайшую историческую трагедию. История, с его точки зрения, развивается через борьбу и отрицание, через самоотчуждение человека, через нисхождение и гибель одних форм культуры и торжество других. Все историческое развитие мыслилось в виде антагонизмов или «трагического рока». Эта черта его философии особенно четко проявилась в «Феноменологии духа».

В дальнейшей эволюции Гегеля все больше стали обнаруживаться консервативные стороны его философии, в особенности в период его работы в Гейдельберге. «Лекции по эстетике» сложились в этот период. Но консервативные элементы хотя и содержались в них, однако они вовсе не заслоняют главного, положительного, что ставит «Лекции» в число выдающихся произведений мировой философско-эстетической литературы.

Основные эстетические проблемы Гегель решал на материале искусства. Правда, в его «Лекциях» имеется раздел, посвященный проявлениям эстетического в природе. Но тут его взгляды были крайне противоречивы. С одной стороны, он считал, что прекрасное в природе тоже имеет своим источником идею, с другой стороны, прекрасное в природе не может быть предметом анализа в науке эстетике, ибо и сама эстетика мыслилась им только как философия искусства.

Искусство рассматривалось Гегелем в качестве одной из форм самораскрытия абсолютного духа. Этой формой является созерцание. В некотором смысле искусство есть современная ему, то есть искусству, эпоха, постигнутая в чувственно-образной форме. Определенный тип искусства связан с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, с нравственностью, с общественной жизнью, с наукой и религией.

Указывая на связь искусства с политической историей, государственным устройством и формой правления, Гегель был далек от того, чтобы считать, что они являются причиной развития искусства или, наоборот, искусство — причиной развития названных сторон жизни народа. У него была смутная догадка о том, что искусство, нравственность, наука, религия, государственное устройство, форма правления и т. д. «все вместе имеют один и тот же общий корень»⁸. Этот «общий корень» — дух времени. Ссылка на дух времени означает идеалистическое понимание истории. Таким образом, философ, по существу, не понял связи между той или иной формой искусства и современной ему эпохой, но сам факт, что он указал на наличие этой связи, весьма знаменателен. Из этой связи вытекает

принцип историзма. Действительно, если искусство находится в зависимости от общественных условий, то, следовательно, с их изменением должно претерпеть изменение и искусство, оно оказывается исторически обусловленным, и к нему поэтому необходимо подходить исторически. Так возникла у Гегеля концепция исторического развития идеала прекрасного и искусства. Этим самым философ заложил основы конкретно-исторического подхода к эстетической практике человечества, подняв идею историзма до уровня главного методологического принципа. В связи с этим он подверг критике эмпирический метод исследования, тот метод, которым пользовались Хоум, Баттё, Гирт и другие. Одновременно он подверг критике абстрактно-логический, дедуктивный метод Платона, поставив перед собой проблему объединения эмпирического подхода с теоретическим обобщением.

Конкретно это у Гегеля проявилось в требовании единства исторического и логического подходов к анализу художественной практики. Всю мировую художественную культуру он рассматривал в процессе исторического развития, в ходе которого происходит смена различных типов искусства. Основой деления форм искусства является неодинаковое соотношение между идеей (содержанием) искусства и его формой (чувственным, образным воплощением). Соответственно художественный идеал развивается в особенные формы прекрасного в искусстве. Гегель выделил три вида отношений между идеей и ее формообразованием. На начальной стадии идея выступает в абстрактной и односторонней форме. Согласно классификации Гегеля, это символическая форма искусства. Исторически под этим подразумеваются искусства различных народов Древнего Востока. По характеристике Гегеля, это искусство отличается загадочностью, возвышенностью, аллегоризмом и символизмом. Неразвившееся абстрактное содержание здесь не нашло еще адекватной формы. Отсюда причудливость, гротескность, случайность связи между идеей и образом, их несоразмерность в пользу чувственности. Отрицательная оценка Гегелем восточного искусства носит полемический характер. Известно, что романтики, в частности братья Шлегель, пытались безоговорочно противопоставить античному искусству восточное со всеми его слабыми сторонами. В споре с романтиками Гегель отстаивал классический идеал, родившийся на почве античной демократии. Восточный же символизм и пантеизм он рассматривал как порождение восточного деспотизма.

Символическая форма искусства сменяется классической. Здесь речь идет об античном искусстве классического периода. Для воплощения содержания, идеи находится адекватный образ, соразмерный свободной индивидуальной духовности. В этой фор-

ме искусства идея, или содержание, достигает надлежащей конкретности. Это человеческий образ, которым идея обладает как духовность. В подобных абстрактных выражениях Гегель подчеркивал гуманистический и демократический характер этого искусства, которое представлялось ему непревзойденной и неповторимой ступенью в художественном развитии человечества. Идеализация античной демократии и античной культуры была следствием того, что философ навсегда сохранил чувство преклонения перед французской революцией, которая развертывалась под лозунгами демократической античности. Как мы уже отмечали, Гегель вообще считал, что демократический характер всего уклада древних греков давал наиболее подходящий материал для художественного воплощения.

За классическим искусством идет романтическое. Здесь вновь снимается завершенное единство идеи и ее внешнего облика и происходит возвращение, хотя и на более высоком уровне, к различению этих двух сторон, характерных для символического искусства. Содержание романтического искусства (свободная конкретная духовность) достигает такого духовного развития, когда мир души как бы торжествует победу над внешним миром и уже не может находить в силу своего духовного богатства соразмерного чувственного воплощения. На этой ступени, согласно Гегелю, происходит освобождение духа от чувственной оболочки и переход в новые формы самопознания — религию, а затем философию.

Романтическое искусство начинается со средних веков, но сюда же Гегель относит и Шекспира, и Сервантеса, и писателей, художников XVII — XVIII веков, и немецких романтиков. Романтическая форма искусства — это та его ступень развития, где начинается его распад. Это вообще конец искусства, с точки зрения Гегеля. «Ни Гомер, Софокл и т. д., ни Данте, Ариосто или Шекспир, — писал Гегель, — не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, — высказано до конца; все это материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца»⁹. Но это вовсе не значит, что искусство, по Гегелю, отошло в прошлое. Если человечество находит другие формы познания мира и выражения своих идеалов, то выход искусства за свои границы не есть еще его полное исчезновение, а лишь изменение его предмета, его содержания. Оно освобождается от предназначенного исторического материала, традиционных мифологических тем и сюжетов. Сферой его становится внутренняя жизнь человека как такового, его радости и страдания, его стремления, деяния и судьбы. Таким образом, искусство становится изображением частной жизни. Это так называемое свободное искусство, возникающее из разложения романтической формы

искусства. Прообраз его Гегель видел в творчестве Ф. Шиллера и в особенности Гете. Речь идет о формировании нового искусства, которое уже обозначилось в эпоху Просвещения в английском реалистическом романе XVIII века и которое получит полное свое развитие в XIX веке. Гегель в своей эстетике английскую литературу не рассматривал. Он в основном опирался на национальные традиции и в особенности на творчество Гете. Так, говоря о типичных конфликтах, отображаемых в «эпосе буржуазного общества», то есть в романе, Гегель прежде всего имел в виду «Вильгельма Мейстера» Гете.

Таким образом, Гегель в своей концепции о трех ступенях искусства и возникновении «свободного» искусства применил новый метод при рассмотрении художественной культуры человечества, поняв искусство как диалектически развивающийся процесс. Анализ каждой формы искусства Гегель начинал с характеристики «общего состояния мира», в особенности это касается классического и романтического искусства. «Век героев», то есть античный мир, оказывался наиболее благоприятным для художественного воплощения. Современное же ему состояние он определял как прозаическое и мало подходящее для искусства.

Каждая новая ступень развития, каждое новое качественное образование осуществляется, с его точки зрения, в форме скачка. Переход от одной формы искусства к другой — это не процесс чисто количественного роста, а перерыв постепенности, скачок. Так происходит смена восточного искусства древнегреческим, а древнегреческого — современным, романтическим. Этот процесс носит поступательный характер, хотя и содержит в себе противоречивые моменты, то есть наряду с положительными завоеваниями здесь имеют место и какие-то утраты. Так, уже в рамках общего прогрессивного развития культуры мы наблюдаем определенную диспропорцию. Например, рост теоретического знания сопровождался утратой живого, целостного восприятия мира, свойственного художественному познанию. Эта диспропорция наблюдается и в развитии самого искусства. Так, классическая форма искусства выступает у Гегеля как вершина художественной культуры человечества, поскольку здесь наличествует полная гармония между идеей и формой ее выражения. Ярким примером этой гармонии является изображение богов в античной скульптуре. Правда, это равновесие материала и духа, по Гегелю, надолго не сохраняется, поскольку идет дальнейший рост духовности индивида как объекта художественного изображения. И тот факт, что новая форма искусства отражает новую, более богатую ступень развития человечества, свидетельствует о прогрессе романтического искусства по сравнению с классическим, хотя он и ведет к нарушению классического равновесия между содер-

жанием и его внешним оформлением. В конечном счете указанная дисгармония ведет к разложению художественной формы как таковой. Согласно Гегелю, диспропорция в развитии искусства имеет самые различные формы проявления. Например, виды и жанры искусства развиваются явно неравномерно. Так, определенные виды искусства преобладают в те или другие исторические периоды (скульптура — в эпоху античности, живопись, музыка, поэзия — в новое время). В пределах одного и того же вида искусства наблюдается в свою очередь неравномерность, выражающаяся в преобладании какого-нибудь жанра, например романа — в современном искусстве или же эпической поэмы — в эпоху античности. Некоторые жанры Гегель связывает с определенными ступенями развития человеческой истории. Так, гомеровский эпос, по Гегелю, был возможен только в «эпоху героев».

Различие отдельных искусств обусловлено различием их материала.

Началом искусства является архитектура — она принадлежит к символической форме искусства, ибо чувственный материал здесь еще преобладает над идеей, соответствие между формой и содержанием пока отсутствует. Материал, заимствованный из неорганической природы, которым пользуется зодчество, может лишь намекать на духовное содержание.

В скульптуре, как более высоком виде искусства, «свободная духовность» находит воплощение в форме человеческого тела. Идея здесь сливается с физической формой, адекватно выражающей дух. Поскольку здесь достигается полная гармония идеи и ее чувственного облика, то основным видом скульптуры является классическая форма искусства. Однако духовная жизнь — взгляд, настроение, чувство и т. д. — не могут быть изображены в скульптуре. Это осуществляется преимущественно в романтическом искусстве, которое включает в себя живопись, музыку и поэзию.

Первым искусством, ближе всего стоящим к скульптуре, является живопись. Ее средством является уже не грубый материальный субстрат (камень, дерево и т. д.), а красочная поверхность, живая игра света. Живопись освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела, так как ограничивается только измерениями плоскости. В ней снимается одно из материальных ограничений идей — телесность. Поэтому она в состоянии выразить всю шкалу чувств, душевных состояний, изобразить действия, полные драматического движения.

Полное устранение пространственности достигается в следующем виде романтического искусства — музыке. Ее материал — звук, вибрация звучащего тела. Материя здесь выступает уже не как пространственная, а как временная идеальность.

Музыка выходит за пределы чувственного созерцания и выступает исключительно в области внутренних переживаний.

Наконец, в последнем романтическом искусстве — в поэзии, или словесном искусстве, — звук выступает в качестве самого по себе не имеющего значения знака. Основным элементом поэтического изображения является поэтическое представление.

Поэзия может изобразить все. Ее материалом является не просто звук, а звук как смысл, как знак представления. Но материал здесь оформляется не свободно и произвольно, а согласно ритмически-музыкальным законам. В поэзии снова как бы повторяются все виды искусства: она соответствует изобразительным искусствам как эпос, как спокойное повествование о богатой образами и живописными картинками истории народов; она является музыкой в качестве лирики, поскольку отображает внутреннее состояние души; наконец, она есть единство этих обоих искусств как драматическая поэзия, как изображение борьбы между действующими, вступающими в конфликт интересами, коренящимися в характерах индивидов.

Говоря о развитии художественного идеала, о смене различных форм, видов и жанров искусства, Гегель был далек от релятивизма и субъективизма. Известно, что романтики объявили полное равноправие всех направлений и стилей искусства. Для них обладали одинаковой ценностью и первобытное искусство, и религиозное искусство средневековья, и Ренессанс, и барокко. Эту тенденцию к релятивизму и субъективизму мы наблюдаем в современном буржуазном искусствознании и эстетике. Гегель же подходил к оценке различных форм, стилей, направлений искусства, пользуясь объективными критериями, учитывая содержание, оценивая различные этапы и формы развития искусства с точки зрения того, насколько глубоко раскрывается в нем определенная ступень развития человечества. Именно в этом и заключается непреходящая ценность выдающихся художественных созданий, начиная от гомеровского эпоса и кончая Шекспиром, Сервантесом, Шиллером, Гете, как неоднократно отмечал Гегель.

Все основные категории — идеал, ситуацию, коллизию, характер — философ рассматривал в их историческом развитии. Виды искусства — архитектура, скульптура, живопись, искусство слова — анализировались Гегелем одновременно и в общетеоретическом и историческом плане. Каждый раздел, посвященный рассмотрению какого-либо искусства, начинается с общетеоретического рассмотрения содержания, формы, изобразительно-выразительных средств и языка данного искусства и заканчивается историческим экскурсом. Возьмем, к примеру, живопись. Сначала дается общая характеристика живописи, определяется ее предмет, отличительная особенность ее изобразительно-вырази-

тельных средств, принципы художественного воплощения, ее жанры, виды. Затем она рассматривается в историческом развитии. Сравнительно подробно останавливаясь на разборе живописи Византии, Нидерландов, Италии и Германии, Гегель показывал, как она постепенно освобождается от религиозной тематики, как светское содержание все больше и больше начинает занимать место в творчестве мастеров и как все больше и больше человеческая природа, человек, его внутренний мир, его чувства становятся центром художественного изображения, что хорошо прослеживается на примерах нидерландской живописи.

Таким же характером отличались исследования философа в отношении искусства слова. Здесь он прежде всего устанавливает различие между поэтическим и прозаическим словесным искусством, анализирует особенности содержания художественной литературы, ее язык, роды и виды.

В этой связи Гегель проследил историческое развитие литературы евреев, арабов, персов, древних греков, римлян, скандинавских народов, эпические произведения средних веков. Подобные исследования он провел в отношении и лирической поэзии и драмы.

Пользуясь методом единства исторического и логического, Гегель дал характеристику наиболее общих эстетических категорий: прекрасного, возвышенного, трагического и комического. Эти узловые понятия, как старался показать Гегель, сформировались на базе исторического познания искусства. Гегель не предложил нам, как это сделал Кант, застывшей системы эстетических категорий, как неких абстрактных и изолированных друг от друга понятий,— они у него как бы выкристаллизовываются из процесса осознания художественной практики и получают свою характеристику в ходе рассмотрения определенных этапов художественной культуры. Например, категория возвышенного характеризуется в связи с анализом искусства Востока. Категория прекрасного является центральной для эстетики Гегеля. Но в искусстве, согласно Гегелю, она реализуется в эпоху античности. Трагическое и комическое получает свое объяснение при характеристике соответствующих жанров, но в основном трагические и комические конфликты у Гегеля выступают как понятия, отражающие определенные типы противоречий, специфичные для разных ступеней человеческой истории. Трагические и комические конфликты характерны для кризисных моментов истории, отражают ее реальные противоречия.

Таким образом, основные категории эстетики были даны Гегелем не в виде перечня неподвижных понятий, а как узловые моменты познания процесса развития эстетической практики.

В философии Гегеля, и в особенности в ее логической части, одной из важнейших проблем, если не центральной, была пробле-

ма противоречия. Противоречие рассматривалось им как «принцип всякого самодвижения». «Лишь доведенные до крайней степени противоречия, многообразные [моменты], — писал Гегель, — становятся деятельными и жизненными по отношению друг к другу и приобретают в нем ту отрицательность, которая есть имманентная пульсация самодвижения и жизненности»¹⁰. Как видим, противоречия философ рассматривал как источник самодвижения и саморазвития.

Принципу противоречия Гегель придавал универсальный характер, проявляющийся также и в развитии искусства. Общий процесс развития художественной культуры от символического через классическое к романтическим формам искусства идет таким образом, что постоянно мы наблюдаем возникновение и разрешение противоречий между изменяющимся содержанием и относительно устойчивой формой. Содержание, или идея, обусловленная в своем развитии указанным противоречием, обнаруживает все большую тенденцию к конкретизации. Так, в символическом искусстве, то есть искусстве Древнего Востока, содержание-идея выступает в абстрактном и неразвитом виде, затем достигает той ступени конкретности, когда может найти для себя соразмерное чувственное воплощение. Дальнейшее развитие по пути конкретизации приводит к тому, что идея уже не может вообще найти для себя адекватного чувственного выражения. Для этого теперь уже требуется не чувственный образ, а понятие. На этой стадии содержание и форма полностью совпадают. Здесь, по Гегелю, дух чувствует себя на родной почве, то есть в стихии чистого мышления. Диалектический принцип противоречия, открытый и сформулированный Гегелем, в силу исходных идеалистических положений получил в дальнейшем у него искаженную трактовку, поскольку противоречие принимает форму конфликта между материей и духом, между мышлением и чувствами, между односторонней рассудочностью и полнотой целостной духовной жизни индивида. Вся эта мистификация реальной проблемы обусловлена тем, что в исходных пунктах противоречие Гегеля берется не как реальный факт, а как некий результат саморазвития логических категорий. Оно дедуцируется из других логических понятий — тождества, различия, противоположности. Поскольку оно получено чисто логическим путем, таким же путем оно разрешается. Это разрешение осуществляется в категории основания, где противоречия примиряются.

Основоположники марксизма-ленинизма резко критиковали Гегеля за примирение противоречий. Если эту проблему методологии перевести на язык политики, это означало бы возможность примирения социальных антагонистических противоречий. Кстати сказать, Гегель и придерживался той мысли, что возмож-

но примирение антагонистических классов через посредство государства. В этом пункте ярко проявляется коренная противоположность между идеалистической диалектикой Гегеля и марксистским диалектическим методом. И тем не менее применение Гегелем принципа противоречия к анализу искусства является крупнейшим научным вкладом в методологию социального познания.

Согласно Гегелю, смена одних форм искусства другими, то есть появление новых видов, жанров, стилей взамен отмирающих, имеет своей основой объективное содержание искусства. Это означает, что различные его формы не создаются по произволу творящей субъективности, а являются детерминированным процессом. Подлинный художник тем и отличается от посредственности, что он осознает возникающие противоречия между нарождающимся идейным содержанием искусства и уже подвергшейся окостенению формой. Это возникшее противоречие является основой той борьбы, которая вспыхивает в определенные исторические периоды, борьбы за обновление художественной культуры, за новые виды, жанры, за новые стилевые формы, соответствующие новому жизненному содержанию. Вместе с изменениями общего состояния мира изменяются все содержательные компоненты искусства, то есть ситуация, коллизия, действие и характеры. Их изменение обусловлено наличием внутренних противоречий. На ранних ступенях развития искусства эти противоречия еще скрыты. Поэтому изображения периода возникновения искусства носят неподвижный, застывший характер. Гегель, в частности, указывает на ранние христианские произведения искусства. Затем намечается переход к движению и экспрессии. Так, если египетские боги, указывает Гегель, изображались со сдвинутыми ногами, неподвижной головой и плотно прилегающими к телу руками, то уже в раннем греческом искусстве их тела находятся в таком положении, которое они обычно принимают при ходьбе и других многообразных движениях. Эти изображения состояний богов еще как бы замкнуты внутри себя, внутренние коллизии здесь пока еще не выражены. В дальнейшем ситуация приобретает характер, чреватый конфликтами, который как раз и содержит в себе зачатки действия. Коллизии сперва выступают в примитивной форме, например, их основой является физическое рождение. Однако этот простой естественный факт может послужить базой борьбы за престолонаследие. Такого рода конфликты все более усложняются и переходят в сферу социально-нравственных отношений. Они могут приобретать антагонистический характер, что мы наблюдаем, например, в трагедии Софокла «Антигона». Все внутреннее движение содержания искусства определяется столкновением противоборствующих сил, заключенных в опре-

деленных ситуациях. В эти конфликты могут вовлекаться не только отдельные индивиды, но и целые народы, как это мы видим в гомеровском эпосе. Этот общий конфликт служит предпосылкой для развития тех более частных многообразных конфликтов, которые изображаются в «Илиаде».

Таким образом, источником развития действия, являющегося одним из важнейших моментов художественного содержания, должно быть признано, согласно Гегелю, противоречие, внутренне присущее данной ситуации. Оно конкретизируется в пафосе искусства, в определенных характерах, в определенных индивидах, в столкновении различных социально-нравственных принципов. Подлинно художественное изображение в конечном счете является не чем иным, как раскрытием в образной форме тех великих противоречий, которые свойственны для данной эпохи. Но не только действие раскрывается через противоречие. Изображаемые в искусстве характеры также, согласно Гегелю, являют собой результат противоречивого развития. В нем как бы кристаллизовывается тенденция противоречивого развития времени. Действительно, в человеческой истории сталкиваются не абстрактные принципы, а люди с определенными чертами характера, отражающие определенные исторические силы.

В плане методологии «Эстетика» Гегеля представляет исключительно большой интерес как положительными сторонами, так и исторически обусловленными недостатками. Главный недостаток гегелевского диалектического метода, как мы это уже отмечали, состоял в том, что он основывался на идеалистическом понимании действительности. Это и обусловило схематизм, абстрактность, произвольность в подходах философа к различным сторонам мирового художественного процесса. А сам Гегель вступил в противоречие со своими методологическими установками, когда, например, провозгласил тезис о роковом нисхождении искусства, хотя, правда, этот тезис он провел непоследовательно, поскольку признал, что за романтической формой искусства следует так называемое «свободное» искусство. Противоречие между методом и системой Гегеля, на которое указывали основоположники марксизма, проявилось в ряде пунктов, касающихся основного содержания его эстетики. Но какие бы недостатки мы ни отмечали, рассматривая его эстетическую концепцию, мы должны признать, что она представляет собой вершину буржуазной эстетической мысли. Несмотря на идеализм в исходных положениях, Гегель все же выступил как один из выдающихся адептов реализма и гуманизма в искусстве. Разумеется, та форма реализма и тот гуманизм, который отстаивал философ, имели черты исторической ограниченности.

К анализу художественной культуры применял Гегель сформулированные им законы и категории диалектики, не абсолю-

тизируя ни один из законов диалектики, ни одну из ее категорий, понимая истину как целое. Он широко пользуется и такими категориями, как явление и сущность, случайное и необходимое, содержание и форма, необходимость и свобода. Искусство для него сложное явление. И как таковое может быть познано с помощью применения всех важнейших диалектических принципов анализа.

Какие же результаты получил Гегель, пользуясь диалектическим методом в анализе мирового художественного процесса?

Мы уже говорили о том, что художественная культура, с точки зрения Гегеля, — закономерный процесс развития, представляющий собой одну из граней общего исторического движения человечества. Поэтому художественная культура не является автономной областью, а связана с экономическим, политическим, правовым, нравственным и другими процессами развивающейся целостной общественной системы. Отсюда из совокупности всех определений общественной жизни, из всего богатства форм материальной и духовной деятельности искусство черпает темы, идеи, коллизии, характеры и т. д. Ориентируя художественную деятельность на изображение великих, значительных, существенных сторон из многогранной жизни общества, Гегель выступал против мелкотемья в искусстве.

Свою общую ориентацию Гегель конкретизировал при рассмотрении одной из центральных категорий его эстетики — категории идеала. Идеал для него был действительностью искусства, осуществлением его. В этой связи Гегель подверг критике принцип подражания природе, согласно которому «главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать образы природы в том виде, в каком они действительно существуют»¹¹ Гегель выдвинул целый ряд аргументов против теории подражания. Во-первых, простое удвоение объектов природы было бы совершенно излишним делом. Далее, это подражание давало бы нам вместо подлинной жизни лишь ее «оболочку». «При одном лишь подражании, — писал Гегель, — искусство не выдерживает состязания с природой и уподобляется червяку, который хочет поспеть за слоном»¹². И поскольку копия не может состязаться с оригиналом, то для того, кто стремится к этому, остается только довольствоваться самим умением создавать нечто похожее на природу. «Но и эта радость, это восхищение, — отмечал Гегель, — остывают тем больше и даже превращаются в пресыщение и отвращение, чем более похожа копия на данный природой оригинал. Как было остроумно сказано, существуют портреты до отвратительности похожие»¹³.

Наконец, Гегель считал, что принцип подражания носит совершенно формальный характер, ибо мы в этом случае заботимся

лишь о том, чтобы правильно подражать, и не спрашиваем о природе того, чему следует подражать. Цель искусства должна состоять в чем-то другом, чем одно только формальное подражание существующему, которое может создать лишь искусно сделанные вещи, а не произведения искусства. Несколько утрируя принцип подражания, Гегель все-таки заметил слабые стороны этой теории. Он сделал упор на моменте содержания, считая, что прежде необходимо обращать внимание на то, чему подражать, а потом уже решать вопрос, как это сделать. Согласно Гегелю, «искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме»¹⁴. И оно высшую задачу разрешает только тогда, когда становится одним из способов «осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствам»¹⁵.

Из приведенного выше становится нам понятным, почему Гегель объявлял идеал действительностью искусства. Идеал он мыслил неразрывно с образом человека, человеческой индивидуальностью. В идеале конкретизируется гегелевское понимание прекрасного.

Гегель касается кратко той дискуссии, которая возникла в результате обсуждения проблемы об отношении идеала к природе. Полемика возникла вокруг тех идей, которые выдвинул Винкельман. Известно, что Винкельман был сторонником идеализации в искусстве. Этот принцип Винкельмана был вульгаризован академической эстетикой. В погоне за идеальным изображением, в котором думали найти красоту, на самом деле, говорил Гегель, «впали в безвкусицу, мертвенность и бесхарактерную поверхность»¹⁶. В этом отношении Гегель поддерживал критику пустого академизма немецким историком искусства Румором и выступал сам против вульгаризации тех эстетических принципов, которые выдвинул Винкельман. Он тоже против абстрактных идеалов, против эпигонов классицизма. Но вовсе не отказывается от той мысли, что подлинное искусство — это искусство идеала. Эта мысль Гегеля имеет два аспекта — гносеологический и социальный. В гносеологическом отношении идеал мыслится в плане художественного обобщения. Идеал — это тип, это — типичное воплощение в живой индивидуальности. «Идеал, — писал Гегель, — представляет собой отобранную из массы единич-

ностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*»¹⁷ Одновременно идеал — это выражение положительного отношения к действительности, как утверждающий пафос творчества в отношении существенных, главных тенденций действительности. Идеал выступает в качестве положительных сил времени, как воплощение значительного конкретно-исторического содержания, включающего в себя высшие гражданские, политические, нравственные интересы общества. В этом отношении большой интерес представляет следующее высказывание Гегеля: «В искусстве надоели не только... абстрактные идеалы, но и ходячая естественность. В театре, например, все устало от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Нам надоели нелады отцов с женами, сыновьями и дочерьми, заботы, причиняемые им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимость от министров и интриг камердинеров и секретарей; надоели нам также дразги женщин со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными дочерьми — в жилых комнатах. Все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме»¹⁸

Подлинно поэтическое начало в искусстве есть не что иное, как идеал. Это означает, что задача искусства состоит в том, чтобы постигнуть предметы, явления в их всеобщности и опустить в их внешнем выражении все то, что с точки зрения передачи содержания является несущественным, внешним, безразличным. Следует заметить, что Гегель не отождествлял предмет изображения с содержанием искусства. Это видно в его анализе голландской живописи. Голландские художники часто изображали то, что обычно называют низкими и обыденными предметами. И тем не менее эти изображения не носят вульгарного характера. К ним нельзя, говорит Гегель, подходить «с тем спесивым чувством превосходства, для которого единственным критерием служит придворная жизнь и манеры высшего общества»¹⁹. Голландцы сами создали большую часть почвы, на которой они живут, и вынуждены постоянно защищать и отстаивать ее от натиска моря. Горожане вместе с крестьянами благодаря своему мужеству, выдержке и храбрости освободились от испанского ига, завоевали себе свободу и национальную независимость. «Эта гражданственность и этот дух предприимчивости как в малом, так и в великом, как в собственной стране, так и в далеких морях, это заботливо и аккуратно поддерживаемое красивое благосостояние, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны собственной деятельности, — вот что составляет общее содержание их картин»²⁰.

Из этого анализа голландской живописи явствует, что ис-

кусству свойственно не просто давать правильное адекватное изображение тех или других явлений, состояний. При этом Гегель ссыался на Гомера, который очень любит давать описание всякого рода деталей действительной жизни. Но вместе с тем, как отмечал Гегель, Гомер ограничивается в этих описаниях существенными чертами. Так при создании словесного портрета Ахилла упоминается лишь о высоком лбе, длинных ногах, красивом носе, и этим детализация исчерпывается. Точно так же, по Гегелю, обстоит дело и в живописных портретах. Изображая человеческое лицо, художник поступает не так, как при реставрации старых картин, когда воспроизводит даже трещины лака и красок, покрывающих отдельные части картины. Портретная живопись, говорил Гегель, опускает морщины на коже, веснушки, прыщики и т. д. По его мнению, изображаемые на портрете мускулы и жилы не должны выступать с такой определенностью и подробностью, как в природе, поскольку во всем этом мало или совсем нет духовного элемента, выражение которого является наиболее существенным в изображении человеческого облика. В конечном счете Гегель резюмирует следующим образом свои мысли: «Поэзия всегда будет выделять в своем изображении лишь энергичное, существенное, характерное, и эти существенные для выражения моменты носят идеальный, духовный характер, а не являются просто чем-то существующим в действительности. Если бы художник стал просто излагать реальные подробности какого-нибудь случая, какой-нибудь сцены и т. д., то он сделал бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым»²¹

Таким образом, с точки зрения Гегеля, воплощение идеала — это не есть отход от действительности, а, напротив, ее глубокое, обобщенное, осмысленное изображение, поскольку сам идеал мыслится как коренящийся в действительности. Жизненность идеала, по мысли Гегеля, как раз покоится на том, что основной духовный смысл, который должен выявиться в изображении, целиком проникает во все частные стороны внешнего явления. Если речь идет о человеке, то это означает изображение осанки, положения и движения тела, черт лица и т. д., так что ничего не остается постороннего и незначащего, а все оказывается проникнутым определенным смыслом. Следовательно, изображение существенного, характерного, воплощение духовного смысла, передача важнейших тенденций действительности и есть, с точки зрения Гегеля, раскрытие идеала. В такой трактовке идеал совпадает с понятием истины в искусстве, художественной правды.

В дальнейшем исследовании Гегель пытался конкретизировать понятие идеала и показать, каким образом он реализуется в искусстве.

Действительность рассматривалась Гегелем в ее движении и саморазвитии, которое «не проходит без односторонности и разлада»²². В общую характеристику того «субстанциального начала», которое лежит в основе всех явлений общественной жизни, Гегель включал и экономические определения общества, политическую организацию общества, правовые и семейные отношения, а также образование, науку и религию и т. д. Искусство включается в систему всех общественных отношений и отсюда черпает свое содержание. Поэтому расцвет и упадок художественной культуры рассматривается в контексте общественно-исторического развития. Это означает, что искусство в своем развитии подчиняется общим законам развития общества в целом. Одни исторические периоды для развития искусства являются благоприятными, а другие — неблагоприятными.

Поэтическому античному миру Гегель противопоставлял современное прозаическое состояние. В условиях развитых правовых и политических отношений индивид теряет свободу и инициативу своих действий. «Субстанциальность, — писал Гегель, — теперь уже не представляет собой лишь особого достоинства того или другого индивида, а существует сама для себя и развита всеобщим и необходимым образом во всех своих сторонах до мельчайших деталей. Какие бы правовые, нравственные, закономерные поступки ни совершали отдельные лица в интересах и в ходе развития целого, их воля и достижения, как и они сами, остаются всегда чем-то незначительным, всего лишь частным примером по сравнению с целым. Их поступки реализуют единичный случай как нечто совершенно частное, а не как всеобщее в том смысле, что данный поступок или случай благодаря этому стал бы законом или выступал бы в явлении как закон»²³. Бюрократизация государственных правовых отношений, а также формализация нравственных накладывает на все человеческие связи оттенок безличности и несвободы, что делает их трудными для художественного воплощения. В свою очередь отчуждение труда лишает его творческого начала, а поскольку это отчуждение приобретает универсальный характер, то захватывает область художественной деятельности. Таким образом, прозаичность всего буржуазного строя, его образа жизни и всех человеческих связей, по мнению Гегеля, становится тотальной. Гегель вообще делал вывод — в современных условиях уже не имеется ни почвы, ни основы, ни благоприятных перспектив. Правда, как мы уже это отмечали, мысль о полной гибели искусства в условиях буржуазного общества Гегель не довел до логического конца, хотя некоторые тенденции субъективистского характера, проявившиеся в эстетике и искусстве романтизма, он увидел и указал на их опасность.

Гегелевскую критику буржуазного общества не следует рас-

сма­три­вать как роман­тиче­скую оп­по­зи­цию к на­учно-тех­ниче­скому про­грес­су. Он во­все не при­зы­вал воз­вра­тить­ся к ан­тич­но­му строю или сред­не­ве­ко­вым по­ря­дкам. Раз­де­ле­ние тру­да, при­ме­не­ние ма­шин, раз­ви­тие на­уч­ных и тех­ниче­ских зна­ний он счи­тал про­цес­сом про­грес­сив­ным. И вме­сте с тем он под­чер­ки­вал, что это про­грес­сив­ное раз­ви­тие вы­сту­пает в край­не про­ти­во­ре­чивой фор­ме, что оно со­про­во­ж­да­ет­ся мно­гими ут­ра­та­ми. Раз­ви­тые го­су­дар­ствен­ные от­но­ше­ния и пра­во­по­ря­док бы­ли для не­го яв­ле­нием по­ло­жи­тель­ным, но и они не­сли с со­бой но­вые фор­мы че­ловеческой за­ви­симо­сти, по­те­рю ин­ди­ви­ду­аль­ной це­лост­ности и са­мо­сто­ятель­ности. «Но мы ни­ко­гда не перес­та­нем и не мо­жем перес­та­ть ин­те­ре­со­вать­ся ин­ди­ви­ду­аль­ной це­лост­но­стью и жи­вой са­мо­сто­ятель­но­стью, — пи­сал Ге­гель, — не перес­та­нем ис­пы­ты­вать в ней по­треб­ность, сколь­ко бы мы ни при­зна­вали вы­год­ными и ра­зум­ными усло­вия раз­ви­той ор­га­ни­за­ции гра­ждан­ской и по­ли­тиче­ской жи­зни. В этом смы­сле мы мо­жем вос­хи­щать­ся по­этиче­ским ус­тре­мле­нием мо­ло­дых Ге­те и Шил­лера, их по­пыт­кой вновь об­рести ут­ра­чен­ную са­мо­сто­ятель­ность обра­зов по­эзии в ра­мках усло­вий но­вого вре­мени, ко­торые они име­ли перед со­бой»²⁴.

Это выс­ка­зы­ва­ние име­ет прин­ци­пи­аль­ное зна­че­ние. Во­пер­вых, оно сви­де­тель­ствует о гу­ма­ни­сти­че­ском ха­рак­тере эсте­тиче­ского учения Ге­геля. Но са­мое гла­вное со­сто­ит в том, что ис­точ­ником но­вой по­эзии для не­го была борь­ба за ин­ди­ви­ду­аль­ную це­лост­ность и жи­вую са­мо­сто­ятель­ность че­лов­ека. Так, рас­сма­три­вая ро­ман — эту «эпо­пею» бур­жу­аз­ного об­щества, он от­метил тот гла­вный кон­фликт, ко­торый ле­жит в ос­нове этого жанра. Речь идет о кон­флик­те, с одной сто­роны, между гра­ждан­ским об­ществом, го­су­дар­ством, за­кона­ми, про­фес­си­ональ­ными за­ня­тия­ми и, с дру­гой сто­роны, юно­шес­кими воз­вы­шен­ными иде­ала­ми об улу­чше­нии ми­ра. Пра­ва, эта борь­ба «зна­менует в со­вре­мен­ном ми­ре лишь го­ды ученичества, вос­пи­тания ин­ди­ви­да, со­при­касающегося с су­щес­т­вую­щей дей­стви­тель­но­стью»²⁵. В ре­зуль­тате этого вос­пи­тания че­лов­ек ста­но­вится таким же фили­стером, как и «все дру­гие». Не­смот­ря на весь ирониче­ский тон всего рас­суж­де­ния, не­смот­ря на то, что эту борь­бу с про­зой Ге­гель от­нес толь­ко к юно­шес­кому воз­расту и при­знал ра­зум­ность ус­та­но­вив­шегося ми­ро­по­ря­дка, все же оста­ется впе­чатле­ние, что борь­ба с этой про­зой за осу­ществле­ние иде­алов не ли­шена смы­сла и пре­жде всего по­эзии. Что­бы убе­диться в этом, дос­та­точно сос­ла­ться на со­от­вет­ст­вую­щие раз­де­лы «Фило­со­фии ду­ха», где Ге­гель дал ха­рак­те­ри­сти­ку раз­лич­ных воз­ра­стов че­лов­ека. В дан­ном слу­чае нас ин­те­ресует ха­рак­те­ри­сти­ка юно­шес­кого и зре­лого воз­ра­стов. Ка­саясь юно­шес­кого воз­ра­ста, Ге­гель от­ме­чал, что со­дер­жа­ние иде­ала на­пол­няет «юно­шу чув­ством де­ятель­ной си­лы, он во­об­ра­жает

себя поэтому призванным и способным переделать мир или по крайней мере привести в связь мир, который кажется ему распавшимся»²⁶. Вследствие такой направленности на идеальное юность производит впечатление большего благородства ума и большего бескорыстия, чем эти качества проявляются у зрелого мужа, который заботится о своих частных интересах. Переход из идеальной жизни в гражданское общество юноше кажется сперва «тягостным переходом к филистерской жизни». До сих пор занятый только общими предметами и погруженный в идеальные стремления, превращающийся теперь в мужа, он должен вступать в практическую жизнь, заняться всякими мелочами. Включение в повседневную прозу практической жизни на первых порах юноше кажется очень тягостным. Но тем не менее он должен признать, что мир существует самостоятельно и в основном закончен, что он представляет собою осуществление разума. «Взрослый человек,— писал Гегель,— поступает поэтому совершенно разумно, отказываясь от плана полного преобразования мира и стремясь осуществить свои личные цели, страсти и интересы только в непосредственном соприкосновении с миром. Но и так ему остается еще много простора для почетной, далеко идущей и творческой деятельности. Ибо хотя мир и должен быть признан как в основном законченный, все же он не мертв, не находится в абсолютном покое; но, подобно процессу жизни, он все снова себя порождает, поддерживая себя в сохранности, в то же время идет вперед. В этом сохраняющем порождении мира и в дальнейшем его развитии и заключается работа зрелого человека»²⁷.

Познание разумности мира, усмотрение смысла жизни в практической деятельности освобождает человека от грусти по поводу разрушения его идеалов. Что в этих идеалах есть истинного, существенного — сохраняется в практической деятельности. Только от пустых абстрактных, неистинных идеалов должен отделяться человек. Во всех сферах своей практической деятельности люди могут найти для себя удовлетворение и почет, если они «везде будут исполнять то, что по праву требуется от них в той особой сфере, к которой они принадлежат в силу случая, внешней необходимости или свободного выбора»²⁸.

Но, как указывал Гегель, в зрелом возрасте содержатся внутренние противоречия. С одной стороны, человек начинает заниматься практической деятельностью, работает на пользу для себя и для других. В этой деятельности он находит и почет и удовлетворение. Однако он постепенно сживается с объективными обстоятельствами, окончательно теряет надежду на улучшение мира, примиряется со своим назначением. «Но как раз вследствие того, что его деятельность достигла такого полного *соответствия* с его делом, что она уже не находит в своих объектах

никакого противодействия, — как раз вследствие этого совершенно законченного развития его деятельности угасает ее жизненность; ибо вместе с противоположностью субъекта и объекта исчезает и интерес первого к последнему»²⁹ Так зрелый человек не только вследствие биологических причин, а «вследствие рутины своей духовной жизни» становится стариком. Но старик (в духовном смысле) живет уже без определенного интереса, так как он отказался от надежды осуществить прежние идеалы, а будущее вообще уже не сулит ему ничего нового. Эта потеря интереса и активности ведет сперва к духовной, а затем и физической смерти.

Охарактеризованное Гегелем течение человеческой жизни имеет и более широкое философское значение, поскольку оно переносится на процесс развития человеческой истории. Положительно оценивая буржуазную цивилизацию, Гегель считал, что она характеризуется поступательным движением. Поэтому мудрость человека заключается в том, чтобы активно участвовать в практическом построении и сохранении буржуазного общества. Изображая и воплощая эти процессы, искусство может открыть в этой практической работе людей, их активности и деятельности поэзию и красоту. Здесь сказалось влияние на Гегеля искусства и эстетики Просвещения, а также «Фауста» Гете. И все-таки философ не оставил мысль о том, что капиталистический прогресс с его духом практицизма, деловитостью, пользой содержит в себе значительные элементы, противоречащие поэзии и красоте. И это видно по тому, как он характеризует зрелый возраст. В нем содержится рассудительность, скептическое отношение к идеалам, практическая направленность, стремление руководствоваться принципом пользы — как раз те черты, которые составляют противоположность юношескому благородству и возвышенности и ведут человека к примирению с существующим, а следовательно, к ослаблению активности и деятельности, к духовной рутине, что ведет не только к прозе, но и духовной смерти. Поэтому не случайно, пусть в иронической и даже чуть гротескной форме, Гегель все же выразил свое восхищение юношеским возрастом с его возвышенными идеалами и стремлениями преобразовать мир. Подлинная поэзия и красота, в сущности, находятся здесь.

Таким образом, взгляд на современное искусство, на его место и роль в современной жизни отличается крайней противоречивостью. Но одно остается ясным, что в общем оно ориентирует на изображение наиболее существенных сторон действительной жизни, на правдивое раскрытие его главных противоречий. В эстетике Гегеля находят отражение принципы буржуазного критического реализма, эстетическая программа которого была позже подробно обоснована писателями, художниками,

философами и эстетиками XIX века. В данном случае мы сталкиваемся с парадоксальным фактом: философ по своим исходным пунктам — идеалист, но в своем идеалистическом философском учении излагает теорию реализма. С таких позиций он анализировал ситуацию, конфликты, характеры, которые должны находить воплощение в искусстве, поскольку они имеют свою основу в общественной жизни, в различных ее аспектах.

В связи с обоснованием принципов реализма Гегель подверг критике те субъективистские тенденции, которые проявились в романтическом искусстве, под которым Гегель подразумевал все искусство нового времени, в том числе и романтическое движение конца XVIII и первой четверти XIX века. В романтизме, в частности в творчестве представителей немецкого романтизма, Гегель видел проявление как раз подобных тенденций. Согласно Гегелю, они ведут вообще к разложению искусства. Этот процесс распада искусства идет следующим образом: «С одной стороны, искусство переходит к изображению обыденной действительности как таковой, к изображению предметов в том виде, в каком они находятся перед нами в их случайной единичности и своеобразии; оно интересуется лишь превращением этого внешнего бытия в видимость посредством техники искусства. С другой же стороны, это искусство впадает в полнейшую субъективную случайность понимания и изображения, в юмор, как в искажение и смещение всякой предметности и реальности посредством остроумия и игры субъективного взгляда на мир; оно кончает творческой властью художественной субъективности над какими бы то ни было содержанием и формой»³⁰.

Приведенное высказывание имеет в виду прежде всего романтическую иронию и тот ярко выраженный субъективизм, который был свойствен прежде всего немецкому романтизму (Ф. Шлегель и другие). Но в нем даются более широкие обобщения и прогнозы в отношении судьбы буржуазного искусства. В определенных направлениях этого искусства Гегель усматривал потерю интереса к социально-нравственному содержанию искусства, утрату интереса к большим проблемам современности. В этих условиях возрастает удельный вес изображения незначительных предметов и явлений, что говорит об исчезновении объективных критериев в отборе материала искусства. Непомерно разрастается субъективное мастерство и становится самоцелью. «Здесь видимость предметов как таковая, — писал Гегель, — составляет подлинное содержание, но искусство, запечатлевая мимолетный внешний вид, идет еще дальше, независимо от предметов, изображительные средства становятся сами по себе целью, так что субъективное мастерство и применение художественных средств сами возводятся до уровня объективных предметов художественных

произведений»³¹. Таким образом, Гегель указывал на опасность тех тенденций, когда субъективное мастерство, техника, художественные средства становятся самоцелью, предметом и содержанием искусства.

Ведя борьбу за искусство высокого социально-нравственного содержания, за правдивое отражение существенных сторон действительной жизни, Гегель в то же время выступал за искусство, понятное и доступное для широкой публики. «Художественное произведение и непосредственное наслаждение им существуют не для знатоков и ученых, — писал он, — а для публики, и критика не должна так пренебрежительно относиться к ней»³².

В целом его эстетика может считаться кульминационным пунктом в развитии классической немецкой философии искусства.

Гегель в понимании проблем современного ему искусства сделал шаг вперед по сравнению со своими предшественниками: просветителями, Кантом, Шиллером и даже Гете. Прежде всего нужно отметить, что Гегель при рассмотрении всемирной истории использовал достижения английской политической экономии, что позволило ему глубоко осветить наиболее существенные стороны капиталистического производства, понять роль труда в историческом движении и выявить противоречия буржуазного общества. Сама человеческая история была понята Гегелем как результат человеческой деятельности, а наличие внутренних противоречий в историческом процессе — как импульс общественного развития. Диалектический принцип историзма дал Гегелю большое преимущество перед его предшественниками в рассмотрении общественных явлений, в том числе и искусства.

Все же эстетическая концепция Гегеля страдает схематизмом. Крайне надуманным является принцип деления искусств на формы и виды. Всю историю искусства Гегель втиснул в прокрустово ложе своей триады. И тем не менее в идеалистических построениях Гегеля имеется ряд гениальных догадок, которые нашли свое выражение в учении о закономерном характере развития видов и жанров искусства, в концепции характера, конфликта, пафоса, творческого субъекта и т. д.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К. Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 278.

Гегель Г.-В.-Ф. Соч., т. 12. М., 1938, с. 8.

Там же, с. 33.

Там же, с. 33—34.

Там же, с. 34.

Там же, с. 41.

⁷ Там же, с. 60.

- ⁸ Там же, т. 9, с. 54.
⁹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 2. М., 1969, с. 319
¹⁰ Там же, с. 68.
¹¹ Там же, т. 1, с. 48.
¹² Там же, с. 49.
¹³ Там же.
¹⁴ Там же, с. 61.
¹⁵ Там же, с. 13—14.
¹⁶ Там же, с. 170.
¹⁷ Там же, с. 165.
¹⁸ Там же, с. 170.
¹⁹ Там же, с. 178.
²⁰ Там же.
²¹ Там же, с. 176.
²² Там же, с. 187.
²³ Там же, с. 192.
²⁴ Там же, с. 204.
²⁵ Там же, т. 2, с. 305.
²⁶ Гегель Г.-В.-Ф. Соч., т. 3, с. 94.
²⁷ Там же, с. 95.
²⁸ Там же.
²⁹ Там же, с. 96.
³⁰ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 2, с. 287—288.
³¹ Там же, с. 311.
³² Там же, т. 1, с. 287.

РОМАНТИЗМ В ДРУГИХ СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США

§ 1. Англия



Английский романтизм существенно обогатил развитие эстетической мысли, внес много нового и оригинального в разработку идейно-теоретических проблем искусства.

Особенности общественно-политической жизни Англии обусловили более длительное, чем в других странах, существование романтического движения. Его начало связано с предромантизмом XVIII столетия; завершающая стадия относится к концу XIX века. Такая протяженность во времени объясняется тем, что буржуазная революция произошла в Англии в XVII веке — значительно раньше, чем в других европейских странах. Разочарованиями в ее результатах, а также потрясениями, порожденными промышленным переворотом XVIII века, явившимся мощным толчком для развития капитализма, и были порождены истоки английского романтического движения. Как особое направление романтизм сложился в английской культуре на рубеже XVIII—XIX веков под воздействием Великой французской революции. Своеобразие романтического направления определяется переходным характером эпохи, сменой феодального общества буржуазным, утверждением буржуазных отношений, решительно осуждаемых романтиками. С особой силой романтизм в Англии, представлявшей собой классическую страну капитализма со всеми вытекавшими отсюда последствиями, отразил отчуждение личности, разорванность сознания и психологию индивида, живущего в условиях переходного, неустойчивого времени, исполненного трагических противоречий, напряженной борьбы нового и старого. В романтическом искусстве проявилось стремление к изображению личности как самоценной, живущей своим неповторимым и ярким внутренним миром, значительность которого противостоит убожеству мнимых буржуазных «ценностей».

Романтическая мысль Англии с большой силой эмоциональной напряженности и интенсивности отразила протест против

уродливых и бесчеловечных установлений буржуазной действительности, против пошлости буржуазного мировосприятия. Это проявилось в утверждаемом романтиками идеале красоты, воплощенном в природе, в преклонении перед прекрасным, облагораживающим человека, в мысли о важности духовного начала, противопоставляемого утилитаризму. Романтикам свойственно острое осознание противоречий между сущим и должным, которое выступало в качестве идеала, мечты, занимавшей воображение художника. В своем неприятии сущего и в поисках должного романтики либо обращались к прошлому, либо устремлялись к утопическим представлениям о грядущем. Существенное обогачивание и качественное обогащение эстетического идеала связано с деятельностью таких крупнейших английских поэтов, борцов и мыслителей, как Байрон и Шелли, чья революционная устремленность в будущее и чей вклад в развитие теории и эстетики революционного романтизма имеют непреходящее значение.

Для английского романтического искусства характерен идеал красоты, органически соединяющий эстетическое начало с этическим. Прекрасное у английских романтиков неотделимо от нравственного: красота раскрывается в правде и правда — в красоте. Нравственно-эстетический идеал, связанный с поисками и утверждением гуманистических начал, выступает как действенный протест против социальной несправедливости и отчуждения человека в капиталистическом обществе. Единство правды, добра и красоты определяет своеобразие эстетического идеала английских писателей, музыкантов, живописцев. В английском романтизме возвышенное не всегда понимается как исключительное; возвышенное весьма часто раскрывается в простом, обыденном, внешне неярком. Такое понимание возвышенного проявляется, например, в поэзии Уильяма Вордсворта и Джона Китса.

В творчестве английских романтиков сказывается национальная традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем. В английском романтизме сильны просветительские идеи (у Байрона, Скотта, Хэзлитта). Мечта, воображение, фантазия, чувство, являясь доминирующими в их искусстве, не вытесняют, однако, полностью рациональное начало. Идеалистическое понимание сути искусства сочетается с английской традицией сенсуалистического эмпиризма.

Развиваясь в русле европейского романтического движения, эстетика английского романтизма испытала определенное воздействие немецкой идеалистической философии (Кант, Шеллинг). Это влияние проявилось в защите свободной фантазии художника, в отказе от регламентации в искусстве, в утверждении

принципа универсальности поэзии. Суждения Канта о гении, свободно творящем свой мир независимо от существующих рациональных норм, преломилось в концепции поэтического воображения, которая начала складываться в творчестве Блейка и была характерна для всей художественной системы романтизма.

Романтики были едины в своем стремлении проложить дорогу новому искусству. Однако никогда не прекращалась острая идейная борьба и эстетическая полемика между деятелями искусства различной идейно-политической ориентации. Идеино-философские разногласия и расхождения явились причиной возникновения нескольких течений внутри романтизма. И хотя общая картина развития эстетической мысли в романтическом искусстве не может быть сведена к вопросу о политических разногласиях, именно в английском романтизме границы между течениями определились весьма отчетливо. Так, например, в литературе Англии эпохи романтизма выделяются такие течения: «озерная школа» («лейкисты»), к которой принадлежат Уильям Вордсворт (1770—1850), Сэмюэл Тейлор Колридж (1772—1834) и Роберт Саути (1774—1843), революционные романтики — Джордж Гордон Байрон (1788—1824) и Перси Биш Шелли (1792—1822), лондонские романтики — Джон Китс (1795—1821), Чарлз Лэм (1775—1834), Уильям Хэзлитт (1778—1830).

Идеологические сближения и отталкивания между художниками, представляющими разные течения внутри романтизма, являются сложными по содержанию и многообразными по форме. Байрон и Шелли оспаривали позиции своих идейных противников — «лейкистов», и вместе с тем их поэзия испытала большое влияние со стороны Вордсворта и Колриджа; лондонские романтики, занимавшие весьма прогрессивные позиции, разделявшие идеи свободы, равенства и братства, провозглашенные французской революцией (Хэзлитт, например), были далеки от боевого духа революционного романтизма Байрона.

Формирование эстетических взглядов и принципов английских романтиков обусловлено как особенностями современной им исторической реальности, так и характером их отношения к философско-эстетическим концепциям эпохи Просвещения. Оптимистические представления просветителей, их вера в возможность общественного совершенствования в соответствии с законами разума не только подверглись сомнению, но и были критически пересмотрены романтиками. Решительной переоценке подверглись воззрения просветителей на человеческую природу, представлявшиеся романтикам догматическими, их не удовлетворяло рационально-материалистическое толкование человека и его бытия. В отличие от просветителей они акцентировали не рациональное, а эмоциональное начало в человеке, не разум, а воображение, подчеркивали присущие внутреннему миру чело-

века противоречия, постоянные напряженные искания, неудовлетворенность окружающим, мятежность духа, соединяющуюся с устремленностью к идеалу и чувством иронии, порождаемым пониманием невозможности его достижения. В английском романтизме, например у Байрона, ирония является формой трезвой оценки поисков неведомого идеального мира. Романтическая ирония содействовала утверждению свободы личности. Однако, отстаивая внутреннюю свободу личности, поэт-романтик осознавал вместе с тем, что жизнь подчиняет личность своей власти. Ирония как всеобщее отрицание сменяется ироническим отношением автора к самому себе и своим героям.

Рационализм просветителей, регламентация классической эстетики были отвергнуты романтиками, но многое было воспринято и продолжено. Так, в эстетике английского романтизма получили свое дальнейшее развитие идея «естественного человека», понимание природы как величайшей ценности и воплощения красоты, стремление к справедливости и равенству.

Переходной и подготовительной стадией в становлении романтизма как реакции на просветительство явился предромантизм, представленный в английском искусстве деятельностью таких писателей и поэтов, как У Годвин, Т. Чаттертон, А. Рэдклиф, Г Уолпол, художника Г Фюзели, а также творчеством У Блейка, вошедшего в историю литературы и в историю изобразительного искусства Англии.

Рационалистической эстетике классицизма предромантики противопоставили поэтизацию эмоционального начала, чувствительности сентименталистов — таинственность и загадочность страстей. Характерной чертой предромантизма явился интерес к фольклору, обращение к скандинавским и кельтским легендам, к памятникам английской национальной культуры. В эстетике английского предромантизма представления о прекрасном формировались под значительным влиянием идей Э. Бёрка, который в своем «Философском исследовании происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1756) поставил «возвышенное» выше умиротворяюще прекрасного, включил в систему эстетических категорий категорию ужасного. Мысль Бёрка о том, что сильные, потрясающие впечатления, те чувства, которые порождены ужасом, являются более значительными и в эмоциональном отношении более действенными, получила свое развитие в эстетических суждениях и творчестве предромантиков. В литературе это проявилось в возникновении «готического романа» («романа ужасов»), представленного произведениями Г Уолпола, К. Рив, А. Рэдклиф, У Бекфорда, М.-Г Льюиса. В «готических романах» повествуется о роковом стечении обстоятельств в жизни человека, о коварных интригах и преступных действиях, о демонических силах зла, роковых страстях, о власти

над человеком загадочной судьбы. Героями «романов ужаса» являются чудовищные злодеи и благородные рыцари, события происходят в английских средневековых замках, в экзотических странах Востока, в Италии и Франции эпохи Возрождения. Демонические силы, существующее в мире зло извращают чувства человека, сокрушают его разум. Готический роман подготовил развитие романтического философского романа, в котором раскрывается трагический конфликт одинокой личности с обществом.

В изобразительном искусстве отход от принципов классицизма и утверждение новых эстетических идеалов проявилось в творчестве предвестника романтизма в живописи — художника Генри Фюзели (1741—1825). Мастерство передачи динамики телесных и духовных движений сочетается у Фюзели со склонностью к изображению страшного и уродливого. Дисгармония бытия воспроизводится им в потрясающе чудовищных образах, восприятие которых порождает большую силу эмоционального напряжения и тем самым ведет к очищению. Эстетический идеал художника связан с его представлением о преобразующих возможностях искусства, свойственных ему потенциальных силах, способных изменить мир. Именно эта вера воплощена в созданном Фюзели образе Сатаны, непокорного в своем героическом бунтарстве; она проявилась в свойственной художественной манере Фюзели экспрессивности в передаче мятежных чувств и сильных страстей, в преклонении перед мощным гением Микеланджело, в обращении к темам и образам Данте, Шекспира и Мильтона. Их интерпретация в рисунках и полотнах Фюзели характеризуется особым мастерством воспроизведения моментов наивысшего эмоционального напряжения. Дух перемен, ощущение трагического характера переломной эпохи переданы и в литературных произведениях Фюзели. «Фюзели первый столь ясно почувствовал новые эстетические идеалы своей эпохи, не отвечавшие больше поискам просветителей гармонического спокойствия и рационалистического познания»¹

Осуждение прямолинейно-рационалистического подхода к действительности, многомерность и диалектичность художественного видения свойственны творчеству родоначальника романтизма в английской поэзии Уильяму Блейку (1757—1827). Отвергая рационализм Бэкона и Локка, Блейк противопоставляет логическому анализу и расчету силу творческого воображения. «Я хорошо понимаю, — писал Блейк, — что мой мир — мир воображения и духовного видения»². Категория воображения является основой эстетических воззрений Блейка. Он понимает воображение как «духовное чувство», проникновение в сокровенные тайны бытия. «Для меня мир представляет собой бесконечное видение Фантазии или Воображения, и мне приятно, когда я слышу об этом. Что ставит Гомера, Вергилия и Мильтона

на такую высоту в иерархии искусства? Почему Библия более занимательна и поучительна, нежели любая другая книга? Разве не потому, что все они обращены к Воображению, иными словами, к духовному чувствованию и лишь опосредованно — к логике и разуму?»³ Вместе с тем Блейк верит в могучее воздействие идей на сознание человека и утверждает право человека на счастье. Гуманизм Блейка основан на симпатиях к французской революции, библейские мотивы его творчества связаны с традицией Мильтона, выразившего в библейской форме революционные идеи своего времени. Страстная поэзия Блейка содержит большие философские обобщения: в символических образах поэт передал настроения народа в период бурных исторических событий переходной эпохи. Поэзия Блейка — это кипение страстей и чувств. Свои поэтические сборники «Песни Невинности» (1789) и «Песни Опыта» (1794) Блейк рассматривал как «изображение двух противоположных состояний человеческой души». Лейтмотив первого сборника — детство радостное; лейтмотив второго — детство поруганное. Соотношение «Песен Невинности» и «Песен Опыта» основано на раскрытии смысла жизни, на противоречии мечты и действительности. Силой фантазии и безграничными возможностями воображения Блейк, сравнивая поэта с провидцем, стремится преобразовать мир несправедливости. В своих лирико-философских поэмах («Пророческие книги») Блейк обращается к судьбам мира и человечества, мечтает о времени, когда придет конец рабству на земле и восторжествуют гармония и красота. В созданной им системе образов-символов отразились противоречия реальной действительности. В эстетике Блейка утверждается принцип отображения жизни в ее движении, контрастности, во взаимосвязанности противоречивых сторон. В малом и повседневном поэт раскрывает всеобщее и бесконечное. Творчество Блейка подготовило революционно-романтическую философскую поэзию Байрона и Шелли.

С эстетическими принципами Блейка, хотя он как поэт и не был известен при жизни, перекликаются взгляды поэтов «озерной школы» — Уильяма Вордсворта (1770—1850) и Сэмюэля Тейлора Колриджа (1772—1834). Их совместный сборник «Лирические баллады» вышел в 1798 году. Эстетическим манифестом английской романтической поэзии явилось написанное Вордсвортом ко второму изданию этого сборника «Предисловие» (1800). В издании 1815 года положения этого «Предисловия» были дополнены и развиты. Одним из важнейших принципов романтической эстетики Вордсворт считает поэтическое воображение. Воображение призвано возбуждать и поддерживать вечное в человеческой природе, оно раскрывает и выражает внутренние свойства человека, рисует обыденное как необычное. Необходимыми условиями поэзии Вордсворт считает наблюдение и опи-

сание, чувствительность, размышление, фантазию, вымысел, оценку. Он говорит о необходимости выбирать происшествия повседневной жизни и изображать их в свете поэтического воображения, в обыденных ситуациях улавливать то, что соответствует основным законам природы. Предметом поэзии должна стать сельская жизнь, ибо в простой и скромной жизни с особой непосредственностью проявляются человеческие страсти, жизнь сердца. Далекие от условностей цивилизованной жизни, простые люди выражают свои чувства безыскусно, а непосредственное выражение сильных чувств Вордсворт считает основной целью поэзии. Во взглядах Вордсворта сохраняется просветительская идея естественного человека и природного равенства людей; поэту близок руссоистский идеал природы и вера в ее доброе начало. Вордсворт отвергает классицистский прием персонификации абстрактных идей, призывает естественно и просто говорить о человеческих чувствах, сблизить язык поэзии с языком прозы. В душе простого человека Вордсворт открывает возвышенное и прекрасное. Обращение к образам детей в поэзии Вордсворта связано с убеждением поэта в том, что именно детскому сознанию свойственно то воображение, которое необходимо романтической поэзии (стихотворения «Нас семеро», «Мечты бедной Сьюзен»). Призыв следовать природе, обратиться к стихийной жизни на лоне природы, выражение недоверия к интеллекту, разрушающему красоту естественных форм, звучат в стихотворениях Вордсворта «Перемена образа жизни», «Мальчик-идиот». В поэзии Вордсворта на раннем этапе его творчества проявляется противоречие между созерцательным подходом к жизни и социальным отношением к беднякам, между идеей покорности судьбе и негодованием по поводу участи неимущих в современном мире. В поздний период своего творчества Вордсворт оправдывает существующее политическое устройство Англии, становится апологетом официальной церкви.

Концепция воображения играет важнейшую роль и в эстетических воззрениях Колриджа. Он пишет о воображении как о магической и животворной силе. Двумя «кардинальными пунктами поэзии»¹ Колридж считает способность пробуждать сочувствие читателя путем верного следования правде жизни и способность придавать ей интерес новизны изменчивыми красками воображения. В статьях о Шекспире Колридж определяет воображение как умение поэта соединять, синтезировать различные элементы, уравновешивать противоположные и противоречащие друг другу качества. Формирование концепции воображения в эстетике Колриджа и особенности ее претворения в его поэзии испытали существенное влияние идеалистической философии Канта, Фихте и Шеллинга. Воззрения Колриджа, его эстетическая программа идеалистичны. Он не видит красоты в объективном мире. Красота

понимается им как порождение поэтического воображения, которое является проявлением «божественного откровения». В поэзии Колриджа проявился свойственный ему интерес к фантастическому и сверхъестественному, поэт передает атмосферу ужаса и страха (стихотворение «Ворон», 1797, «Поэма о старом моряке», 1798). Мысль о том, что окружающий мир холоден и мертв, что лишь в душе человека звучит музыка жизни, развивается Колриджем в оде «Уныние» (1802). Объявляя душу человека самоценной, поэт противопоставляет ее внешнему миру. Колридж осознавал нарастающий кризис своей духовной и творческой эволюции, признавал, что с годами творческая сила его воображения иссякает.

С течением лондонских романтиков связано творчество Дж. Китса, создавшего произведения, ставшие шедеврами английской поэзии. Не являясь автором специальных статей и трактатов по проблемам эстетики, Китс обращается к вопросам искусства в своих поэтических творениях, внося свой вклад в развитие эстетической мысли эпохи романтизма. В своих сонетах («Чаттертон», 1815, «Сонет, написанный в домике Бернса», 1818) Китс развивает тему творческого самосознания поэта, отношения поэзии к жизни. Романтический идеал Китса — в поисках и утверждении первозданной красоты. Он видит красоту в реальном мире, воображение открывает эту красоту и воссоздает в поэтическом произведении. Свою творческую эволюцию Китс определяет как движение от воображения к истине. «Я не убежден ни в чем, кроме святости привязанности сердца и истинности воображения. То, что воображение постигает как красоту, по видимому, и есть истина, независимо от того, существовала ли она раньше или нет»⁵ В сонете «Кузнечик и сверчок» (1816) поэт раскрывает красоту бытия в малом и обычном, славит поэзию земной жизни. Красота, которую поэт раскрывает в объекте, является истинной. Красота присуща объекту, и в этом состоит эмпирико-сенсуалистический характер эстетики Китса. В гармоническом сочетании красоты и истины, мысли и пластики проявилась ренессансная традиция в творчестве Китса, соединившаяся с романтическими мотивами чуда, мечты, воображения. С традицией Возрождения и Просвещения связан сенсуалистский, стихийно-материалистический характер изображения природы в поэзии Китса.

Принципы изображения природы в романтическом искусстве самым непосредственным образом отражают своеобразие и новаторский характер эстетики художников переходной эпохи рубежа XVIII—XIX веков. В изобразительном искусстве Англии именно в пейзажной живописи с наибольшей полнотой и интенсивностью проявился «дух перемен», сложилась новая концепция природы, передающая трагическое понимание неустойчивости,

зыбкости, постоянной изменчивости окружающего. Д. Кром, Д. Уорд, а вслед за ними, но на более высоком и совершенном уровне Джозеф Маллорд Уильям Тернер (1775—1851), совершили революцию в пейзажной живописи. Этим художникам принадлежат важные открытия в области световых и колористических решений в изображении явлений природы в их постоянной динамике. Как непревзойденный мастер передачи воздуха и света заявил о себе в английском искусстве Тернер. Художника интересовали переходные явления в природе, выражающие настроения напряженного ожидания перемен. Полотна Тернера, большинство которых передают величественную и бурную стихию, а также проявление стихийных сил природы (горные обвалы, тайфуны, метели, дождевые ливни), явились откликом на настроения современной художнику эпохи. Тернер был занят отнюдь не только поисками в сфере световоздушных гамм, его пейзажи отразили настроения людей начала XIX столетия. Фантазмагория стихий, запечатленная на полотнах Тернера, созвучна катаклизмам истории. Его знаменитая картина «Дождь, пар и скорость» (1844) с изображением мчащегося сквозь туман и дождь поезда воспроизводит атмосферу Англии 30—40-х годов XIX столетия, выявляет свойственное художнику романтическое мировосприятие технического прогресса. Тернер выразил настроения социального и духовного кризиса, ощущение которого было свойственно его современникам. Он обновил принципы художественной изобразительности, отказавшись от четких контуров, размыв формы светом, предварив тем самым открытия импрессионистов.

Эстетические принципы английского революционного романтизма наиболее полно изложены в таком важнейшем теоретико-литературном документе эпохи, как трактат П.-Б. Шелли «Защита поэзии» (1821, опубликован — 1840). К вопросу о сущности искусства и поэтического творчества Шелли подходит с учетом исторической перспективы. Утверждая идею великого значения поэзии в истории человеческого общества, Шелли ставит вопрос о сущности поэтического творчества. Для него прекрасным является то, что находится в движении, в стремлении к идеалу. Он обращается к наследию великих поэтов прошлого — Гомера, Данте, Шекспира и Мильтона, акцентируя внимание на историческом развитии искусства.

В понимании Шелли поэт — это пророк, для которого «будущее заключается в настоящем, как растение в семени»⁶. Поэт «не только ясно видит настоящее как оно есть и обнаруживает законы, по которым оно должно управляться, но и прозревает в настоящем грядущее; его мысли — это семена, в последующие эпохи становящиеся цветами и плодами»⁷. Поэт-романтик Шелли ищет в настоящем ту красоту, в которой предвосхищается буду-

щее. Однако он обходит вопрос о конкретном изображении настоящего. Отсюда неизбежный разрыв между действительным и желаемым. Материалистическая мысль о том, что искусство создается как результат воздействия реальности, осложняется в трактате «Защита поэзии» идеалистическими утверждениями о пророческой роли поэзии, о всеильном воздействии поэта-законодателя на общество. Шелли называет поэтов «непризнанными законодателями мира», видит в поэзии «божественное начало», определяет ее как «средоточие и центр знаний», как «корень и цвет всех систем мысли». В трактовке вопроса о вдохновении поэта ощущается влияние на Шелли идеалистических идей Платона, его диалогов «Федр» и «Ион». Шелли сравнивает поэтов с зеркалами, «отражающими гигантские тени, которые будущее отбрасывает на настоящее». Абстрактное толкование вопросов искусства проявляется и в том, что предмет поэзии сводится только к воспроизведению красоты жизни, хотя Шелли был сторонником универсальности поэтического образа.

Шелли утверждает связь этического и эстетического начал в поэзии. Раскрывая красоту мира, поэзия содействует нравственному совершенствованию человека, создает представления о ценностях, становящихся основой этики. В органической связи с проблемой нравственно-эстетического идеала Шелли рассматривает категорию воображения, считая, что поэзия основана на воображении и с помощью воображения возвеличивает добро. Он определяет воображение как «великое орудие доброй морали». Вместе с тем Шелли говорит и о роли разума в поэтическом творчестве. Воображение и разум — две стороны интеллектуальной деятельности; они взаимосвязаны. Между ними существуют различия и в то же время — определенная зависимость. По мнению Шелли, разум относится к воображению, как «инструмент относится к творцу; как тело к духу; как тень к предмету».

В трактате «Защита поэзии» подчеркнута общественная роль искусства. Шелли считает поэзию предвестником пробуждения народа, средством формирования его установлений и взглядов. Восхищаясь прекрасными образами поэзии, люди подражают им и через подражание отождествляют себя с объектом своего восхищения.

Эстетика Шелли отражает его революционные убеждения. В своей поэзии Шелли осуждает социальное неравенство и деспотизм, провозглашает веру в счастливое будущее человечества, воспекает героизм и свободолюбие. В предисловии к поэме «Восстание Ислама» (1818) он определяет свою цель следующим образом: «Я стремлюсь зажечь в сердцах читателей то благородное восхищение принципами свободы и справедливости, ту веру и надежду на лучшее, которых ни гонения, ни клевета, ни предрасудки никогда не смогут всецело истребить в людях»⁸. В предис-

ловии к поэме «Эллада» (1822), называя свой век «веком войны угнетенных против угнетателей», Шелли пишет о появившемся в Европе новом племени, «вскормленном в ненависти к воззрениям, которые его сковывают»⁹, и предсказывает свершение суда над тиранами. В творчестве Шелли звучат тираноборческие мотивы («Освобожденный Прометей», 1820; «Ченчи», 1819), воспевается революционный подвиг («Восстание Ислама»), прославляется социальное и духовное раскрепощение человечества. Для художественной системы Шелли характерны сложная символика, яркая метафоричность, ассоциативность образов. Его эстетика и творчество оказали большое влияние на последующую социалистическую поэзию Англии, в частности на поэзию У. Морриса.

В русле революционного романтизма формируются эстетические взгляды и развивается поэтическое творчество Байрона. Общность взглядов сближает Байрона и Шелли, является основой их дружбы. Однако революционный романтизм как общая идейно-эстетическая позиция проявляется в их творчестве по-разному. Байрон в большей степени связан с традицией просветительства и эстетикой классицизма. В его творчестве проявилась тенденция перехода от абстрактно-символических образов к образам реальным, в созданных им произведениях больше жизненной конкретности; поэт-романтик, Байрон непосредственно подготавливал и приближал становление критического реализма.

Байроновский романтизм народен в своем существе. Он возник на основе мятежных выступлений народа в странах Европы. Пафос жизни и творчества Байрона — в борьбе против тирании и стремлении к свободе. Однако в связи с тем, что идеал свободы у Байрона лишен социальной конкретности, не связан с идеей труда (труд понимается как нечто сковывающее человека), стремление его героев к свободе индивидуалистично. Свободу Байрон видит либо в борьбе, ведущей к разрыву с обществом, либо в эпикуреизме. В сознании и творчестве поэта борются различные начала — тираноборческие и индивидуалистические настроения, устремленность вперед, в будущее и «мировая скорбь». Сильнее, чем у других романтиков, в творчестве Байрона выразился трагизм и драматизм эпохи. Ощущая трагический характер современной борьбы, утверждая непреодолимость разрыва между мечтой и действительностью, поэт воспевает героическое сопротивление злу, отвергает идею смирения. Эти настроения проявились во всех основных произведениях Байрона. Они звучат в поэме «Шильонский узник» (1816), в стихотворении «Прометей» (1816), в «Песне для луддитов» (1816), в мистерии «Каин» (1821) и др.

Байрону не был свойствен определенно выраженный интерес к общетеоретическим проблемам искусства. Эстетика Байрона

как одного из наиболее ярких выразителей романтического мировоззрения воплощена в художественной системе его поэтического творчества. Его эстетические принципы основаны на требовании отображения в искусстве правды жизни и идеи служения искусства интересам освободительного движения народов. Положения своей эстетической программы Байрон сформулировал в сатирической поэме «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). Этот ранний художественный манифест поэта явился важным событием в идейно-политической и литературно-эстетической борьбе начала XIX века. Используя форму классицистической поэмы А. Попа, Байрон выступает с резкими нападениями на современную ему литературу за пренебрежение к жизненной правде и за обращение к мистике. Литературная полемика с «лейкистами», которую столь активно начал молодой Байрон, была формой критики общественной реакции. Байрон выдвинул принцип ответственности поэта перед читателями, выступил сторонником общественно значимой по своему характеру литературы. В своих новаторских исканиях Байрон опирается на традиции предшественников — писателей XVIII века — Попа, Вольтера, Филдинга, Шеридана. В поэме «На тему из Горация» (1811) Байрон говорит о верности жизни, простоте и цельности как основных задачах поэзии, акцентирует мысль о гражданском значении искусства, возлагая надежды на сатирическую комедию как средство обличения пороков общества. В «Английских бардах» и в поэме «На тему из Горация» звучит призыв обратить внимание на события современности, отказаться от идеализации прошлого, поэтизации средневекового рыцарства и феодальных нравов. Провозглашенные в двух ранних поэтических манифестах принципы получили свое воплощение и дальнейшее развитие в творчестве Байрона, преломляясь в содержании, художественной структуре, своеобразии героя и авторской позиции, свойственных «Паломничеству Чайльд Гарольда» (1809—1817), историческим трагедиям («Марино Фальеро, дож Венеции», 1820; «Двое Фоскари», 1821), сатирическим поэмам («Видение суда», 1821; «Бронзовый век», 1823), эпической поэме «Дон Жуан» (1818—1823).

Большое воздействие на литературу европейских стран оказал «байронический» герой — мятущаяся личность, недовольная современной действительностью, разочарованная и одинокая, ищущая самоутверждения в индивидуальном действии. Однако значение Байрона отнюдь не сводится к байронизму. Байрон велик прежде всего революционным пафосом своих произведений, проникновенным лиризмом, страстным стремлением к свободе. Художественные открытия Байрона — лиризм, отличающийся высоким гражданским чувством, эмоциональной силой, страстным авторским отношением к жизни, высокий трагизм и драматизм

в изображении борьбы за свободу, гневная сатира политических стихов и поэм.

Сочетанием романтизма с ярко выраженными чертами реализма характеризуется художественная система Вальтера Скотта (1771—1832). В мировую литературу Скотт вошел как создатель исторического романа. Значение его творчества раскрыл В. Г. Белинский, отметив, что Скотт дал «историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству»¹⁰ Изучение истории Скотт соединил с ее философским осмыслением, он раскрыл роль социальных конфликтов в истории человечества, обратился в своих романах к проблемам общественной справедливости и нравственности, приблизился к пониманию значения народа как общественной силы.

Мировоззрение писателя было противоречивым. Он придерживался консервативных взглядов, был сторонником конституционной монархии. Объективно Скотт признавал право народа на борьбу против угнетения, но опасался революционных преобразований, и его пугала идея народовластия. И все же консерватизм Скотта не был последовательным. Он поднимал свой голос в защиту народа и отразил в своих лучших романах народную точку зрения на происходящие события.

Эстетические взгляды Скотта сложились под существенным влиянием английской культуры XVIII столетия. Крупнейшим мастером в области романа он считал Филдинга. Большое значение для Скотта имел пробудившийся в конце XVIII века интерес к готике и к фольклору. Воздействие просветительского реализма и предромантизма своеобразно сочетается в эстетике и творчестве Скотта. В своих критико-биографических очерках об английских романистах эпохи Просвещения Скотт пишет о художественных достоинствах произведений Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смоллета, Голдсмита. Он отмечает присущее этим писателям мастерство изображения нравов. Образцом правды и композиционного совершенства Скотт считает роман «Том Джонс» Филдинга. Специальное внимание уделено в очерках Скотта вопросу о создании характера в произведениях его предшественников и современников. Скотт отмечает присущую писателям XVIII века недостаточную индивидуализацию характеров героев, нечеткость портретных характеристик. Он осуждает излишнюю назидательность и дидактизм, проявившиеся в творчестве Ричардсона и Голдсмита. Высоко ценит Скотт мастерство Джейн Остин. Его привлекают свойственные ее романам правдивость и непосредственность в изображении персонажей. Что касается творчества мастеров готического романа — Уолпола, Рэдклиф, Рив, — то Скотт, продолжая их традицию включения в роман таинственного, чудесного «исторически-живописного», существенным образом переосмысливает все эти категории предромантической

эстетики. Скотт считает, что сверхъестественное не должно иметь места в романе; он требует от романиста осторожности и сдержанности в обращении к мотивам фантастического и чудесного. Так, во вступлении к «Уэверли» Скотт высмеивает и подвергает критике характерные атрибуты готических романов — таинственный замок, крик совы, руины старинных зданий. Фантастический элемент в творчестве самого Скотта органически сочетается с фольклорным началом, он связан с мотивами народных преданий, с образами героев старинных сказаний, баллад и песен. Фантастическое в романах Скотта выступает как неотъемлемый элемент самой истории, запечатленной в памятниках народного творчества. В поэмах Скотта «Песнь последнего местреля» (1805), «Мармион» (1808) и др. реальность сочетается с фантастикой, факты истории переплетаются с вымыслом. Описания средневековых замков, шотландский пейзаж, сказочные приключения характерны для раннего поэтического творчества писателя, отразившего особенности народного мировосприятия национальной истории.

Своеобразие эстетики Скотта обусловлено свойственными ему представлениями о литературном процессе как выражении исторического развития общества. Творчество каждого писателя Скотт стремится рассматривать в контексте культуры той исторической эпохи, к которой он принадлежит. В писателе Скотт видит историка своего времени, фиксирующего его черты и приметы определенной среды. Поэтому культ воображения как способ познания мира был ему чужд. Однако, как и другие романтики, Скотт, испытывая воздействие бурных событий современной ему переходной эпохи, не мог удовлетвориться рационалистической умозрительностью просветительской идеологии. Скотт постиг сложный характер взаимодействия общества и индивида, освободился от просветительской «безотносительности» и черпал сведения из легенд, сказаний, баллад, которыми пренебрегали мыслители прошлого века. Скотт полагал, что «историк должен не только установить факты, но и раскрыть смысл многочисленных психологических ситуаций, с ними связанных»¹¹. С наибольшей полнотой многообразие жизненных противоречий и сложность человеческих характеров, по мнению Скотта, были воплощены в творениях Шекспира.

Основные положения своей теории романа Скотт изложил в первой главе романа «Уэверли, или Шестьдесят лет спустя» (1814) и в предисловии к «Айвенго» (1820). Он выдвинул требование рассматривать историю с позиций современности, обратился к проблеме познания в художественном творчестве, к вопросу о роли документального начала в художественном произведении, достоверности и воображения в историческом романе. Уже сама постановка этих проблем определила главные направ-

ления художественных исканий Скотта как создателя исторического романа нового времени. В своих романах из истории Шотландии, Англии, Франции Скотт обратился к значительным историческим событиям, показал столкновение социальных сил в различные эпохи. Всей логикой разворачивающихся в его романах событий Скотт подчеркивал зависимость судьбы отдельного человека от хода развития истории. Велика его заслуга в изображении народных движений, в создании народных характеров, в раскрытии зависимости характера человека от особенностей социальной среды и эпохи. Каждый из романов Скотта открывает целый мир важных исторических событий и больших человеческих чувств. Скотт создал многоплановый роман. Он строит сюжеты своих произведений свободно, обогащая их множеством событий, вводя большое количество действующих лиц. В этом свободном развитии действия с присущими ему многочисленными разветвлениями проявилось стремление писателя передать многообразие и богатство жизни. Скотт вошел в мировую литературу как создатель исторического романа. Пушкин сравнивал Скотта с Шекспиром; Белинский называл его «Шекспиром и Гомером» исторического романа, «Колумбом в сфере искусства». Бальзак считал Скотта своим учителем. Историзм творчества Скотта сыграл важную роль в развитии реалистического романа XIX века.

Английский романтизм и его эстетические теории явились важным этапом в развитии культуры. В романтизме выкристаллизовывалась проблема противоречия личности и общества, проблема историзма, психологизма, которые на новой основе социального анализа составят существо метода критического реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975, 28.
- ² The Complete Writings of William Blake. London, 1957, p. 793.
- ³ Блейк У. Письмо к преподобному доктору Траслеру.— Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 258.
- ⁴ Кольридж С.-Т. Biographia literaria.— Кольридж С.-Т. Стихи. М., 1974, с. 178.
- ⁵ The Letters of John Keats. Oxford univ. press, 1948, p. 67.
- ⁶ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967, с. 412.
- ⁷ Там же, с. 413.
- ⁸ Шелли П.-Б. Предисловие к поэме «Восстание Ислама».— Шелли П.-Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 368.

Шелли П.-Б. Предисловие к поэме «Эллада». — Там же, с. 384.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 6. М., 1955, с. 258.

Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. М., 1978, с. 86.

§ 2. Франция

Французский романтизм представляет собой сложный и глубоко философский историко-эстетический феномен, порожденный потребностями и условиями своего времени. На рубеже XVIII—XIX веков французское общество подверглось грандиозной ломке, кульминационным моментом которой стала Великая французская революция. На протяжении двух-трех десятилетий Франция переживает бурные события (свержение Бурбонов и казнь короля, гражданская война, революционный террор, падение Республики, кратковременный блеск Империи, а затем ее крах и возвращение Бурбонов), которые оказали глубокое влияние на развитие художественной культуры указанного периода. В русле проблем, связанных с осмыслением революции и нового общества, и возникает романтизм.

Вся историческая, философская мысль Франции в это время развивается вокруг вопроса о революции. «Кто может жить, кто может писать в наше время и не думать о французской революции!» — восклицает Ж. де Сталь в трактате «О влиянии страстей на счастье индивидуумов и наций» (1797). Во французском романтизме выразилась реакция философской и эстетической мысли в Европе на исторические события рубежа XVIII—XIX веков. Понятие «реакция» в данном случае подразумевает не только реакционную мысль или политическую реакцию, но весь комплекс идей, связанных с реакцией на революцию и ее результаты.

В основу французской романтической эстетики легла идея прогрессивной эволюции в общем русле поступательного движения истории. Ж. де Сталь в трактате «О литературе,³ рассматриваемой в связи с общественными учреждениями» (1800) выдвигает идею эволюции искусства и литературы в зависимости от развития общества. Аналогичная мысль звучит и в «Гении христианства» Шатобриана (1802), а позднее развивается во многих романтических манифестах. Миропонимание французских романтиков складывалось в свете новой философии истории.

В эпоху Реставрации историография во Франции переживает блестящий период расцвета. Труды П. де Баранта, О. Минье, А. Тьера, Ф. Гизо выражают принципиально новый по сравнению с традициями XVIII века подход к изучению истории. Они утверждают идею исторической закономерности, в соответствии

с которой человеческое общество развивается от низших форм к высшим, и каждый из его этапов, в том числе и революция, является необходимым звеном единого процесса.

Идея единства истории была важна не только для оправдания революции. Ею подготавливается и такое новое для XIX века понятие, как «история цивилизации», подразумевающее все аспекты материальной и духовной деятельности нации — социальную и политическую жизнь, философскую и художественную мысль, мораль и искусство. Важнейшую роль в истории цивилизации французские историки отводят духовной, нравственной эволюции человека, а наиболее яркое ее выражение они видят в истории культуры, искусства.

Обновление литературы в послереволюционную эпоху предопределено исторической закономерностью — эта мысль в 20-е годы XIX века на все лады звучит и в исторических трудах, и на страницах либеральных газет, и в лекциях, читаемых в Сорбонне Ф. Гизо, В. Кузенем, А. Ф. Вильменом, и в теоретических выступлениях приверженцев романтизма — Стендаля, Сент-Бёва, Гюго, Виньи. Свое творчество романтики мыслят как «литературное выражение современной цивилизации»¹, как создание новой литературы, противопоставляемой классицизму. «...Великие и зловещие картины, извлеченные из наших анналов... заинтересовали бы публику больше, чем несчастья Эдипа»², — пишет Стендаль. Подразделяя всю человеческую историю на три эры: «первобытную», «античную» и «новую», то есть современную, В. Гюго включает в понятие «современность» всю национальную историю, начало которой он относит к эпохе раннего христианства. Этой типично романтической концепцией современности объясняется обращение романтиков к историческому роману и к исторической драме, возрождение народной баллады и песни, а также интерес к искусству средневековья и Возрождения, еще свободному от жестких правил классицизма. В этой свободе романтики видели не проявление «варварства» писателей, не соблюдавших классических норм красоты, а возможность творчества, отвечающего потребностям эпохи. «В сущности, все великие писатели были в свое время романтиками. А классики — это те, кто через столетие после их смерти подражает им, вместо того, чтобы раскрыть глаза и подражать природе»³, — утверждает Стендаль, считая великими не тех, кто умело имитирует чужие шедевры, а тех, кто выражает свою эпоху.

В истории французского романтизма большое место принадлежит всякого рода теоретическим, критическим и полемическим статьям. Трудно найти хотя бы одного из более или менее известных в то время авторов, который не выступил бы в этом жанре или хотя бы не написал предисловие к собственному произведе-

нию с целью сформулировать принципы своего метода и тем самым помочь истолкованию своих стихов, романа или пьесы. В «литературной республике» романтизма слово предоставлялось не единому законодателю, а каждому художнику.

Еще в начале века старому принципу единообразия противопоставляется принцип оригинальности. В сочинениях Ж. де Сталь это понятие подразумевает прежде всего историческое и национальное своеобразие разных литератур, дух нации в определенную эпоху, запечатлевшийся в произведениях искусства. Дальнейшее развитие принцип оригинальности получает в критических выступлениях Вильмена, Шатобриана, Сент-Бёва, Гюго. Шатобриан требует отказаться от классических понятий «красот» и «погрешностей», на основании которых ревнители классицизма выносили свой приговор любому произведению, а Вильмен вводит понятие «оригинальной красоты». Отступления от канонизированного образца, осуждаемые формальной и мелочной критикой, они оба считают проявлением оригинальности, то есть своеобразие таланта художника, неотделимого от его эпохи. Так эстетическая мысль начала XIX века подходит к созданию литературной критики качественно нового типа: на смену нормативной критике XVII—XVIII веков приходит критика «объяснительная», строящаяся на конкретно-исторической основе. Импульсом к развитию такой критики стал историзм мышления, которым отмечено романтическое миропонимание. Только в романтическую эпоху критика осознает, что ее задача — в истолковании произведения в его связях с веком, а не в выявлении погрешностей против «хорошего вкуса». Именно так понимал смысл критики Шарль Огюстен Сент-Бёв (1804—1869), один из выдающихся критиков XIX века, начавший свое творчество в русле романтизма. Однако в биографическом методе Сент-Бёва, предполагавшем внимание прежде всего к личной жизни и индивидуальной психологии писателя, возможности «объяснительной» критики подчас абсолютизируются.

Развитие критики в начале XIX века неотделимо от борьбы за утверждение романтизма. Одни и те же общественные потребности и аналогичные философские и эстетические принципы не только создают новую литературу и новую критику, но и скрепляют их тесный союз. Сент-Бёв, известнейший из критиков эпохи романтизма и всего XIX века, который был в то же время писателем и поэтом, утверждал, что критика — это вид творчества.

Одним из важнейших эстетических принципов, вытекавших из романтической философии истории, было понимание прекрасного как исторически обусловленного идеала. Античное искусство, на которое ориентировался классицизм, исходя из представления о неизменности природы и человеческого разума,

не может быть, по убеждению романтиков, вечным критерием красоты. Искусство древних греков и римлян отвечало идеалам и вкусам античного общества, и, подражая древним, современные художники воспроизводят лишь «совершенную» форму, которая уже не соответствует новым представлениям о красоте. Современное понятие красоты включает все многообразие явлений реального мира в их бесчисленных связях. Цель романтического искусства — поиски гармонии, которые не исчерпываются только прекрасным, понимаемым как идеальная форма. Любое явление в природе и в жизни общества представляет собой, по мнению романтиков, единство противоположностей: прекрасного и уродливого, возвышенного и смешного, отжившего, консервативного и нового, современного. Каждое из этих начал — необходимое звено в гармонии мира, значит, искусство не может игнорировать ни одно из них. Романтики отстаивают принцип «универсального» искусства, способного выражать жизнь во всей ее полноте, в самых разнообразных ее аспектах, включая историю и частную жизнь, политические маневры королей и правителей и анализ чувств простых людей, интриги двора и народные традиции, деяния героев и приключения людей, помимо их воли вовлеченных в события национального масштаба. Обоснованию этого принципа служат идеи пантеизма, которым наряду с новой философией истории принадлежит важная роль в становлении романтической школы⁴

В свете пантеистического мировосприятия задача искусства определяется как изображение всех форм бесконечного процесса бытия и поиски заложенной в них закономерности. В общей картине мира, воссоздаваемой литературой, романтики отводят место не только жизни людей, но и природе, причем изображение природы имеет философский смысл. В романтической прозе первые красочные картины природы дает Шатобриан, описавший в повести «Атала» (1801) девственные леса Америки, а в лирической поэзии — Ламартин («Поэтические размышления», 1820). Однако и у Шатобриана и в первых стихах Ламартина природа противопоставлена человеку в духе традиционного христианского мировосприятия, связывающего все надежды человека лишь с загробным существованием, с «истинной» жизнью души.

Обращение к пантеистическим идеям позволяет Ламартину, Гюго, Жорж Санд противопоставить догматической вере философское мышление. Воспринимая материальный мир как некое одухотворенное единство, а человека — как частицу этого единого целого, пантеистическое сознание по-новому решает и проблему «человек и природа» и вопрос о содержании искусства.

Важнейшим проявлением свободы в искусстве был выход за пределы канонизированных классической традицией античных сюжетов ради изображения современного мира во всех его про-

явлениях, будь то исторические события прошлого, картины природы или внутренний мир человека. Это чрезвычайно расширило круг допустимых в литературе тем, а также демократизировало литературного героя. На смену античным мифологическим персонажам пришли не только феодальные короли, дворяне, политические деятели, герои национальной истории, но и вымышленные персонажи как воплощение массы безвестных людей, судьбы которых складываются в общую национальную судьбу. Это были не полубоги и не герои, увенчанные ореолом античной легенды, а простые люди, и среди них разбойник мог стать счастливым соперником короля, нищий, уродливый звонарь — поступать благороднее блестящего аристократа, лакей — внушить любовь королеве, «дикий» корсиканский крестьянин — иметь более высокие понятия о чести, чем европеец, гордящийся своей принадлежностью к цивилизованному обществу, и т. д. Более того, понимание современности как многовекового развития национальной цивилизации приводит французских романтиков к мысли о том, что безымянной народной массе принадлежит в исторических событиях не последняя роль. В этом общем ключе истолковываются разные исторические эпохи в романах «Хроника времен Карла IX» Мериме, «Шуаны» Бальзака, «Собор Парижской богородицы» Гюго и т. д.

Романтизм, объявивший себя «либерализмом в литературе», отказался от деления литературных жанров, сюжетов и стилей на «высокие» и «низкие». Этот «сословный» принцип представлялся романтикам некоей аналогией старого, феодального общества и отвергался как предрассудок, противоречащий свободному искусству. Принципу «кастовой» иерархии жанров, принятому в эстетике классицизма, романтизм противопоставил принцип функциональный: предпочтение отдается тому из жанров, который в наибольшей мере отвечает задачам нового искусства. Это прежде всего роман и драма, позволяющие, в отличие от классической трагедии или комедии, изображать жизнь как синтез противоположных начал.

Основные принципы новой драмы изложил Виктор-Мари Гюго (1802—1885) в предисловии к драме «Кромвель», где подводится своеобразный итог спорам о реформе театра. Права новой драмы Гюго отстаивает, исходя из идеи детерминированности искусства условиями развития общества. Каждая из эпох в истории человеческой цивилизации создает литературу, характер которой определяется особенностями своего времени. Так, в первобытную эпоху главенствует лирика (библейские легенды), на смену ей в эпоху античности приходит эпос (поэмы Гомера), порождением нового времени Гюго считает драму, и лучшие образцы этого жанра он находит в творчестве Шекспира.

Классическая система жанров в драматургии абсолютизирую-

вала трагическое и комическое. Однако в жизни людей нет трагического и комического в чистом виде. Противоположные начала сосуществуют в сложной взаимосвязи и единстве: прекрасное и уродливое, возвышенное и вульгарное, трагическое и смешное, доброе и злое, новое и старое. Задача драмы в том, чтобы выразить все многообразие противоречий современной жизни. Гюго утверждает, что истинная поэзия — в гармонии контрастов, и на этом основании он отводит особую роль антитезе, выявляющей противоположности, из которых слагается единая реальность.

Прекрасное, понимаемое как некий абстрактный идеал, однообразно, продолжает Гюго, а безобразное многолико и в каждом своем проявлении конкретно. Конкретное же необходимо искусству в его поисках характерного. Характерное — это дух эпохи, проявляющийся в чертах местного колорита, без которого драма не может быть правдивой. В то же время смысл романтической драмы не сводится к воспроизведению местного колорита. Необходимо истолкование любого конкретного события или эпохи в общем русле исторического процесса. Драматург должен быть мыслителем, способным охватить единым взором проблемы истории, морали, человеческих чувств и уловить связь между ними.

Изображение исторических событий в драме не является самоцелью, эти события интересны прежде всего тем, какой след они оставляют в душе человека, как они влияют на его личную судьбу. Поэтому в драме должны быть слиты воедино эпическое и лирическое начала. Это единство — необходимое условие того нравственного воздействия, которое драма призвана оказывать на зрителя или читателя. Театр — это трибуна, а драма — средство просвещения и воспитания народа.

Определив таким образом задачи романтического театра, Гюго говорит, что для него неприемлемы любые правила. Драма должна подчиняться только своему материалу. Прежде всего следует обновить язык драмы, обогатив его за счет огромной массы слов, которые ранее считались вульгарными для поэзии. Особенно важно черпать новые средства из сокровищницы народного языка; убежден Гюго. Из трех классических «единств» в романтической драме уместно только «единство действия», то есть единство содержания, а единства места и времени мешают воссозданию исторического колорита и исключают возможность проследить характеры героев в их эволюции.

Предисловие к «Кромвелю» стало самым ярким манифестом французского романтизма. Теория новой драмы, сформулированная в нем, была воплощена в драматургии Гюго 30-х годов. Но первенство в иерархии жанров романтической литературы закрепилось не за драмой, а за романом.

Роман, не принадлежавший к числу «высоких» жанров клас-

сицизма и свободный от догматических правил, воспринимается романтиками как всеобъемлющий жанр, универсальный в своих возможностях. Альфред Виктор де Виньи (1797—1863) развивает идею В. Скотта о «синтетическом» романе, который соединяет эпическое повествование об истории и лирическое начало, описания и диалог, рассказывает о судьбе человечества и участи отдельного человека, ставит любые вопросы — политические, философские, нравственные. Кроме того, в первой трети XIX века роман воспринимается как жанр демократический, наиболее соответствующий той стадии цивилизации, в которую вступило общество. Прозаический язык, естественный и доступный для простых людей, позволяет им приобщиться к идеям своего века, облегчает просвещение народа и способствует утверждению равенства, пишет Ж. Мишле в своем «Введении во всеобщую историю» (1831)⁵. Особая роль в эпоху романтизма принадлежит историческому роману.

Сам факт художественного повествования о более или менее отдаленном прошлом не был новшеством в XIX веке. Романы, действие которых развивалось в средние века или другие исторические времена, существовали во Франции и раньше, но история служила в них лишь своего рода живописной декорацией, на фоне которой можно было наиболее увлекательно рассказать тот или иной приключенческий сюжет. Благодаря французской либеральной историографии, ставшей откровением эпохи, исторический роман наполняется совершенно новым смыслом. Виньи, Мериме, Гюго стремятся воссоздать не только внешний колорит, но и дух конкретной исторической эпохи, объяснить ее в связи с общим процессом исторической эволюции и с современными событиями. В традициях романтического исторического жанра написан и роман Бальзака «Шуаны».

Следуя традициям В. Скотта, уже к концу второго десятилетия XIX века разработавшего последовательную и глубоко философскую теорию исторического романа, французские романтики видят свою задачу не в искусном развитии увлекательной интриги и не в скрупулезном воспроизведении реальных исторических фактов, а в истолковании событий. Роман не должен повторять историческую хронику. От писателя требуется нечто большее, чем просто рассказать о том или ином эпизоде национальной истории; в каждом событии, будь то война, придворные интриги, религиозные распри, политический заговор или даже поступки частных лиц, он должен увидеть проявление закономерности, связывающей события воедино и объясняющей их одно другим. Истина исторического романа — в истолковании конкретной эпохи и истории в целом. Приблизиться к этой истине помогает не только знание реальных исторических фактов, записанных в хронике, но и то, чем хроника в той или иной мере

пренебрегает: это нравы эпохи в широком толковании слова, то есть любые национальные традиции, которые проявляются и в исторических событиях, и в характере повседневного бытового уклада, в устройстве жилища, в одежде, оружии и других деталях материальной культуры; это и духовный облик людей эпохи, их миропонимание, верования, суеверия, психология народа.

Без картины нравов не может быть воссоздан подлинный исторический колорит эпохи. «Местный колорит» был одной из важнейших категорий романтической эстетики. Подсказанное принципом исторического и национального своеобразия, это понятие подразумевало разностороннюю характеристику места и исторического момента действия, когда внешние, более или менее живописные штрихи служат выражению духа эпохи и национальной психологии. Однако ни средневековые хронисты, ни историки последующих веков не запечатлели его в своих трудах. Источник необходимых сведений романтики обнаруживают в народных легендах, сказаниях, песнях, а также в мемуарной литературе и в так называемой «анекдотической» истории. «В истории я люблю только анекдоты, среди анекдотов же предпочитаю те, которые содержат, как мне представляется, подлинную картину нравов и характеров данной эпохи»⁶, — пишет Мериме. Исторический анекдот рассказывает о любопытном эпизоде жизни и деятельности известных людей: монархов или их придворных, политических деятелей, писателей и т. п. Это всегда частное событие, достоверность которого можно с одинаковым основанием оспаривать или доказывать. Оно не фигурирует как факт в официальной истории, но и опровергнуть его нельзя, так как оно вполне объяснимо обстоятельствами и психологией эпохи. Анекдоты, так же как мемуарные и фольклорные источники, полны вымысла, преувеличений и субъективных оценок. Но ведь и индивидуальность мемуаристов и анонимных авторов анекдотов и психология коллективного творца легенд — народа, которые проявляются во всех этих вольных или невольных искажениях, — не что иное, как элементы исторического колорита. Учесть их и осмыслить в целостной картине далекой эпохи романисту должно помочь воображение.

В историческом романе воображение помогает воссоздать стершиеся в памяти звенья событий, связать детали на первый взгляд разнородные, дополнить факты с помощью поэтического вымысла и пролить таким образом свет истины на всю картину. «Кто умеет видеть, тот даже по ручке дверного молотка сумеет восстановить дух века и облик короля», — утверждает Гюго в романе «Собор Парижской богородицы». «Восстановить дух времени» и воплотить его в реальных или вымышленных персонажах и событиях — эта важнейшая задача исторического романа не только оправдывает, но и делает необходимым вымысел,

а также допускает отступление от реальных исторических фактов. Художник свободен от тирании факта, но художественный вымысел далек от произвольного фантазирования. Подчиняясь законам творческого воображения, романист должен создать своих персонажей такими, какими они могли бы быть в условиях их эпохи. Главным критерием правдивости вымысла является соответствие духу времени — таков основной тезис, который отстаивает А. де Виньи в ответ на обвинения во всякого рода фактических неточностях, допущенных им в романе «Сен-Мар».

Французский исторический роман в эпоху романтизма был тесно связан с проблемами текущей общественной и политической жизни. В противоположность тем произведениям, которые рассказывали о страстях языческих царей или о подвигах мифологических героев, он воскрешал более близкие события, связанные с национальной историей новых народов Европы, историей, закономерным продолжением которой был XIX век. Понимание романтиками актуальности художественного произведения прямо вытекает из усвоенной ими философии истории, а также из присутствующей им широкой трактовки современности. Мериме, Виньи, Гюго, создавшие лучшие исторические романы эпохи романтизма, и не помышляли о том, в чем их несправедливо упрекали позднее: «уйти от современности». Противопоставления «история — современность» для них не существовало, так как они сосредоточили все свое внимание на «современной истории», то есть истории народов, пришедших на смену античному обществу. Прошлое и настоящее были для них неразрывно связаны цепью причин и следствий, а потому изучение прошлого помогало лучше понять текущие события и становилось уроком для настоящего.

Одним из важнейших моментов романтической эстетики становится формирование понятия исторической психологии, то есть психологии, обусловленной определенной эпохой и особенностями местных, национальных проблем. Старые представления о «вечном», неизменном человеческом сердце и «идеальном» разуме, одинаковом во все времена и у всех народов, отступают перед принципом конкретно-исторического истолкования человека. Понятие исторической психологии, подсказанное новой философией истории, утверждается прежде всего в противопоставлении человека античного и современного. Одним из первых это различие отметил Франсуа-Рене Шатобриан (1768—1848) в своем трактате «Гений христианства» (1802), целая глава которого («О неопределенности страстей») посвящена характеристике особого психологического состояния, отличающего, по его убеждению, людей христианской эпохи от язычников. Античный человек всецело подчинялся своим страстям, а христианская мораль предписывает целую систему запретов с целью обуздания естественных чувств. Идеал христианина не на земле, а на небе, и в зем-

ной жизни он чувствует себя лишь временным пришельцем. Из вечной неудовлетворенности, на которую обречен этот странник в «юдоли слез и печалей», и рождается то характерное для человека христианской эпохи состояние души, которое Шатобриан называет «неопределенностью страстей» и которое, по его мнению, современное искусство должно изучить. Идеи Шатобриана, проиллюстрированные в его повести «Рене», сводились к противопоставлению современного человека античному и были всего лишь первым этапом становления принципа исторической психологии. Дальнейшее развитие этого принципа в историческом романе акцентируется на выявлении особенностей исторической психологии, характерной для разных веков нового времени. Так, Гюго обнаруживает, что сознание людей XV века отмечено пробуждением «духа свободного исследования» («Собор Парижской богородицы»); отличительной чертой эпохи религиозных войн XVI века Мериме считает фанатизм и религиозную нетерпимость («Хроника времен Карла IX»); Виньи с осуждением пишет о лицемерной «морали успеха», определявшей в XVII веке и государственную политику, и поведение частных лиц («Сен-Мар»).

Параллельно с историческим романом во Франции развивается и роман психологический, который вначале существует как бы в тени, но к 30-м годам, когда апогей исторического романа уже пройден, выдвигается на первый план.

В эпоху романтизма психологический жанр, в сущности, является не отрицанием исторического, а дальнейшим развитием принципа исторической психологии в его применении к художественному познанию общества текущего момента. То, что Шатобриан толковал как «неопределенность страстей», присущую христианскому сознанию вообще, осмысливается многими его современниками в контексте послереволюционной эпохи и конкретизируется как «болезнь века», то есть как психологическое состояние, обусловленное проблемами начала XIX столетия.

В романах психологического анализа внимание переключается с исторической перспективы на «крупный план», на исследование индивидуальной психологии и тех обстоятельств, которые формируют ее и приводят к конфликту с обществом. Тем самым акцентируется еще одна важная категория романтической эстетики; уже оформленная в историческом романе наряду с понятием коллективной психологии: это «характер», противопоставляемый традиционному классическому понятию «страсть». Характер складывается из многих противоречивых страстей и индивидуальных качеств человека. Анализ характера требует внимания к малейшим, иногда трудно уловимым нюансам мыслей, настроений и чувств, к поступкам, которые мотивируются не только логикой и разумом, но подчиняются каким-то неосознанным движениям,

сиюминутным, мимолетным побуждениям. Характер как категория романтической эстетики — явление исторически конкретное. Он обнаруживается в поведении, диктуемом и личными мотивами, и традициями эпохи, духом времени, то есть является своего рода вариацией коллективной исторической психологии. Поэтому анализ характера не только труднее, чем изображение страстей, но и существеннее для познания человека и общества в целом.

«Крупный план» психологического анализа в романтической литературе получает достаточно четкие очертания только на фоне общественной жизни эпохи, даже если этот фон обозначен лишь отдельными штрихами. Так, уже в «Рене» можно обнаружить приметы конкретной эпохи, которые, будучи поняты односторонне, повергают героя в смятение и уныние. Рене воспринимает все окружающее как «человеческую пустыню», где он чувствует себя одиноким и несчастным потому, что общество, в котором он живет, только что подвергшееся грандиозному потрясению, остается непонятным ему. Поколеблен весь традиционный порядок; все устояло — общественные, нравственные, семейные. Растерянность перед событиями, преобразившими Европу в конце XVIII века, чувство разлада с окружающей жизнью, которая течет по каким-то новым и непонятным законам, становятся первыми симптомами «болезни века», а само это выражение превращается в некую формулу, определяющую характерные черты психологии человека начала XIX столетия.

Таким образом, типично романтическая проблема «болезни века» возникает и может быть истолкована в ключе исторической психологии. В эпоху Реставрации она развивается в альтернативу «мысль — действие», включающую и «проблему Гамлета», осмысленную в связи с современными настроениями, а после 1830 года получает особенно четкую социальную и историческую мотивировку в романе Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

С «болезнью века» связано и решение вопроса о роли художника в обществе. Пантеистическое «обращение» помогло таким разным писателям, как Ламартин и Жорж Санд, излечиться от этого недуга, а Гюго — и вовсе избежать его. Идея единства человека с окружающим миром подсказала им вывод о собственной причастности к жизни общества и о творчестве, которое имеет смысл лишь в том случае, если оно связано с социальными и политическими проблемами. Вместе с тем решение вопроса «художник и общество» в эпоху романтизма имеет и противоположный «полюс»: это утверждение так называемого «незаинтересованного», «чистого» искусства. Эти выражения, так же как «искусство для искусства» и «башня из слоновой кости», возникают в русле романтизма и передают ту точку зрения в сложном комплексе реакции на революцию, которая сводится к неприятию послереволюционного общества, то есть общества буржуазного.

Термин «искусство для искусства» во Франции был употреблен впервые Бенжаменом-Анри Констаном (1767—1830) в его «Дневнике» в 1814 году. Но лишь с начала 30-х годов, в эпоху короля «банкиров» Луи-Филиппа «искусство для искусства» решительно заявляет о своей оппозиции обществу, в котором царит преуспевающий буржуа. «Аристократия богатства» осуществляет политику, цель которой — еще большее обогащение. Законом жизни целого государства и главной целью каждого человека стало материальное преуспевание. «Обогащайтесь!» — призывает добропорядочных граждан премьер-министр Гизо. Посреди этой всеобщей меркантильной суеты лишь горстка «аристократов духа» остается безразличной к материальным благам, «незаинтересованной», то есть бескорыстной. Безусловным оправданием «искусства для искусства» им представляется убеждение в том, что общество, не имеющее иных идеалов, кроме удовольствий, покупаемых за деньги, достойно только презрения. Такой, в частности, была позиция Альфреда де Мюссе (1810—1857): любые материальные интересы и обслуживающие их социальные и политические идеи губительны для искусства, настоящий художник должен устраниваться от борьбы, которая в любой форме сводится к одному — погоне за богатством, считает Мюссе. Поэтому, едва начав свое творчество, он отказывается писать о чем бы то ни было, кроме человеческого сердца. Итогом эволюции Мюссе в этом направлении становится крайний индивидуализм, и его «поэзия душ» превращается в поэзию отчания. Неприятие буржуазных идеалов могло бы стать отправной точкой для прогрессивного развития мысли, но для Мюссе эта возможность оказывается закрытой, так как он не видит в современном ему обществе исторической перспективы; господство низменного меркантилизма представляется ему неотвратимым и неизбежным социальным бедствием, а единственное, что он находит возможным противопоставить интересам своего презренного века, — это «незаинтересованное» искусство.

Таким образом, родившись из антибуржуазного протеста, «незаинтересованная» литература эпохи романтизма вовсе не является общественно индифферентной. Вместе с тем теория «чистого искусства» в своей позитивной части не выходит за рамки социально пассивного творчества, и этот порок ощущается самими его приверженцами. Не случайно, что А. де Виньи, как и Мюссе, отстаивавший идею художника — «аристократа духа», определяет свою позицию по отношению к окружающему обществу мещан как не только «скептический», но и «вооруженный нейтралитет». Уединение в «башне из слоновой кости»⁸ необходимо ему лишь затем, чтобы глубже сосредоточиться в своих размышлениях о делах страны и, дождавшись критической ситуации, покинуть свое убежище, дабы подсказать «властителям

момента», то есть политическим деятелям, истину, открывшуюся мыслителю. И в творчестве самого Мюссе после того, как он провозгласил принцип «искусство для искусства», появляются произведения остро актуального содержания: драма «Чаттертон» (1834), роман «Исповедь сына века» (1836), стихотворения «Закон о печати» (1835), «Немецкий Рейн» (1840).

Отношение к поэту как к выдающейся личности, мыслителю, раньше современников постигающему необходимость, то есть законы, которым подчинена человеческая жизнь — общественная и индивидуальная, — характерно для романтизма вообще. Но если в «чистом» искусстве оно заостряется на противопоставлении поэта и толпы, то в эстетике Гюго, воспринявшего передовые демократические тенденции века, поэт является носителем высокой идеи долга перед нацией. Он, по убеждению Гюго, — выдающаяся личность, «человек судьбы», которому предопределена высокая, божественная миссия: быть впереди, вести народ за собой. Поэт велик лишь постольку, поскольку его искусство служит людям, социальному и нравственному прогрессу. Эстетические принципы творчества Гюго, сложившиеся на базе новой философии истории, пантеистической философии и демократического либерализма, определили его место в литературе эпохи как всеми признанного теоретика и главы романтического движения.

Андре-Мари Шенье (1762—1794), которого романтики считали своим ближайшим предшественником, призывал выражать «новые мысли», пользуясь традиционными средствами поэзии. Однако понимание стиля в романтической эстетике исключало подобную возможность. Новые мысли требовали адекватной формы, а понятие «стиль», помимо системы приемов, подразумевало и характер мировосприятия. Стиль определяется прежде всего содержанием произведения, а поскольку содержание нового искусства универсально, то художнику требуются неограниченный арсенал средств и свобода от любых нормативных ограничений, утверждали романтики. Программа свободного стиля, который «обо всем может сказать без жеманства», который «лиричен, эпичен или драматичен когда надо», изложена Гюго в предисловии к драме «Кромвель».

На базе пантеистических идей и новой философии истории стиль поэзии в эпоху романтизма подвергается качественному изменению. В результате появляются совершенно новые формы: это «живописание» и символический стиль.

Живописание развивается в творчестве Виньи, Гюго, Сент-Бёва, Мюссе. Сент-Бёву в его теории поэтического живописания еще не удастся осмыслить эту эстетическую категорию в ее философской глубине: он сводит живописание только к передаче зрительных ощущений, преимущественно цвета, выдвигая в качестве

важнейшего требования замену классического иносказания эпитетами, точно называющими все оттенки цвета. Однако живописание в романтической поэзии становится средством не только запечатлеть внешнюю красочность явлений и вещей, но и проникнуть в их внутреннюю сущность, уловить закономерность, которой они подчинены.

Поэтическое живописание богаче и шире, чем только воспроизведение цвета. Вместе с тем колориту в поэтическом живописании, так же как и в романтической живописи, принадлежит особое место. Романтики воспринимали цвет как феномен, выражающий «бесконечное», духовное. На этом основании они считали живопись более высоким видом искусства, чем скульптуру, а в поэтическом творчестве ориентировались на законы изобразительного искусства. В романтической поэзии колорит становится емким выразительным средством, способным передать не только цветовые соотношения в природе, но и чувства человека и отвлеченные идеи. Именно этим объясняется «пристрастие», с которым романтики относились к отдельным цветам, то особое предпочтение, которое они отдавали, например, красному. «Мир разделяется для нас на «огненно-красных» и «сероватых», — пишет Теофиль Готье (1811—1872) в своей «Истории романтизма», поясняя, что «благородный» красный цвет является воплощением жизни, света, движения, пылкости чувств, смелых поисков нового, символом свободного искусства.

Живописание предполагает не копирование модели, не воспроизведение всех деталей внешней формы, а поиски существенного, характерного, то есть выбора и акцентирования лишь нескольких наиболее важных черт (или даже одной из них). Принцип конкретного, характерного отвечает главной задаче живописания: проникнуть в смысл явления, уловить его закономерность. Так, в «Ориенталиях» Гюго описывает множество экзотических животных и растений потому, что это — существенные черты «географического колорита», с которым связаны уклад жизни, общественные традиции и мышление восточного человека. С той же целью в свои пейзажные зарисовки Гюго включает характерные для Востока архитектурные сооружения, вводя для их обозначения большое количество неологизмов.

Таким образом, живописание утверждается во французской поэзии как средство постижения физического мира и мира идей в их взаимосвязи и единстве, и благодаря этому оно становится отправным моментом для развития «символического стиля» в романтической поэзии. Смысл символического стиля — в выражении нравственной идеи посредством изображения чувственно воспринимаемых явлений физического мира. Появление поэтического символа в романтической поэзии подготовлено коренной ломкой в самом эстетическом мышлении эпохи, поэтому он ста-

новится не только новым, но и в высшей степени содержательным приемом.

Вся первая треть XIX века во французской литературе прошла под знаком романтизма. Французский романтизм, немало почерпнувший из новых эстетических идей других народов, был в то же время глубоко национальным явлением, продиктованным исторической закономерностью развития страны. Становление романтизма во Франции сопровождалось острой полемикой, в ходе которой часто высказывалась мысль о том, что романтизм — это порождение северного, германского духа, привнесённое извне явление, чуждое французским национальным традициям. Это этническое противопоставление, антиисторическое по своей сути, служившее аргументом против романтизма, имело некоторое объективное основание: классицизм во Франции создал самую богатую в Европе литературу и наиболее стройную, цельную систему, которая воплотилась во многих шедеврах, и, чтобы преодолеть его, требовались немалые усилия и время. Однако и во Франции романтизм возник не из стремления к новизне и не как результат заимствования или подражания иностранным образцам, а как необходимое продолжение национальной литературной эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Так определяется романтизм на страницах либеральной газеты «Globe» в октябре 1825 г.— Цит. по кн.: Van Toeghem Ph. Les grandes doctrines littéraires en France. Paris, 1963, p. 179.
- ² Стендаль. Расин и Шекспир.— Собр. соч. в 15-ти т., т. 7, М., 1978, с. 276.
- ³ Там же, с. 269.
- ⁴ Принципы пантеистической философии, во многом определившие эстетику французского романтизма, нашли систематическое изложение в трудах Ф.-В. Шеллинга («Система трансцендентального идеализма», 1800; «Философия искусства», 1802—1803). Распространению идей Шеллинга во Франции способствовала книга Ж. де Сталь «О Германии» (1810).
- ⁵ См.: Michelet J. Introduction à l'histoire universelle. Paris, 1834, p. 83.
- ⁶ Мери́ме П. Хроника времен Карла IX. М.— Л., 1963, с. 29.
- ⁷ Гюго В. Собор Парижской богородицы.— Собр. соч., в 15-ти т., т. 2, М., 1953, с. 137.
- ⁸ Это выражение употреблено впервые Сент-Бёвом именно по поводу А. де Виньи.— Sainte-Beuve Ch.-Aug. Les pensées d'août. Paris, 1869, p. 374.

§ 3. Италия

Основным направлением в итальянской художественной культуре первой половины XIX столетия был романтизм. В Италии он завоевывает приверженцев главным образом в первой трети XIX века. Его становление происходило в «чисто итальянских», то есть весьма специфических социально-экономических, политических и культурных условиях, которые, собственно, и обусловили своеобразие итальянской эстетической мысли в эпоху романтизма¹. Сейчас утвердилось мнение, что прежде всего «национальное революционное движение в Италии XIX века способствовало развитию одной из самых оригинальных разновидностей европейского романтизма»².

Италия к началу XIX века из-за своей раздробленности и иностранной зависимости на протяжении трех столетий была в самом деле скорее «географическим понятием», чем отдельной страной. На ее территории ко времени прихода французской республиканской армии в 1796 году было девять различных государственных образований с феодальными порядками, зависимых большей частью от Австрии.

К исходу XVIII века во всех итальянских государствах сильно обострились экономические и социальные противоречия, что свидетельствовало о приближении кризиса феодальной системы. Важнейшими стимулами для зарождавшегося национально-освободительного движения стали революционные события 1789 года во Франции и вступление ее войск на Апеннинский полуостров. Эти события открыли в итальянской истории новую эпоху, завершившуюся ликвидацией феодально-абсолютистских режимов и объединением страны. Эпоха национально-освободительного движения, зародившегося в 80-е годы XVIII века и приведшего в 1860—1870 годах к объединению Италии, и само это движение получило название Рисорджименто (возрождение, обновление).

Главная задача Рисорджименто, как и революций XVII—XVIII веков в Англии и во Франции, состояла в ликвидации отжившего феодального строя и замене его буржуазным. Но в Италии эта задача осложнялась необходимостью одновременного устранения государственной раздробленности и иноземного гнета. Эти обстоятельства объясняют затяжной характер Рисорджименто³.

Новое, буржуазное в своей основе итальянское общество с новыми потребностями и представлениями, в том числе и эстетическими, сложилось за период 1796—1815 годов, когда Италия пережила многие значительные исторические события, которые изменили или поколебали весь ее жизненный уклад.

Победа антинаполеоновской коалиции в 1815 году привела

к восстановлению на итальянской территории старых режимов с их реакционными порядками. Венский конгресс закрепил государственную раздробленность Италии, отдав ее почти целиком во власть Австрии. Таким образом, французское господство сменилось более тяжелым и унижительным австрийским порабощением; итальянцы снова оказались под двойным гнетом внутренней и внешней реакции.

Передовая патриотически настроенная часть итальянского общества видела в Австрии главного противника независимости и единства своей родины и, следовательно, ее дальнейшего экономического и культурного развития. Избавление от австрийского гнета стало для итальянских патриотов одной из самых насущных задач. В их представлении важнейшим условием ее успешного решения было пробуждение национального самосознания итальянского народа. Эта задача в свою очередь должна была решаться посредством художественной культуры и народного образования. И действительно, как констатируют историки наших дней, «особую роль для Италии, для ее будущего объединения сыграла культура»⁴.

Еще задолго до Рисорджименто культура играла исключительно важную роль в деле обеспечения итальянской национальной общности. В этом состояла одна из характерных особенностей национально-политического развития Италии: «Итальянское искусство и литература, наука и литературный язык и явились для итальянца тем «большим отечеством», которое заменило ему недостававшее в жизни. Культурная спайка итальянцев долгое время была единственной возможной формой объединения народа. Это было объединение в идеальном плане»⁵. Великая французская революция и вызванные ею события, в ходе которых не один раз перекраивалась политическая карта Апеннинского полуострова, не только вовлекли итальянцев в круг общеевропейских интересов, но и дали им возможность впервые на практике ощутить свое национальное единство и осознать его необходимость. Рисорджименто реализовало эту потребность, используя многочисленные завоевания национальной культуры, а также и эстетические идеи и теории, выдвинутые участниками и современниками этой национально-освободительной борьбы.

Уже на рубеже XVIII—XIX веков итальянская эстетическая мысль столкнулась с необходимостью решить ряд важнейших проблем, порожденных нуждами национально-освободительного движения. Эстетическая мысль в Италии, как и в других странах Европы, особенно оживилась после окончания наполеоновских войн, когда жизнь относительно стабилизировалась. В итальянских условиях самые животрепещущие вопросы эстетики разрабатывались преимущественно на материале литературы.

Итальянские литераторы, разделяя в подавляющем своем

большинстве просветительские воззрения на роль искусства в жизни общества, видели в литературе эффективнейшее средство воздействия на общественное сознание. В вопросе об общественно-воспитательной функции искусства между ними не было существенных разногласий. В то же время шли ожесточенные споры о том, какой должна быть литература, призванная формировать национальное самосознание и помочь осуществить национальное возрождение. Возникли две полярные точки зрения: сторонники одной из них утверждали, что эти общенациональные задачи скорее поможет решить литература, сохраняющая верность традициям классицизма, а их противники заявляли, что для достижения тех же общенациональных задач необходима литература, утверждающая современные идеалы, тесно связанные с национальными особенностями, литература правдивая, разнообразная по содержанию и свободная по форме. Помимо сторонников этих двух крайних мнений был еще целый ряд литераторов, занимавших промежуточные позиции; в первые два десятилетия XIX века суждения о путях развития итальянской литературы в своей совокупности представляют довольно сложную и пеструю картину.

Радикально настроенные представители итальянской интеллигенции, выступая за прогрессивные социальные перемены, полагали, что одновременно должны претерпеть изменения литература и искусство. Так, уже в 1798 году видный неаполитанский якобинец Винченцо Руссо (1770—1799) высказал сыгравшую весьма важную роль в истории романтизма идею о том, что рожденное революцией новое общество живет совсем по другим законам, нежели общество античное, и оно нуждается в новой литературе, которую должны питать сильные и свежие ощущения и новая могучая мысль, а не фальшивые чувства и банальные идеи, облеченные в устаревшие формы⁶. Впоследствии эту мысль о потребности в новой литературе и новых эстетических идеалах противники классицизма не только в Италии, но и в других странах усиленно использовали как один из главных своих аргументов. Речь, по существу, шла о том, что искусство, следовавшее поэтике классицизма с ее нормативностью, оказывалось непригодным для отражения современной динамичной, полной противоречий жизни и вошедших в обиход новых понятий и представлений, что итальянцам, пережившим столько революционных событий, нужно искусство, ориентирующееся на иные, не классицистические принципы. Это новое, пока еще смутно представляемое искусство все чаще стали называть романтическим⁷.

По проблеме генезиса и характера итальянского романтизма высказывались и высказываются разнообразные, порой взаимоисключающие суждения. Например, утверждается, что итальян-

ский романтизм «в своей социально-политической устремленности был прямым порождением национально-освободительного движения, движения карбонариев, возникшего в 1815 году»⁸, в другом же исследовании заявляется, что «в сфере идей он (романтизм.— А. А.) отметил собой конец карбонарского периода»⁹. Реальный процесс становления итальянского романтизма искажается еще и тем фактом, что большинство зарубежных и отечественных работ, затрагивающих эту проблему, называют датой его рождения 1816 год, когда в Милане возникла широкая полемика о преимуществах романтизма перед классицизмом. Совершенно справедливы замечания, что 1816 год можно считать датой рождения романтического движения в Италии лишь условно, что «явления романтизма, да и споры о них... возникли значительно раньше», что «свой, национальный романтический стиль начал складываться в Италии задолго до начала этой полемики»¹⁰.

Существуют различные мнения и о характере итальянского романтизма: отрицается сам факт его существования¹¹; говорится о его заимствованном, подражательном характере¹²; наконец, выдвигаются требования проследить связанные с его становлением факты в их конкретном развитии и обратиться к его национальным истокам, чтобы уяснить его характерные, специфические особенности¹³.

Исследуя эстетику итальянского романтизма, надо непременно иметь в виду, что она складывалась в условиях напряженной идеологической борьбы. Но тем не менее, несмотря на различие философских воззрений и литературных ориентаций, итальянская интеллигенция на рубеже XVIII—XIX веков стремилась к национальному политическому и культурному возрождению. В области культуры своей первоочередной задачей она считала избавление от «французского засилья». Начало борьбы против гегемонии французской литературы относится ко временам «спора древних и новых авторов», когда итальянские литераторы, встав на сторону «древних», начали противопоставлять «новую» литературу французского классицизма литературе античной. Защищая «древних», итальянцы боролись за свою национальную литературу и создавали новую эстетику и новое искусство, отличавшиеся от французских классических образцов¹⁴. Во второй половине XVIII века итальянские писатели, в том числе Дж. Парини и В. Альфьери, продолжили попытки освободиться от исключительного влияния французской культуры с ее рационализмом и условностями классицизма. По этой же причине в то время усилился и интерес к поэзии «северных народов» — англичан и немцев. Освобождение итальянской литературы от традиций классицизма и прямолинейности рационализма было заторможено победой классицистических тенденций в наполео-

новскую эпоху. Однако именно в начале XIX века, когда Италия попала в полную зависимость от Франции, вопрос защиты самобытности итальянской культуры встал особенно остро. Не утратил он остроты и в 1810-е годы, когда против гегемонии французской культуры решительно выступили романтики. В этой борьбе они использовали «методы, проверенные, испытанные долгой практикой: противопоставление чужеземным, французским культурным ценностям своих, национальных, утверждение собственных исторических традиций, замена античных сюжетов итальянскими и, главное, сохранение народного итальянского языка, который должен был заменить еще не существующую родину. На такой идеологической почве и вырос итальянский романтизм 1810-х годов, столь тесно связанный с французской революцией и столь резко противопоставленный французскому классицизму»¹⁵

Уже в первые годы XIX века стремление итальянских патриотов защитить и утвердить самобытность своей национальной культуры, соединенное со свободолюбивыми чаяниями, стало выливаться в национализм, или, как его иногда называют, «итальянизм». Это было проявление того острейшего национального вопроса, который итальянцам надлежало решить в ходе Рисорджименто. «Итальянизм», в котором преобладали патриотические чувства и сложным образом сочетались различные политические, философско-исторические и эстетические идеи, стал одним из главных источников и стимулов романтического движения в Италии.

В самом начале XIX столетия наиболее полное воплощение «итальянизм» получил в творчестве Винченцо Куоко (1770—1823), оригинального мыслителя и литератора. В своем «Историческом очерке о неаполитанской революции 1799 года» (1801) Куоко, почитатель и пропагандист философско-исторических идей Дж.-Б. Вико (1668—1774), рассматривает политические события в их теснейшей взаимосвязи с состоянием национальной культуры. По его мнению, революция в Неаполе потерпела поражение потому, что была «пассивной» — она совершалась «по французскому образцу», была практически «импортированной» и народ отнесся к ней с безразличием. Это произошло из-за особого состояния неаполитанского общества — наличия в нем глубокой пропасти, разделявшей основную массу народа и интеллигентов-республиканцев. Эта пропасть и возникла из-за отсутствия самобытной национальной культуры, которая должна складываться на национальной почве и отвечать запросам всего общества¹⁶. Такая культура, заявляет Куоко, доступна всем слоям общества и является общим благом для всей нации. Между тем культура, заимствованная у иноземцев, привнося и усиливая различия культурного и социального характера, ведет к расколу

нации, к ее ослаблению и, в конечном итоге, к утрате ею национальной независимости. Таким образом, согласно Куоко, культуре принадлежит исключительно важная роль в жизни общества; образованность и воспитанные ею в народе патриотизм и национальная гордость определяют исторические судьбы нации. Это положение иллюстрируется примером революционной Франции, которая смогла «выстоять вопреки всей Европе, объединившейся против нее»¹⁷

Вскоре «итальянизм» привел Куоко к «теории примата», провозглашавшей приоритет предков итальянцев во всех областях человеческого знания¹⁸. В основном на этой теории зиждется его «Путешествие Платона в Италию» (1804—1806), вызывавшее восторги у итальянских патриотов. В этом сочинении, написанном в жанре «путешествия», а ныне принимаемом за роман, Куоко, как и в выступлениях в периодической печати, настойчиво проводил мысль о первостепенном значении художественной литературы и искусства вообще для воспитания юношества и формирования национального самосознания. При этом он, осуждая и отвергая откровенную дидактику, указывал прежде всего на силу эмоционального воздействия художественных произведений¹⁹. Важнейшим элементом системы эстетических взглядов Куоко является требование правдивости искусства: он утверждал, что, чем полнее искусство отражает истину, тем сильнее его воздействие. Собственно, на правдивости и жизненности художественных образов, согласно Куоко, основывается сила эмоционального воздействия и познавательная ценность произведений искусства, призванных утверждать идеалы прогресса и гуманизма²⁰

Высказывания Куоко содержат ряд положений, которые легли в основание романтической эстетики. В первую очередь следует отметить акцент, который он делает на эмоциональности искусства. Подчеркнуть ведущую роль эмоционального начала в искусстве всячески стремилась и складывавшаяся в Европе романтическая эстетика, поскольку зачинатели романтизма представляли себе искусство, отвечавшее современным эстетическим запросам, как выражение непосредственного чувства, как искусство эмоциональное и в этом плане противопоставляли его искусству классицизма, по преимуществу рассудочному. Из требования эмоциональности искусства, выдвинутого романтиками, проистекало, как известно, несколько важных выводов, обогативших всю эстетику в целом. О том, что тогда и в Италии эстетическая мысль развивалась в таком направлении, свидетельствуют суждения того же В. Куоко, относящиеся к первым годам XIX века. Предвосхищая на добрый десяток лет дискуссии о романтизме второй половины 1810-х годов, он ополчается на эпигонов классицизма, которые пытаются найти вдохновение

в изучении античных образцов. При этом Куоко, как и романтики, заявляет, что творческое воображение проистекает из внутреннего чувства и что оно должно порождать произведения, воспитывающие у соотечественников высокие гражданские добродетели²¹. Это стремление утвердить главенствующую роль воображения в творческом процессе подрывало основополагающий принцип эстетики классицизма — необходимость подражания античным образцам. Наряду с этим проводилась и мысль о том, что современное подлинное искусство рождается из жизни, что оно в свою очередь должно активно участвовать в решении жизненно важных общественных задач.

На эстетические взгляды Куоко и его единомышленников, очевидно, влияли не только сентиментализм и другие приходившие из-за Альп новейшие философские и литературные теории и идеи, но, несомненно, на них оказывала мощное воздействие и национальная философия и эстетическая традиция. В этой связи прежде всего следует упомянуть Джамбаттисту Вико (1668—1744), который в своей книге «Основания новой науки об общей природе наций» (1725, 2-е изд. 1730), «намного опережая мыслителей других европейских стран, выдвигает положение, что поэзия имеет своим источником не рассудок, а чувство»²². Основываясь на собственной философии истории, Вико высказал ряд оригинальных эстетических идей. Он полагал, что языком человечества в самую первую эпоху его существования был язык поэзии, а поэтические образы были своего рода познанием действительности в формах, доступных для первобытного сознания. Поэтому связанная с чувствами поэтическая интуиция и была способом первоначального познания мира. Отсюда следовало, что поэтам присущ особый дар выражать живое чувство человечества. Развитие общества и языка неразрывно связано с развитием поэзии, но она не развивается подобно атрибутам мысли. «Абстрактности метафизики Декарта Вико противопоставил диалектику, историю и своеобразную лингвистическую эстетику. (...) Не понятый и полузабытый последующими поколениями, Вико был воскрешен в эпоху романтизма и положил основание новой эстетической мысли в Италии»²³.

Влияние идей Вико испытал и Уго Фосколо (1778—1827), знаменитый поэт, филолог и основоположник итальянской романтической критики. Сильное впечатление на современников произвела «Вступительная речь» на тему «О происхождении и назначении литературы», произнесенная Фосколо в начале 1809 года в университете г. Павии. Она исполнена патриотического и гражданского пафоса. Фосколо призывал итальянских литераторов обратиться к изучению национальной истории, богатой, как никакая другая, поучительными примерами гражданских добродетелей и общественных катастроф. Занятия историей

позволят сообщить современной литературе достоинства высокой поэзии, внушить читателям любовь к родной земле и уважение к ее прошлому. Писатели должны любить свое искусство и свой народ. Пользуясь ясным, энергичным языком, несущим свет новых идей, они должны создавать произведения, отражающие чувства и устремления современников. Справедлив вывод о том, что «в этой речи Фосколо утверждается идея национальной самобытности итальянской цивилизации, в ней уже присутствует чувство исторической динамики; устремленность к будущему связана с пробудившимся интересом к национальному прошлому. Фосколо предугадывает при этом развитие всей последующей романтической мысли в Италии. Автор «Последних писем Якопо Ортиса» говорит о том, что, вдохновляясь историей и создавая жанр, который бы «доносил великие события до будущих поколений», современный писатель поднимается к национальным истокам, к вершинам итальянского духа, познание и сохранение которого и является задачей литературы нового века»²⁴.

В своей работе «Принципы поэтической критики» (1809) Фосколо предпринял, по сути, попытку радикально пересмотреть классицистическую концепцию природы искусства, основанную на принципе подражания. Он заявляет, что этот возводный к Аристотелю основополагающий принцип классицизма — «поэзия есть не что иное, как подражание природе» — ошибочен. Фосколо исходит из того, что только у человека склонность к подражанию не связана с инстинктом самосохранения и сочетается с неким врожденным и необъяснимым чувством постоянной неудовлетворенности. Эта неудовлетворенность будит воображение, мечту и стремление приукрасить печальную действительность. Согласно Фосколо, поэзия и все искусства и «родились из необходимости украсить все предметы и чувства, неудержимо влекущие к себе душу, сердце и фантазию смертных, придать разнообразие этим предметам и чувствам и возвысить их»²⁵. В отличие от природы, которая постоянно подражает себе самой и не может что-либо изменить, хороший поэт или живописец обладают воображением, позволяющим им представить разрозненно существующие в природе элементы в соединении и тем самым «сотворить из них одно новое, идеальное целое». Творческие способности, способности «живо чувствовать, быстро схватывать, воображать новое и в точности знать, что и куда поместить», составляют сущность гения. Он творит, сообразуясь не с какими-то придуманными правилами, а с законами самой природы. Поэтому его искусство и открывает путь к истине. Для Фосколо этот момент принципиально важен, ибо, как он утверждает, «идеал, оторванный от истины, неизбежно будет либо странно-романтическим, либо метафизически-утонченным, а лишенное идеала любое подражание истине всегда окажется

грубым»²⁶ Фосколо полагает, что представление о прекрасном изменяется в процессе развития человеческого общества, что прогресс цивилизации ведет к более развитому воображению. Поэзия, питаемая таким воображением, открывает человечеству «новые предметы и целые миры». При этом главная задача искусства — обнаружить скрытую за дисгармонией вещей всеобщую гармонию, в которой человек усматривает средство облегчения тягот жизни и своих страданий, средство очищения чувств и совершенствования сознания. Эта гармония может быть передана с помощью звуков, слов, ритма, красок, пропорций²⁷

Таким образом, Фосколо противопоставил подражанию, как принципу искусства классицизма, созидательную силу творческого воображения, не стесненного никакими правилами, кроме законов природы. Новое искусство, создаваемое на этой основе, в его представлении должно было быть многими узами связанным с насущными проблемами человеческого существования.

Известный историк литературы Ф. Де Санктис (1817—1883) утверждал, что Фосколо в своих критических работах дал формулу новой литературы²⁸, что он первый среди итальянских критиков стал рассматривать искусство «как психологическое явление, стремясь найти его побудительные мотивы в душе писателя и в условиях жизни породившего его века»²⁹. Итальянские романтики восприняли от Фосколо прежде всего концепцию литературы, активно содействующей совершенствованию общества и его культуры; но его влияние на романтиков в области художественной формы все еще исследовано относительно слабо³⁰

Согласно Де Санктису, 1815 год — поворотная дата в интеллектуальном и литературном развитии Италии, год, знаменующий официальное наступление реакции в сфере политики и идеологии. Довольно скоро обнаружилось, что движение, имевшее облик реакции, по своему содержанию было продолжением революции, вызванной просветительскими идеями, «это был все тот же дух XVIII века, который из стадии инстинктивной и непосредственной пришел в стадию размышлений и уточнял свои позиции, выправляя крайности, обретал чувство меры и реальности, создавал науку революции»³¹.

В то же время это движение имело компромиссный характер, поскольку в нем сочетались революционные просветительские и религиозные христианские идеи.

Итальянский критик верно отметил противоречивость в начале Реставрации идейных и художественных тенденций в культурной жизни Италии, центром которой был Милан, столица Ломбардии. В глазах итальянцев Милан имел и важное политическое значение, начиная с того времени, когда он стал столицей Итальянского королевства и средоточием унитаристских настрое-

ний. Закономерно, что именно в этом городе имели место главные события, связанные со становлением итальянского романтизма.

Заполучив Италию, австрийцы на первых порах, учитывая возросшие патриотические устремления итальянцев, пытались задержать развитие освободительного движения и упрочить свое военно-политическое господство не только полицейскими репрессиями, но и проводя особую политику в области культуры. Такая политика, как полагали австрийские власти, должна была привести образованную часть итальянского общества к сотрудничеству с ними. Одной из первых мер в этом направлении было основание на деньги властей литературного журнала. Его главной задачей, как полагал австрийский губернатор Ломбардии, было подавление национально-патриотических чувств итальянских литераторов, гордившихся величиим национальной культуры прошлого. Для этого надлежало показать чрезвычайную отсталость итальянской культуры по сравнению с современной европейской, особенно немецкой, и, преподав таким образом урок итальянской интеллигенции, ослабить ее национальное чувство и в конечном счете задержать нарастание освободительного движения³². Первый номер журнала, названного «Библиотека итальянца», вышел в Милане в январе 1816 года. В нем с одобрения губернатора было помещено написанное в 1815 году специально итальянским литератором письмо Жермены де Сталь «О характере и пользе переводов». Известная французская писательница, исходя из тогда практически общепринятого мнения о кризисном состоянии итальянской культуры и литературы³³, разделила итальянских литераторов на две категории — эрудитов, занимавшихся поисками крупниц золота в пепле прошлого, и тех, кто питал пристрастие к звучным словам, совершенно не заботясь об их смысле. Чтобы вывести свою литературу из кризиса, итальянцы должны ближе познакомиться с произведениями современных немецких и английских писателей и перевести их. Эти переводы обогатят современный итальянский литературный язык и послужат новыми источниками вдохновения. Де Сталь предостерегала, что эти ее рекомендации следовало понимать не как намерение заменить одну форму подражания другой, а как призыв расширить познания, преодолев национальную замкнутость. Статья де Сталь, трактовавшая насущные вопросы итальянской культуры, положила начало острой и длительной полемике, вылившейся в дискуссию между классиками, сторонниками традиционных эстетических установок, и романтиками, искавшими пути создания нового искусства.

Среди первых выступлений, опровергавших де Сталь, выделяется статья писателя Пьетро Джордано (1774—1848) «Итальянец отвечает на рассуждения де Сталь». В ней проводится

мысль о том, что итальянская литература из-за ее генетических связей с древнегреческой и римской имеет особый характер. Не отрицая необходимости изучения культурного достояния других наций, Джордано в то же время утверждал, что переводы произведений современных зарубежных литератур не принесут итальянцам особой пользы, поскольку их культурная традиция не имеет ничего общего с культурой северных народов. Итальянцам надо изучать древнегреческих, римских и собственных классиков; только этот путь приведет их литературу к расцвету.

Лодовико ди Бреме (1780—1820), сторонник де Сталь и затем видный теоретик итальянского романтизма, в своей брошюре «О несправедливости некоторых литературных суждений итальянцев» причины деградации современной итальянской культуры усматривал в склонности итальянцев превозносить свое прошлое и отказываться от обмена идеями и знаниями с наиболее просвещенными странами. По мнению ди Бреме, было бы гораздо патристичнее открыто признать собственные недостатки и приступить к обновлению культуры, потребность в котором ощущается повсеместно. Итальянцы отвыкли думать из-за окаменелости их литературного языка, неспособного выражать недавно возникшие идеи и понятия. Вместо того чтобы выступать против романтизма во имя ложно понимаемой национальной гордости, они должны были бы гордиться тем, что уже в начале XVIII века в Италии были мыслители, призывавшие ставить в художественных произведениях только самые значительные проблемы, используя при этом разнообразные изобразительные средства. Великая итальянская поэзия, представленная именами Данте, Петрарки, Ариосто, Тассо, заявляет критик, всегда была романтической потому, что она могла выражать все впечатления и ощущения, возникающие у человека благодаря его чувственным и созерцательным способностям. Изучая античных авторов, надо подражать не им, а природе, памятуя прежде всего о человеке, ее истолкователе и певце. Ди Бреме утверждает, что, когда поэт будет освобожден от строгого соблюдения канонов и обязанности подражать древним, он сможет художественно отображать впечатления, которые вызывает в человеке окружающая действительность, и вступать тем самым в момент своего творчества в соревнование с природой.

Второй после выступления ди Бреме манифест итальянских романтиков — брошюра Пьетро Борсьери (1786—1852) «Литературные похождения одного дня, или Советы порядочного человека разным писателям». Она вводит в широкий круг проблем, дебатировавшихся в спорах между романтиками и классиками. Как центральные выступают вопросы, связанные с состоянием национальной культуры и выбором путей ее обновления, указанием на высокую гражданскую миссию литераторов как воспитателей

масс. В деле формирования национального самосознания, по мысли автора, большую роль призван сыграть исторический роман. Обоснованию права на существование и доказательству полезности этого, как полагал Борсьери, «ученого» жанра уделено много внимания. Оказывается, таким образом, что за несколько лет до того, как В. Скотт обнародовал основы поэтики исторического романа в предисловии к «Айвенго» (1819), Борсьери указал на его важность, предугадав тем самым его исключительный успех у читателей Европы и огромное значение для развития европейской литературы и культуры. В то же время в брошюре отчетливо проступает критическое отношение к националистическим настроениям, проявлявшимся в постоянной апелляции к национальному прошлому, к былому величию римского и итальянского гения. Борсьери проявляет себя сторонником демократизации культуры: широкое распространение образованности — важнейшее условие быстрого опровержения ошибочных суждений и более глубокого ощущения и познания прекрасного.

В декабре того же 1816 года миланский поэт Джованни Берше (1783—1851) напечатал свой перевод двух баллад немецкого поэта Бюргера, «О диком охотнике» и «Леноре» Готфрида Августа Бюргера, предварив его теоретической работой «Полусерьезное письмо Златоуста своему сыну». Это программный документ раннего итальянского романтизма, воплотивший его основные эстетические принципы. На примере литературы Берше рассматривает искусство в его важнейших аспектах — социальном, эстетическом и этическом. Отправным пунктом для Берше является идея народности литературы. Именно этим привлекает его поэзия Бюргера, связанная с национальными традициями и адресованная большинству народа. Как показывает опыт немецких и английских поэтов, требование народности, применяемое с должной осмотрительностью, — самое необходимое качество современной поэзии. Поэта от всех остальных людей отличает страстное желание «доставлять своими произведениями наслаждение всем людям и просвещать все человечество». Но как бы ни был одарен поэт, его слова найдут отклик не во всех душах. Выступая за демократический характер литературы, Берше призывает поэтов обращать свое слово не к пресыщенным и мудрствующим эрудитам или, напротив, к невежественным и забитым людям, а к тем, кто составляет большинство нации, кого он называет народом, кто вопреки воздействию современной цивилизации «не потерял способности чувствовать». По мысли Берше, рациональное и эмоциональное начала сливаются в искусстве поэзии. Она — «добровольный спутник мысли и пылок дитя страстей», вновь вернувшаяся к жизни в эпоху средневековья. Разделение поэтов на классиков и романтиков наметилось после того, как европейцы благодаря беженцам из

Константинополя приобщились к культурному наследию античности. Одни поэты пошли по пути подражания нравам, страстям, идеям и мифологии античных народов. Другие же продолжали обращаться непосредственно к природе и человеческой душе. Это позволило им отражать в своем творчестве думы и чувства современников и таким образом сохранять связь с культурой своего века. Основываясь на этих обстоятельствах, Берше дает свое ставшее знаменитым определение романтической поэзии, называя «классическую поэзию поэзией мертвых, а поэзию романтическую поэзией живых». Исходя из этого разделения и опираясь на авторитет разума, Берше в ту пору, когда в искусстве повсеместно наметился поворот к исторической тематике, призывает литераторов обратиться к проблемам современности и делает это намного раньше, чем Стендаль и Бальзак: «И разве сам разум... не учит нас, что поэзия должна, как зеркало, отражать то, что больше всего волнует душу? А ныне душу волнуют живые события каждого дня, а не древние предания, о которых мы знаем только из книг да из истории»³⁴. Выступая против преклонения перед авторитетами и правилами, Берше затрагивает проблему прекрасного. Он заявляет, что границы прекрасного в искусстве столь же обширны, как границы природы, и поэтому его критерием может быть только сама природа, а не свиток пергамента. Поэзия должна быть «подражанием природе, а не подражанием подражанию». Как род искусства итальянская поэзия не отличается от поэзии других народов и «предназначена усовершенствовать человеческие нравы, облагородить души людей, дать пищу воображению и чувствам; склонность к поэзии, похожая на любое другое желание, вызывает в нас истинно нравственные потребности»³⁵. По своей природе, утверждает Берше, поэзия не терпит ограничений и, удовлетворяя многообразным потребностям, она вправе пользоваться бесконечно разнообразными средствами. Поэзия столь же изменчива, как и живая природа, являющаяся ее предметом. Приблизившись к проблеме соотношения формы и содержания, Берше, подобно большинству теоретиков романтизма, отдает предпочтение содержанию. Он полагает, что формы, которые принимает поэзия, «не составляют ее сущности, они лишь непреднамеренно способствуют проявлению ее замыслов». Отдавая должное немецким романтикам, Берше призывает своих соотечественников-литераторов не во всем им следовать, потому что литература каждого народа должна утверждать его традиции и в то же время отвечать современным общественным потребностям.

В 1818 году, когда еще не утихли споры вокруг статьи де Сталь, Лодовико ди Бреме опубликовал две статьи о «Гяуре» Байрона, незадолго перед тем переведенном на итальянский язык Пеллегрини Росси. В этих статьях на примере поэзии Бай-

рона раскрывались философская основа романтизма и основные принципы его эстетики³⁶. Ди Бреме начинал с утверждения, что для новой эпохи, открытой французской революцией 1789 года, нужна новая литература, соответствующая надобностям и интересам современного общества; образцом этой новой литературы является творчество Байрона. Современного поэта уже не могут удовлетворить античные сюжеты и классическая поэтика, исключая вдохновение, непосредственное, «наивное» выражение чувств и мысли. Эта «наивность» торжествует в творчестве Байрона. В «Гяуре» ди Бреме находит необыкновенное разнообразие чувств, вызываемых пейзажами Греции, которые ассоциируются с воспоминаниями о древней свободной Греции и с мыслью о ее теперешнем упадке. Говоря о поэзии Байрона, ди Бреме характеризует ее как «новую поэзию», избегая слова «романтический», которым обозначались совершенно различные вещи и потому всякий раз приходилось заново определять его значение: «Это современная поэзия, которую некоторые называют «романтической». Эту живую поэтическую систему я противопоставляю, — говорит ди Бреме, — мифологической»³⁷ «Романтическая система», как понимает ее ди Бреме, не создана какой-нибудь одной страной или народом, она создана современным, «новым» человечеством и понятна каждому, кто чувствует живую природу и воспринимает ее вне каких бы то ни было «правил» — особенно тех, что идут из глубокой древности. Она не определяется формальными догмами, сюжетами, национальными традициями. Это только свободное понимание и изображение мира во всем его разнообразии и во всем его противоречивом единстве. В этом и заключается поэтическая или философская сущность этой системы. Глухая душа у того, кто не поймет радости всего сущего, пишет ди Бреме, не откроет ряд аналогичных идей в лабиринте образов, из которых каждый займет свое место в огромном однородном целом. Поэтому мироздание предстает как единство, управляемое законами аналогий. Ощутить это дано только настоящим поэтам, внутренним чувством постигающим действительность.

Особенность новой поэзии, подчеркивал ди Бреме, заключается в том, что поэтическое постижение действительности может совершиться при соучастии воображения и разума. В таком случае романтический поэт поймет «гармонию природы», единство всех ее явлений.

Это предложенная ди Бреме теория, объясняющая процесс поэтического творчества, возникла на основе «философии тождества», на натурфилософии немецкого объективного идеализма Гегеля и особенно Шеллинга. Согласно «философии тождества», мироздание есть саморазвитие Абсолюта или Духа. Законы этого саморазвития проявляются в жизни природы так же, как

в жизни мыслящего существа, в истории животного мира так же, как в истории человечества. Отсюда следовало, что закон аналогий — не только закон познания, но также и закон бытия.

Наиболее значительным из откликов на статьи Л. ди Бреме о «Гяуре» Байрона была работа Джакомо Леопарди (1798—1837) «Рассуждение итальянца о романтической поэзии». Дж. Леопарди с давних времен считается одним из самых типичных представителей итальянского романтизма. Однако его «Рассуждение о романтической поэзии», написанное в 1818 году, в самый острый момент классико-романтических боев, и напечатанное только в 1906 году, является страстным опровержением всей теории романтизма, сформулированной Л. ди Бреме, а вместе с тем и опровержением общественной позиции итальянских романтиков³⁸

Леопарди, несомненно, читал манифест ди Бреме и другие статьи за и против романтизма, во всяком случае, он имел более или менее отчетливое представление об этих спорах, хотя относился с пренебрежением к классикам, так же как к романтикам, потому что любил античных авторов, а не современных, им подражавших. Романтики раздражали его, потому что выбрасывали из современной культуры непреходящие художественные ценности античного искусства и всю систему древнегреческого мировосприятия.

Эстетические взгляды Лодовико ди Бреме и его единомышленников, разрабатывавших принципы «новой поэзии», кое в чем напоминали взгляды Леопарди, но во многом им противоречили. Леопарди не хотел замечать этого сходства и с крайним раздражением набросился на те стороны «романтической системы», с которыми не мог согласиться. Он был слишком предан античности, чтобы принять какую-либо другую поэзию, сколько-нибудь отклоняющуюся от античности, и совершенно не выносил критики, направленной в адрес великих поэтов древности. Но он отвергал «новую поэзию» с позиции патриота, потому что видел в ней уничтожение итальянской культуры и рабское подражание чужеземным образцам. Итальянские романтики приобщились к современной европейской цивилизации и тем самым отреклись от единственной ценности, которой еще обладает Италия, — от любви к родине и от высокой, связанной с античностью, «наивной» поэзии. Европейская цивилизация — это в основном безграничный индивидуализм, отражающийся во всех сферах общественной, политической и культурной жизни. Народ, коллектив, живущий единой жизнью и общими интересами, в современной цивилизации не существует, — существует только личность, которая привлекает к себе интерес как нечто единичное и исключительное. Леопарди остро ощущает этот индивидуализм, развивавшийся с особенной силой после того, как сословное деление общества утратило свое значение, а французская ре-

волюция провозгласила «права человека и гражданина». Лодовико ди Бреме ставит в пример своим соратникам Декарта, который отбросил все, что в философии было сделано до него, и основания своей философии определил знаменитыми словами: «Я мыслю, следовательно, я существую». Это картезианское основоположение, по мнению Леопарди, очевидный пример и доказательство индивидуализма, сказывающегося в современной мысли и общественной жизни.

Леопарди продолжает традицию XVIII века, оплакивавшего упадок современной литературы. Этот упадок объясняли развитием философского, отвлеченного мышления, торжеством анализа, подавившего мышление поэтическое и образное. Отсюда противопоставление «наивной» поэзии, отражающей действительность как непосредственное чувство воспринимающего, поэзии «сентиментальной», интересующейся прежде всего анализом чувства, анализом самого восприятия действительности у данной личности. Это отчуждение от природы, неизбежное для человека с его аналитическим умом. Непосредственное восприятие природы и выражение собственных переживаний уничтожаются контролем разума, научным анализом того, что прежде воспринималось в поэтическом синтезе первобытного, «наивного» мышления как несомненная данность.

Лодовико ди Бреме утверждал в полном соответствии с философией тождества, что человек — частица природы, ее интерпретатор и соперник в нравственности, чувстве и воображении. Так же как Шиллер и Шеллинг, он хотел воспроизвести античную наивность не в форме первобытного язычества, которое казалось ему препятствием для подлинного постижения действительности, для отождествления «Я» с «не-Я», но посредством поэтического воображения и философского разума одновременно.

Леопарди видел в излагаемой ди Бреме философии тождества нечто прямо противоположное. У романтиков, утверждал он, наивное чувство отсутствует, вместо него у них сентиментализм, плод современной цивилизации. Это самокопание, идущее не от природы, а от ума. Даже собак они наделяют чувствительностью, потому что не понимают, что такое настоящее чувство. «Настоящее» чувство было, очевидно, только у древних.

Леопарди, конечно, представлял себе романтизм совсем иначе, чем Лодовико ди Бреме, и приблизительно так, как понимали его классицисты 1810—1820 годов. Для него это была литература ужасов, черный, или готический, роман, сатанинские романы конца XVIII — начала XIX века. Свою эстетику он строил на другой основе и, не усвоив задач новой поэзии, иногда приходил к взглядам, близким к тем, которые проповедовали романтики.

Лодовико ди Бреме отвергал античную мифологию как форму поэтического мышления, характерную для антикизирующей поэ-

зии классицизма. Вслед за античными поэтами классики воплощали силы природы и отвлеченные понятия в образах мужчины или женщины. В XVIII веке это очеловечивание было отчасти связано с рационалистической традицией мышления: человека интересует только человек, писал английский классик XVIII века Александр Поп. В ландшафте непременно должен быть человек или его жилище (*fabrique*), потому что без человека природа мертва, полагали художники и эстетики.

Традиционному приему персонификации, превратившемуся в поэтический штамп, Лодовико ди Бреме противопоставлял перевоплощение и вчувствование. Но Леопарди считал персонификацию необходимым и единственно возможным средством оживления природы. Этот языческий тип мышления, утверждал он, свойствен человеку во все периоды его исторического существования, ведь и дети представляют себе луну как женщину, а солнце как мужчину. Поэтому «соответствия» и «анalogии», о которых говорит ди Бреме, не нужны, это просто педантизм, свойственный романтикам.

Таким образом, особенно возмущала Леопарди философия тождества — как раз то, что в скором времени он положил в основу своей собственной эстетики. С течением времени резко отрицательное отношение Леопарди к сугубо «современной» школе романтизма теряет свою остроту. Находя у Овидия свойства, типичные для современной аналитической литературы, сравнивая древних поэтов с Байроном, он как будто стирает грани между романтизмом и классической традицией и находит нечто общее во взглядах Лодовико ди Бреме и своих собственных. В своих эстетических рассуждениях он развивает теорию тождества, прежде казавшуюся ему «романтической». И все же, как многие эстетики и художники неоклассицизма, он считает возрождение античности единственно возможным средством великой реформы искусства.

Полемика между классиками и романтиками приобрела в Италии политическое содержание практически с момента своего возникновения. Призыву де Сталь познакомиться с последними достижениями европейской культуры последовали в основном патриотически и прогрессивно настроенные литераторы, «поэтому в течение ряда лет романтиков в Ломбардии фактически отождествляли с либералами, а поборников классицизма рассматривали почти как приспешников Австрии и, во всяком случае, как поборников конформизма в политике и традиционализма в литературе»³⁹ Таким образом, в Италии уже во второй половине 1810-х годов произошло соединение либерального и романтического движения и оказалось реализованным знаменитое положение В. Гюго, выдвинутое им в 1828 году, — «романтизм — это либерализм в искусстве».

Лодовико ди Бреме, игравший основную роль в полемике классиков и романтиков, был также вдохновителем и организатором издания газеты «Кончильяторе» («Примиритель»). Ее кратковременная деятельность (первый номер вышел 3 сентября 1818 года, а последний — 17 октября 1819 года) — одна из самых блестящих страниц в истории итальянской культуры и журналистики. Замысел создать печатный орган, который отражал бы на своих страницах все актуальные проблемы современности, миланские романтики вынашивали с начала 1816 года. Считая литературную деятельность неотделимой от воспитательной, нравственной, они стремились к тому, чтобы их газета доносила свежее слово до широких слоев и тем самым активно содействовала обновлению гражданского самосознания итальянцев. Газета должна была помочь достигнуть морального единства страны, которое представлялось преддверием и залогом ее единства национального. Первоначально название газеты «Примиритель» указывало на стремление ее основателей примирить и объединить различные группы миланских романтиков. Но вскоре оно приобрело более широкий смысл, стало восприниматься как призыв к единению всех патриотических сил, в том числе классиков и романтиков, «ради единого фронта либералов для борьбы с реставрированным старым режимом и австрийским владычеством. Итальянский романтизм в том виде, в каком он возник и развивался в Милане, был вдохновлен этой политической мыслью»⁴⁰.

Издатели и сотрудники «Кончильяторе», считая своей задачей гражданское перевоспитание нации и приобщение ее к современным знаниям, освещали на страницах этой газеты широкий круг вопросов — в ней печатались статьи на социально-экономические, педагогические, этические, историографические и другие темы. Центральное место занимали материалы, посвященные литературе. Публиковались и статьи, утверждавшие принципы романтической эстетики. Собственно теоретических работ о романтизме было опубликовано немного, но его принципы настоятельно пропагандировались в рецензиях на различные научные труды и художественные произведения.

Самый видный среди сотрудников «Кончильяторе» теоретик Эрмес Висконти (1784—1851) хотя и не создал стройной системы, все же оказал заметное влияние на теорию и практику итальянских романтиков и способствовал популяризации принципов и идей романтизма среди читателей, мало причастных к литературным и эстетическим проблемам. Во многих его высказываниях ощущается воздействие европейских литературных авторитетов: Г.-Э. Лессинга, Ж. де Сталь, А.-В. Шлегеля, Ф. Шиллера, Ж.-Ш.-Л. Сисмонди. Соглашаясь с отцами европейского романтизма в том, что романтическая литература — это прежде всего литература национальная и созвучная современности, а литера-

тура классицизма создается по надуманным вневременным правилам, Висконти тоже приходил к выводу, что великие поэты, например Гомер, Софокл, Мильтон и Шекспир, всегда были романтиками потому, что их творчество выражало идеалы и чувства их времени. В первой своей известной работе «Начальные понятия о романтической поэзии» (1818) Висконти, утверждая принципиальные установки итальянского романтизма, требует от художника активной гражданской позиции и заявляет, что источником поэтического вдохновения должна быть сама жизнь. Он указывает на то важнейшее, по сути определяющее значение, которое имеют для словесности обстоятельства общественной жизни народа. Они являются источником сюжетов и тем и предопределяют в конечном итоге художественную форму произведений. В работе утверждается мысль о том, что классицизм — уже пройденный этап, а романтизм — веление времени; он открывает писателям возможность говорить с читателем о волнующих его проблемах. Но это общение, согласно Висконти, для романтиков, отвергнувших мифологию, возможно лишь на материале из истории. Собственно, «введение в исторические темы идей и мнений современности приводит к созданию романтических сочинений»⁴¹. В этом же трактате Висконти сформулирована политическая и эстетическая программа, по существу, всего романтического движения в Италии: «Эстетические задачи всех направлений искусства следует подчинять одной важнейшей цели — совершенствованию человечества, благу общества и отдельной личности»⁴².

«Диалог о драматических единствах времени и места» (1819), также опубликованный в «Кончилияторе», — главная работа Висконти по проблемам эстетики и один из наиболее известных и важных манифестов итальянского романтизма. Рассматривая проблему правдоподобия или театральной иллюзии, Висконти утверждает новый, как он полагал, романтический принцип правдоподобия, основанный на мотивировке характера персонажа, который в свою очередь определяется общественными условиями. Критик отрицает зависимость иллюзии от классицистических единств и стремится доказать, что главное условие ее создания — правдивость изображаемого на сцене действия. Основываясь на учении Лессинга об отличии между поэзией и живописью, Висконти заявляет о надуманности и вредности для драмы требований единств места и времени действия: так же как произвольно установленные ограничения, касающиеся пространства, подлежащего изображению на холсте, не могут не нанести ущерба воплощению замысла художника, так и соблюдение пресловутых «единств» препятствует реализации замысла драматурга. Ограничения во времени и месте мешают показать в развитии внутренний мир персонажей, нарушают естествен-

ность в изображении характеров и судеб. Висконти отходит, таким образом, от классицистического принципа типизации; основанного на независимости характера от окружающей среды, позволяющего или предписывавшего представлять героя в кульминационный момент его жизни. Новый принцип типизации, которому Висконти закладывает основы, предполагает изображение характера и судьбы героя во взаимосвязи со средой, в естественной их эволюции. Пример и прообраз романтической драмы он находит в творчестве Шекспира.

Хотя Висконти зарекомендовал себя как один из главных в Италии поборников романтизма, в своей эстетике он делал немалые уступки классицизму, допуская, например, использование мифологических образов в изобразительных искусствах для выражения абстрактных понятий. Порой границы между классицизмом и романтизмом оказывались довольно зыбкими.

Определяя характер того романтизма, который пропагандировал «Кончилиаторе», отмечают сильное влияние на него романтиков женевской группы во главе с мадам де Сталь и Сисмонди. «Эти писатели были связующим звеном между «Кончилиаторе» и романтической мыслью Европы, через их посредство в Италию проник не реакционный, а либеральный романтизм, который был, конечно, в известной степени связан с немецкой культурой, но в то же время воспринял идеи Руссо и некоторых просветительских течений»⁴³ Так, например, указывают, что итальянский романтизм питали также идеи английской и французской эмпирической и сенсуалистической философии XVIII—начала XIX века⁴⁴

Свое завершение теория и практика раннего итальянского романтизма получили в творчестве Алессандро Мандзони (1785—1873), ставшего в середине 1820-х годов признанным главой романтической школы. Он проявил себя как крупный философ, историк, лингвист. Но прежде всего он был великим художником и патриотом, который подчинял делу освобождения своей родины все художественные и идейные поиски. Проблема природы и функции искусства и теория художественного творчества были в центре его эстетических интересов; как и большинство его соотечественников, занимавшихся в начале XIX века вопросами эстетики, эти проблемы он разрабатывал и решал преимущественно на материале из национальной истории.

Резко возросший в Италии на рубеже XVIII—XIX столетий интерес к истории, как и в других странах Европы, объясняется в первую очередь идейными исканиями, вызванными бурными событиями эпохи. Нельзя упускать из виду и тот факт, что итальянцы, поднимавшиеся на борьбу за национальное освобождение, обращались к своему прошлому и ради пробуждения национального самосознания. История с ее фактами и методами

не только участвует в решении философско-исторических задач, но и в качестве компонента произведений искусства становится непосредственно причастной к решению нравственных и эстетических проблем. Историческая тема — основная тема европейской прозы и драматургии эпохи романтизма. На историческом материале романтики пытались решить актуальные политические, социальные и нравственные вопросы: история стала для них своеобразным средством общения с современниками. Процесс развития эстетической мысли, обусловивший такую роль истории в искусстве, был сложным; его стимулировали и социально-политические факторы и многие, иногда противоречивые, мнения о путях и условиях формирования нового национального искусства. Как уже неоднократно подчеркивалось, итальянские литераторы-патриоты возлагали главные надежды на искусство и литературу, проникнутые идеями гражданственности, полагая, что они помогут им добиться победы в борьбе за освобождение. То есть подъем и расцвет культуры ими мыслился как условие будущей политической свободы. Но в то же время в Италии было весьма популярно и другое мнение, высказывавшееся на протяжении XVIII века и в начале XIX века виднейшими мыслителями от Шефтсбери до Сисмонди: политическая свобода есть неперемнное условие расцвета искусств⁴⁵. В доказательство этому Сисмонди приводил пример, взятый также из истории, — расцвет искусств в вольных итальянских средневековых городках-коммунах⁴⁶. А мадам де Сталь в книге «Коринна, или Италия» (1807), в главе, посвященной итальянской литературе, причину ее упадка объясняла тем, что, потеряв независимость, итальянцы утратили возможность говорить правду, а затем и интерес к самой правде; итальянская словесность приостановилась в своем развитии потому, что занятие литературой для писателей, лишенных возможности открыто выражать свои мысли и тем содействовать благу общества, превратилось в самоцель⁴⁷. Таким образом, уже в первые годы XIX века итальянская эстетическая мысль вынуждена была обратиться к проблеме правды в искусстве, чтобы вернуть ему былую эффективность воздействия на общество. Мандзони принял самое живое участие в этих поисках как теоретик и добился выдающихся успехов в практике своего художественного творчества.

Итальянцам казалось, что, возвращая правду искусству, они возрождают былые достоинства и славу своей национальной культуры. В действительности же их искания находились в русле общего движения европейской эстетической мысли первых десятилетий XIX века. Критика феодального режима и его институтов, которую вели представители либеральной буржуазии, и особенности состояния современного общества породили у них потребность пересмотреть некоторые просвети-

тельские философские концепции, в том числе и эстетические. В результате этого пересмотра укрепилось, в частности, мнение о том, что «литература не должна ни развлекать читателя, ни навязывать ему утешительные, но недоказанные, логически сконструированные идеалы. Искусство — не удовольствие и не агитация, это прежде всего исследование действительности. Эстетическое наслаждение, так же как и общественное воспитание, достигается правдой, а не ложью. Правда, со всеми специфическими особенностями этого понятия, свойственными идеологии либеральной буржуазии, оказалась центром, к которому тянулось искусство, так же как история и наука. Литература тоже хочет быть «объективной», ригористически правдивой и прекрасной лишь в меру своей правдивости. В 1820-е годы понятие «правда» становится основной эстетической категорией»⁴⁸.

Убеждение в том, что поэзия должна быть правдивой и служить воспитательным задачам, Мандзони высказал в лучшем из своих юношеских стихотворений «На смерть Карло Имбонати» (1806). Впоследствии фигурирующее здесь абстрактное понятие «правда» (*il Vero*) в эстетике Мандзони претерпевает существенную эволюцию.

Сторонником искренней, изливающейся из сердца поэзии и противником всяких правил, регламентирующих художественное творчество и тем неизбежно наносящих ему вред, Мандзони объявил себя в 1812 году⁴⁹. Этих взглядов он придерживался и в последующие несколько лет. В предисловии к созданной на сюжет из национальной истории трагедии «Граф Карманьола» (1819), появившейся в разгар полемики между классиками и романтиками, Мандзони излагает, по существу, эстетику романтической драмы и затрагивает ряд эстетических проблем общего характера. Ополчаясь против пресловутых «единств» и традиционной установки подражать классическим образцам, он выдвинул новый принцип создания театральной иллюзии: «Правдоподобие для зрителя не должно вытекать из отношения действия к его собственному действительному бытию, а из отношений, которые различные части действия имеют между собой»⁵⁰. Согласно Мандзони, драматургия, как и искусство в целом, имеет свои объективные законы, знание которых позволяет воплотить идеал прекрасного. Сущность поэтической красоты такова, что ее «правила должны быть основаны на природе искусства, они должны быть необходимы, непреложны, независимы от воли критиков, должны быть найдены, а не созданы, и, следовательно, их нельзя нарушить, не нарушая сущности искусства»⁵¹. Главное из этих правил — не нарушать естественности, правды жизни. Удаление драматического искусства, «мощного средства совершенствования людей», от «истины и совершенства» умаляет силу его воздействия. Мандзони

стремится сохранить в своей художественной практике верность провозглашенным принципам, и прежде всего — «правде». Он полагает, что введение в трагедию хора, выражающего отношение автора к изображаемым событиям, позволяет, не превращая персонажей в рупор авторских идей, избежать субъективности. Разделение персонажей его трагедии на две категории — исторических и вымышленных — объясняется желанием не допустить смешения исторической правды и художественного вымысла.

Разработку эстетических проблем Мандзони продолжил в трактате «Письмо г-ну Ш. о единстве места и времени в трагедии» (1820, опубл.—1823), написанном в виде ответа французскому критику В. Шове, отрицательно отзывавшемуся о пьесе «Граф Карманьола». В нем Мандзони излагает и обосновывает свою «историческую систему», призванную сменить «систему классицизма». Продолжая борьбу с «единствами», он фактически выступает за приближение драматического искусства к действительности. Для этого крайне важно, полагает Мандзони, правдиво, как это делал Шекспир, отражать особенности общественной жизни в изображаемую эпоху, показывать, как они детерминируют характеры. Проблема соотношения между искусством и действительностью ставится и решается на историческом материале с учетом специфики истории и искусства. В своих философских, эстетических и методологических концепциях Мандзони исходит из существования причинно-следственных связей между явлениями действительности и способностью человеческого разума их постигать. Используя эту способность, историк восстанавливает ход прошлых событий и знакомит современников с прошлым, реконструированным таким путем. Следовательно, история решает преимущественно познавательные задачи. Трагический поэт, разрабатывая сюжет из истории, хотя и опирается на те же законы причинности, решает иные задачи — нравственные и эстетические — и добивается этого соответствующим отбором фактов. Литература обращается к истории не только потому, что все великие памятники поэзии имеют в своей основе исторические события, а потому, что «исторический характер помогает познать нечто новое о природе человека»⁵². Смысл художественного творчества, согласно Мандзони, состоит главным образом в том, чтобы, опираясь на знание исторических фактов и используя творческое воображение, «дополнить историю» — восстановить и представить современникам духовную сторону жизни людей давно прошедших эпох. «Показать чувства, желания и страдания людей через их дела и поступки — вот в чем состоит драматическая поэзия. Вымышленные же факты и подогнанные к ним чувства — это тяжкое преступление романов, начиная от м-ль Скюдери и

вплоть до наших дней»⁵³. Процесс совершенствования человека, в котором важную роль должно играть обновленное драматическое искусство, Мандзони мыслит как процесс гармоничного развития рационального и чувственного начал. Следовательно, его понимание идеальной личности предполагает гармонию чувств и разума. Чтобы пробудить мысль, нужно воздействовать на чувство. Однако ведущую роль надо оставить за разумом. Поэтому Мандзони заявляет, что художник, изображая минувшие события, «может и должен потрясать души, возрождая и развивая идеалы справедливости и добра, которые каждый носит в себе, не втискивая их в узкие рамки каких-либо вымышленных страстей. Он должен делать это, возвышая, а не помрачая наш разум, не требуя от него унижительных жертв в угоду нашей инертности и нашим предрассудкам!»⁵⁴.

Судя по «Письму г-ну Ш.», Мандзони был хорошо знаком с трудами итальянских историков, включая Л. Муратори и Д.-Б. Вико, и с основными идеями романтической французской историографии, которая начала складываться в самом конце 1810-х годов. Влияние, которое оказали на эстетические воззрения Мандзони романтические историографические идеи, отчетливо сказалось в его историческом романе «Обрученные» (1827), являющемся вершиной творчества писателя. Это произведение, заслужившее всеевропейское признание, полно и глубоко, согласно программным требованиям романтической эстетики, воссоздает одну из самых тяжелых эпох итальянской истории — XVII век, период испанского владычества. Идеи романтической историографии определили композицию романа и характеры персонажей. В центре повествования — рассказ о жизни народа, о его психологии и нравственности. Писателю важно восстановить духовное состояние народа, поскольку Мандзони разделял мнение о том, что народ является творцом истории. Историзм мышления Мандзони проявился и в строгом соблюдении принципа социальной детерминированности характера. В «Обрученных» нет прямых намеков на современное положение Италии, оккупированной австрийцами. Но картина прошлых событий, с документальной точностью воссозданная Мандзони, внушала итальянским патриотам мысль о том, что чужеземное иго может привести нацию на край гибели. Благодаря своим художественным достоинствам и глубокому идейному содержанию «Обрученные» положили начало итальянскому историческому роману нового типа. Этот жанр, проповедуя идеалы политического объединения, много сделал для становления национального самосознания. Отстаивая идею политического единства, Мандзони придавал громадное значение одному из основных средств его достижения — общенациональному, отвечающему нуждам современного общества языку. «Обрученные» явились практическим воплоще-

нием выработанных им лингвистических принципов, способствовавших созданию такого языка. Роман Мандзони заложил основы для развития итальянского реализма.

В силу особенностей социально-исторического развития Италии ее эстетическая мысль на рубеже XVIII—XIX веков столкнулась с необходимостью пересмотреть традиционные взгляды на природу искусства и его социальную функцию. Потребности набиравшего силы национально-освободительного движения активизировали эстетические поиски прогрессивно мыслящих итальянских литераторов. Они укрепились во мнении, что литература и искусство являются важным средством воздействия на общество. Но теперь перед искусством ставится не просветительская задача «исправления нравов», а политическая задача формирования национального самосознания, воодушевления народа на борьбу за освобождение страны. В конце 1810-х годов политическим устремлениям итальянских патриотов в наибольшей степени отвечали эстетические идеи формировавшейся романтической школы. Считая театр наиболее эффективным средством общественного воспитания, итальянские романтики уделяют исключительное внимание разработке теории драмы. К выполнению этой задачи, к ниспровержению поэтики классицизма с ее условностями они приступили почти на десять лет раньше французов и несколько дальше их продвинулись в решении некоторых эстетических и литературных проблем. Унаследованное от просветителей представление о воспитательной функции театра, соединенное с новыми эстетическими и историографическими идеями, позволило итальянским романтикам одержать полную победу над системой классицистической трагедии. Но эта победа предвещала поражение романтизма: пропагандировавшаяся Мандзони мысль о социально-исторической обусловленности характера подводила к понятию «типического характера», понятию, составляющему суть реалистического метода⁵⁵.

Авторитет итальянских романтиков старшего поколения в первой половине XIX века среди передовых деятелей культуры в других странах Европы был достаточно высок. Многие их эстетические идеи и политические симпатии разделял Стендаль, непосредственно следивший за романтическими дискуссиями в Милане⁵⁶. Влияние идей итальянской романтической школы испытали В. Гюго и А. де Виньи⁵⁷. А. С. Пушкин считал, что собственно в Италии и возник романтизм. Оказывается, что «в общей историко-литературной концепции Пушкина на долю Италии выпала самая важная роль в развитии литературного процесса,— именно в ней зародился романтизм, искусство, сво-

бодное от стеснительных чужих правил; в Италии возникла поэзия, выражающая современность и отказавшаяся от «подражания образцам»⁵⁸.

В 1830-е годы в развитии итальянского романтизма начинается новый этап. Романтики нового поколения, оставаясь верными идее общественно-политической роли литературы и искусства, в то же время отказываются от некоторых завоеваний своих предшественников. Они, например, выделяют нравственно-патетический аспект в искусстве в ущерб правде характеров и обстоятельств реальной жизни. И все же эстетика романтизма заметно влияла на итальянскую культуру и искусство вплоть до 70-х годов XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Итальянская эстетика первой половины XIX века и, в частности, эстетическая теория итальянского романтизма в дореволюционной отечественной литературе по истории эстетических учений не исследовалась.
- ² Г о л е н и щ е в - К у т у з о в И. Н. Вступ. статья к главе «Италия». — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967, с. 911.
- ³ М и з и а н о К.-Ф. Некоторые проблемы истории воссоединения Италии. — В кн.: Международный конгресс историков в Риме. Сентябрь 1955 Доклады советской делегации. М., 1956, с. 547.
- ⁴ Р у т е н б у р г В. И. Истоки Рисорджименто. Италия в XVII—XVIII веках. Л., 1980, с. 152.
- ⁵ Ш и ш м а р е в В. Ф. У истоков итальянской литературы. — В кн.: Ш и ш м а р е в В. Ф. Избр. статьи. История итальянско-литературы и итальянского языка. Л., 1972, с. 34—35.
- ⁶ См.: H a z a r d P. La révolution française et les lettres italiennes. Paris, 1910, p. 144—145.
«Само прилагательное *romantico* сформировалось в итальянском языке только в 1815—1820 годы, то есть позднее, чем в английском, немецком и французском» (Б у д а г о в Г. А. Из истории слов «романтический» и «романтизм». — «Известия АН СССР». Серия литературы и языка. 1968, т. XXVII, вып. 3, с. 250).
- ⁸ Д м и т р и е в А. С. Теория западноевропейского романтизма. — В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 38. Необходимо уточнить, что начало карбонаризма в Италии относится отнюдь не к 1815 году, а ко второй половине первого десятилетия XIX века (см.: К о в а л ь с к а я М. И. Итальянские карбонарии. М., 1977, с. 8).
- ⁹ К и н г Б. История объединения Италии, т. 1, М., 1901, 130.
- ¹⁰ Т о м а ш е в с к и й Н. Б. От классицизма к романтизму. — В кн.: Т о м а ш е в с к и й Н. Б. Традиции и новизна. М., 1981, с. 121, 124.

- См.: Courttem C. de. Milano romantica e la Francia della Restaurazione. 1815—1830. Milano, 1925, p. 11.
- ¹² См.: Тарле Е. В. История Италии в новое время. Спб., 1901, с. 154. См.: Salipari C. Sommario di storia della letteratura italiana. 2a ed. Napoli, 1965, p. 425.—Томашевский Н. Б. Указ. соч., с. 123.
- ¹³ См.: Рейзов Б. Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм.—В кн.: Рейзов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 9—11.
- ¹⁴ Рейзов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978, с. 254—255.
- ¹⁵ Теоретик-марксист, основатель Итальянской компартии Антонио Грамши (1891—1937) придавал очень большое значение выдвинутой В. Куоко концепции «пассивных революций» (см., например: Gramsci A. P. Materialismo storico e la filosofia di B. Croce. Torino, 1949, p. 184). См.: Cuoco V. Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli. 2a ed. Milano, 1806, p. 128—130.
- О популярности среди итальянцев этой теории свидетельствует речь известного поэта Винченцо Монти (1754—1828), произнесенная им в 1803 году в Павийском университете. См.: Monti V. Rivendicazione dell'ingegno e della civiltà degl' Italiani.—Zetture del Risorgimento Italiano 1749—1870, scelte e ordinate da G. Carducci. Bologna, 1961, p. 125—127.
- ¹⁹ См.: Cuoco V. Platone in Italia. Bari, 1916, vol. 1, p. 213; Cuoco V. Scritti vari. Bari, 1924, vol. 1, p. 249.
- ²⁰ Cuoco V. Platone in Italia, vol. 1, p. 121.
- ²¹ Ibid., p. 213.
- ²² Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 392.
- ²³ Голенищев-Кутузов И. Н. Литературные теории Италии XVII—XVIII веков. Эстетические воззрения Вико.—В кн.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 352.
- ²⁴ Сапрыкина Е. Ю. Некоторые особенности романтической теории драмы.—В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 185.
- Фосколо У. Принцип поэтической критики.—В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3, с. 924.
- ²⁶ Там же, с. 925.
- ²⁷ См. там же, с. 925—926.
- ²⁸ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964, т. 2, с. 513.
- ²⁹ De Sanctis F. Ugo Foscolo.—In: De Sanctis F. Saggi critici. Bari, 1969, vol. 3, p. 124.
- ³⁰ См.: Пурро М. Foscolo e romantici.—In: Il Romanticismo. Budapest, 1968, p. 137—161.
- ³¹ Де Санктис Ф. История итальянской литературы, с. 519.
- ³² См.: Канделоро Дж. История современной Италии. М., 1961, 2, с. 31—35.
- ³³ И. Н. Голенищев-Кутузов решительно возражает против мнения о второстепенности итальянской культуры XVII—XVIII веков сравнительно с французской или английской. См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы, с. 357.

- ³¹ Берше Дж. Полусерьезное письмо Златоуста своему сыну.— В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 488.
Там же.
- ³⁶ Разделы, посвященные Л. ди Бреме и Дж. Леопарди, принадлежат Б. Г. Рейзову. Более подробно об эстетических и философских взглядах Лодовико ди Бреме см.: Рейзов Б. Г. Лодовико ди Бреме и теория итальянского романтизма.— «Известия АН СССР». Серия литературы и языка. 1975, т. 35, № 2.
- ³⁷ Di Breme L. Polemiche. Torino, 1923, p. 104.
- ³⁸ Подробнее об эстетических взглядах Джакомо Леопарди см.: Рейзов Б. Г. Эстетика Леопарди.— В кн.: Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978.
- ³⁹ Канделоро Дж. Указ. соч., с. 35.
- ⁴⁰ Рейзов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974, с. 320.
Visconti E. Idee elementari sulla poesia romantica.— In: «Il Conciliatore», a cura di V. Branca. Firenze, 1953, vol. 1, p. 384.
- ⁴² Ibid., p. 397.
- ⁴³ Канделоро Дж. Указ. соч., с. 41.
- ⁴⁴ См.: Рейзов Б. Г. Стендаль. Философия истории..., с. 321.
- ⁴⁵ Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т., т. 7. М., 1959, с. 248; Shaftesbury A.-A.-C. Second Characters. Cambridge, 1914, p. 22—23.
- ⁴⁶ См. рецензию П. Борсьери на «Историю итальянских республик в средние века» Сисмонди, опубликованную в «Кончилиаторе».— «Il Conciliatore», vol. 1, p. 232—234.
См.: Stäel J.-L. Corinne ou l'Italie. Paris, 1890, p. 134.
- ⁴⁸ Рейзов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, с. 94.
- ⁴⁹ Manzoni A. Opere. Vol. 4, parte 1. Milano, 1912, p. 309—310.
- ⁵⁰ Мандзони А. Предисловие к трагедии «Граф Карманьола».— В кн. Мандзони А. Избранное. М., 1978, с. 323.
- ⁵¹ Там же, с. 51.
- ⁵² Manzoni A. Lettre à M. Ch.— In: Manzoni A. Opere complete. Napoli, 1850, p. 708.
- ⁵³ Ibid., p. 710.
- ⁵⁴ Ibid., p. 722.
- ⁵⁵ См.: Томашевский Н. Б. Указ. соч., с. 121.
- ⁵⁶ См.: Сапрыкина Е. Ю. Указ. соч., с. 197—199.
- ⁵⁷ См. там же, с. 200.
- ⁵⁸ Берков П. Н. Пушкин и итальянская культура.— В кн.: Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981, с. 360.

§ 4. Испания

Первая треть XIX столетия в Испании была неблагоприятна для развития наук и культуры в целом. «Возможно, никогда за всю историю Испания не жила при режиме, столь откровенно поощрявшем невежество, столь пренебрежительно относившемся к культуре, науке и разуму»¹, — пишет современный исследователь общественной жизни Испании прошлого века о годах правления Фердинанда VII. Вступлению Фердинанда VII на престол предшествовали буржуазная революция и освободительная война 1808—1814 годов против армии Наполеона. В 1820 году произошла вторая буржуазная революция, три года спустя подавленная при помощи французской вооруженной интервенции. В периоды первой и второй буржуазных революций просвещенная часть испанского общества была почти целиком поглощена политическими проблемами. «Либеральное трехлетие» — так историки называли годы второй революции — ознаменовалось бурным расцветом политической прессы с характерными для нее жанрами: сатирой, памфлетом, патриотическими стихами и т. д. Годы абсолютистской реакции для многих представителей национальной культуры стали годами тюремного заключения, ссылки, вынужденной эмиграции. Указами монарха закрывались университеты и прекращались периодические издания. Духовная жизнь замирала.

Сложившийся под влиянием идей Просвещения и закрепившийся к концу XVIII века взгляд на искусство и литературу сохранялся в Испании на протяжении трех десятилетий нового века. Х. Гомес Эрмосилья в 1825-м и Ф. Мартинес де ла Роса в 1827 году продолжают еще опираться в своих поэтиках на принципы неоклассицизма. В то же время спорадически возникают очаги распространения романтических идей, воспринятых при соприкосновении с культурами соседних европейских стран².

Когда германский консул Хуан Николас Бель де Фебер, чьей второй родиной стала Испания, опубликовал в кадисском «Меркурио» свой перевод фрагментов об испанской поэзии и театре из лекций А.-В. Шлегеля (1814) и попытался увлечь местные литературные круги проблемами национальных традиций и национального духа, кадисские либералы отшатнулись от него. Это произошло отчасти, быть может, потому, что просветительские концепции дали уже глубокие корни, отчасти из-за консервативности, которая была угадана в доктрине духа наций. В длительную полемику с Бёлем де Фабером вступили будущий автор романтического манифеста Антонио Алкала Галиано (1789—1865) и критик и поэт Хосе Хоакин де Мора (1783—1864). Между тем пропагандист теорий Шлегеля организовал в Кадисе постановку нескольких пьес Кальдерона и про-

должал углубленно заниматься старой испанской литературой; результатами этих изысканий стали две книги: антология старой кастильской поэзии (1825) и «Испанский театр до Лопе де Вега» (1832).

Осенью 1823 года в Барселоне начал выходить просуществовавший около года журнал «Эль Эуропео» — орган группы литераторов, которых увлекли теории романтиков. Среди инициаторов издания были поэт Бонавентура Карлес Арибау (1798—1862), чья «Ода родине» послужила толчком к возрождению каталанского языка и каталаноязычной литературы, и прозаик Ремон Лопес Солер (1806—1836), позже подражавший в своих исторических романах В. Скотту и Гюго. «Эль Эуропео» знакомил читателей с работами братьев Шлегель и Уланда, пьесами Шиллера, романами В. Скотта.

Следующий шаг в освоении теорий романтизма и приложения их к национальной литературе сделал фольклорист Агустин Дуран (1793—1862) в своем «Рассуждении о влиянии современной критики на упадок старого испанского театра», увидевшем свет в Мадриде в 1828 году. Разделяя мнение Бёля де Фабера об испанском театре «золотого века» и народной поэзии, он принял понятие «романтическое искусство» в том значении, какое ему придали Август и Фридрих Шлегель, подразумевавшие под «романтическим» искусство как средних веков, так и нового времени. По А. Дурану, испанский классицизм — это ложный шаг, сделанный литературой под влиянием, чуждым ее национальным традициям и народным корням. Драматургическую школу Лопе и Кальдерона автор «Рассуждения...» рассматривает как литературное явление, возникшее на основе народного творчества и продолжающее его. Испанская литература XVII века именуется в «Рассуждении...» романтической.

Известную роль в становлении теории и практики испанского романтизма в 30-е годы сыграло то обстоятельство, что многие из крупных представителей его, находясь в политической эмиграции в странах Европы, впитывали там новые идеи и, возвращаясь на родину, привозили с собой этот новый духовный багаж. Так, Франсиско Мартинес де ла Роса (1787—1862), автор неоклассицистского «Поэтического искусства» (1827), подражавший в стихах Кинтане и Мелендесу Вальдесу, а в драматургии — Л. Фернандесу де Моратину, живя в Париже, создал две романтические драмы: «Ибн Умейя» (1830) и «Заговор в Венеции» (1834) — и вернулся из изгнания романтиком. Поэт и прозаик Анхель Сааведра герцог де Ривас (1791—1865), начинавший свою литературную деятельность также под влиянием неоклассиков, будучи в эмиграции во Франции и Англии, испытал на себе воздействие творчества Шатобриана, а затем Байрона и написал по возвращении на родину роман-

тическую поэму «Мавр-подкидыш» (1834). Поэт Хосе де Эспронседа (1809—1842), ученик севильского профессора и литератора неоклассической школы А. Листы, в своих скитаниях по Европе нашел духовного наставника в лице Байрона. Наконец, крупнейший испанский сатирик прошлого века, автор исторического романа «Паж короля Энрике Слабого» и романтической драмы «Масиас» (1834), а также большого числа нравоописательных и политических очерков Мариано Хосе де Ларра (1809—1837) провел во Франции детские и отроческие годы, что несомненно сказалось на его духовном и творческом формировании.

Одним из первых манифестов испанского романтизма стала статья-пролог А. Алкала Галиано к поэме герцога де Риваса «Мавр-подкидыш» (1834). («Обращение» Алкала Галиано в новую «литературную веру» тоже, очевидно, было связано с пребыванием его за границей в качестве политэмигранта.) Автор пролога дал своеобразное историческое истолкование литературной школе XVII века, получившей название культеранизм. Культеранистам, щедро одаренным умом и фантазией, рассуждал Алкала Галиано, был закрыт путь к неизведанному и противопказаны даже серьезные размышления. Усиливавшаяся королевская власть не позволяла им делать объектами свободного исследования или дерзкого несогласия формы государственного правления, законы и религиозные установления. Монархия требовала почтения и подчинения. В этих условиях, заключал автор манифеста, писателям не оставалось ничего другого, как растратывать свои великие природные силы на «акробатические трюки», развлекаться утонченной игрой тривиальной мысли. Таким образом, не принимая испанского барокко, Алкала Галиано находил ему историческое оправдание и признавал высокую одаренность его создателей. В «доктринарной» части статьи среди прочих требований к «новым» писателям выдвигалось требование «следовать собственному импульсу, подчиняться стихийному вдохновению», не подражать старым образцам, а творить так, как творят «гении современной эпохи» в других странах.

В статье Ларры «Литература», где мы находим его эстетическое кредо таким, каким оно сложилось к 1836 году, тоже под историческим углом зрения и в контексте общественно-политической жизни страны рассматривается литературное прошлое Испании. В ней тоже есть положения, навеянные теориями европейских романтических школ. Но это, возможно, самый оригинальный памятник теоретической мысли периода расцвета испанского романтизма. В статье скрещиваются неизжитый дух Просвещения с его верой в поступательное движение истории, жажда творческой свободы во всем, присущая романтизму, и призыв к конкретному анализу явлений действительности, бросая который Ларра оставляет романтизм позади. Характе-

ризуя время, в которое ему выпало жить, как пору, «когда умственный прогресс, сбрасывая повсюду цепи былого, расшатывая одряхлевшие традиции и ниспровергая идолов, провозглашает миру свободу морали, а заодно и свободу плоти», он заключает: «Литература должна отозваться на эту неслыханную революцию, на этот безмерный прогресс...»³.

Ларра не разделял той концепции творчества, согласно которой художник создает свой особый мир, противопоставляя действительности возможное. «Литература для нас, — писал он, — дочь опыта и истории и тем самым маяк будущего; она учится, анализирует, философствует, углубляется, думая обо всем и говоря обо всем в стихах и в прозе на потребу еще невежественной толпы, она проповедует и распространяет знания, наставляя в истинах тех, кому интересно их знать, и показывая нам человека не таким, каким он *должен быть*, а таким, каков он *есть*, что ведет нас к его познанию; мы хотим литературы, полностью отражающей научные знания эпохи, интеллектуальный прогресс нашего века»⁴. Вместе с тем и в своей театральной критике и в статье «Литература» Ларра настойчиво возражал против догматического понимания искусства, отвергал как неправомерное «сектантское» отношение к литературным школам и течениям, приветствовал всякое произведение, в котором отразились дух и образ жизни общества, к какой бы школе ни принадлежал его автор. «Мы не признаем роли наставника ни за одной литературой Европы и меньше всего за одним каким-нибудь человеком или эпохой, поскольку вкус есть нечто относительное, мы не признаем исключительных совершенств за одной какой-нибудь школой, потому что школ абсолютно плохих не бывает. Не следует думать, будто мы ставим перед своими возможными последователями задачу совершенно нетрудную. О нет! Мы потребуем от них образования, потребуем знания человека: им нельзя будет, подобно классику, открыть Горация или Буало и поносить Лопе де Вега и Шекспира; нельзя будет, подобно романтику, стать под знамена Виктора Гюго и отмежеваться от Мольера и Моратина. Ни в коем случае! В нашей библиотеке Ариосто будет стоять рядом с Вергилием, Расин рядом с Кальдероном, Мольер рядом с Лопе; одним словом, будут уравнены в правах Шекспир, Шиллер, Гете, Байрон, Виктор Гюго и Корнель, Вольтер, Шатобриан и Ламартин»⁵.

Если искать в национальном прошлом критика и мыслителя, наследником или идейным продолжателем которого можно было бы назвать Ларру, то, очевидно, в первую очередь следует вспомнить Бенито Херонимо Фейхоо — ученого и гуманиста предшествовавшего столетия, обладавшего, как и Ларра, недогматическим складом ума и широтой взглядов, необходимыми для того, чтобы оценить явления в их общественно-историческом

контексте, без ложного патриотизма и без чрезмерного самоуничтожения. В одном больном для испанской словесности вопросе Ларра выступал прямым продолжателем Фейхоо, хотя, возможно, и не под влиянием его. Это вопрос о «чистоте» языка. И тот и другой противопоставляли пуризму историческое понимание языка, понимание того, что новое слово отвечает новому в реальности, и было бы ошибкой их разъединять: нельзя выражать новое, пользуясь языком прошлой эпохи, пусть даже славной.

С середины 40-х годов в художественном творчестве принципы романтизма постепенно начали вытесняться новыми.

В этот период испанская философская мысль делает первые шаги в приобщении к системам немецкого идеализма, получившим широкое распространение в Европе. Это приобщение носило робкий характер, потому что «секуляризация» наук в стране еще не произошла, и догматы католической церкви продолжали быть их незыблемой основой. Группа севильских философов — Франсиско Эскудеро, Контеро Рамирес, Бенитес де Луго, Антонио Мариа Фабье — делала в середине века попытки распространить в Испании учение Гегеля, примирив последнее с католицизмом. Тогда же филолог Исаак Нуньес Аренас (1812—1869), возглавлявший кафедру литературы в Центральном (мадридском) университете, написал свою работу «Философские элементы литературы», в которой опирался на некоторые положения эстетического учения Канта.

Действительно глубокие корни дало в Испании учение Карла Кристиана Фридриха Краузе (1781—1832), первым популяризатором которого стал правовед Хулиан Сан дель Рио (1814—1869), учившийся в начале 40-х годов в Гейдельберге и занявший кафедру истории философии в Центральном университете в 1854 году. Крауизм привился, разросся в довольно широкое идеологическое течение и как философская школа существовал до середины 70-х годов. Положения философии «гармонического рационализма», создателем которой был Краузе, в известной мере сохраняли связь с философией Просвещения.

Эстетические категории и понятия занимают ключевые места в общетеоретических работах испанских крауизистов: Санса дель Рио, Франсиско Хинера де лос Риос, Франсиско Фернандеса-и-Гонсалеса, Гумерсиндо де Аскарате и других. В главном сочинении Краузе «Первообраз человечества», переведенном Х. Сансом дель Рио в 1860 году, говорится о красоте всего сущего как отражении бесконечной божественной красоты. Гармония — одно из центральных понятий крауизма. Истина, добро и красота, по крауизистам, составляют гармоническое единство. Искусство рассматривается ими как «актуализация», «живое и поступательное проявление божественного начала среди

людей», и в то же время человеческая жизнь, прожитая в соответствии с идеалами, приравнивается к произведению искусства.

Не считая переводов произведений Краузе («Очерки эстетики» переведены Ф. Хинером де лос Риос в 1874 году; «Теория музыки» — в 1884 году), его испанским последователям принадлежали и оригинальные работы, посвященные эстетическим вопросам и теории литературы. «Природа, фантазия и искусство» (1873) Франсиско Фернандеса-и-Гонсалеса, «Искусство и искусства» Ф. Хинера де лос Риос, «О характере страстей в трагедии и драме» (1875) Франсиско де Паулы Каналехаса и другие сочинения испанских краузистов явились продолжением теории немецкого идеалиста.

Исторический процесс, по краузистам, — это неуклонное движение человечества к земному совершенству. Всякий род деятельности, в том числе художественное творчество, оценивался ими с точки зрения его вклада в дело прогресса. Такая точка зрения была вполне согласована с их высокой оценкой художественной деятельности, в особенности литературного творчества. С другой стороны, она ограничивала искусство, сводя его роль к «актуализации» во времени некой «духовной идеи» или «разумной цели». Кроме того, творчество виделось последователям Краузе в Испании как преимущественно рациональный процесс, и в собственных своих эстетических построениях они предпочитали дедуктивный метод рассуждения, искали строгой ясности, четких определений и классификаций.

Крауизм как идеологическое движение, связанное с либеральной мыслью и ее развитием в 50—70-х гг. XIX века, сыграл значительную роль в раскрепощении умов. Этого нельзя сказать об эстетике крауизма, которая тяготела к нормативности и питалась идеями рационализма прошлых столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

Aranguren J. I., Moral y sociedad. Introduccion a la moral social española del siglo XIX. Madrid, 1966, p. 60.

² Как отмечал французский испанист П. Маррас, политический и отчасти культурный партикуляризм, сильно сказавшийся в Испании XIX века, приводил к тому, что художественные движения, зарождавшиеся в одной из областей страны, как правило, не имели резонанса в масштабах всей страны. Его изыскания показали, что ни кружок Бёля де Фабера в Кадисе, ни барселонский журнал «Эль Эуропео», ни программная статья Алкала Галнано в Мадриде не нашли широкого отклика. (См.: Marrast P. Libro y lectura en la España del siglo XIX. Temas de investigación. — In: Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporanea. Madrid, 1974).

³ Ларра М.-Х. Сатирические очерки. М., 1956, с. 338—339.

⁴ Там же, с. 341.

⁵ Там же; с. 340.

§ 5. США

Своеобразие развития романтизма в США во многом определялось тем, что в нем отражалась неудовлетворенность итогами более ранней, чем европейские, американской буржуазной революции 1776—1783 годов, когда «возникла впервые... идея единой великой демократической республики», «была провозглашена первая декларация прав человека и был дан первый толчок европейской революции XVIII века»¹. Участие некоторых крупных коммерсантов, предпринимателей и землевладельцев (в том числе и рабовладельцев) в борьбе против британского владычества ограничивало масштабы прогресса демократии. Пестрота рядов патриотов создавала видимость единства их интересов, хотя основную тяжесть войны несли беднейшие слои, а плоды победы достались богачам. Крушение иллюзии равных возможностей для всех американцев, быстро наступившее разочарование последствиями революции составляло почву романтизма в США и отражалось в нем.

Исследование эстетической мысли в США в период развития романтизма наталкивается на существенные трудности методологического порядка, связанные со специфической структурой самого проявления эстетического сознания в США: философские течения не исчерпывают собой развитие эстетической мысли; чтобы увидеть полную картину, необходимо детально анализировать эстетические воззрения выдающихся деятелей искусства. На первый план подобного исследования должны быть поставлены самобытные, хотя и не оторванные от философских течений Европы, теории Р.-У. Эмерсона и Г.-Д. Торо; они представляют тем больший интерес, что их влияние вышло в XIX веке за пределы своей страны и вновь дало себя почувствовать в XX столетии. Однако не менее важное место в развитии эстетики романтизма принадлежит теоретическим работам писателя Э. По и скульптора Г. Грино. Значительную роль в становлении эстетической мысли США сыграли и другие деятели культуры. Кроме того, некоторые переломные моменты в истории американского искусства (например, появление на фоне романтической литературы первых реалистических произведений, обличавших рабство, или опубликование «Листьев травы» У. Уитмена) сами по себе были поворотным пунктом в эволюции эстетического сознания американцев, так как изменили представление о том, что является прекрасным, какова миссия художника и что достойно быть объектом искусства.

Американская эстетика возникла в период романтизма не случайно. Романтики Уошингтон Ирвинг (1783—1859), Фенимор Купер (1789—1851), Эдгар По (1809—1849) были первыми американскими художниками, ставшими классиками мирового

искусства. Их произведения дали материал для формулирования и решения ряда теоретических вопросов. Существенной особенностью развития американской эстетической мысли в этот период было то, что она в значительной мере сосредоточивалась на проблемах национального искусства.

Эстетическая мысль США XIX века отличалась самобытностью, хотя исследователи находят точки связи взглядов Р.-У. Эмерсона с идеями европейских философов и пытаются возвести некоторые идеи Э. По к теориям романтиков Европы. Эстетика американского романтизма не из числа «ученых». Основные ее идеи рождены развитием эстетического сознания в США и более связаны с опытом национального искусства, чем с зарубежной теоретической мыслью.

Общественно-политическая и философская мысль США выкристаллизовывалась в период общественного подъема, рожденного борьбой колоний против господства Англии во второй половине XVIII века. Она достигла высокой степени развития в деятельности просветителей. К числу наиболее прогрессивных мыслителей периода революции вместе с Т. Джефферсоном принадлежал Бенджамин Франклин (1706—1790). В его сочинениях впервые был затронут вопрос, к которому будут постоянно обращаться эстетики в XIX веке. Это проблема критерия при определении совершенства произведения. С характерной для него прямоотой и лапидарностью Франклин выдвинул применительно к литературе рационалистический и демократический критерий стиля: язык автора должен быть предельно выразителен, но в то же время понятен для возможно более широкого круга людей. Отзвуки поэтики неоклассицизма и чтимого им принципа деловитости и экономии ощущаются в его утверждениях, что не следует употреблять два слова для того, что можно сказать одним, что слова должны быть благозвучны, а написанному следует быть гладким, ясным, кратким, ибо противоположные качества неприятны. К счастью, собственный язык Франклина, раскованный, отличающийся многообразием интонаций, был не столь архаичен, как его стилистическое кредо. Заметим, что к идее «написанное должно быть кратким» через полвека вернется контрастирующий Франклину во всем (от политических убеждений до образа жизни) поэт-романтик Э. По; в этом частном факте ощущается более общая тенденция: подобно искусству, в США теория романтизма не порывала полностью с традициями Просвещения и несла в себе долю рационализма, искала универсальные законы мастерства.

На протяжении первой половины XIX века в выступлениях философов и художников затрагивались проблемы стиля, специфики видов и жанров искусства; поднимались основополагающие вопросы эстетики — о сущности прекрасного, о традициях

и новаторстве и т. п. Однако уже с конца XVIII века на первый план выдвигается проблема художественной независимости республики, и прежде всего создания национальной литературы. Она была поставлена «поэтом двух революций» Филиппом Френо (1752—1832) в памфлете «Совет сочинителям» (1788). С мрачным юмором автор рассуждал о неблагоприятности для развития искусства условий в молодой республике, занятой практическими задачами и не отличающейся утонченностью вкусов. Важной проблемой он считал поиски пути развития подлинно национальной литературы. Главной задачей писателей он видел изживание эпигонского копирования европейских и особенно английских образцов: отказ от навязанной европейскими менторами неоклассицистской моды на высокопарный слог, имитацию учености и т. п.

Перу Френо принадлежал и стихотворный прообраз последующих романтических манифестов — «Сила фантазии» (1770). Свободное от высокопарной фразеологии современной подражательной поэзии, это стихотворение может служить примером слияния просветительских тенденций с романтическими. Логикой доказательств в духе рационализма Френо утверждал всемогущество фантазии: в ее власти весь мир; она строит образы из любого материала; благодаря ей человек, подобно бессмертным, видит любые края, владеет землей и космосом и даже тем, чего не было. Таким образом, Френо не только предвосхитил мысль Дж. Китса, но и создал своеобразный пролог к теории воображения Колриджа. Френо является в этом плане также предшественником Э. По, в эстетической теории которого фантазия, воображение выступают как первооснова поэтического творчества.

К числу наиболее ранних эстетических исследований в США относятся лекции о поэзии (1825—1826) и ряд статей видного деятеля культуры, поэта Уильяма Каллена Брайента (1794—1878). В его теоретических работах проступают черты незрелой еще романтической мысли в ее американском варианте — сочетание романтических прозрений с наследием просветительской эстетики и отзвуками неоклассицистского подхода к искусству и к проблеме красоты. В то же время его теория органична и самобытна, она рождается из опыта создания собственных произведений и критики чужих. Она отличается последовательностью в важном для романтизма вопросе: в ней нет догматизма и нормативности в подходе к художественному творчеству; Брайент признавал правомерность разнообразия художественных принципов и стилей. В то же время, разграничивая виды искусства по способу воздействия на человека, он утверждал, что поэзия обращается в первую очередь не к чувству, а к разуму (вызывая с помощью словесных символов образ объекта и

предлагая в то же время отвлеченную идею). Эффект ее воздействия он ставил в зависимость от степени духовного развития читателя.

Исходя при рассмотрении поэзии («побуждающего искусства») из факта ее воздействия на публику, Брайент оказался предшественником Э. По, но, в отличие от последнего, он конкретизировал «побуждение» как возбуждение мысли намеком при использовании условных символов. Этой суггестивностью ее метода объяснял он многообразие воздействия поэзии на воображение разных людей.

Брайент недвусмысленно утверждал превосходство необозримо многоликого материального и духовного мира над искусством. Хотя он называл поэтический язык великим механизмом, творящим чудеса, он считал многообразие речевых оборотов недостаточным для адекватного воплощения явлений мира. Компенсацией этой ограниченности языка представлялся Брайенту суггестивный характер поэтической речи, передающей сознанию впечатление целой картины с помощью немногих моментов. Важную роль в этом процессе Брайент отводил воображению, которое легче возбудить намеком, чем детальным описанием. Данная им характеристика воображения почти буквально повторяет строки «Силы фантазии» Френо. Брайент отводил ему место активного соавтора поэта, поскольку из эскизов последнего оно воссоздает образы, обогащенные накопленным жизненным опытом читателя.

Важную цель поэзии Брайент видел в ее воздействии на человеческие сердца и отвергал попытки поклонников «чистой поэзии» исключить из нее пафос. В духе эстетики Просвещения Брайент утверждал взаимосвязь поэзии с разумом; предписания вкуса, которыми руководствуется поэзия и которые являются критерием ее оценки, он выводил из рассудочного осмысления разумного порядка вещей. Не отрицая возможности интуитивного постижения правил вкуса, он все же отдавал предпочтение сознательному их соблюдению, так как соответствие, соразмерность и сообразность должны доставлять удовлетворение разуму. Напряженные усилия разума он справедливо полагал неотъемлемым компонентом художественного творчества. Брайент подчеркивал гносеологическую функцию искусства, его роль как хранителя человеческого опыта, который человек присваивает и которым оперирует как собственным. Истины, обогащенные художественной силой и красотой, он считал достоянием искусства. Он не исключал из поэзии логические рассуждения при условии наличия в них оригинальности и красоты. В то же время в духе истинно романтической эстетики признавал поэтическую иерархию в области выбора предмета, тематики: не все, заключенное в стихотворную форму, является поэзией.

Таким образом, Брайент первым в США выдвинул тезис, который найдет практическое развитие в критической деятельности По, с чьим именем его и будут связывать историки эстетики.

Брайент выдвинул и положение о полифункциональности искусства, обеспечивающего также и игру ума, развлечение. Более полутора столетия назад Брайент затронул предмет, ставший сейчас причиной споров в кругу исследователей «массовой культуры», — противоречивую природу воображения, способного и уводить в сферу возвышенного, и навязывать образы, коренящиеся в низких склонностях. Брайент приближался к постижению существенного аспекта природы искусства — слияния в нем объективного и субъективного начал. Главными функциями искусства он считал познавательную и воспитательную — функцию совершенствования человека; этим он создал основы эстетической концепции, которая в полной мере была воплощена в жизнь в творчестве У. Уитмена.

Продолжая традицию Френо, Брайент, как впоследствии Дж.-Ф. Купер и другие литераторы, подчеркивал необходимость материальной поддержки молодого национального искусства. Однако эта практическая проблема не могла быть решена филантропами. Она возникла в силу того, что труд художника был непрестижен и не приносил дохода. Эта ситуация восходила еще к убежденности колонистов-пуритан, что все, не связанное с производством предметов потребления и торговли или с религией, — является праздным греховным занятием. Только с победой философского свободомыслия, с распространением социалистических идей и уничтожением почвы для элитаристских теорий «высокой аристократической культуры» плантаторов поднялся общественный статус художников, а участие их в борьбе против рабства привлекло к ним внимание масс и создало публику, которой не имели романтики в первой трети XIX века.

В период зрелого этапа романтизма почти все значительные писатели США выступали с лекциями или публикациями по проблемам американского искусства. Наиболее развитую и последовательную эстетическую теорию предложил Эдгар Аллан По (1809—1849). Его эстетические воззрения наиболее полно изложены в работах «Философия обстановки» (1840), «Marginalia» (1844), «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип» (1848), «Логическое обоснование стиха» (1848), в некоторых критических статьях и рассказах.

Значительное внимание уделял По анализу содержания эстетических понятий. При всей рационалистичности его романтизма наибольший интерес вызвало у него (в традициях Колриджа) воображение в его многообразных проявлениях. В воображении, фантазии и фантастическом юморе По находил новизну, но только

воображение он именовал «художником», поскольку считал, что из новых сочетаний старых форм оно выбирает лишь гармонические и порождает красоту со всеми ее модификациями — в том числе и «возвышенное». Воображение выбирает лишь не осуществленные до этого, но возможные сочетания. При этом материалом ему служит весь мир, и оно порождает красоту даже из уродств.

К области фантазии По относил сочетания, в которых гармоничность на втором плане, а новизна дополняется элементом неожиданности, ощущением удачного преодоления трудности. Если же фантазия создает «ошибочные» сочетания, то результатом будет «фантастическое», для которого характерна часто несоразмерность. Воображение, фантазия трактовались По как важнейшие факторы, источники творчества. Однако не они определяют характер произведения. По признавался: «Я предпочитаю начинать с рассмотрения того, что называется эффектом. Ни на миг не забывая об оригинальности — ибо предаст сам себя тот, кто решает отказаться от столь очевидного и легко достижимого средства возбудить интерес...»².

Э. По исходил из того, что какая-то степень длительности нужна, чтобы достичь эффекта, но краткостью определяется интенсивность задуманного поэтического эффекта. Чтобы вызвать ту степень взволнованности, которую По считал «не выше вкусов публики и не ниже вкусов критики», по его мнению, наиболее подходил объем в сто строк.

Необходимо отметить демократическую ориентацию эстетической теории По. Он не был жрецом «искусства для искусства». Как следует из приведенных выше его положений, во главу угла он ставил не форму как самоцель, а функциональное назначение искусства — воздействие на публику. К ней он не испытывал ни эстетического презрения, ни равнодушия и подчеркивал, что в процессе творчества постоянно имел в виду цель сделать эти стихи доступными всем.

«Философия творчества» Э. По позволила читателям заглянуть в его творческую лабораторию, познакомиться с тем, как возникал замысел произведения и как протекало его осуществление. Слишком смелым было бы думать, что поэт во всех случаях с такой железной логичностью осуществлял последовательность творческих этапов; но в любом случае предложенная им схема творческого поиска давала исследователям основание говорить о его рационалистическом романтизме. Писатель отбрасывал романтический миф о художнике, создающем шедевры в порыве некоего бессознательного творческого транса, и защищал концепцию процесса творчества как планомерного, требующего времени труда. Единственной законной областью поэзии По считал прекрасное, подразумевая не качество, а эффект —

«полное и чистое возвышение не сердца или интеллекта, но души».

В свете попыток многих зарубежных авторов (например, Г Куна) представить По апостолом «чистого искусства», связанного лишь со сферой красоты, а не интеллекта, важно указать, что По никогда не исключал резум из сферы искусства вообще и поэзии в частности. В дальнейшем, говоря о своем стремлении к оригинальности стихотворной техники, поэт подчеркивал, что оригинальность отнюдь не является, как предполагают некоторые, плодом порыва или интуиции. Вместе с тем он связывал оригинальность — высшее для него из литературных достоинств — с силой воображения. Размышляя над механизмом возникновения популярности художника, По за сто лет предвосхитил вывод исследователей «массового искусства», что для публики притягательна новизна не содержания, а эффекта воздействия, что выгодней избегать чрезмерной новизны, которая способна раздражать.

Красоту По не противопоставлял истине и понимал весьма широко — как источник эмоционального воздействия; красота, по его мысли, могла порождаться сюжетом, образом героя, художественными деталями, единством впечатления, совершенной цельностью поэтического воздействия произведения, в котором есть строгое соответствие темы, атмосферы, героя и окружающей его обстановки, размера, ритма, мастерски построенной сложной рифмы и т. п.; прекрасные формы — это источник восторга, а искусство передает отблески красоты, принадлежащей вечности.

Ошибочно мнение, что концепции По строились на материале исключительно художественной литературы. Даже в тех случаях, когда дело действительно обстояло так, он прибегал к аналогиям с другими видами искусства. Его интересовали проблемы эстетики интерьера и окружающей среды, формирования ландшафта. Среди его эстетических работ есть такие, которые обращены за пределы «изящных искусств» вообще. Например, «Философия обстановки». Два момента делают эту статью особенно интересной: во-первых, По на целое десятилетие предвосхитил выступления Горацио Грино против украшательства; во-вторых, проблема вкуса приобрела у По отчетливо социальный характер. Поэтическое чувство По находил в разных видах искусства (прежде всего в музыке) и высоко ставил союз музыки с поэзией. Поэтический принцип мыслился им как выражение устремления к неземной красоте, проявляющегося в возвышающем волнении души, не связанном со страстью или удовлетворением разума (впрочем, он допускал возникновение поэтического чувства и в том случае, когда новую гармонию выявляет истина). Возникновение поэтического чувства По связывал с прекрасными явлениями природы и человеческой жизни.

Высоко ставя индивидуальную неповторимость творчества, По видел ее корни в духовном своеобразии художника, что считал залогом самобытности стиля. Хотя поэтическое творчество он рисовал делом рационалистичным, требующим строгой умственной дисциплины, осознанной целеустремленности и математической точности, все же его эстетические суждения близки романтической эстетике. Об этом свидетельствует ориентирование им художников на пробуждение у публики «возвышающего волнения души», провозглашение автономности красоты по отношению к долгу и истине, предпочтение оригинальности, а не традиционности, и главное — решительное осуждение подражания образцам, и особенно — классицизму.

Важное место в американской эстетике середины XIX века занимали теоретические работы скульптора Горацио Грино (1805—1852). С ведущими представителями романтизма Горацио Грино объединяла уверенность, что высокое искусство является органическим порождением своей эпохи и данного общества, что красота не может быть следствием подражания шедеврам прошлого или результатом приукрашивания предмета с помощью технических трюков.

Грино защищал идею органического искусства и выступал против попыток трактовать красоту как нечто внешнее по отношению к сущности, что может быть привнесено извне для усиления художественного эффекта. Рассматривая эти проблемы на материале близких ему видов искусства (скульптуры, архитектуры), он провозглашал красоту залогом функции; действие — осуществлением функции, а характер — запечатленной функцией.

Развитие организованной жизни от красоты к действию и далее — к характеру Грино рассматривал не только как поступательное движение вперед, но и как развитие ввысь. Строя аналогии между развитием живого организма и архитектурного сооружения, Грино пытался объяснить притягательность для чувств красоты (обещания функции) тем, что это защитное свойство органической жизни на стадии детства — пленяющее глаза и заставляющее отзываться на детские желания. Однако попытка удержаться на этой стадии наивной красоты, когда наступает стадия действия, оценивалась Грино как результат незрелости ума, так как действие подменяется ничтожным бездействием.

Для Грино украшения — это ложная красота, результат неспособности человека понять полностью функцию и совершенно воплотить ее. Рассматривая человека как существо, причастное идеалу, но не совершенное, Грино считал, что людьми владеет желание «достичь совершенности» в себе; но они пытаются осуществить это волевым усилием, так как не обладают свой-

ственным животным инстинктивным ощущением завершенности. Их средством становится «красота выполнения», увенчанье сущности венком из размеренного и мелодичного, но недоказуемого дополнительного качества. Побуждением к этому является восприятие чувствами ритма и гармонии мира. Украшения Грино называл «инстинктивным старанием младенческой цивилизации скрыть свое несовершенство, как для младенческой науки остается скрытым совершенство бога». В богатстве гармонии природы он видел не руку божества-художника, а естественное условие и следствие осуществления многочисленных функций природы.

Обращаясь к тем проявлениям «зримой красоты», в которой не обнаружено органической необходимости, Грино отказывался признать в этом проявление божества, как это делают невежды. Все случаи, когда красота природных явлений не поддавалась функциональному объяснению, он относил на счет неразвитости науки, не раскрывшей еще данную тайну природы. На примерах давних незрелых научных выводов он показывал нелепость попыток объяснить свойства явлений природы влиянием сверхъестественного начала.

Главная задача художника — поиски сущности. Лишь потом можно начать украшать ее, если нужно. Но Грино верил, что и без украшений она будет совершенной. Истинный художник должен разнообразно откликаться на все новые требования жизни, не умножая число необязательных украшений, чтобы стремление к завершенности принесло естественные результаты: расцвет архитектуры и связанных с нею искусств.

Свои идеи Грино прилагал и к жизни общества. Напоминая, что и оно требует развития, он предупреждал, что противиться закону развития можно лишь ценой гибели и те правители, которые трактуют народ как животных, должны пасть.

Теория Грино о функциональности формы была подхвачена архитектором А. Салливаном (1856—1924), новаторски откликнувшимся на требования жизни и раскрывавшим, а не маскировавшим функциональные элементы строений. Дальнейшее развитие эти идеи получили у архитектора Ф.-Л. Райта (1869—1959), чей стиль отличался логичностью и естественностью.

Усиление противоречий в общественной жизни США — рост недовольства рабочих и фермеров, выявление слабостей и пороков буржуазной демократии, рост влияния рабовладельческой олигархии — все это вызвало у философов США смятение и ощутимый сдвиг от просветительских материалистических и атеистических тенденций к идеализму и мистике. Но в их романтической реакции на послереволюционную Америку сохранялись элементы рационализма и оптимизма. В демократических философских течениях в 30—50-е годы ощущались

стихийно материалистические и антикапиталистические тенденции, влияние идей утопического социализма.

К этому кругу принадлежал трансцендентализм — преимущественно идеалистическое направление общественной мысли с центром (Трансцендентальным клубом), возникшим в Бостоне в 1836 году, среди членов которого были известные писатели, проповедники, журналисты. Они издавали журнал «Дайел» и были в числе организаторов колонии Брук-Фарм, преобразованной со временем в фаланстер. В философском и политическом плане воззрения трансценденталистов неоднородны и эклектичны (среди них были последователи Канта и Шеллинга, хотя — как полагают некоторые исследователи — эти влияния шли через посредство Колриджа и Карлейля). Они отвергали механический материализм и сенсуализм XVIII века как обеднение личности и источник разрушения нравственности (терявшей «объективное» религиозное обоснование). Они исходили из существования трансцендентной, идеальной сверхчувственной субстанции («верховой души», «бога»), доступной интуитивному восприятию, что вносило в их теории элемент мистицизма. Бытие и мышление ими отождествлялись. Поскольку явления и люди мыслились пронизанными божественным началом в разной мере, то они верили в особую миссию великих людей, творящих историю. Ими возвеличивались «трансцендентные» ценности, выходящие за пределы обыденной жизни.

Демократическая направленность этого течения проявлялась в разрыве многих трансценденталистов с церковью, в попытках реализовать идеи социалистов-утопистов, в выступлениях против рабства и агрессивной войны, в осуждении культа богатства как погони за ложными ценностями. В положительной программе они единодушно признавали необходимость нравственного очищения людей, но выбирали разные пути к этому: фурьеристский фаланстер, индивидуальное самосовершенствование и т. п.

Наибольшим авторитетом в кружке пользовался Ралф Уолдо Эмерсон (1803—1882), отказавшийся от наследственной профессии священника ради не очень обеспеченной жизни эссеиста, лектора, поэта. Он ощущал глубокую неудовлетворенность действительностью, полагая обреченной буржуазную демократию с ее торгашеским духом и системой собственности, развращающей людей. Гибельными представлялись ему несамостоятельность мышления и поведения личности, неразвитость национального самосознания. Будучи сторонником демократических принципов свободы и равенства, он постепенно сближался с аболиционистами. Ему был присущ искренний интерес ко всему новому, к попыткам общественных преобразований. Собственный его идеал был утопичным (не предполагал уничтожения частной собственности); это идеализированное представление о мудрой, простой,

близкой природе свободной жизни ремесленника, фермера. Он осуждал захватнические войны и выступал в защиту человека, испытывающего в буржуазном мире материальный и духовный гнет. Его произведения — первая и вторая серия «Очерков» (1841, 1844), «Природа», «Представители человечества» (1850) и др. — не заключали законченной системы философских идей и обнаруживали черты эклектики, релятивизма (элементы влияния Платона, Фихте и Канта, восхищение мистицизмом Сведенборга). В онтологии он близок объективному идеализму, в теории познания — субъективному. Его мысли противоречивы. Сам он провозглашал нормой истину, подсказанную новым днем и являющуюся следствием живого процесса жизни.

Эстетика Эмерсона также эклектична. Источником красоты он считал как строение вещей, так и свойства человеческого глаза (который он называл лучшим из художников). Им была построена восходящая шкала прекрасного. На нижней ступени шкалы оказалась красота естественных форм, восприятие которых приносит наслаждение. Более высоким полагал он совершенство красоты, несущей духовный элемент (соединенной с человеческой волей) — красоту естественного или героического поступка, добродетели и возвышенных деяний, усиливающих красоту окружающего мира природы. Он отождествлял с красотой обаяние мужества, благородства и самоотверженности. Высшим видом красоты считал он ее проявления в качестве объекта интеллекта, когда, например, красота природы трансформируется в человеческом уме для творчества.

Вкусом он называл восторженную любовь к красоте, а воплощение ее в новых формах — искусством. Произведения искусства мыслились Эмерсоном как воплощение мира природы в миниатюре. Бесчисленные природные явления он считал сходными по производимому ими впечатлению совершенства и гармонии. Совокупность естественных форм была для Эмерсона нормой красоты (частное явление прекрасно постольку, поскольку предполагает красоту целого; художники пытаются сконцентрировать красоту мира в чем-то конкретном). Мир становится для души источником утоления жажды красоты. Эмерсон называл это высшей целью; полагал эту духовную потребность необъяснимой, а красоту — в самом широком и глубоком смысле — единственным выражением вселенной; истина, добро и красота были для него различными ликами единого всеобщего. Впрочем, красота в природе представлялась ему вестником вечной внутренней красоты, лишь частью выражения высшего основания природы («Природа»).

Обращаясь в ряде очерков к вопросам искусства, Эмерсон включал их в контекст общих проблем духовной деятельности. И в полезных ремеслах и в искусстве законом он считал созда-

ние более нового и прекрасного вследствие неизменной устремленности к новому в каждом движении самой души. Целью искусства он провозглашал не подражание, а созидание. В пейзажной живописи, например, существенны не прозаические детали, а воспроизведение духа и величолепия ландшафта; художнику следует ценить выражение, а не натуру и видеть в модели лишь несовершенную копию истинного человека, скрытого в ней. Одной и той же высшей силой пронизана и душа художника и то, что он видит. Но чтобы верно передать мысль, воплощенную в изображаемом, надо использовать известные символы...

Поэт для Эмерсона — мудрец, открывающий людям новое, видящий то, о чем другие мечтают, пропускающий через себя и выражающий весь многообразный опыт людей и благодаря этому становящийся представителем человеческого рода. Он является и выразителем красоты мира, умеющим радоваться прекрасным простым проявлениям природы. Эмерсон порицал погоню за формальными эффектами в ущерб смыслу, веря, что мысль стихотворения обладает присущим ей строением и определяет форму и только новое настроение породит новый образ.

Воображение Эмерсон толковал как особо острое зрение, видящее необходимое, различающее и разъясняющее последовательность и связанность форм. Сравнивая спонтанное «воображение» с «фантазией», он находил вторую более поверхностной, произвольной; но как бы далеко ни уходил художник от современных тем, какими бы занимательными ни казались его сюжеты (Эмерсон имел в виду прежде всего писателя), он все-таки останется пророком и наставником («Поэзия и воображение»).

Достоинством источником вдохновения и материала Эмерсон провозглашал природу и многообразную пеструю современную жизнь Америки, задорно утверждая, что хотя банки и тарифы, газеты и партийные выборы покажутся пошлякам скучными, но у них та же основа чуда, что у Трои и дельфийского храма («Поэт», 1844). Америка виделась ему поэмой, рождающейся на глазах современников, и в этом он оказался пророком, как бы предсказав за одиннадцать лет появление «Листьев травы» Уитмена.

В утверждении красоты и вдохновляющей силы природы единомышленником Эмерсона был Генри Дэвид Торо (1817 — 1862). Друг Эмерсона, принадлежавший к числу наиболее прогрессивных американских мыслителей, заслужил репутацию ярого радикала выступлениями против рабства и отказом платить налоги в знак протеста против захватнической войны США с Мексикой (за что был заключен в тюрьму). Принцип мирного сопротивления антинародной политике он выдвинул в трактате «О гражданском неповиновении» (1849). Наиболее известно

его произведение «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854), где описаны два года и два месяца, прожитых в уединенной хижине на берегу пруда в окрестностях Конкорда — попытка доказать возможность независимого существования без продажи своего труда.

Прославивший утопистом-мечтателем, он на деле обладал критическим умом, принципиальностью, стойкостью. Свои идеи относительно гражданской ответственности, свободы, взаимоотношений с государством он подтверждал прежде всего делом.

Его критическая мысль обращалась против коренных устоев буржуазного государства — против культа частной собственности, стяжательства и связанного с этим сохранения рабства негров, против всевластия богачей и бюрократов. Он обличал ложный характер господствующей системы ценностей и бездуховность жизни земляков. В отрицательном отношении Торо к государственным институтам был оттенок анархического индивидуализма, однако это была критика реальных антидемократических аспектов буржуазного строя.

В его воззрениях присутствовал элемент пантеизма, что не помешало ему стать страстным исследователем горячо им любимой природы. В ней он видел высшую красоту, а в ее формах — величайшее искусство³, дающее образцы совершенной искренности и прозрачности. Торо не принимал в искусстве то, что было чуждо природе или отягощало жизнь людей (пирамиды, монументальные памятники власти деспотов). Высшим уровнем искусства представлялась ему безыскусственность.

Американские ученые имели основание заключить, что Торо и Уитмен вместе как бы воплощали мечту Эмерсона об идеальном поэте, сочетающем в своем отношении к жизни простоту и глубину и достаточно смелом, чтобы воспеть собственную эпоху, современные социальные условия⁴. Сам Торо считал, что поэту следует обладать качествами и философа и естествоиспытателя⁵ и творить в гармонии с природой⁶. Истинным же его творением он полагал то, чем поэт становился посредством творчества; «поэтическая жизнь» — это и высочайшее искусство, и высшая мудрость, и нравственность. Торо, не отступавший от своих принципов на деле, имел право сказать, что описание его жизни было бы поэмой, но нельзя было бы прожить ее так, если бы жить, чтобы описывать⁷. Можно согласиться с исследователем, считавшим, что, акцентируя важность автобиографического аспекта в творчестве, Торо упрощал проблему, упуская, что в жизненный и творческий опыт художника входит не только лично пережитое, но и доступный объем знаний, достигнутый обществом интеллектуальный уровень и т. п.⁸ Но следует учитывать, что Торо занимали не эстетические системы или художественные теории, а прежде всего «искусство жизни», то

есть задачи практического осуществления «поэтической жизни» — здоровой, полезной, материально и духовно независимой, оставляющей время и силы для более возвышенных радостей, чем удовлетворение материальных нужд или накопление богатства. Эти задачи предопределили особенности его эстетического вкуса (каким он рисуется по его сочинениям) — утонченного, предпочитавшего совершенное мастерство классиков, и в то же время демократического (с элементами аскетизма), отвергавшего показную роскошь жилищ, вычурность в художественном стиле и щегольство в одежде и т. п. Краски заката, стройные формы деревьев и блеск росы для него привлекательней занавесей, колонн и драгоценностей.

Вершиной американского романтического искусства и наиболее революционным его проявлением было творчество Уолта Уитмена (1819—1892). Но при всем неповторимом своеобразии уитменовской стилистики пафос его творчества во многом близок Торо и Эмерсону (который был одним из первых ценителей и защитников «Листьев травы»), и пафос этот несомненно романтического порядка.

Уитмен воспевал свободного и всемогущего человека, прекрасного во всех своих воплощениях и проявлениях; красотой и обаянием поэт щедро наделял простых тружеников: фермеров, лесорубов, возчиков, негров, индейцев. Он прославлял братство народов. Все это отнюдь не было реалистическим изображением национальной жизни Соединенных Штатов. В эти годы профсоюзы яростно боролись за улучшение условий труда, фермеры вступали в вооруженные схватки с рабовладельцами из-за земель Запада; на юге страны под угрозой была жизнь каждого, кто осмеливался оспаривать законность рабства; плантаторы добились права преследовать беглых рабов на всей территории страны; несмотря на протесты прогрессивно мыслящих американцев, правительство спровоцировало войну против Мексики и отняло у нее огромные области к выгоде рабовладельцев. Да и безграничная искренность и жизнерадостность Уитмена, культ любви и дружбы, откровенность и демократизм его поэтического языка вовсе не отражали реального состояния американских нравов. Они казались вызовом пуританскому аскетизму, ханжеским нормам буржуазной морали и традициям американской «изящной словесности», избегавшей «грубых» тем и выражений.

С ростом политической активности трудящихся было связано новое качество демократизма поэзии Уитмена. В изображении тружеников такими романтиками, как Уиттьер и Лонгфелло, присутствовал элемент восхищения как бы «со стороны». А в поэзии Уитмена впервые зазвучал голос самого трудового народа; его глазами поэт как бы впервые увидел Америку,

ее людей и природу. Поэтика Уитмена была во многом революционно-романтической — с огромной эмоциональной насыщенностью, с характерной тягой к контрастам, масштабности, гиперболизации и идеализации образа.

Герой Уитмена и его прекрасный мир были, может быть, самым сложным и удивительным созданием искусства США в XIX веке. Счастливый, свободный и всемогущий Человек Уитмена мог показаться нереальным или чужим в США 50-х годов с их расовыми предрассудками и наследием пуританского ханжества; не случайно первое издание «Листьев травы» было оценено по достоинству не многими.

Однако с развитием пролетарской идеологии герой Уитмена обретал все большую убедительность. Становилось ясным, что он и его мир были ярким поэтическим воплощением революционной мечты о приближающемся прекрасном времени, когда хозяином земли будет труженик. Это было воплощением революционного народного идеала.

Стремление заглянуть вперед через десятилетия в поэзии Уитмена отводило на второй план некоторые конкретные современные проблемы. Но поэт, участвуя в политической борьбе, жил ими и рассматривал их в публицистических произведениях, которые свидетельствовали о растущей его зоркости и утрате иллюзий относительно быстрого преодоления социальных препятствий на пути развития страны.

Подлинную опасность усматривал он в превращении страны в гигантское тело, почти лишенное души, где величие природы, грандиозные масштабы материального производства и распространение внешнего лоска не сопровождаются адекватным развитием человеческой личности. Он видел, что американская демократия потерпела фиаско в социальном аспекте, в нравственном плане, поскольку не предотвратила распространяющуюся внутреннюю опустошенность. Эти противоречия затрагивались им в предисловиях к «Листьям травы», в работе «Демократические дали» (1870) и в других произведениях.

Важнейшей проблемой Америки Уитмен считал задачу уравновесить материальный прогресс духовным. Задачу культивирования лучшего в человеке (включая новую «эстетику будущего») Уитмен возлагал на американскую культуру, отличительной чертой которой он считал сочетание «персонализма» (принципа индивидуализма, абсолютного доверия к себе) и демократии. Уитмен подчеркивал плебейский характер «американского гения»: в народе находил он высокие человеческие качества, утраченные верхушкой общества; народ он считал той героической аудиторией, которой требует героическая литература; жизнь народных масс объявлял достойным материалом высокого искусства⁹.

Уитмен неизменно подчеркивал многообразное общественное назначение искусства и прежде всего его познавательную ценность. В нем — и в первую очередь в поэзии — он ощущал отражение пульса эпохи, видел материал для изучения болезней человечества; с другой стороны, высшие достижения наций и эпох, напоминал он, доходят до потомков благодаря искусству. Но оно не только пассивное хранилище народной памяти, огромна роль, например, писателей в величайших общественных переворотах. Художественные произведения, запечатлевая характерные национальные типы и наиболее важные для нации идеи, служат консолидации народа, росту его самосознания. Первостепенно важной считал Уитмен воспитательную, формирующую роль искусства — музыки (которая своим особым языком, не выразимым словами, способна выпрямлять душу), архитектуры. От искусства ожидал он главной помощи в формировании цельной, масштабной личности, без которой не представлял ни развития культуры, ни истинного величия Америки. Он мечтал о становлении литературы, способной отразить глубинные процессы, проникнутой религией (в религиозности он видел противоядие от безыдейности, низменного практицизма и моральной нечистоплотности, но — подобно Торо — отвергал любые религиозные институты), идущей в ногу с наукой, дающей американцам полезные уроки и закалку. Именно поэтому он отвергал формалистическую абсолютизацию художественной формы, как бы талантливы ни были поиски в этом направлении.

Успехи американской культуры казались ему в значительной мере формальными, количественными; удивительно прозорливо подметил он опасность, по-настоящему проявившуюся лишь в XX веке, — рост объема и влияния коммерческого «искусства» — «текущей литературы» с ее огромными тиражами, еженедельными изданиями, авторы которой забавляют публику, распространяют всевозможные слухи, складывают рифмованные стишки и т. п.; причем успех достигается тем, кто делает ставку на низкопробную пошлость, сенсацию, аппетит к приключениям. Хотя их и быстро забывают, но они получают изрядную прибыль. Уитмен подчеркивал вторичность и худосочность коммерческой беллетристики, ее очевидную безжизненность¹⁰. Все эти мысли, высказанные Уитменом более ста лет назад, свидетельствуют о его редком критическом чутье.

Еще более решительно, чем его предшественники, Уитмен призывал к использованию местного материала, к развитию национальной самобытности и художественной оригинальности искусства США. Одним из первых он выдвинул программу углубленного изображения жизни народных масс. Он мечтал найти в американской поэзии свет и воздух, бури страстей, мощь здоровья. Для Америки и всего мира он желал появления

поэта, который сумел бы в творчестве соединить интеллектуальное бытие человека с его эмоциональным миром, с временным и пространственным аспектам природы, отразить жизнь человека во всей ее полноте.

Уитмен мечтал о возникновении художественного направления, группы художников, которые запечатлели бы неповторимую самобытность современной Америки, выдвинули бы прогрессивные идеалы, способствующие духовному возрождению страны.

Отвергая полное уродливое, антидемократическое и безнравственных явлений настоящее, Уитмен в «Демократических далях» провозгласил краеугольным камнем своей программы веру в достойное будущее родины, и, признавая, что то, о чем он пишет, еще не существует в действительности, он как бы засвидетельствовал свою близость революционно-романтической эстетике. Но намеченная им для нового поколения программа художественного отражения реальных процессов народной жизни, использование материала жизни масс, раскрытие многообразия характеров простых людей, программа политической активности, защиты демократии, идейности и нравственной открытости художника — все эти творческие установки Уитмена получают свое дальнейшее развитие в прогрессивном искусстве США в XX веке.

Уже в 20-х годах XIX века в выступлениях американских авторов выдвигались некоторые положения эстетики реализма. В качестве отдельных элементов они появлялись, например, в теоретических высказываниях писателей-романтиков. Наиболее показательны в этом отношении воззрения Купера, сформулированные в предисловиях к его сочинениям и в критических статьях. В 20-е годы он последовательно выдвигал требование правдивого изображения человеческих характеров и обстановки действия. Эти реалистические положения в куперовской концепции литературы исследователи связывали как с опытом просветительского романа, так и с традицией творчества Джейн Остин и с неприятием тенденции сентиментализма и готического романа. Эти принципы воплотились в некоторых аспектах лучших его романов, но не помешали последним остаться преимущественно романтическими.

В искусстве США (и прежде всего в литературе) на протяжении первой половины века все отчетливее отражалось обострение общественно-политических противоречий и крушение распространенных в стране иллюзий относительно возможности преодоления социальных конфликтов. В творчестве отдельных романтиков наряду с элементами зарисовки быта в духе просветительского реализма появлялись реалистически написанные острокритические портреты современников, эпизоды, говорив-

шие о врожденных недугах буржуазного строя. В этом отчасти сказывалось и влияние прочных традиций беллетристического, но документально точного изображения в литературе США общественно важных событий. В 40—50-х годах все заметнее стремление художников к глубокому исследованию и воссозданию конкретных реальных явлений; возрастала роль современной темы; в характеристиках персонажей отчетливо выступало внимание к социальным мотивам поведения и социальным противоречиям. Это способствовало развитию жанра романа, позволяющего освещать явления значительного масштаба.

В творчестве Р. Хилдрета, Г. Бичер-Стоу и других романистов середины века выступали черты критического реализма. Характерно, что их творчество затрагивало наиболее острую для США социально-политическую тему — проблему рабства. Их произведения создавались на основе богатого фактического материала; в них воссоздавалась широкая панорама жизни страны. Новизна проблематики порождала в них новаторские черты стиля (например, в социальных романах Бичер-Стоу).

Отход названных авторов от традиционных романтических приемов и обращение к реалистическим средствам художественного отражения жизни были в известной мере осознаны художниками. Тем не менее в их творчестве еще ощущалось влияние традиций романтизма.

Подлинный расцвет критического реализма как осознанно избранного и последовательно развивавшегося метода наступил в США в последней трети XIX века и связан с именами Марка Твена, Джека Лондона и других.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 17

² Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 110—111.

³ Thoreau H.-D. Journal. vol. 10. Boston, 1906., p. 39, 40.

⁴ См.: Metzger Ch.-R. Thoreau and Whitman. Seattle, 1961, p. 38.

⁵ См.: Thoreau H.-D. Journal, vol. 1, p. 450, 451.

⁶ Ibid., p. 344.

См.: The Writings of H.-D. Thoreau, vol. 1. Boston, 1906, p. 365.

⁸ См.: Metzger Ch.-R. Thoreau and Whitman, p. 27.

⁹ См.: Уитмен У. Листья травы. М., 1955, с. 320, 350.

¹⁰ См. там же, с. 328—329.

НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА 30—40-Х ГОДОВ

§ 1. Гегелевская школа



Философия Гегеля в целом и его эстетика в частности страдают внутренней противоречивостью. Она заключается в соединении противоположных друг другу сторон — революционного метода и консервативной системы. При этом сам философ не делал революционных выводов из разработанного им диалектического метода. Внутренняя противоречивость философии Гегеля обуславливала возможность ее использования в политической и идеологической борьбе самыми различными партиями и философскими направлениями. Этим отчасти и объясняется популярность гегелевской философии и эстетики в различных кругах немецкого общества. В ней находили опору и консервативно настроенные политические деятели и идеологи оппозиционного крыла немецкого общества.

Июльская революция во Франции послужила толчком для усиления антифеодального движения в Германии. Правда, только часть немецкой буржуазии выступила с радикальными требованиями. В основном же класс буржуазии в силу слабости Германии в экономическом и политическом плане склонен был к компромиссу с феодальными устоями. Самым революционным классом в стране был пролетариат. В восстании силезских ткачей ярко проявилась его революционная сила. Это восстание вызвало перелом в духовной жизни немецкого общества. Подъем революционного движения нашел отражение в творчестве Г. Гейне, Л. Берне, Г. Бюхнера.

В условиях общественного подъема намечается крутой перелом в философии и эстетике, выразившийся в расколе среди учеников и последователей Гегеля. Одна часть стала на путь трактовки Гегеля в духе ортодоксального христианского учения. Они образовали лагерь «правых», или «старогегельянцев». Это Гешель, Гинрихс, Габлер. Другая часть учеников составила лагерь «левых», или «младогегельянцев». Сюда вошли Руге,

Бруно Бауэр, Людвиг Фейербах. Третья часть образовала «центр». В него входили Розенкранц, Михлет. «Центр» стоял ближе к «старогегельянцам». Эта расстановка сил сказалась и на развитии немецкой эстетики указанного периода. Разумеется, не все философы гегелевской школы уделяли внимание вопросам эстетики. Однако часть из них занималась этими проблемами: Карл Розенкранц, А. Цайзинг, А. Руге, Т. Фишер. Следует отметить, что ученики не пошли дальше своего учителя. Скорее, они пошли назад, что хорошо видно, скажем, на примере Т. Фишера, который является автором многотомной «Эстетики» и ряда других работ, посвященных эстетической проблематике.

Для развития немецкой буржуазии первой половины XIX века было характерно то, что она относительно поздно выступила на политическую арену. Буржуазная революция 1848 года в Германии началась в тот момент, когда пролетариат уже мог выступать как самостоятельная политическая сила. Отсюда половинчатость, склонность к компромиссам немецкой буржуазии. Так, например, ее страх перед движением народных масс побудил ее оставить нетронутыми экономические основы феодального юнкерства, а позднее дать согласие на «объединение сверху» при господстве Пруссии.

Капиталистические отношения начали складываться в Германии в начале XIX века. Их развитие тормозилось наличием многочисленных феодальных карликовых государств и политической раздробленности. И тем не менее немецкая буржуазия уже начала обнаруживать стремление к преобразованию общественных отношений. В силезском восстании ткачей на политическую арену впервые выступил пролетариат как самостоятельная сила. Царство свободы, равенства и братства, о котором мечтали буржуазные просветители XVIII века, оказалось иллюзией, что можно было видеть на примере Англии и Франции, где капиталистические противоречия проявились со всею своей отчетливостью. Однако в Германии, с ее относительной политической и экономической отсталостью, эти иллюзии еще долго сохранялись.

Буржуазное искусство XIX века уже не могло, как это было во времена Шиллера и Гете, обращаться к идеалам античной классики в поисках царства гуманности. Нельзя было больше полагаться и на «царство прекрасного» в искусстве и надеяться при помощи эстетического воспитания утвердить в жизни гармоничные человеческие отношения.

Реальная общественная жизнь того времени ставила перед художественным творчеством новые сложные проблемы. Гегель считал, что мир искусства — это мир прекрасного. Теперь практически уже было невозможно ориентироваться на изображение гармонически-прекрасного в винкельмановском смысле, не впа-

дая в пустой академизм, так как слишком отчетливо проявилось уродство буржуазной действительности.

Эстетикам, считавшим себя учениками или последователями Гегеля, приходилось искать выход из довольно сложной теоретической ситуации. В самом деле, если полагать, что основной сферой художественного воплощения есть прекрасное, как быть художнику, когда он в реальности видит уродливые и безобразные явления? Где здесь гармоничное, прекрасное? Возникла дилемма: говорить правду о жизни — значит, надо отказаться от прекрасного, а если оставаться верным ему — значит, приходится отходить от жизненной правды.

В эстетике Гегеля центральное место занимали, с одной стороны, идея развития, с другой — категория прекрасного. Необходимо было, не отказываясь от возможности дальнейшего развития искусства и в то же время сохраняя категорию прекрасного, включить в эстетику категорию «безобразного», существование которого в жизни развивающегося капиталистического общества все меньше могли игнорировать художники, стремившиеся к художественной правде. Расширяя понятие прекрасного, они рассматривали безобразное не как полную противоположность красоте, не как «абсолютное» отрицание прекрасного, а как «снятие» его, то есть как момент развития, в котором прекрасное в конце концов побеждает. В этом плане представляет интерес то внимание, которое ученики Гегеля уделяли комическому. Именно «комическое» способствует «снятию» безобразного в прекрасном, утверждали они.

Таким образом, выдвигается мысль о косвенной идеализации безобразного. Тем самым гегельянцы стремились приблизить положения эстетики своего учителя к возможностям осмысления современной им исторической ситуации. Карл Розенкранц (1805—1879), например, считал «безобразное» эстетически оправданной и необходимой категорией.

«Безобразное» он понимал как производную от «прекрасного», как саморазрушение красоты¹

Поиск учениками и последователями Гегеля различных подходов к решению этой проблемы привел к тому, что они отошли в различных направлениях от гегелевской системы. Вероятно, наиболее ярким примером тому являются А. Цайзинг и Т. Фишер².

Хотя А. Цайзинг (1810—1876) своим определением прекрасного как «абсолютного в форме видимости» и как познанного в форме явления совершенства был обязан Гегелю, впоследствии он полностью перешел на позиции формализма, сблизившись с Гербартом и его единомышленниками.

Благодаря своим исследованиям эстетического значения золотого сечения Цайзинг считался «основателем математического

метода в эстетике». Фридрих Теодор Фишер (1807—1887) в своей большой систематической работе по эстетике «*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*» (1846—1858) также исходит из учения Гегеля, особенно это относится к его размышлениям о прекрасном в природе и искусстве. Прекрасное — это идея в ограниченной форме вещи. При этом он считает, что «идея прекрасного не включает в себя прекрасное в природе».

К прекрасному также относится возвышенное как его объективная сторона и комическое — как субъективная. Он заимствует предложенное его сыном Робертом понятие «вчувствование» и определяет прекрасное просто как «особую форму созерцания». Этим он возвращается, с одной стороны, к кантовской «критике способности суждения». С другой стороны, он создает определенные исторические предпосылки для появившейся в XIX и XX веках влиятельной теории искусства, так называемой «теории вчувствования», которая с субъективно-идеалистических позиций отрицала существование объективно-прекрасного вне и независимо от человеческого сознания и объясняла прекрасное как «перенесение» духовно-эмоционального состояния субъекта на предмет.

Как уже отмечалось, в гегелевской школе наметились следующие течения: «старогегельянцы» пытались интерпретировать и развивать учения Гегеля в том смысле, который соответствовал идеологическим потребностям феодальной монархии, выразившимся церковной ортодоксией (Габлер, Гинрихс, Гешель и другие). Они интерпретировали гегелевскую философию как «рациональную» форму христианской религии, гегелевский «мировой дух» как бога христианской религии.

«Младогегельянцы», наоборот, представляли буржуазно-радикальную или по крайней мере либеральную точку зрения, они не допускали влияния теологии на философию и отвечали на «теологизацию» философии «старогегельянцами» критикой религии, вершиной которой была книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса».

От «младогегельянцев» отделились философы, сделавшие с различной последовательностью радикальные или материалистические выводы и которые, как, например, Л. Фейербах, не хотели больше оставаться в рамках идеалистического мышления или, как К. Маркс и Ф. Энгельс, в рамках буржуазной идеологии вообще.

На первый взгляд может показаться неожиданным, что большинство важных теоретических работ по эстетическим проблемам были написаны не «старогегельянцами», а более или менее либеральными и радикальными «младогегельянцами».

А. Руге издавал вместе с Т. Эхтермайером буржуазно-радикальные «Галльские ежегодники немецкой науки и искусства»

(1831—1841). Чтобы избежать притеснений прусской цензуры, он переехал в Лейпциг и там продолжал выпускать «Немецкие ежегодники», а после их запрещения саксонским правительством — «Немецко-французские ежегодники». В последнем журнале публиковался, как известно, молодой Маркс. Т. Фишер также принадлежал к левому крылу «младогегельянцев» и защищал Д. Штрауса от ортодоксальных теологов и реакционеров, которые подвергали резким нападкам его книгу «Жизнь Иисуса». А. Цайзинг в Бернбурге (где он жил) сыграл положительную роль в буржуазной революции 1848 года.

Особенности развития буржуазии наложили так или иначе свой отпечаток на теоретическое мышление «младогегельянцев». В 1871 году буржуазно-радикальный Т. Фишер уже в преклонном возрасте выразил согласие на создание Бисмарковского рейха.

Арнольд Руге (1802—1880), будучи в 40-е годы «младогегельянцем» и радикалом, в 60-е годы прославляет политические достижения «железного канцлера» и принимает от него пенсию как «почетное денежное содержание». Это «примирение» с действительностью нашло также соответствующее выражение в эстетическом мышлении. «Собственное движение теоретического мышления» последователей «гегелевской школы» должно было снять вопрос: чем может быть философия и эстетика после того, как Гегелем был объявлен конец искусства и завершение развития философии в его собственной системе?

В центре теоретических концепций гегелевской школы, определяемых сложным взаимодействием социальных факторов и особенностями индивидуального мышления, стояли следующие проблемы: сущность прекрасного, безобразное как момент прекрасного, природа художественного творчества. Этими вопросами кроме уже упомянутых А. Руге и Т. Фишера занимался и К. Ф. Розенкранц, которого внутри гегелевской школы причисляли то к «центру», то к «правым» и для которого безобразное было идентично «само по себе злomu».

Фишер уделял внимание проблеме противоречия между прогрессом культуры и прекрасным. Интересы к культуре и прекрасному (в собственном смысле слова) находятся «в состоянии войны» друг с другом, утверждает философ. Любой прогресс в области культуры связан с угрозой прекрасному. В этих размышлениях обнаруживается противоречивость взглядов Т. Фишера. С одной стороны, он стремится сохранить позиции классики с ее ориентацией на категорию прекрасного и поэтому игнорирует безобразные стороны капиталистической действительности, с другой стороны, он не может не замечать их и тем не менее не становится на позиции романтической критики капитала. В некотором смысле у него речь идет о капиталистиче-

ском обществе без его теневых сторон. Этой политической позиции соответствует эстетический тезис, что «снятие» прекрасного в возвышенном и комическом ведет к отрицанию только одной стороны прекрасного и, кроме того, имеет в себе снова момент своего отрицания, которое ведет к восстановлению прекрасного.

«Восстановленная» подобным образом красота является не новой особой формой прекрасного, а не чем иным, как «духом целого, который именно существует в этих противоречиях, через них проходит и из них к самому себе возвращается».

Не случайно Т. Фишер отказался впоследствии от попытки объяснить прекрасное с объективно-идеалистических позиций и обратился к субъективно-идеалистическому «вчувствованию». Это естественно вытекает из осознания им неустранимости противоречий капиталистического общества ни в мышлении, ни в художественном творчестве. Сатирическое изображение безобразных явлений жизни в художественном творчестве может привести к созданию произведений, которые будут восприниматься нами как прекрасные и доставлять эстетическое наслаждение. Комическое изображение жизненных противоречий, «с которыми мы миримся» или которые «разрешаются» в сатирической форме, не устраняет, однако, безобразное в самой жизни, если оно объективно существует как прекрасное в человеческом сознании. Как ни проблематичны выводы, к которым приводят размышления о прекрасном у Т. Фишера, они поднимают важный вопрос: в какой мере необходимо и возможно уродливое включать в искусство, не отступая от художественной правды, и в какой мере художественное изображение или сатирическое воплощение безобразного может доставлять эстетическое удовольствие?

Вопрос о прекрасном переходит, таким образом, непосредственно в вопрос о художественном методе. Т. Фишер различает при этом два момента в творческом процессе: выделение общего (правила, идеи) и схватывание этого общего наряду с индивидуальным и случайным. Художественное творчество тем самым представляет собой единство обоих моментов. Из относительного господства одной или другой стороны возникают два направления в искусстве, а именно: 1. «Идеалистически-классическое», 2. «Реалистическое, современное». Характерным для первого является более пристальное внимание к изображению идеально-общего, в то время как второе больше внимания уделяет индивидуально-случайному.

Наиболее сомнительные моменты теории Фишера проявляются в его рассуждениях о трагическом. Исходя из положения Гегеля о том, что «все действительное разумно», он интерпретирует его абстрактно, чисто формально. Статус «необходимости»

и «возможности» представляет, по Фишеру, лишь одну сторону трагического противоречия. Свое толкование трагического он применяет к событиям 1866 года. Вот ход его рассуждений. Радость Пруссии Гогенцоллернов от победы в «несвященной войне» 1866 года (над Австрией Габсбургов, ее соперницы в господстве над Германией) была омрачена чувством трагической вины. Искупить ее она решила с помощью «священной войны» 1870—1871 годов. Война 1866 года была «актом, полным вины», с другой стороны, конечно, оправданным, поскольку существующее (в лице немецкого союза и т. д.) пережило себя. Бисмарк создал нечто новое, соответствующее новым потребностям, хотя нелегко было приветствовать это новое, когда нравственные понятия справедливого и несправедливого еще сохраняли свой смысл.

Так, первоначально буржуазно-либеральный теоретик Т. Фишер совершает поворот к консервативной идеологии развитого капитализма одновременно с немецким бюргерством, превращающимся в немецкую буржуазию, которая идет на компромисс с феодальным юнкерством. Когда мы сравниваем это понимание трагического с той революционной интерпретацией трагического конфликта, которая была дана К. Марксом и Ф. Энгельсом в их переписке с Лассалем по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген», то становится очевидным принципиальное различие между эклектическим, объективно-идеалистическим и творческим, диалектико-материалистическим подходом к решению эстетических проблем.

Т. Фишер, как и ряд других последователей Гегеля в эстетике, перешел в конце концов от исторического подхода в объяснении явлений искусства к психологическому, а при определении прекрасного — от объективного к субъективному идеализму, что не может быть отнесено только за счет индивидуальных качеств его мышления. Напротив, этот переход с неизбежностью вытекал из исторических особенностей немецкой буржуазии XIX века и отражал ее политико-идеологическое развитие как класса.

ПРИМЕЧАНИЯ

Ruge A. Neue Vorschule der Ästhetik. Halle. 1837.

- ² Ziesing A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig, 1854; Idem. Ästhetische Forschungen. Frankfurt am Main, 1855; Köstlin K. Ästhetik. Tübingen, 1863; Idem. Über den Schönheitsbegriff. Tübingen, 1878; Idem. Prolegomena zur Ästhetik. Tübingen, 1889; Vischer T. Große repräsentative vierbändige Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen. Tl 1—3. Stuttgart — [u. a.], 1846—1858; Schasler M. Ästhetik. Leipzig, 1866.

§ 2. Фейербах

Людвиг Андреас Фейербах (1804—1872) вышел из гегелевской школы, но создал свою, оригинальную материалистическую теорию. Традиционная буржуазная история эстетики обычно уменьшает значение его вклада в развитие эстетической мысли. Фейербах, действительно, не оставил ни одной специальной работы, посвященной изложению своих эстетических взглядов: эти взгляды тесно переплетены с критикой идеализма и религии. Тем не менее оригинальность и глубина его эстетической позиции не вызывает сомнений. Его взгляды, изложенные в трудах: «К критике философии Гегеля» (1839), «Сущность христианства» (1841) и в особенности «Основы философии будущего» (1849), занимают важное место. Поэтому нельзя ограничиться только упоминанием о влиянии философских идей Фейербаха на формирование эстетических воззрений Карла Маркса, Фридриха Энгельса, революционных демократов.

Среди эстетических проблем, которые ставились и разрабатывались Фейербахом, важное место занимают:

— вопрос об отношении искусства к действительности, на который Фейербах давал материалистический ответ;

— анализ специфики художественного отражения действительности;

— общественная функция искусства.

В своей исходной философской позиции Фейербах в учении об искусстве, как и в критике религии, исходил не из абстрактных понятий и идей, а из конкретного, воспринимаемого чувством и реально существующего человека.

Людвиг Фейербах считал религию «ложным сознанием». В своей критике религии он обнажил ее гносеологические и психологические корни, которые, по его мнению, уходят в детство человеческого рода, когда бессилие человека перед мощью природы рождало у него ужасы, страхи, фантастические представления о преодолении сил природы,— так возникло религиозное восприятие окружающего мира.

Возникновение подобных взглядов и представлений, по его мнению, начиналось с того, что человеческие свойства, способности, желания «отчуждались» от реального, конкретного, чувственного, телесного человека, превращались в сверхчувственное бытие, и последнее затем противопоставлялось реальной чувственно-конкретной жизни в виде множества божеств или единого бога.

В древние времена религией было пропитано все мировоззрение человека; первые элементы художественного и научного мышления были развиты и соответственно контролировались священниками и пророками, которые занимались не только религией,

но также политикой, поэзией, философией и т. д. Этот период «детства человеческого рода» был одновременно периодом невежества, неопытности, необразованности и бескультурия.

В соответствии с антропологическими представлениями Фейербаха об общей, по его мнению, неизменной человеческой природе материалистическая критика религии сконцентрировалась у него на ее психологических и гносеологических корнях, по существу, не касаясь социальных, классовых причин ее возникновения и существования.

И в ответе на вопрос о соотношении искусства и действительности материализм Фейербаха тоже был ограничен этими исходными положениями критики религии и основанных на них мнениях о связи религии и искусства. Фейербах противопоставлял религии как «ложному сознанию» искусство, которое наряду с наукой обладает способностью познавать действительность и правильно, с определенных позиций, оценивать явления жизни.

Искусство и религия, по его мнению, имеют одинаковую способность создавать «образы». Поэты пользуются для этого языком, художники — краской и т. д. Верующие же люди создают фантастические представления о боге или богах, в которых они опредмечивают свое внутреннее «Я», свое мышление, свои чувства. В художественном творчестве, как и в создании религиозных представлений, большую роль играет фантазия. Бог — существо, созданное человеческой фантазией. Но фантазия является формой или органом поэзии, поэтому религию можно также рассматривать как поэзию, а бога — как «поэтическое существо». Но религия, хотя и является продуктом той же самой человеческой фантазии, как и поэзия, в корне отличается от последней. В то время как искусство не выдает свои произведения за нечто такое, чем они не являются, религия требует, чтобы образам религиозной фантазии придавалась сверхчувственная реальность.

В. И. Ленин выписал эти замечания в своих конспектах к «Лекциям о существе религии» Фейербаха как заслуживающие внимания. Эта ленинская оценка дает возможность правильно понять некоторые формулировки Фейербаха, например, его утверждение, что «религию отвергают лишь постольку, поскольку она является не поэзией, а плоской прозой».

Под «человеческими элементами» в основании религии Фейербах понимает человеческие чувства и фантазию, стремление человека к опредмечиванию своего внутреннего мира и объективированию его в художественных произведениях. Характерную же черту религии он видит в стремлении выдавать выдуманные существа за действительные. Если бы этот обман был раскрыт, то религия была бы лишена основы.

Людвиг Фейербах стремится определить искусство как явле-

ние общественного сознания, в котором известные человеческие способности используются не для производства фантастических религиозных образов, а для художественно-эстетического освоения действительности. Это же в высшей степени относится и к его размышлениям о роли человеческих чувств, ощущений и фантазии.

Фейербах очень убедительно противопоставляет гегелевскому пониманию действительного мира как особого самодвижения абсолютной идеи природу, предметное, чувственное «бытие» как исходный пункт и основу философствования, «мышлению в себе» — человеческую чувственность. В «Основах философии будущего» (1849) он полемически противопоставляет гегелевской философии тезис о том, что истина, действительность и чувственность — идентичны. Только чувственное существо является истинным существом, только чувственность обладает «истиной и действительностью».

Исходя из этих главных позиций, Фейербах опровергает идеалистическую философию, которая предмет искусства считает нечто абсолютное, божественное. На самом деле предмет искусства является «предметом зрения, слуха, ощущения». Не только внешнее, но и внутреннее, не только плоть, но и дух, не только «вещь», но и «Я» являются предметом чувств. Поэтому все это чувственно воспринимаемо, если не непосредственно, то опосредованно, если не «грубыми», то «утонченными» чувствами, если не зрением анатома или химика, то «глазами философа».

Очевидно, Фейербах здесь имеет в виду ту важную для художественного освоения действительности особенность человеческих чувств, о которой Карл Маркс в «Экономико-философских рукописях» писал, что человеческие чувства в процессе практики и посредством ее стали «чувствами-теоретиками», то есть развились в чувства мыслящего существа, в «разумные чувства».

Однако чрезмерное акцентирование человеческой чувственности и ее значения, допустимое в полемике против религии и против объективного идеализма, привело Фейербаха к тому, что им не была до конца понята диалектика чувственного восприятия и мышления. Если человеческая чувственность считается только формой созерцания, но не человечески-чувственной деятельностью, практикой (требование, сформулированное Карлом Марксом в «Тезисах о Фейербахе»), тогда в значительной мере закрывается доступ к пониманию диалектики человеческого чувственного восприятия и человеческого мышления, к пониманию диалектического единства познания, ценностного отношения и изменения мира, имеющего важное значение для материалистической интерпретации искусства.

Для Фейербаха искусство благодаря специфическим возможностям человеческой чувственности представляет истинное в чувственном и может постигнуть истину чувственного. Именно поэтому оно может служить также доказательством истинности человеческой чувственности.

Эта оценка чувств, чувственного познания и созерцания в философии Фейербаха обусловила глубину его понимания предмета эстетического освоения действительности. Это материалистический подход к искусству.

Так как человеческая чувственность — это относительно «непосредственное» звено между природой и человеком, то для Фейербаха сущность предмета в значительной мере идентична объекту человеческих чувств. Объектом зрения является свет, слуха — звук и т. д., то есть существует соответствие между воспринятым человеческими чувствами объектом и воспринимающей этот объект чувственностью. Именно поэтому субъект со своими чувствами не только схватывает явления внешнего мира, но и «отражается сам в схватываемом им предмете». Это, по мнению Фейербаха, справедливо и для эстетического освоения действительности, когда человеческие чувства и разум комплексно и дифференцированно вступают во взаимосвязи.

Художественное творчество, как и восприятие произведений искусства, предполагает определенное развитие субъекта, а именно развитие эстетических чувств и эстетической восприимчивости, благодаря которым художник может постигать «истину чувственного» как прекрасное и воплощать в художественном произведении свое «внутреннее Я», свои мысли, свои чувства и т. д.

Эстетические чувства — это путь к освоению художественных произведений, переживанию прекрасного, закреплению ценностей. Художник в своем творчестве создает это ощущение прекрасного у публики. Эстетическое чувство свойственно только человеческому роду и отнюдь не свойственно животным.

По своей родовой сущности человек свободен не только в своем мышлении и желаниях, но и в своих чувствах. Поэтому он и способен занять чисто «интеллектуальную», «независимую» от непосредственной практической пользы позицию по отношению к явлениям предметного мира, другими словами, он может радоваться прекрасному. В этом также выражается универсальность человека. Фейербах сравнивает эстетические ощущения, понимаемые как «духовные», с теоретическим отношением человека к явлениям действительности. При этом он рассматривает искусство и науку как равноценные и в равной мере превосходящие религию явления духовной жизни людей. В искусстве человек с помощью фантазии, не только вызывающей к жизни прошедшее, но и предвосхищающей будущее, создает образ «идеального человека», а в религии с помощью той же фантазии

идеалом становится бог. Этот религиозный идеал связан со страхом и невежеством, он искажает действительность.

Значение этих рассуждений Фейербаха для развития материалистической эстетики — бесспорно. Очевидна связь с ними и эстетических теоретических идей молодого Маркса.

Эстетические чувства для Фейербаха являются элементами неисторически понимаемой и антропологически интерпретируемой родовой сущности. Они относятся, как уже упоминалось, к своим объектам на уровне «созерцания». Для Маркса «человечность чувств», в том числе эстетических, возникает в практическом воспроизводстве предметного мира, в созданной человеком «второй природе», в «очеловеченной природе» — открытой книге человеческих сущностных сил. В высказываниях Фейербаха об искусстве как форме духовного общения между людьми прослеживаются и ограниченность и преимущества его философской мысли. Для него лишь тот подлинный, действительный человек, которому присущи все существенные человеческие свойства. Наряду с моральными, философскими или научными Фейербах относит к этим свойствам также и художественное, или эстетическое, чувство.

Это эстетическое чувство играет также заметную роль в духовном общении между людьми, которому Фейербах придавал большое значение. Отдельный человек «для себя» не имеет в себе «человеческой сущности», по его мнению, ни как моральное, ни как мыслящее существо. Сущность человека содержится лишь в человеческом обществе, в единстве человека с другим человеком, единстве, которое, по выражению Фейербаха, основано на реальности различия между «Я» и «Ты». Действительная, подлинная диалектика — это не монолог отдельного мышления с самим собой, а диалог между «Я» и «Ты». Человек должен общаться не с богом, а с другими людьми. Он знакомится в этом общении с преимуществами другого, переживает его как равноправного субъекта, относится к нему как к своему второму «Я», «любит» его. В этих отношениях развиваются и эстетические и этические свойства человека — последний, правда, понимается всегда как представитель исторической родовой человеческой сущности. Этому способствует также и искусство и его общественное влияние. В своем творчестве художник осознает свои самые сокровенные идеи и ощущения, переживает самого себя как художника и знакомит других людей со своими мыслями и чувствами. Этим искусство способствует той интимной связи между людьми, тому духовному общению, в котором человеческая сущность может выражаться все яснее. Так как отдельный человек — это всего лишь потенция истинно человеческого существования, человеческий род реализует себя только в общении между индивидами и в отношениях между «Я» и «Ты».

Таким образом, Фейербах выдвигает очень важное положение, что человек как общественное существо может существовать лишь в человеческом обществе и что искусство в жизни человека играет важную роль как незаменимое средство общения между людьми. Но эта человеческая сущность Фейербахом объясняется антропологически, как внутренне присущая человеческому роду абстракция, социальные отношения человека также сводятся к абстрактно понимаемой «любви» между «Я» и «Ты».

Философские и эстетические взгляды Фейербаха сыграли важную роль в преодолении гегелевского объективного идеализма, согласно которому люди действуют как «орудия мирового духа» даже тогда, когда они создают и воспринимают произведения искусства. Разумеется, абстрактно-антропологическое понимание человека, концентрированную критику которого мы находим в «Тезисах о Фейербахе», закрывает дорогу для научного объяснения самой общественной жизни и общественной роли искусства. Однако это не снижает значения принципиальных достижений Фейербаха, который рассматривает конкретного, чувственного, действительного человека как творца искусства и само искусство как специфическое духовное освоение действительного, чувственного, конкретного, предметного мира, в котором знание, ценность и образ составляют единое диалектическое целое. Для него эстетическое чувство — «составная часть человеческой родовой сущности», делающая возможным специфическую человеческую деятельность по эстетическому освоению мира, которая проявляет себя в чувственно-предметных отношениях человека к природе и к другим людям.

Он рассматривает искусство как специфическое опредмечивание, или воплощение, знаний, переживаний и воли человека, которое равноправно другим явлениям общественной жизни, так как оно играет в духовном освоении действительности и духовном общении людей специфичную и в этом смысле незаменимую роль. Подобно науке, искусство является средством познания действительности и, будучи «истинным сознанием», превосходит «ложное сознание» религии.

Известно, что философские и эстетические взгляды Фейербаха не только сыграли свою роль в критике гегелевского идеализма, но и оказали влияние на формирование диалектико-материалистической эстетики Маркса и Энгельса, что легко можно заметить в «Экономическо-философских рукописях». Для русских революционных демократов идеи Фейербаха послужили одним из тех импульсов, которые способствовали развитию материалистической эстетики в России. Они оказывали влияние и на многих демократических и прогрессивных писателей, поэтов и эстетиков Германии того времени, находившейся накануне буржуазной революции.

§ 3. Гейне

Генрих Гейне (1797—1856) сыграл заметную роль в развитии литературно-эстетической мысли в Германии. Его демократические (а с середины 1820-х годов революционно-демократические) убеждения сформировались в результате глубокого освоения идейного наследия немецкого (Лессинг, Гердер, Гете) и европейского (Вольтер, Руссо) Просвещения, в результате внимательного изучения истории мировой и особенно новейшей немецкой (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Фейербах) философской мысли. Уже в ранней статье «Романтика» (1820) определилась граница, отделившая Гейне от многих немецких романтиков: он призывает к общезначимости, ясности и демократичности содержания литературы, удалению из нее мистических и религиозных элементов, отказу от какой бы то ни было идеализации средневековых форм жизни. В 1819—1825 годах Гейне изучает юриспруденцию, философию и литературу в Бонне (где слушает и лекции А.-В. Шлегеля), Геттингене и Берлине (посещает курсы лекций Гегеля). Уже в первых частях «Путевых картин» Гейне выступил как один из образованнейших и прогрессивнейших людей своего времени, бесстрашно обрушившись на невежество и консерватизм немецкого обывателя.

Размышляя над состоянием современной ему литературы, Гейне в рецензии на «Немецкую литературу» Вольфганга Менцеля (1828) высказывает мысль о том, что в немецкой литературе подходит к концу период, когда главенствующей была «идея искусства», «великим представителем» которого он считает Гете. Эту мысль он развивает и точнее формулирует затем в статьях «Французские художники» (1831), «К различному пониманию истории» (написано в начале 1830-х годов, опубликовано 1869-м) и в «Романтической школе» (1833, 1835). По мысли Гейне, «эстетический период, начавшийся у колыбели Гете, должен окончиться у его гроба», потому что принципы этого искусства находятся в «прискорбнейшем противоречии с современностью»¹. Речь идет о том, что в немецкой литературе в период так называемого «веймарского классицизма» и в кругу иенских и гейдельбергских романтиков вопросы философии, искусства, эстетики нередко признавались важнее вопросов общественных, актуально-политических. Гете и Шиллер с конца 1780-х годов стали разрабатывать теорию опосредованного очищающего и облагораживающего воздействия искусства на умы и души людей, отказывая ему в праве на прямое и непосредственное участие в политической жизни общества. Для Гете и Шиллера речь при этом шла не о недооценке места и роли искусства в обществе (как это иногда негативно изображалось в вульгарно-социологическом литературоведении), а, скорее, о более глубоком понимании

специфики эстетического воздействия искусства, приводившем временами даже к некоторой переоценке реальных возможностей «эстетического воспитания» посредством искусства в условиях тогдашней Германии. Иенские романтики пошли в этом плане еще дальше — позиции Гете и Шиллера Новалис, например, считал «утилитарными» и «практическими». Искусство представлялось романтикам высшим средоточием духовных ценностей человечества. «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям»², — утверждал Ф. Шлегель («Фрагменты», 1798). «Поэзия есть абсолютно реальное. Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее»³, — постоянно подчеркивал Новалис. В рамках самой поэзии приоритет принадлежал сказке: «Сказка есть как бы закон поэзии: все поэтическое должно быть сказочным»⁴ (Новалис). Именно эту погруженность большей части немецкой литературы в общефилософскую и эстетическую проблематику, ее оторванность от нужд и потребностей времени, от конкретного социально-политического положения в стране Гейне и обозначил как «эстетический период», против этой односторонности он прежде всего и выступал с середины 1820-х годов, дав уже в «Путевых картинах» великолепные образцы высокохудожественной публицистической прозы, тысячью нитей связанной с конкретными явлениями современной ему действительности.

Эстетические взгляды Гейне не отличались четкой последовательностью⁵. В разные годы по-разному, но всегда он стремился к синтезу романтической концепции искусства с вырабатываемыми им реалистическими установками. Стремясь быть «храбрым солдатом в войне за освобождение человечества»⁶, Гейне, по его собственным словам, постоянно совершал «смертоубийственные походы на романтизм»⁷, но в то же время ему претила и так называемая тенденциозная литература — литература, целиком подчинявшая себя политической злобе дня и нередко разрушавшая при этом эстетические основы художественного отображения жизни. Противоборством утилитарным концепциям искусства вызваны многочисленные выступления Гейне за автономию искусства: «Моим девизом остается: искусство есть цель искусства, как любовь есть цель любви и даже как самая жизнь есть цель жизни»⁸. Гейне постоянно требует имманентного отношения к искусству, оценки творчества художника по созданным им самим эстетическим законам. Так, в статье «Французские художники» он пишет, что «о всяком самостоятельном художнике и, уж конечно, о каждом новом гении надо судить по законам его собственной эстетики, которые он принес с собой. <...> Каждого гения должно изучать и судить по его собственным законам»⁹.

Гейне считал «высшим в искусстве» достижение адекватного художественного выражения «осознанной свободы духа»¹⁰,

последнюю же он понимал как необходимость для художника стоять на уровне прогрессивных философских и социальных идей своего времени. Словно предчувствуя последующие упреки в непоследовательности своих идейно-эстетических взглядов, Гейне в предисловии к французскому изданию «Лютеций» (1855) попытался объяснить принципы, соблюдение которых необходимо при анализе его отдельных высказываний: «Тому, кто придирается к словам, легко будет увидеть в моих письмах, если он покопается в них, множество противоречий, много легкомыслия, даже как будто отсутствие твердых убеждений. Но тот, кто уловит дух моих слов, всюду увидит строжайшее единство мысли и неизменную привязанность к делу человечества, к демократическим идеям революции»¹¹

Важность и новизна вклада Гейне в историю эстетической мысли определяется широтой его демократических взглядов, глубиной освоения им важнейших философских и эстетических проблем своего времени. Обосновывая право народа на достижение счастья на земле, на революцию, Гейне решительно выступает против различных религиозных форм мировоззрения: «Ибо я верю в прогресс, верю, что человечество создано для счастья. <...> Уже здесь, на земле, хотел бы я при благодатном посредстве свободных политических и промышленных учреждений утвердить то блаженство, которое, по мнению набожных людей, воцарится лишь на небесах в день Страшного суда»¹².

Гейне принадлежит первая в Германии систематизированная попытка материалистического и революционно-демократического осмысления истории европейской философии и литературы новейшего времени: от Декарта до Гегеля, от Лютера до Гете. Гейне отмечает борьбу классической философии с религиозными догмами, разграничивает материалистическую и идеалистическую линии в истории философии, впервые в революционно-демократическом плане проводит параллель между развитием немецкой философии от Канта до Гегеля и событиями Великой французской революции. В советском литературоведении неоднократно подчеркивалась мысль о величайшей заслуге Гейне, состоящей в том, что «он первый открыто указал на революционный характер, присущий немецкой классической философии и диалектике Гегеля»¹³.

Гейне считал, что философская революция является прологом будущего революционного демократического обновления Германии. Одним из первых в Европе Гейне еще в начале 1840-х годов (в «Лютеции») заметил неизбежность и закономерность развития коммунистических взглядов на общество, в значительной мере способствовал распространению и пропаганде этих взглядов (естественно, еще в их домарксистской, вульгарно-материалистической форме, чем во многом и обусловлен страх

Гейне перед коммунизмом). В предисловии к «Лютетии» Гейне со справедливой гордостью писал, что из его корреспонденций в «Дугсбургскую газету» в начале 1840-х годов «рассеянные по свету общины коммунистов черпали достоверные сведения о непрестанных успехах их дела; к великому своему удивлению они узнали, что они вовсе не слабая, маленькая община, что они самая сильная партия в мире, что день их, правда, еще не настал, но что спокойное ожидание — не потеря времени для людей, которым принадлежит будущее»¹⁴. В «Письмах о Германии», написанных, по всей вероятности, в 1843—1844 годах (возможно, уже после личного знакомства Гейне с Марксом), Гейне, развивая идеи своих работ 1830-х годов о философской революции в Германии, формулирует очень важную мысль о коммунистическом мировоззрении как естественном и логическом следствии развития передовой европейской философской мысли, как практическом выводе из нее для широких народных масс: «Уничтожение веры в небеса имеет не только моральное, но и политическое значение: массы не хотят более с христианским терпением нести тяготы земной юдоли, они жаждут блаженства на земле. Коммунизм — естественное следствие этого изменившегося мировоззрения, и он распространяется по всей Германии. Столь же естественно и то, что вождями пролетариев в борьбе против всего существующего стали самые передовые мыслители, философы великой школы. Они переходят от доктрины к действию, конечной цели всякого мышления, и формулируют свою программу»¹⁵.

Таким образом, по уровню своего мышления, по уровню осознания основных закономерностей общественного развития (признание решающей роли народных масс в истории, осознание выдающейся исторической миссии пролетариата) Гейне в 1830—1840-е годы значительно опережал европейскую художественно-эстетическую мысль своего времени. Свои передовые политические и философские воззрения он стремился положить в основу разрабатываемой им эстетики. Для этого он, например, в «Романтической школе» тщательнейшим образом анализирует развитие немецкой национальной литературы, отмечая в ее истории именно те явления, которые, на его взгляд, способствовали формированию прогрессивного национального самосознания. Особенно показательны в этой связи восторженные аналитические характеристики Лютера, Лессинга и Гердера. Гейне видел в их творческой деятельности средоточие передовых общественных идей их времени, единство прогрессивных политических и эстетических позиций, отсутствие разрыва между высшими духовными устремлениями эпохи и индивидуальными творческими позициями художника. Именно такой разрыв, по мнению Гейне, образовался в немецкой литературе на рубеже XVIII — XIX веков, в период веймарского классицизма и романтизма. Этот период Гейне

и обозначил как «эстетический период», и именно вышеназванный разрыв он стремился преодолеть в своем творчестве и в эстетике.

Признав, в отличие от большинства романтиков, неизбежность, закономерность и, следовательно, определенную историческую целесообразность буржуазной экономической формации, Гейне связал свои общественные и эстетические идеалы не с прошлым (как это случалось у романтиков), а с революционным будущим. Соответственно этой основной позиции он старался выработать принципы нового искусства и новой эстетики, ближе связанных с современностью и отвечающих насущным потребностям эпохи¹⁶.

Гейне рассматривал свое время как переходный период в общественной жизни и в литературе. Пытаясь предугадать формы нового искусства, соответствующего новой, революционной эпохе, Гейне еще в 1831 году писал: «Однако новое время породит и новое искусство, полное вдохновенной внутренней гармонии, и свою символику ему не надо будет заимствовать у выцветшего прошлого, и придется ему создать даже свою собственную технику, отличную от современной»¹⁷.

В исследованиях, посвященных эстетике Гейне, иногда отмечается, что «чувство современности у Гейне не было адекватным его взглядам на искусство»¹⁸, откуда и выводится противоречивость его эстетических взглядов. Сам Гейне, как было подчеркнуто выше, отрицал это и считал себя писателем переходной эпохи, связанным как с эстетикой романтизма, так и с новой, современной литературой. («Мною заканчивается у немцев старая лирическая школа, и мною же открывается новая лирическая школа, современная немецкая лирика»¹⁹.) Гейне считал возможным сплав романтической концепции искусства и современной поэзии, которая, по его словам (впервые отчетливо сформулированным в предисловии к циклу стихотворений «Новая весна» в 1831 г.), «должна быть политической, по-якобински неутомимой», «в боях за свободу» «анатомировать чувства во имя правды»²⁰. Очевидно, в подобном стремлении Гейне «сплавить оба вида поэзии» были элементы своеобразного эстетического и мировоззренческого эклектизма, который сам Гейне ощущал как временный, неизбежный и необходимый, поскольку современность представлялась ему мало пригодной для подлинной поэзии. Современное буржуазное общество для Гейне столь же антипоэтично, как и для романтиков, хотя он и в большей степени, чем последние, признает его целесообразность. Прежде чем наступит век подлинной поэзии, человечество должно быть освобождено в политическом и социально-экономическом плане, а также от бесчисленных предрассудков: религиозных, моральных, этических и т. д. В эстетике и творчестве Гейне — временами приглушенно, а порой и более отчетливо — сталкиваются просве-

титель, народный трибун, развертывающий пропаганду ради вполне конкретных и достижимых политических целей, и художник, свято оберегающий автономность искусства как высшего проявления творческих возможностей человеческой личности (в этом пункте Гейне опять близко соприкасается с романтической концепцией искусства). «Писатель, желающий содействовать социальной революции, имеет право опережать свое время на столетие; трибун же, ставящий себе целью революцию политическую, не должен слишком удаляться от масс. Вообще в политике, так же как и в жизни, следует желать только достижимого»²¹ У Гейне, несомненно, были задатки трезвого политика, народного трибуна. Он потому и выступил против «тенденциозных», либеральных поэтов начала 1840-х годов, что ему претила пустая политическая трескотня, он отчетливо видел, что многие прекраснородушные демократические упования (с которыми тогда выступил, в частности, Г. Гервег) не имеют под собой реальной исторической почвы в Германии. В то же время Гейне решительно боролся и с мелкобуржуазными радикалами, типа Л. Бёрне (памфлет «Людвиг Бёрне», 1840), ему претил их грубый, механистический материализм, неспособность к широкому диалектическому анализу сложных общественных явлений, утилитарный подход к искусству. В этой связи для Гейне характерна антитеза «эллинов» (людей с широким демократическим, гуманистическим и диалектическим подходом к жизни) и «назарейян» (людей, мыслящих радикально, но механистически, различных политических сектантов, к ним Гейне нередко относил и социалистов). В свете борьбы «эллинов» и «назарейян» Гейне рассматривал всю человеческую историю и предрекал конечную победу «эллинов».

Гейне умел мыслить широкими идеологическими и эстетическими категориями, умел по нескольким отличительным признакам уловить глубинную сущность того или иного общественного явления, которое и в историю литературы нередко затем входило с данной им характеристикой. Таким был введенный Гейне символ «эстетический период» (Kunstperiode), таким же символом, к примеру, стало и разработанное им в общественной и литературной борьбе конца 1830-х годов понятие «швабская школа». «Швабская школа» в понимании Гейне — это не только и даже не столько чисто литературная группировка. Это все филистерские, мелкобуржуазно-ограниченные, националистически настроенные и в конечном счете жалкие и исторически обреченные общественные силы Германии и Европы²².

Подводя итоги, можно сказать, что вклад Гейне в развитие революционно-демократической эстетики в Германии 1820—1850-х годов был не только заметным, но в определенной степени и уникальным. И если в отстаивании принципов реализма Гейне был в Германии не совсем одинок и можно согласиться,

например, с мнением, что в 1830-е годы Г. Бюхнер «защищал принципы реализма еще более последовательно и убежденно, чем Гейне»²³, то по ряду вышеизложенных философских и эстетических позиций Гейне был не только первопроходцем, но еще страстным и неутомимым пропагандистом, умеющим донести свои передовые политические, философские и эстетические взгляды до самых широких кругов европейской общественности. Многие его идеи и творческие достижения до сих пор плодотворны и продолжают оказывать свое воздействие на развитие прогрессивной эстетической мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., 5. М., 1958, с. 219.
- ² ПМЭМ, т. 3. М., 1967, 250.
- ³ Там же, с. 282.
- ⁴ Там же, с. 287.
- ⁵ А. Блок, например, находил у Гейне «непостижимое скопление непримиримых противоречий, которое он носил всю жизнь в своей душе и которое делает его странно-живым для нашего времени». См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, 147—148.
- ⁶ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 4, с. 228.
- ⁷ Там же, т. 9, с. 89.
- ⁸ Там же, т. 10, с. 67 (письмо К. Гуцкову).
- ⁹ Там же, т. 5, с. 194.
- ¹⁰ Heine H. Sämtliche Werke. Hrsg. von Ernst Elster. 2. Aufg. Leipzig und Wien, 1893, Bd 6, S. 348.
- Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8, с. 10.
- ¹² Там же, т. 6, с. 25.
- ¹³ Там же, с. 417 (цитируемые принадлежат Г. Фридендеру). См. также: Дмитриев А. С. Генрих Гейне. М., 1957, 53. Эта перво-проходческая политическая прозорливость Гейне была впервые отмечена Ф. Энгельсом в работе «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии»: «Однако то, что не замечали ни правительства, ни либералы, видел уже в 1833 году, по крайней мере, один человек; его звали, правда, Генрих Гейне».
- ¹⁴ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8, с. 12.
- ¹⁵ Гейне Г. т. 7, с. 429.
- ¹⁶ В литературоведении неоднократно отмечался факт типологического сходства в направлении поисков у Гейне и Белинского. Оба отталкивались от Шеллинга и от романтиков, оба внимательно изучали философию и эстетику Гегеля, сделав из нее революционно-демократические выводы. Проблема соотношения взглядов Гейне и Белинского в связи с философией и эстетикой Гегеля интересно была поставлена в докладе Г. М. Фридендера на конференции

в 1972 году в Веймаре, см.: Friedländer G. M. Heinrich Heine und die Ästhetik Hegels.— In: Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages von Heinrich Heine vom 6. bis. 9. Dezember 1972 in Weimar. Weimar, 1973, S. 159—171.

¹⁷ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5, с. 220.

¹⁸ Hultberg H. Heines Bewertung der Kunst.— In: Heine-Jahrbuch 1967. 6. Jahrgang. Von Heine-Archiv Düsseldorf, Hamburg, 1967, S. 88.

¹⁹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5, с. 220.

²⁰ Heine H. Sämtliche Werke. Bd 3, S. 521.

²¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5, с. 356.

²² Подробнее см.: Гугнин А. «Швабская школа» и Л. Уланд в оценке Генриха Гейне.— «Вестн. Моск. ун-та», серия филологии. М., 1975, № 6; Гугнин А. О понятии «швабская школа» в немецком романтизме.— «Филол. науки». М., 1976, № 4.

²³ ПМЭМ, т. 3, с. 385.

§ 4. Г. Бюхнер

Великий немецкий драматург и ученый Георг Бюхнер (1813—1837) не оставил в своих трудах законченной системы эстетических воззрений¹. Он не оставил статей, специально посвященных проблемам искусства и литературы. И тем не менее в литературном наследии Бюхнера и в немногочисленных его письмах выражена определенная эстетическая позиция, содержатся мысли по вопросам литературы и искусства, представляющие собой звенья единой концепции, во многом объясняющие творческое своеобразие его художественных произведений.

Эстетика Бюхнера революционна по своему социальному и политическому содержанию, она полемична в отношении к немецкому классицизму, к «романтической школе», ко всей идеалистической эстетике, как кантианской, так и гегельянской. Борьба Георга Бюхнера против идеалистической эстетики сочеталась с выработкой эстетических принципов, взглядов и вкусов, делавших немецкого революционера-демократа и художника-реалиста 30-х годов одним из ближайших предшественников марксизма.

Эстетические взгляды Георга Бюхнера начали складываться очень рано. В школьные годы будущий писатель проявлял глубокий интерес к произведениям Шекспира, Гете, поэтов и драматургов эпохи «Бури и натиска». Художественные вкусы будущего писателя вырабатывались на основе революционных настроений, революционного культа свободы, который, господствуя среди юношей, окружавших Бюхнера, всецело захватил и его. Уже в школьные годы свободолюбие Бюхнера носило подчеркнуто

революционный характер. Революционные настроения Бюхнера содействовали выработке у него критического отношения к явлениям литературы и искусства.

Глубокий интерес Бюхнера-гимназиста к народному творчеству и к реализму Шекспира и Гете, его повышенное внимание к искусству высокого социального содержания и исторической правды несомненно содействовали выработке материалистических взглядов на историю, которые позднее проявились во всех художественных и публицистических произведениях писателя. Литература помогала молодому Бюхнеру познавать жизнь, проникать в содержание общественных явлений, осмысливать закономерности исторических процессов. Она укрепляла его на революционно-демократических позициях, на позициях материализма в подходе к природе и обществу.

Бюхнер пришел к пониманию решающей роли народных масс в истории, к пониманию того, что закономерности исторического процесса обусловлены материальными факторами, к пониманию классовых антагонизмов и классовой борьбы. Бюхнер возненавидел субъективный взгляд на историю, переоценку роли личности в историческом процессе. Историческая концепция Бюхнера решительным образом определила характер его драмы «Смерть Дантона» и других его художественных произведений. Она определила и эстетические основы, на которых возникли произведения Бюхнера-художника. Взгляды Бюхнера на ход истории во многом объясняют нам его упорную борьбу за реалистический метод в искусстве.

Верность истории, точность воспроизведения характеров исторических лиц Бюхнер считал важнейшим принципом своей драмы. Характеризуя «Смерть Дантона» в письмах к родным от 5 мая 1835 года, он писал: «Скоро будет опубликована моя пьеса в целом. Если она попадется вам на глаза, то я прошу вас, составляя о ней свое мнение, прежде всего иметь в виду, что я должен был оставаться верным истории и изображать деятелей революции такими, какими они были на самом деле. <...> Я рассматриваю свою драму как историческую картину, которая должна быть похожа на свой оригинал...»².

Итак, верность истории, верность действительности Бюхнер считал важнейшим условием истинного творчества. Но при этом он меньше всего был склонен стирать различие между художником и историком, превращать художника в историка. Выход «Смерти Дантона» позволил ему в кратких автокомментариях к драме, изложенных в письме к родным (от 28 июля 1835 г.), сформулировать разницу между художником и историком. «Драматический поэт, — замечал Бюхнер, — на мой взгляд, является не чем иным, как историком, но он стоит над историком в том смысле, что он вторично создает для нас историю, дает нам не сухой рас-

сказ, а непосредственно вводит нас в жизнь определенной эпохи»³.

Главной задачей драматургии Бюхнер считал, таким образом, изображение характеров, которые мыслились им в живой и крепкой связи с изображением исторических обстоятельств. «Его [драматического поэта], — продолжал он, — высшая цель — как можно ближе подойти к истории, как она действительно совершалась»⁴. Итак, Бюхнер, опираясь на творческий опыт реалистической драматургии, стихийно приближался к осознанию основных черт реализма, как они были научно сформулированы впоследствии Энгельсом в его знаменитом суждении о типических характерах в типических обстоятельствах.

Отстаивая принципы сурового реализма, не отступающего перед ужасами и уродствами действительности, решительно идущего вразрез с классицистическими и романтическими художественными теориями, Бюхнер писал, что поэт «ищет и создает образы, он оживляет прошлые времена, и люди могут учиться у него совершенно так же, как они учатся, изучая историю или наблюдая то, что происходит вокруг них в человеческой жизни. В противном случае не следовало бы изучать историю, так как там рассказывается много безнравственных вещей, надо было бы ходить по улице с завязанными глазами, чтобы не увидеть неприличных сцен, и пришлось бы кричать караул по поводу того, что бог создал мир, где происходит так много гнусностей»⁵.

Эстетические воззрения Бюхнера отнюдь не носили отвлеченного академического характера, они были тесно связаны с задачами, выдвигаемыми социально-политической борьбой. Георг Бюхнер выступал за реалистическую традицию в искусстве, исходя из высоких воспитательных задач. Он стоял за воспитание правдой, за суровую и беспощадно реалистическую оценку действительности, ибо только ее понимание делало возможной и необходимой революционную борьбу с ней. Так эстетические проблемы вновь и вновь приобретали у Бюхнера политическое содержание, так художественное переплеталось с политическим.

Не только в «Леонсе и Лене», но и в других художественных произведениях Бюхнера мы находим выражение его эстетических взглядов, вложенное им в уста различных персонажей. Особенно интересна в этом отношении незавершенная новелла «Ленц». Эпоха «Бури и натиска», время молодого Гете и его соратника Ленца живо взволновали воображение Бюхнера. Это была пора решительной атаки на твердыни классицизма, пора сокрушительной критики идеалистических норм в эстетике, устанавливавших твердые границы предмету искусства, сфере прекрасного и возвышенного. Многое в критическом пафосе «штюрмеров» перекликалось с мыслями самого Бюхнера об искусстве. Это обстоятельство (а также естественнонаучный и медицинский интерес —

наблюдение над развитием безумия у Ленца) и побудило Бюхнера описать трагическую жизнь автора «Гувернера» и «Солдат», друга и сподвижника Гете.

В «Ленце» мы находим целую декларацию по проблемам эстетики — Бюхнер предоставляет Ленцу слово по вопросам искусства. При этом в речи Ленца сливаются воедино его собственные взгляды с близкими к ним взглядами Бюхнера.

Полемика Ленца против сходящего с исторической арены классицизма и развивающегося романтизма («те, которые хотят преобразовать действительность» фантазией) оказывается и по самому характеру аргументации очень близкой к выступлениям Бюхнера по вопросам эстетики. Далее Бюхнер заставляет Ленца высказаться против «идеалистических поэтов» совершенно в том же духе, в каком он сам отзывался о них в своих письмах: «Люди не в состоянии нарисовать собачьей конуры, и вот они берутся создавать идеалистические образы; но все, что я видел в этом роде, не более как деревянные куклы. Этот идеализм есть позорнейшее пренебрежение человеческой природой»⁶.

То же принципиальное противопоставление реализма, верности природе и истории и идеализации действительности Бюхнер провел в своих художественных произведениях. Высказывания о театре и живописи он вложил в уста Камиллу Демуллену — одному из героев «Смерти Дантона», выдающемуся деятелю французской революции, — это суждения, прямо продиктованные взглядами самого автора.

В новелле «Ленц» дискуссия между ее героем и Кауфманом естественно переходит с литературы на живопись. При этом в словах бюхнеровского Ленца начинают звучать такие мотивы, которые, с одной стороны, характерны для революционно-демократической эстетики Бюхнера, а не для «штюрмеровской» эстетики Ленца, а с другой стороны, непосредственно предваряют марксистские художественные оценки (предпочтение сурового реализма голландских мастеров мягким, «идеализированным» краскам художников рафаэлевской школы). «... Те поэты и художники нравятся мне больше всего, которые дают мне природу всего ближе к действительности, так, что я чувствую их настроение; все прочее мне мешает. Я больше люблю голландских мастеров, чем итальянских, они для меня единственно понятны»⁷.

Не только в вопросах литературы, но и в оценке произведений других искусств Георг Бюхнер стоял на позициях реализма и настойчиво боролся против идеализации и романтического приукрашивания действительности. Не следует, однако, думать, что подход Георга Бюхнера к проблемам романтизма, его отношение к романтическим течениям прошлого и современности носили упрощенно-догматический характер. Было бы ошибкой полагать, что Бюхнер не видел никаких противоречий внутри романтизма,

что он ограничивался огульным отрицанием всех явлений романтического искусства.

Будучи прежде всего активным политическим борцом и мыслителем, Бюхнер исходил в своих оценках писателей-романтиков из общественного содержания их мировоззрения и творчества. Так называемая «романтическая школа», аристократизм иенских романтиков, консерватизм Густава Шваба и ему подобных вызывали у него резко критическое отношение.

Однако социально прогрессивный романтизм не вызывал у Бюхнера категорического осуждения. Более того, он перевел на немецкий язык две драмы Виктора Гюго — «Лукрецию Борджиа» и «Марию Тюдор». Он с большим вниманием и весьма одобрительно следил за творчеством Альфреда де Мюссе и видел в нем явные тенденции к реализму. Комедия Мюссе «Венецианская ночь» с ее пародийными тенденциями, полемически заостренными и против классицизма и против романтической патетики, могла вполне «устроить» автора «Леонса и Лены». Весьма возможно, что и драма Мюссе «Лорензаччо», утверждающая бессмысленность индивидуального тираноборства, также оказалась в некоторых отношениях близкой антииндивидуалистическим концепциям Бюхнера.

Разумеется, по самым типам общественно-эстетического мышления Бюхнер и Мюссе глубоко различны. Но это не мешало первому видеть возможности развития выдающегося французского романтика в сторону реалистических мотивов и тенденций. Пример отношения Бюхнера к Мюссе вообще принципиально важен. Он позволяет говорить о том, что убежденный реалист Бюхнер не отказывался признавать известных достижений романтического искусства.

Картина эстетических взглядов Георга Бюхнера оказалась бы неполной, если бы мы не остановились на отношении писателя к фольклору и вместе с тем к вопросам народности и национального своеобразия литературы.

Бюхнер горячо любил отечественный фольклор и был его отличным знатоком. Не случайно вложил он в уста Ленца исключительно высокую оценку народной поэзии. Вынужденный жить в эмиграции, он особенно остро ощущал поэзию родного народа, ее патриотический характер. Создавая свою народную трагедию «Войцек», Георг Бюхнер чрезвычайно широко насытил ее фольклорными мотивами. В фольклоре он видел средство яркой обрисовки народных характеров, средство выражения национального колорита.

Богатство и разнообразие фольклорных мотивов, вводимых Бюхнером в его произведения, служило отличным подтверждением его суждений о народной поэзии. Фольклор родного народа вошел не только в «Войцека» (который может служить в данном

отношении наиболее ярким примером), но и в новеллу «Ленц» и в комедию «Леонс и Лена».

Эстетическая мысль Бюхнера развивалась в тесной связи с художественными взглядами немецких демократов XVIII века (Бюргера, Фосса, Ленца, отчасти Форстера), она опиралась на опыт великой реалистической литературы прошлого — прежде всего на творчество Шекспира и Гете. Сила Бюхнера как мыслителя по вопросам искусства заключалась в том, что реалистические тенденции в эстетической теории и практике он сочетал с революционно-демократическими взглядами на роль народа как решающего фактора исторического процесса. Для Бюхнера его реалистические принципы были неразрывно связаны с делом жизни — делом революционной пропаганды и борьбы. Уже в одном этом проявляется новаторский характер его эстетических воззрений (и, разумеется, их художественной реализации).

Георг Бюхнер поднял немецкую демократическую эстетику на новую ступень, он обратил ее к будущему — к тому будущему, которое принесло человечеству научную эстетическую теорию марксизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Текст (в сокращенном виде) печатается по статье А. Л. Дымшица «Эстетические взгляды Георга Бюхнера», опубликованной в издании «Известия Академии наук СССР», отделение литературы и языка, 1960, том XIX, вып. 6.
- ² Из воспоминаний пастора Людвига Вильгельма Лука, соученика Бюхнера (Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe. Wiesbaden, 1958).
- ³ Б ю х н е р Г Соч. М., 1935, 318.
- ⁴ Там же, с. 325.
- ⁵ Там же, с. 325.
- ⁶ Там же, с. 326.
- ⁷ Там же, с. 151—152.

ЭСТЕТИКА КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

§ 1. Возникновение и развитие эстетики критического реализма



Эстетические идеи критического реализма были и теоретической программой и осмыслением художественного творчества ряда выдающихся деятелей искусства 20—50-х годов XIX века.

Это был период быстрого развития капитализма, утвердившегося в большинстве стран Европы. Вместе с ростом промышленности возрастало число фабричных рабочих. Их положение, как и жизнь крестьянских масс, было крайне тяжелым. Капиталистическая эксплуатация не уступала по своей жестокости феодальному гнету. Противоречия между буржуазией и пролетариатом резко обострялись с усилением концентрации богатства в руках представителей господствующих классов и ростом нищеты трудящихся. В ходе ожесточенной классовой борьбы в Англии возникает первое массовое политически оформленное пролетарско-революционное (чартистское) движение. Обострявшаяся классовая борьба выдвигала перед современной наукой и искусством задачу исследования и осознания буржуазной социальной системы, новых общественных отношений, места человеческой личности в этом обществе.

Это был период небывалого расцвета науки. Развитие капиталистического производства предъявляло ей огромные требования, стимулировало новые исследования. Громадные достижения естественных наук в различных странах мира выдвинули ряд философских проблем естествознания. Область естественнонаучных исследований была полем ожесточенной борьбы между материалистическими и идеалистическими взглядами на мир, на закономерности развития природы.

Великие научные открытия в области химии, физики, астрономии, биологии, опиравшиеся на огромный эмпирический материал, собранный учеными к тому времени, разрушали старое метафизическое мировоззрение в естествознании. Открытие новой планеты с помощью вычислений, определение химического

состава космических тел с помощью спектрального анализа доказывали безграничные возможности человеческого познания и силу теоретического мышления. Создание клеточной теории и открытие закона сохранения и превращения энергии явились поражением метафизики и идеализма. Развитие естествознания подготовило почву для возникновения дарвинизма, эволюционной материалистической и диалектической в своей основе теории развития в биологии. Учение Дарвина укрепляло позиции материализма в естествознании. Прогрессивное значение великих научных открытий этого периода не умалялось тем, что сами ученые порой истолковывали их в духе метафизики, идеализма.

В этот период, несмотря на большие успехи естественных наук, в буржуазной философской и социально-политической мысли явно ослабевают материалистические тенденции. Большое распространение в буржуазных кругах получила философия позитивизма. Позитивизм ограничивал роль науки описанием данных опыта, описанием и упорядочиванием ощущений субъекта, изучением соотношения последовательности и подобия; отказывался от исследования причинных связей, от обобщения наблюдаемых фактов. Позитивизм пытался «подняться» над материализмом и идеализмом, а сам в области социологии пришел к сплетению биологического натурализма и исторического идеализма, к необходимости новой религии. В лице позитивистов идеологии господствующей буржуазии порывали с традициями материалистической философии и диалектики. Позитивизм привлекал претендующих на «свободомыслие» буржуазных либералов тем, что был не откровенным, а замаскированным идеализмом и он противостоял идеологии пролетариата, философии диалектического материализма не открыто, а под прикрытием отказа от философии как таковой. Однако это была борьба в области философии, и она наложила свой отпечаток на развитие эстетических идей.

Значительную роль в становлении критического реализма сыграли труды историков и социологов. В период Реставрации во Франции они, отражая взгляды либеральной буржуазии, выявляли закономерности общественного прогресса, законность появления капиталистического строя. В духе материализма они устанавливали связь развития философии и искусства с изменениями в экономике, связывали изменения в политическом устройстве с переменами имущественных отношений. Они догадывались о классовом делении общества и о роли классовой борьбы в истории. Однако классовая борьба в капиталистическом обществе казалась им недоразумением, а капиталистический строй — вечным.

Буржуазия выдвигала идеал полной свободы деятельности индивида-собственника, свободы конкуренции, свободы от вмеша-

тельства извне, «свободной торговли», что якобы должно было привести ко всеобщей гармонии. Утверждалось, что интересы промышленной буржуазии совпадают с общественными интересами. Утилитаризм Бентама объявлял целью государства защиту крупных собственников, а основой общественной жизни и морали — «принцип полезности».

Буржуазная идеология использовала в борьбе против прогрессивных сил и мальтузианство. В частности, его брал на вооружение английский позитивизм.

Важные изменения, происходившие в первой половине XIX века как в сфере эстетической мысли, так и в искусстве, в значительной мере были связаны с возникновением и развитием идей утопического социализма. В домарксистской философии Сен-Симон, Фурье и Оуэн наиболее глубоко рассматривали проблемы, связанные с критикой современного общественного строя и с планами создания социально справедливого общества. Исходя из неразумности и несправедливости буржуазного строя, они считали, что он должен быть заменен обществом, построенным на основе законов социальной гармонии. Учение утопического социализма опиралось на теоретические и логические основы, созданные французскими материалистами в XVIII веке, на идею политического равенства и представление о человеке как о продукте воспитания, среды. Из этих предпосылок развились положения о необходимости уничтожения общественных причин преступлений, идеи преодоления противоречия между интересами личности и коллектива — создание нового общества на социалистических началах.

Беспощадно разоблачительная критика пороков капитализма сыграла свою роль при формировании в странах Европы и в США мировоззрения прогрессивных слоев, выступавших как против попыток реставрировать феодальные порядки, так и против пороков буржуазного строя — бесправия и нищеты трудящихся, паразитизма господствующих классов, всеислия богачей. Разоблачительный пафос работ представителей утопического социализма наложил отпечаток на творчество корифеев критического реализма. Идеалы Сен-Симона, Фурье, их мечты об установлении гармонических общественных отношений, о свободном труде, дающем наслаждение, нашли отклик в устремлениях и духовном облике тех персонажей, которые в наибольшей мере вызывали симпатии их создателей, — в фигурах республиканцев, сражающихся на баррикадах, гениальных художников, умелых и одаренных тружеников, чья творческая энергия поднимает их над миром стяжателей и честолюбцев.

Критический реализм был свободен от просветительских иллюзий относительно изначальной добродетельности человека, не испорченного цивилизацией, относительно чудодейственности

просвещения в борьбе с социальным злом; не верил он и в спасительность «разумного эгоизма». В то же время критический реализм унаследовал некоторые достижения философской мысли Просвещения, например, идею влияния материальных и общественных условий на формирование личности; материалистические тенденции в мировоззрении реалистов создали предпосылки для более компетентной и глубокой критики капиталистического мира, чем это могли осуществить прогрессивные романтики. Подобно просветителям, реалисты XIX века рассматривали достоверное изображение общественных пороков как средство борьбы с ними. С этим связаны и дидактические тенденции, выступающие временами в искусстве критического реализма.

Большое значение в становлении эстетики критического реализма имела диалектика Гегеля. Его труды могли оставаться неизвестными художникам, однако его новаторские положения и мысли проникали в общество, оказывали влияние на молодежь, подтверждались эмпирическими данными других наук, сыграли важную роль в развитии идей научного социализма и в конечном счете помогли укорениться тому историческому подходу к жизни общества, который явился сильной стороной искусства критического реализма.

Критический реализм возник и развивался под воздействием противоречивого характера социальных процессов этого периода: бурного развития экономики, техники, науки и быстро протекавшего превращения пришедшей к власти буржуазии в реакционную антинародную силу. В то же время все отчетливей раскрывалась роль трудящихся как ведущей силы общественного прогресса — единственной силы, которая может совершить революцию и создать общество, свободное от эксплуатации человека человеком.

Именно в эти годы К. Маркс и Ф. Энгельс доказали неизбежность крушения капитализма и победы социалистического общественного строя, и не случайно классики марксизма высоко ценили искусство критического реализма и подчеркивали огромную познавательную ценность осуществленного им художественного освоения современной действительности. Художники-реалисты в ряде случаев сознательно пытались в своем творчестве быть на уровне передовых достижений естественных и общественных наук.

Формирование эстетики критического реализма протекало в процессе сложного взаимодействия с традициями искусства Просвещения и эстетическими концепциями романтизма и в борьбе с канонами эпигонов классицизма.

Для искусства критического реализма характерен устойчивый страстный интерес к реальной действительности, стремление

к беспощадно правдивому и всестороннему изображению событий общественной и частной жизни людей, принадлежащих к различным социальным кругам, окружающей их обстановки, конкретных материальных и духовных примет эпохи. Закономерности жизни общества были для художников-реалистов ключом к пониманию современников. Образ человека раскрывался ими в связях со средой, с обществом, которые своим влиянием активно формируют личность. На конфликтах нравственных устоев или обычаев патриархального и буржуазного укладов они часто строили коллизии своих произведений. Стремясь к глубокому, правдивому изображению современников, реалисты достигли значительного мастерства в анализе человеческой психологии. Они тонко выявляли материальные причины и психологические мотивы поведения людей; это последнее включалось в динамичное действие, изобиловавшее напряженными ситуациями и конфликтами. Показывая в каждом явлении наиболее существенное, художники достигали высокого уровня исторической и социальной мотивированности изображавшихся ими ситуаций, событий, характеров. Постигание ими социально-исторических закономерностей жизни общества по уровню не уступало передовой науке того времени.

Основой эстетики критического реализма была верность жизни, правдивость. Однако в художественном творчестве это не оборачивалось ни неразборчивым эмпиризмом, ни поверхностным бытописанием. Присущий художникам-реалистам сознательный историзм, стремление уловить закономерности происходящего и пристальное внимание к конкретным деталям обусловили создание ими необычайно широких и красочных панорам действительности, в которых за судьбами героев первого плана раскрывается целый мир со своей географией и историей, социальным строем и сложным переплетением человеческих судеб. Этот созданный художником мир динамичен и раздирается острейшими противоречиями, а человеческий характер показан не только в достоверно мотивированном развитии, но и в индивидуальной неповторимости.

Эстетика критического реализма ориентировала художников на изображение действительности в соответствующих материалу конкретно-исторических формах, но это не сводилось ни к механическому копированию, ни к художественной обедненности. Искусство критического реализма в полной мере соответствует мысли Ф. Энгельса: «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹.

Мишенью их критики были главным образом экономические, политические, правовые институты, созданные буржуазией для укрепления своей власти и порабощения трудящихся, а также

разрушительное влияние этих институтов на нравственное сознание, семейные отношения, на судьбы искусства и психологию человека.

Наиболее значительные образы, созданные этим методом, типизируют характерные черты буржуазии тех десятилетий и представителей других общественных сил. Критический реализм с успехом воспроизводил характерные черты различных социальных слоев благодаря тому, что в искусстве эти общественные круги проявляли себя (как и в действительности) враждебными общественными силами, противостоящими друг другу в процессе общественного развития, именно поэтому в ходе действия они обнаруживали свою сущность. Изображенные художниками человеческие типы показывают, как конкретный исторический момент накладывает печать на образ мыслей людей, строй их чувств и характер поведения; во взаимоотношениях персонажей проступают характерные для периода общественные противоречия. Хотя эволюция духовного мира каждого персонажа всегда индивидуальна, в ней также просвечивает характер вызвавших ее общественных условий и специфика тогдашнего быта. Само развитие действия несет печать логики истории (например, показывает закономерность поражения дворянства, а также реакционного перерождения буржуазии после прихода к власти). Даже за бытовыми ситуациями раскрываются типичные для эпохи черты в условиях человеческой жизни. Образы людей любого круга в этом искусстве ярко индивидуальны, но несут печать своего класса, времени, страны.

«Критический реализм по своей собственной природе является конкретно-историческим реализмом. Он предусматривает художественное воспроизведение жизни с целью правдивого освоения конкретно-исторических связей отдельного индивида с обществом в целом. Поэтому искусство критического реализма самым необходимым образом воспроизводит жизнь в ее конкретно-исторических формах, обусловленных временем, местом и общественной средой.

Конкретно-историческая детализация художественных образов — органическое свойство искусства критического реализма. Но это, конечно, не означает, что художественные детали располагаются в тех же самых связях и в том же самом порядке, как располагаются соответствующие им детали реальной действительности»² Можно согласиться с исследователем, что критический реализм трансформирует наблюдаемые реальные явления, чтобы лучше высветить какие-то внутренние их закономерности.

Объективная социально-историческая определенность типов, воссозданных критическим реализмом, не исключала отчетливо выраженной художниками их оценки, не исключала проявления тенденциозности, которая чаще всего выливалась в антибуржуаз-

ный пафос. Развращающая человека власть денег, уродливость стяжательских страстей, гибель нравственных ценностей, таланта, лучших чувств при порабощении человека собственностью — это ведущие мотивы критического реализма на Западе в XIX веке. Обнажение эгоизма, безнравственности, хищности буржуазии во всех сферах и сторонах жизни стало его важнейшим достижением.

Таким образом, эстетические принципы критического реализма в огромной мере расширили возможности искусства в деле познания, оценки — а следовательно, и преобразования мира. Оно запечатлело и огромный потенциал экономического и социального развития капиталистического строя, но разоблачение его эксплуататорской, антигуманной сущности было главным пафосом критического реализма, отражавшим враждебное отношение народа к общественному строю, в котором господствует принцип стяжательства и личной выгоды.

Советские исследователи убедительно доказали, что искусство критического реализма создавалось художниками с весьма различными социально-политическими ориентациями (буржуазно-демократической, либерально-дворянской, революционно-демократической и др.), но содержание их творчества может быть гораздо значительней непосредственного выражения этих позиций, так как отражает опыт практического участия художника в общедемократическом движении.

Критическое отношение этого искусства к действительности не исключало поиска художником (соответственно своим социально-политическим идеалам) положительных сил, проявлений неантагонистических отношений. Эта тенденция отчетливо проявлялась в творчестве выдающихся русских реалистов XIX века. Она могла питаться оптимистической надеждой на усиление прогрессивных общественных движений, или на нравственное самосовершенствование индивидов, или на чудодейственный живительный потенциал в природе, в самом процессе жизни. Однако по мере развития метода критического реализма в искусстве утрачивались прекраснодушные иллюзии относительно возможности общественной гармонии при капитализме. Вместе с тем становилось все заметней иллюзорное представление о неистребимости современного антагонистического социального уклада. Но все-таки было бы ошибкой, как справедливо предупреждают советские исследователи, считать критический реализм середины XIX века чисто «отрицающим» искусством.

За остро критической (а иногда сатирической) картиной жизни общества проступает страстное желание усовершенствовать ее. С сочувствием или восхищением воссозданы фигуры людей, действующих вразрез с установившимися нормами обыденного, обывательского существования, хотя честность и принуждает

художника показывать такие характеры как исключение из правила. В творчестве некоторых реалистов эта тенденция утверждения позитивных возможностей человека выдвигается на первый план, однако она присуща в различной мере также и художникам, прославившимся главным образом бескомпромиссной критикой буржуазного строя. Иногда эти оптимистические, позитивные мотивы порождены преувеличиванием способности отдельной личности влиять на ход социальных процессов или иллюзиями, навеянными утопическим социализмом насчет возможности мирным путем, с согласия господствующих классов установить общественную справедливость. Однако в некоторых случаях этот оптимизм коренился в справедливой стихийной уверенности в непобедимости прогрессивного развития общества, в бессмертии природы. Критический реализм с сочувствием изображал попытки бороться с отчуждением личности, попытки найти более человеческую систему общественных отношений.

Над миром буржуазного стяжательства, расчета и отчужденности такие персонажи могут подняться через самоотверженное участие в борьбе за народные интересы, через бескорыстный творческий труд в любой сфере деятельности. Но это были лишь гениальные догадки художников об истинных возможностях человека. Реалисты еще не представляли себе такой общественной структуры, в которой реализация созидательного потенциала личности была бы не исключением, а закономерностью. Ощущая враждебность капиталистического строя революционным идеалам, высоким гражданским порывам, творческим исканиям и духу коллективизма, художники трактовали процесс отчуждения, культ индивидуализма и циничного эгоизма как порок эпохи, а не человечества, с которым должен бороться свободолюбивый человек, обладающий ясным умом, благородной душой и стойким характером. Эти честные и зоркие художники не поддались искушению придумать социальные силы, идущие против разрушительного течения; в соответствии с исторической правдой они рисовали положительных персонажей как одинокие и трагические фигуры.

Опираясь на достижения исторической науки, художники-реалисты исходили из экономических причин разделения общества на антагонистические классы и убеждали в исторической неизбежности подобного разделения. Они не могли подняться до понимания закономерностей его преодоления в будущем. Лишь в проявлениях воли конкретной личности видели они реальную перспективу выхода из жестких рамок объективных обстоятельств. Однако в искусстве критического реализма (как и в произведениях прогрессивных романтиков этого периода) слышится отзвук подъема революционной волны, а его критический пафос несет печать ненависти народа к алчным и беспощадным угнетателям.

Проблемы художественного выражения роли трудящихся масс в преобразовании общества, их борьбы за свои права не занимали значительного места в эстетике критического реализма, как и вопрос о путях совершенствования общества. Вместе с тем наряду с социально-критической струей в творчестве ряда художников-реалистов важное место уделялось поискам недюжинных характеров, яркой высоконравственной личности, обладающей значительным потенциалом общественно полезной деятельности (будь то в области политики, науки, техники или искусства); это были поиски характеров, способных преодолеть косные уродующие антагонистические отношения между классами, а также индивидами в мире капитализма. В произведениях художников-реалистов возникали образы людей духовно богатых, чуждых алчности и карьеризму, готовых отдать жизнь ради блага народа. Душевный строй положительных героев критического реализма являлся художественным предвосхищением новых, свободных от буржуазной узости и прагматичности человеческих отношений в неантагонистическом обществе. В этих случаях жесткая социально-историческая детерминированность психологии и поведения персонажа как бы отступала перед его собственными благородными побуждениями. Подобные образы обычно приобретали черты неубедительной идеальности, вступающей в противоречие с историзмом, глубиной социального анализа и правдивостью, преобладавшими в искусстве критического реализма.

Такая узость перспективы была исторически неизбежна, так как не существовало еще убедительной научной теории преодоления классовых противоречий в обществе. Эта ограниченность социально-политического мышления порождала у них разного рода иллюзии относительно благотворности частичных реформ или перехода власти от одной из соперничающих партий к другой (при сохранении сложившихся социальных институтов). Однако честность и стремление к объективности (в духе научного исследования) уберегли их от идеализации тех социальных слоев, на которые ими возлагались иллюзорные надежды.

Художественные открытия корифеев искусства Возрождения, Просвещения и прогрессивного романтизма вошли в арсенал творческих средств критического реализма. Тем не менее этот художественный метод был глубоко новаторским. С критическим реализмом в искусство вошли проблемы, порожденные капиталистическим строем, новые формы социальных и личностных отношений, новые нравственные каноны и рожденные новыми условиями характеры.

В отличие от натурализма второй половины XIX века эстетика критического реализма исключала из круга своих художественных приемов скрупулезное копирование реальных фактов

или прототипов. Она ратовала за тщательный отбор материала, которому суждено будет стать элементом художественного целого. Более того, ради четкого выразительного воспроизведения типичных для эпохи фигур или ситуаций, коллизиям придавались напряженность, драматизм, а образам (в том числе и отрицательным) — острая характерность, незаурядность, далеко выходящие за рамки повседневной реальности буржуазной действительности. В случае необходимости (хотя это происходит сравнительно редко) в искусстве критического реализма возникают гиперболизация, фантастика и т. п., являющиеся условным аллегорическим выражением каких-то реальных сторон жизни. Осознанные цели и эстетические принципы критического реализма определили доходчивость, ясность его художественного языка, его тяготение к чувственной осязательности изображаемого, предельной точности и конкретности и одновременно — поэтичности при воспроизведении действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, 35.

² Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978, с. 216.

§ 2. Франция

В начале XIX века и особенно в период Реставрации проблемы эстетики обсуждались с большей энергией и пылом, чем даже во время Великой французской революции. В борьбе с абсолютистской монархией задачи передовой художественной деятельности представлялись ясными: революция разрушала старое общество, создавала новую систему государственных и социальных отношений, защищала страну от европейской коалиции и внутренней реакции, — значит, искусство и литература могли быть только революционными и героическими. Во время же Реставрации приходилось бороться с существующим строем преимущественно другими средствами. Дух либерализма, крайнего и умеренного, бурно проникал в художественную жизнь. Это требовало специфического эстетического осмысления происходящих процессов.

Основной проблемой эстетики, как и в XVIII веке, оставалась категория прекрасного. Именно ей уделил особое внимание родоначальник критического реализма во Франции Стендаль (Анри Бейль, 1783—1842), толковавший прекрасное как то, что нравится, а «нравится» как то, что полезно, что соответствует надобностям человека. Красота — это обещание счастья, писал он, заимствуя эту формулу у Гоббса.

Однако понятие «полезного» меняется в зависимости от природных и общественных условий жизни, а потому меняется и понятие красоты. Античный идеал прекрасного, торжествовавший во время Великой революции, идеал героический и жертвенный, устарел: теперь стал цениться больше ум, чем физическая сила, и потому выражение лица, блещущие умом глаза кажутся красивее, чем античная нагота, не совсем пристойная для современного вкуса. Таков был исходный пункт размышлений Стендаля, получивших выражение в «Истории живописи в Италии» (1817), которая стала своего рода «Кораном» нового направления в изобразительном искусстве. Красота, понимавшаяся как «правильная», или античная, перестала привлекать; по той же причине терял свой престиж строгий академический рисунок. Колорит и светотень боролись с абстракцией «линии» и формализмом неоклассического рисунка, и живопись Прудона, Жерико и Делакруа побеждала на каждой выставке. То же, хотя в других формах, происходило в музыке.

Красота, утверждал Стендаль в книгах и статьях, существует и в природе и в обществе, но человек ищет идеальной красоты, то есть тех качеств, которые могут улучшить общественную жизнь. Значит, нужно создать тот идеал, который является «обещанием счастья» в полном смысле этого слова, суммой свойств, которые создадут будущее.

Таким образом, красота — это создание мысли, опирающейся на ощущение и чувство. Разум должен корректировать ощущение и конструировать идеал согласно реальным, общественным нуждам современного человека. Но у нового общества много чрезвычайно различных потребностей, для удовлетворения которых необходимы различные способности и профессии, — нужны полководцы, дипломаты, судьи, философы, танцовщицы, и каждый должен обладать особыми качествами и характером, а следовательно, и различной красотой, — если он отвечает требованиям профессии. Поэтому общество нуждается не в одном, а во многих идеалах прекрасного, и художник, будь то живописец или писатель, для каждого случая должен найти особый идеал прекрасного. В этом и заключается художественное творчество, которое воспроизводит данное и то, что более совершенно, чем данное, к чему нужно стремиться ради общественного блага. Данное часто является величиной отрицательной, — это то, что нужно преодолеть или усовершенствовать. Искусство не только копия, но и критика существующего и, значит, предсказание и творчество будущего.

Такова была эстетика Стендаля и его теория искусства, которая выросла на материалистической философии XIX века и на «Идеологии» Дестюта де Траси, возникшей уже в первые годы нового столетия.

Творческий метод Стендаля — продукт его мировоззрения и политических взглядов. То и другое получает реальные формы при столкновении с обществом; вместе с тем углубляется и творческий метод, метод познания и отражения постоянно изменяющейся действительности.

Стендаль понимал человека как продукт общества, а общество — как создание человека и потому изучал эти два феномена в их диалектическом единстве. Во всех его теоретических и художественных произведениях присутствовали историзм, острое чувство современности, возникшей из прошлого и наглядно превращающейся в будущее, в предчувствии и надежде не только самого писателя, но и его героев.

В глубине сюжета самого значительного романа Стендаля «Красное и черное» создается идеология героя и все более четкое понимание им действительности. Поведение Жюльена Сореля, мировоззрение которого определилось уже в тот момент, когда он начинает свою «погоню за счастьем», постоянно меняется, потому что правда опасна, и ситуация вызывает поступки и слова, поражающие своей неожиданностью. Работа мысли и страсти полна внутренних конфликтов, волнений совести, подсказывающей решение трудных нравственных и вместе с тем общественных проблем. Это необходимость, которой подчиняется каждый персонаж Стендаля.

Ему всегда было трудно описывать внешний мир, портреты, одежды, обстановку. Иногда он досадует на свою неспособность к описаниям и учится этому искусству у Вальтера Скотта, «нашего отца», как он называл его в письме к Бальзаку. Но если у него мало бытовых подробностей, зато был тонкий, тщательный анализ чувств и движений мысли при столкновении действующих лиц с внешним миром.

Особенно характерна для Стендаля тесная связь любовных переживаний героя с его ощущением общественных проблем, которые нужно преодолеть умом, энергией, страстным желанием противоборства. В каждом его произведении присутствовало многоплановое, «тотальное» изображение реальной жизни наряду с глубоко индивидуальной для каждого персонажа психологией, которая не могла бы возникнуть без воздействия подспудно действующих сил.

Свое художественное творчество Стендаль начал прямо с романа («Арманс»), если не считать художественными произведениями книги о живописи, музыке и любви. Его первый роман был написан как хроника, модный в то время жанр исторических исследований, — повествование с минимальным действием, без крупных конфликтов, регистрирующее ежедневное существование великосветского салона. Главные герои живут жизнью сердца, скрывая от окружающих свои невеселые тайны. Это роман психологи-

ческий, напоминающий «женский роман» XVIII века, который Стендаль противопоставлял историческому роману вальтер-скоттовского типа.

Но за «Армансом» последовал ряд новелл, построенных в другом плане, напоминавших романтическую драму, которую Стендаль рекомендовал современным ему драматургам. Открытый им новый тип повествования поражал своей краткостью и энергичным действием с неожиданным поворотом событий. Он в наибольшей степени соответствовал психологическим характеристикам выводимых персонажей: меланхолических французов, размышляющих о судьбах государств и нравственных проблемах, в таких романах, как «Рене» Шатобриана, «Оберман» Сенанкура, «Адольф» Б. Констана, сменили бурные и энергичные итальянцы, «бешеные львы», как характеризовал их сам Стендаль. В последовавших затем больших романах у него и проявилось сочетание традиций психологического, или «женского романа», с действенным драматизмом новелл.

Однако это была не механическая комбинация двух жанров. Стендаль ставил перед собой задачу не формотворчества, а постижения общества с его конфликтами и человека с его психологией. Потому-то он рекомендовал романтическую, «шекспировскую» драму и «женский роман» XVIII века, которые, как ему казалось, могли в лучшей мере выразить стремления современного человека и потребности общества. «Красное и черное», «Люсьен Левен», «Пармская обитель» полны действия и глубокого психологического анализа с внутренним монологом и размышлениями о нравственных проблемах.

В психологическом мастерстве Стендаля возникла новая проблема — проблема подсознания, чуждая просветительской литературе и едва пробивавшаяся в «чувствительной литературе» предшествовавшего столетия.

С развитием «физиологической», или «экспериментальной», психологии закономерно получала развитие психология подсознательного. Инстинктивные поступки, совершающиеся без участия разума и сознательной воли, давно привлекали внимание психологов, изучавших инстинкт с разных точек зрения. Стендаль заинтересовался этой проблемой, размышляя об идеале прекрасного и о любви. Его герои часто совершали поступки, им самим непонятные, и удивлялись своим словам и жестам, вырвавшимся из глубин подсознательного. Все это непонятное Стендаль объяснял с материалистической точки зрения. Он мыслил жизнь души и тела как единый, строго целесообразный, причинно-обусловленный процесс, определенный потребностями организма. Но человек живет в обществе, и жизнь души и тела определяется не только биологическими процессами. Поэтому психологические находки писателя находили опору также в социологии.

Все персонажи Стендаля были осмыслены с позиций утилитаризма. Каждый вступал в жизнь с более или менее познанной жаждой счастья, хотя не всегда представлял себе, в чем заключается это нужное ему счастье. Каждый боролся с собственными низкими расчетами и инстинктами, чтобы подняться в более высокие сферы мысли и чувства. Жюльен Сорель, завоевывая жизненные блага, рассматривал свою деятельность как некий нравственный долг, потому что он жаждал «славы для себя и счастья для всех». Это, конечно, классовая психология и классовая этика. Познав же действительность и самого себя, он терял охоту к личному счастью. Нравственная эволюция привела его к чему-то более несомненному, чем личные успехи и пресловутое «счастье». Другие герои Стендаля тоже беспокоились об «общем интересе» не меньше, чем о своем собственном.

Все они представляли какими-то исключениями из толпы, в которой вращались. Это не «массовые» герои, и тем не менее автор создавал их как явления типичные для данного общества и исторического момента. Потому что задача его заключалась в том, чтобы показать действие социальных условий на особо чувствительные и мыслящие натуры, идущие на все в погоне за счастьем. Своим характером и поведением, преуспеванием или конечной катастрофой эти герои великолепно раскрывали эпоху, позволяли лучше понять ее и судить. Они указывали направление, в котором двигалось общество, и опасности, ему угрожающие. Таким образом, тип для Стендаля — не коллективный портрет и не идеализированный представитель класса. Это продукт, порождение общественных закономерностей. Ни один из его героев не опережал свою эпоху, но каждый мог быть назван «человеком будущего», так как он воплощал ее движение.

Сюжет для Стендаля не представлял самодовлеющего интереса. Случайно попавший под руку или возникший в памяти, он становился средством изучения персонажа и исторического момента. Можно было бы сказать, что литературное творчество для Стендаля было в известном смысле научным исследованием, пользовавшимся данными и методами нескольких наук — истории, философии, психологии, социологии, экономики. Эти методы и данные нескольких наук, сбрасывая свое научное обличье и превращаясь в искусство, становились истиной в особой ее форме, художественной. «У меня только одно правило, — писал Стендаль Бальзаку, — быть ясным. Если я не буду ясным, весь мой мир будет уничтожен»¹. Эта ясность, или убедительность, или правда, получившая жизнь благодаря мастерству и таланту Стендаля, явилась плодом художественного воображения, которое оперировало материалом науки, наблюдения и чувств.

Прямым преемником Стендаля в этом отношении явился

Оноре де Бальзак (1799—1850), творчество которого стало вершиной литературы критического реализма во Франции.

Первым романом Бальзака, напечатанным под его собственным именем, был роман исторический и вместе с тем остро политический, — «Шуаны». За ним последовали «Физиология брака», «Сцены частной жизни», серия рассказов на современную тему, а затем, в течение почти пяти лет, появлялись «Философские повести», наибольшую известность из которых приобрела «Шагреновая кожа». В этом романе, говорил Бальзак, — «все миф и символ». То же можно сказать и о всех остальных философских повестях. В них были символизированы характерные черты современного человека — главным образом крайний эгоизм как отличительная черта крупной буржуазии.

Однако уже в начале 30-х годов Бальзак отказался от фантастической символики, и от нее сохранилось только стремление к созданию типических образов, олицетворявших современность. Если при Реставрации Бальзак был пылким либералом, то уже через год после Июльской революции он резко переменял убеждения и стал легитимистом, хотя и не очень лояльным. Считая социальную революцию опасной для самого существования общества, он видел спасение в абсолютной монархии, которая могла бы подавить всякое стремление к свободе и равенству. Сохранение классовой структуры приблизительно в том виде, как она сложилась при Реставрации, казалось ему исторической необходимостью, несмотря на то, что он ненавидел буржуазный строй и буржуазную психологию. Вместе с тем Бальзак восхищался буйной работой ума «великого XIX века», который он иногда называл «глупым». Славословие этому веку сопровождалось яростной критикой, и это позволило Бальзаку изображать действительность с удивительной тщательностью и даже объективностью: одновременно с ненавистью и восхищением.

«Я считаю, — писал Ф. Энгельс, — одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, незаслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»² Задача романиста, как ее понимал Бальзак, заключалась в том, чтобы за серой поверхностью реальной действительности обнаружить движущие силы эпохи, различия в психологии классов, «тончайшие движения сердца».

Индивидуализм, главное зло буржуазной цивилизации, по Бальзаку, порождало бесчисленные нюансы психики, необычайное разнообразие интересов и типов. Поэтому французское

общество, самое «свободное» в моральном и интеллектуальном отношении, давало бесконечные возможности для художественного исследования и изображения. Бальзак хотел изучить общество так, как Галль, Лафатер, Кювье изучали человека и животный мир по шишкам черепа, морщинам лица и ископаемому клыку. Для писателя имеют значение складки галстука, растительность на пальцах, походка, — по этим деталям можно узнать характер, специальность, общественное положение. При таком «микрологическом» анализе современность предстает во всей своей сложности и значении и столь же увлекательна, как романы Скотта и Купера, драмы Шекспира и сказки Гофмана.

В 1832 году, прочтя «Индиану» Жорж Санд, Бальзак нашел то, что искал: простых, очень современных, бурно чувствующих людей и драму с захватывающим интересом. «Абсолютную правду», казалось Бальзаку, можно найти только в «самых простых обстоятельствах частной жизни». Эту правду пошлой и грустной современности он изобразил в «Евгении Гранде» и в несколько другом плане в «Отце Горио».

Сперва Бальзак полагал, что «абсолютную правду» в искусстве можно извлечь из действительности при помощи отбора — выбрать отдельные кусочки правды, отбросив случайное, и компоновать их в новую действительность, поражающую полной, безупречной правдой. Но вскоре он понял, что выбор — это произвол, не правда, а насилие над подлинной правдой. Ведь случай — это тоже правда, а главное то, что случая в действительности не существует, есть только причинность, закономерность жизненных и общественных процессов. Значит, искусство должно объяснить то, что подлежит изображению, объяснить случай как проявление закономерности или, иначе говоря, поднять «случайность жизни» до высшей правды искусства.

С такой точки зрения Бальзак конструировал свое понимание типического: то, что неизбежно в данных условиях и в данном обществе. Портретов в искусстве быть не должно, потому что в портрете нет правды, она возникает вместе с причинностью, а последнюю нужно придумать, познав действующие в обществе силы.

В начале своего творчества Бальзак особое внимание обращал на наблюдение, теперь он стал говорить о «ясновидении», о способности глубоко познавать сумму обстоятельств, вызвавших данное явление, — интересы, чувства, поведение и «судьбу» человека, общества, класса. Ясновидение развивается в процессе работы, и вместе с тем сходство героев с реальными людьми почти совсем исчезает. «Из моих женских созданий герцогиня де Ланже самое крупное, — писал Бальзак о своей героине. — Ни одна женщина Сен-Жерменского предместья не может с ней сравниться». Значит, персонаж, который превосходит величием

все свои прообразы, всех тех, кого он должен был воплотить, являет собой самый совершенный тип и высочайшее явление художественной правды. Отсюда выкристаллизовывался идеал прекрасного в искусстве: то, что наиболее правдиво, иначе говоря, типично, независимо от того, соответствует ли этот идеал устоявшимся нормам красоты и похож ли он на большинство реальных людей.

Бальзак пытался объяснить человеческое общество по аналогии с животным миром. Общественные явления и классовую борьбу он объяснял как борьбу за существование. Животное — это закон, получающий различную форму от той среды, в которой он развивается, писал Бальзак, открывая себе путь для изучения общества с материалистических позиций и пользуясь для большей наглядности зоологическими аналогиями. Отсюда — биологический и социальный детерминизм. Но обстоятельства, определяющие человека с его инстинктами и пороками, Бальзак рассматривал как препятствие, которое должно преодолеть. Если среда создает человека, то и человек создает среду, не только природную, но и общественную. За кажущимся однообразием «толпы» действуют люди, ведущие самостоятельную партию в симфонии жизни. Это великие люди, творящие счастливое будущее, если буржуазная структура общества и «пятьсот тупиц», сидящих в палате депутатов, не помешают им подняться до высоких постов. Но если такие люди не смогут пробиться на вершины и работать на пользу общества, они вступят с ним в борьбу и станут преступниками. Таков Вотрен, по своим способностям подобный Наполеону, — «Наполеон каторги». Герой «Отца Горио» и «Утраченных иллюзий» оказывался прав: само общество сделало его своим врагом, и потому оно виновно в том, что заставляет великого человека вредить, а не приносить пользу. Император Наполеон и преступник Вотрен — родня друг другу, и только обстоятельства посадили одного на трон, а другого в тюрьму.

В ранние периоды творчества Бальзак наделял своих героев «господствующей страстью». Эта страсть играла большую роль в классической комедии и внимательно изучалась в современной физиологии. Горио, старик Гранде, Бальтазар Клаэс («В поисках Абсолюта») становятся почти маньяками. Такие персонажи, когда-то казавшиеся Бальзаку счастливыми находками, позже перестали его привлекать. Он стал искать более сложных героев, тоньше реагирующих на удары жизни, более устойчивых в борьбе с судьбой. Погоня за счастьем усложнилась нравственным чувством, психологический анализ углубился, и люди становятся более реальными.

Бальзак представлял себе общество как систему насилия над естественными страстями человека, то есть как сплошную драму.

В изображении этой драмы, казалось ему, заключается правда искусства, и потому композиция его ранних произведений была драматической. Это, по определению Бальзака, «ряд действий, речей, переживаний, которые стремятся к катастрофе». Но понятие катастрофы у него эволюционировало. «Индиана» Жорж Санд вызвала его одобрение за то, что писательница отошла от мелодраматической традиции и не закончила свой роман насильственной смертью. В современной жизни драма кончается не кинжалами и кровью, — за этим следит полиция и общественное мнение. «Я не верю в развязки», — говорит героиня «Князя богемы». Драма заключается в самой пошлости современного существования.

Чтобы построить интригу, заключающуюся катастрофой, нужно объяснить причины конфликта, то есть изучить обстоятельства, в которых развивается судьба героев, а потому приходилось увеличивать число действующих лиц. Небольшая повесть разрасталась в большой роман, включавший несколько судеб и действий. Так, уже в «Отце Горио» было три героя и три судьбы — Горио, Растиньяка и Вотрена, в «Утраченных иллюзиях» — судьба Давида Сешара, Люсьена, влюбленной в него актрисы и целой семьи. Еще больше героев в «Кухине Бетте». Одновременно с этим у Бальзака эволюционировало понятие единства. Если прежде все вращалось вокруг одного героя, то позже это стало единством среды или действия, в котором участвовали многие герои. Таким образом, строгая последовательность повествования заменилась методом «картин», образцы которого давал Шекспир.

Бальзак последовательно углублял исследование причин и следствий, закономерностей общественного бытия, и внимание его сосредоточивалось не на самих катастрофах, а на условиях, их вызвавших. Появились второй, иногда и третий планы, «режиссеры», руководившие поведением других персонажей, но следующие собственным интересам и расчетам. Затем выходила на авансцену масса, целая группа героев, характеризующих социальные прослойки: «мещане», «крестьяне», «куртизанки»... Картина общества со всеми его слоями, противоречиями и борьбой разворачивалась в «Человеческой комедии» во всю свою ширь. Острее ощущалось единство изображаемого общества, одни и те же герои переходили из романа в роман, меняли свой характер, обстановку, судьбу, — зрелище этой трагической «комедии» разнообразилось, и все больше ощущалась в нем неодолимость социальной обусловленности и вместе с тем могучая сила человеческой воли и ума.

Бальзак, как и многие другие писатели-современники, отдал дань глубокому пессимизму, который был вызван удручающими последствиями в общественной и духовной жизни торжества

крупного капитала после революции 1830 года. Поражение этой революции привело прогрессивные круги Франции к полному неверию в возможность достижения какой-либо справедливости и социальных идеалов.

Именно в это время и юный Гюстав Флобер (1821—1880) начал писать свои первые повести, напоминая похоронный плач по всем надеждам тех, кто еще недавно верил в наступление более совершенного и свободного общества. К началу 40-х годов Флобер нашел некоторое утешение: он утвердился в мысли, что счастье в реальной жизни невозможно и что спасение находится не в деятельности, а в познании. Его любимым автором стал Спиноза, и на основе его философии писатель выработал свое мировоззрение, эстетику и основы творчества.

Во взглядах Флобера господствовала идея статичности: личность, противопоставляющая свое одиночество миру, оказывается на деле лишь его ничтожной частицей и ощущает свое единство с ним; развития не существует, смена событий в жизни человека, как и эпох в истории человечества, — только обманчивая иллюзия.

Во время Февральской революции 1848 года Флобер стал было надеяться на лучшее будущее, но движение событий вновь вернуло его к той же безнадежной статике и к неверию в человека, в «двуногое бесперое животное... вместе индюшку и коршуна». Искусство казалось единственным средством познания, более совершенным, чем наука, и он принял художественное творчество как наслаждение и одновременно как подвиг.

Подлинное знание — это прежде всего целостное видение мира. Явление может быть мыслимо как частица и составная часть целого. Художник должен отбросить случайность, поскольку то, что кажется случайностью, есть форма закономерности, — в этом Флобер следовал убеждениям и творческим правилам Бальзака. Искусство должно быть «универсальным», изображать единство мира во всей его противоречивости; поэтому Флобер искал синтетического стиля и отказывался от «хорошего вкуса», который «выбирает», отбрасывая все, что ему не нравится, нарушая правду и мешая творчеству. «В искренности моего сердца я восхищаюсь всем, и если я чего-либо стою, то лишь благодаря этой пантеистической способности». Конечно, это восхищение — только приятие истины, какова она есть, но никак не оправдание нравственно отвратительного и общественно вредного, не отказ от объективной оценки данного.

Если романтики требовали изображения общественных противоречий, вызывавших конфликт интересов и понятий, то Флобер с его пронатуралистическими воззрениями ориентируется не на общество и его динамику, а на природу и ее статику, и противоречия принимают не временный, а постоянный, почти вечный характер.

Особенностью философского и художественного мышления первой половины века был антропоцентризм. Жизнь природы, животного и растительного мира объяснялась по аналогии с человеком. Флобер считал такой метод познания типично мещанским и глубоко вредным, так как он мешал познанию, приводил к ошибочным суждениям и нелепым поступкам в личной и общественной жизни. Этим Флобер объяснял бедствия своей современности, неудачи революций, восстаний, подавляемых военной силой. Нужно отказаться от личной, «человеческой» точки зрения, чтобы постигнуть законы природы и организовать жизнь общества согласно с этими законами. Художник должен отсутствовать в своем произведении, он призван изучать человека и общество, подобно тому как ученый изучает природу.

Отождествив искусство и науку, Флобер пришел к понятию абсолютной красоты и рассматривал эстетику под знаком неизменной вечности. Недоверие к прогрессу, понимавшемуся в кругах крупной буржуазии как капиталистическое преуспеяние и полная остановка в общественном развитии, торжество капитала после трех революций вызывали у Флобера пессимизм, неверие в возможность каких-либо социальных перемен и нередко полное отчаяние. Приходилось уповать только на естественные науки, говорившие о медленной, единственно возможной эволюции человечества к более благополучному и разумному общественному существованию.

Высшее достижение искусства, считал Флобер, не в том, чтобы вызвать смех или слезы, страсть или ярость, а в том, чтобы пробудить мечту так, как то делает сама природа. Лучшие произведения искусства безмятежны и с виду непостижимы. Непостижимы для практически ориентированного ума, но мечта — это особый род познания, в котором действует созерцание, мысль и воображение. Флобер восхищался поэзией Гюго с ее «нечеловеческой» образностью, с мыслью, таящейся за пышной символикой. Эта так называемая «мечта» заключалась в отрешении от собственной личности, в постижении действительности, полном боли и радости. Реальность, истина пронзают сердце как лезвие меча. Такое ощущение истины в закономерностях естественных процессов было знакомо и Жорж Санд, и Шанфлери, и Бальзаку.

При всем своем внимании к форме художественного произведения Флобер никогда не был формалистом. Форма для него — это одновременно и содержание, а работа над формой — это работа над мыслью, которая развивается, становится более точной, то есть более точным познанием истины и, следовательно, более совершенной формой. Если Флобер говорил об «искусстве для искусства», то только для того, чтобы освободить свой художественный труд от насилий буржуазного общества — цензуры, прокуроров, критиков и «мещан».

Так же как Бальзак и, может быть, не без его влияния Флобер считал, что изобразить современность в ее специфике — значит показать ее пошлость. И он написал «Мадам Бовари» — роман о пошлости. Его героиня не могла принять окружающий мир, она бунтовала, однако нелепо и бессмысленно: Эмма Бовари сама находилась в объятиях пошлости, в чем и заключалась, по Флоберу, ее типичность. Она искала свое счастье в чувстве, но безуспешно, ибо чувство всегда обманывает, оно никогда не бывает удовлетворено.

Свое томление духа, неизбывную тоску герои Флобера не могут понять: тоска эта идет не от разума, а от подсознания. Единство духа и материи предполагает неразрывное тождество психологии и физиологии, и с этой позиции писатель объяснял мучения, мысли, искания своих героев. Он страдал вместе с ними и в то же время над ними иронизировал, потому что, по его мнению, ирония — это презрение и сочувствие одновременно, то есть высшее познание.

Путь, пройденный Флобером от его ранних повестей, изобиловавших страшными катастрофами, к «Мадам Бовари» и далее к «Воспитанию чувств», напоминал путь Бальзака от «Философских повестей» к произведениям 40-х годов. Он избегал слишком драматических ситуаций, считая, что в новые времена драмы скрываются прежде всего в глубинах души, где их трудно обнаружить. Интересы и желания людей так ничтожны и отвратительны, что выразить современность можно только в пошлых сюжетах. Эмма кончает самоубийством только потому, что ее преследует ростовщик. В «Воспитании чувств» почти нет никаких событий; смысл романа в психологии героя, в закономерности его переживаний и поступков, которых тоже не много.

Романы 20—40-х годов изобиловали описаниями, которыми блистал исторический роман Вальтера Скотта (только для Стендаля эта проблема была неразрешима). Бальзак продолжил традицию Скотта, перенеся его метод в роман из современной жизни. В первых романах Флобера («Мадам Бовари», «Саламбо») описания тоже играли довольно большую роль, но затем они стали у него сокращаться и заменяться «показом». Ведь наблюдая действительность, пейзаж, обстановку, человека, можно увидеть не все, а только кое-что, бросающееся в глаза. Это «кое-что» остается в сознании как символ сцены, человека и ситуации. Поэтому и писатель не должен показывать все, а только то, что может или должно остаться в памяти как сгусток правды или как символ. Флобер отказывался и от портрета, заменяя его беглыми, но впечатляющими штрихами. Внешний мир в большинстве случаев рассматривался глазами героя и сквозь его сознание, так что обстановка, пейзаж и события объясняли персонаж и душевное состояние последнего.

Флобер стремился ставить перед своим творчеством практические задачи — помочь спасти Францию от угрожающих ей бедствий. Основная беда, по его мнению, заключалась в том, что в оценке событий и при решении общественных проблем главную роль играл не разум, а чувство. Этот чудовищный субъективизм искажал действительность и побуждал к акциям, вызывающим страшные последствия, вроде франко-прусской войны. Один из самых объективных писателей XIX века, скрывавшийся за своими персонажами, не сказавший ни слова от себя лично ни в одной из своих книг, Флобер сумел с удивительной отчетливостью оценить психологию своих современников — не только ради познания или «красоты», но и для того, чтобы помочь исцелить национальные болезни, научить людей правильно мыслить и помочь стране, которую он с такой горечью и отчаянием осуждал.

Как и Флобер, типичными представителями своей эпохи были братья Гонкуры, Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870). Июльская монархия с ее торжеством чистогана, с голодными восстаниями рабочих, с крушениями всех революционных чаяний вызывала у них тоже отвращение к окружающей действительности. Разделяя пессимизм мелкобуржуазной интеллигенции, они вместе с тем остро ощущали свое духовное и творческое одиночество, искали спасения от тоски и безнадежности в искусстве или, точнее говоря, в познании, которое может дать только искусство.

Согласно эстетическим взглядам Гонкуров, художественная литература призвана отражать прежде всего современность, но сами они после первого же романа целиком погрузились в XVIII век. Причем их внимание привлекли исключительно художники, актрисы, любовницы Людовика XV, куртизанки. Через их поведение, устроение, детали быта и нравов Гонкуры стремились раскрыть психологию эпохи Великой французской революции и Директории.

В изображаемых персонажах их интересовали прежде всего ощущение, восприятие ими действительности, через которое раскрывалась подлинная сущность каждого из них. В результате познание внешнего мира реализовалось только в виде представления о нем «особо чувствительной души». Ощущение контролировало деятельность разума; тем самым у Гонкуров оно вступало в борьбу с современным рационализмом, совсем не похожим на рационализм предыдущего века. Материал, которым они оперировали, — это «готовые идеи», предрассудки, мешающие познавать действительность и главным образом человека. Художник, доверяющийся ощущениям, освобождается от навязываемых обществом понятий и открывает истины человеческого сердца, без которых реальность непостижима.

Таким образом, согласно Гонкурам, роль разума в художественном творчестве ничтожна. Творчество спонтанно, оно возникает как неожиданное открытие; это не столько работа мысли, сколько волнение чувств и сопереживание. Никаких правил, художественных теорий и школ в искусстве не должно быть, — в этом Гонкуры продолжали Стендаля, Жорж Санд и Флобера.

Для них настоящее искусство материалистично, так как оно создается с помощью ощущений. Живопись материалистична, если она пользуется колоритом, и идеалистична, если ограничивается линией: природа колоритна, а линия — чистая абстракция, то, что в природе встречается редко и потому не вызывает ощущений, то есть волнений и чувств, угадывающих истину. По той же причине красоту нельзя определять суммой формальных признаков: понятие прекрасного творится заново всякий раз, когда кто-то восхищается произведением искусства или природы.

Так же как Флобер, Гонкуры считали необходимым для творчества самоотречение ради перевоплощения в другую личность, возникшую в воображении художника как результат ощущений. Они продолжили борьбу, начатую еще романтиками, с греческой красотой, с красотой здоровья и физической силы. Здоровье и сила предполагают всегда одну и ту же форму тела, между тем как современная красота — «выражение страсти». Мадонны Рафаэля красивы, как Юнона, и потому вульгарны, писали Гонкуры и утверждали, что Бальзак гениальнее Шекспира с его Гамлетом, потому что он более современен, хотя и был чересчур здоров и не любил истерии, а истерия — это вся правда современной жизни.

Неврозы гонкуровских героев — результат их столкновений со средой. Еще в XVIII веке существовала так называемая «физиология потребностей», получившая особенное значение во Франции в 60-е годы. Эта наука изучала естественные потребности человека в связи с общественными условиями его существования. Болезненные формы психики объяснялись невозможностью удовлетворить эти естественные потребности в данных обстоятельствах. Так проблема психологии (или психиатрии) становилась проблемой социологии, особенно волновавшей Гонкуров. Невроз — это протест против общества в форме мечты — мечты неосуществленной, так как она неосуществима и вызывает нравственную катастрофу, разрушение личности и преступления. Поиски прекрасной души, погибающей в трущобах парижского дна, приводили Гонкуров к страшным сюжетам, изобиловавшим в действительности.

В начале своего пути Гонкуры говорили о современной им французской меланхолии с иронической усмешкой, словно вспоминая о том, что значила эта «приятная грусть» в XVIII веке. В зрелый период их деятельности меланхолия превратилась в

отчаяние, а усмешка — в разоблачение общества. В своих отчаявшихся героях Гонкуры видели «аристократов духа», никак не связанных с аристократией крови. Изящество души можно найти в проститутке, в художнике, в кухарке и в циркаче.

Особенно интересовала Гонкуров психология художника, потому что это была их собственная психология, хотя и возникшая в другой обстановке и в другом «сюжете». Писатель («Шарль Демайн»), живописец («Манетт Саломон»), актриса («Актриса») интересны спецификой их ощущений и осознания действительности. Иногда этот процесс более или менее отчетлив и реакция на условия среды понятна. Но часто эта реакция бывала неожиданной. Тогда поведение определялось силами, действовавшими под порогом сознания. Герой совершал поступки, которые сам не мог понять. Сознание покрывалось туманом, томление как будто не имело причин, и авторы объясняли читателю поведение и душевную боль героя только тогда, когда сам он понимал то, что казалось непостижимым, и решал стоящую перед ним задачу одним неожиданным и как будто беспричинным действием.

Простые люди совершали у Гонкуров поступки далеко не простые. Они не подвергали себя анализу, не обдумывали своего поведения, а отдавались «первому движению», нравственному порыву без долгих размышлений. После смерти младшего брата Эдмон, пораженный изображенными в романах Золя образами рабочих и крестьян, пытался дискредитировать народные темы и рекомендовал писателям ограничиться изучением и отображением психологии парижан, людей высокой цивилизации. Однако демократические герои Гонкуров, и в частности Эдмона, более привлекательны и трогают читателя простотой души, своей искренностью и самоотверженностью.

Гонкуры избегали остро драматических ситуаций или, вернее, бурных сюжетных конфликтов. Ведь и современная им жизнь была не богата драматическими событиями, — законы и полиция свели до минимума вторжение страсти в мещанское благополучие. К тому же в XIX веке мысль играет большую роль, чем действие, поэтому в литературе центральное место должен занимать психологический анализ. Однообразное, скучное течение жизни без густых красок и широких жестов наиболее правдоподобно и понятно читателю, скрывающему свои чувства, чтобы не показаться смешным. В предисловии к роману «Шери» Эдмон Гонкур писал, что хотел обойтись без всяких перипетий, без смертей, без интриги и происшествий, то есть создать новый жанр, никак не похожий на современный традиционный роман.

Не очень доверяя наукам об обществе, Гонкуры изображали среду как впечатления персонажей, как отражение их психики. Но эти впечатления заставляли делать выводы общего значения — о структуре общества, о той страшной статике, в которой

Гонкуры не замечали движения. Они находились в оппозиции к правительству и к политической деятельности вообще, которая многим казалась бессмысленной, а то и преступной. Но эта оппозиция выражалась только на картинах частной жизни, в судьбах отдельных лиц, задавленных средой. Человек и общество бессильны что-либо изменить, потому что и само общество состоит из единиц, из разобщенных, не согласных ни в чем, даже враждебных друг другу людей. Писатели и ученые, интеллигенты разного плана иногда встречаются в обществе, о чем-то спорят; считают, что только они могли бы как следует управлять государством средствами физиологии, литературы и искусства, и почти все они, как полагается великим людям своей эпохи, меланхолики и невротики.

Еще одна своеобразная черта современного общества привлекала внимание Гонкуров: власть женщин, но женщин особого рода — куртизанок, любовниц, алчных и легко доступных жен министров и банкиров. Через посредство этих дам совершаются мошенничества, подкупы, узнаются государственные и биржевые тайны.

Создавая галерею своих образов, Гонкуры не задавались вопросом, исключения они или типы. Для них, так же как для Стендаля, Бальзака, Жорж Санд или Флобера, тип определялся не своей «похожестью», а обусловленностью закономерностей развития общества, условий, заставляющих их мыслить и действовать в определенном направлении.

Произведения Гонкуров начинались не с действия, а со зрелища, задающего роману основной тон. Писатели избегали точной, «деловой» характеристики персонажей или обстановки. Предметы как будто не существуют сами по себе; глаз воспринимает их функциональный и эмоциональный смысл, выражающийся в колорите и светотени.

Философия впечатления или ощущения, о которой Гонкуры вспоминали часто и по любому поводу, не была их изобретением. Так же как Флобер, Гонкуры вместе с живописцами, философами и «наблюдателями сердца человеческого» создавали свою эстетику, последовательно импрессионистскую. На сенсуализме материалистического типа возникала психология и судьба героев, их манера видеть и осмысливать среду. Сквозь восприятие действующих лиц вырастали формы и смысл современного общества.

Французская литература XIX века продолжала идеи Великой революции прошлого столетия. Она усвоила понятие исторической закономерности, или необходимости, понятие общественной свободы, получившее различную интерпретацию.

Идеологи крупной буржуазии, заинтересованные в свободе предпринимательства, представители мелкой буржуазии и демократии, революционные группы, стремившиеся к равенству для

широких народных масс, по-разному понимали социальную справедливость и преследовали разные цели. После Июльской революции, которую прогрессивные мелкобуржуазные круги считали великой неудачей, в пессимистической атмосфере 30-х годов внимание общественности сосредоточилось на острых проблемах современности. При этом проявлялось уже отчетливое недоверие к теориям исторических закономерностей, и место их заняли теории случая и случайного, которые отвергли самую идею исторического процесса и толковали его как бессмысленный, лишенный нравственного содержания общественный застой.

Стендаль, Бальзак, Жорж Санд, Гюго при всем различии их политических взглядов преодолели тяжелый период так называемой «неистойвой литературы» и в своих произведениях, отбросив теорию случая, пытались все же определить законы современной им эпохи, предписанные торжествующей крупной буржуазией и вызвавшие яростное сопротивление не только рабочих масс, но и мелкой буржуазии. Они искали точку опоры, чтобы осуществить «идеи 1789 года», продолжавшие свою жизнь вплоть до Парижской коммуны. Просто уповать на историю, действующую как самостоятельная сила, после 1830 года было невозможно хотя бы потому, что это значило капитулировать перед господствующим классом. Стендаль продолжил свой анализ демократических сил, считая их единственной надеждой на обновление строя и осуществление того, что задумали «люди 1793 года».

Приходилось также обращаться к естественным наукам, чтобы понять, что такое человек, в частности человек современный, и каковы его общественные возможности. Стендаль оперировал утилитаризмом XVIII века; Бальзак стал рассматривать общество с позиций зоологизма, который дал ему материалистическую основу для социологических исследований.

Отказ от дуализма и идеализма во всех его видах в ту эпоху означал преимущественное обращение к науке. Наука понималась как изучение реально существующих явлений действительности, иначе говоря, как наука экспериментальная, то есть основанная на опыте.

Однако для гуманитарных наук, особенно для художественной литературы, главной задачей которой тогда было исследование человека в его общественных отношениях, эмпиризм казался серьезной ошибкой. Чтобы сказать правду о человеке и обществе, необходим синтез, обобщение, типизация. Чтобы образ стал типом, нужно было раскрыть в нем то, что было характерно или неизбежно как закономерность данного общества и момента. Отпадали все элементы случайного, и домысливалось то, что отсутствовало: общественная и художественная необходимость, то есть правда. Так считали и писатели, которые искали обобщен-

ний как истины, созданной наблюдением и воображением, — той способностью, которую Бальзак называл ясновидением.

Еще в 30-е и 40-е годы начала расти симпатия к низшим классам, рабочим и крестьянам, забитым и голодным, ищущим не столько счастья, сколько любви. Это явилось частично и реакцией на авантюризм и нравы Второй империи. Отсюда «Деревенский врач» Бальзака, «Жанна», «Чертова лужа», «Франсуа-найденыш» Жорж Санд, рассказы Шанфлери, «Простое сердце» Флобера и в другом плане — «Жермини Ласерте» и «Сестра Филомена» Гонкуров. Выведенные в них крестьяне не были так неправдоподобно идеализированы, как то казалось Мопассану и Золя. Психологическая проблема, разрабатывавшаяся раньше на анализе суперинтеллектуалов и великосветских дам, теперь приобрела другой смысл. Крестьянки жили иначе и в других условиях, — они не рассуждали ни о своем превосходстве, ни о собственных переживаниях, они действовали инстинктивно, волей подсознания. Это служило побудительным мотивом и одновременно давало новые материалы для психологических наблюдений и исследований. Психологизм приобретал материалистическую основу в физиологии.

Монизм, стремление осознать все явления действительности в их единстве и противоречиях, материализм, проявляющийся в физиологизме и даже в зоологизме, отказ от ползучего эмпиризма для того, чтобы философски осмыслить наблюдение с помощью воображения, импрессионистский интуитивизм, психологизм с экспериментальным уклоном, открывающий нравственные категории за порогом сознания, интересующийся не только «высшим светом», но и простыми людьми, — все это свидетельствовало о том, что передовые писатели начала и середины XIX века, так же как живописцы и композиторы, пытались создавать свое искусство на объективной, научной основе.

ПРИМЕЧАНИЯ

Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т., 15. М., 1959, с. 320.

² Маркс К., Энгельс Ф. Избр. письма. М., 1953, с. 406.

§ 3. Англия

Во второй трети XIX века ведущим направлением в английском искусстве становится критический реализм, достигающий расцвета в период наивысшего подъема чартистского движения в 1840-х годах и продолжающий осваивать новые формы художественной изобразительности в последующие десятилетия XIX столетия.

Критический реализм впитал в себя традиции предшествующих эпох, он связан с достижениями ренессансного и просветительского реализма, с открытиями романтиков и озаменован вместе с тем становлением новых эстетических принципов изображения действительности. Важнейшим объектом художественного изображения в искусстве критического реализма становится связь между человеком и конкретно-историческими условиями его существования; личность показана в ее обусловленности социальной средой. Социальный детерминизм, являющийся для критических реалистов основополагающим принципом, сочетается с историзмом как определенной эстетической системой, содействующей раскрытию закономерностей явлений действительности.

В английском искусстве движение к установлению взаимосвязей между личностью и обществом началось задолго до XIX столетия. Однако только в XIX веке такие художники, как Диккенс и Теккерей, Бронте и Гаскелл, смогли показать своих героев органически включенными в социальную структуру современной им Англии. Для этого понадобились определенные исторические предпосылки.

В истории Англии — классической страны капитализма — 30—40-е годы XIX века явились периодом напряженной социальной и идеологической борьбы, периодом обострения противоречий между буржуазией и выступившим на историческую арену пролетариатом. Уже в 30-е годы «классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает более ярко выраженные и угрожающие формы»¹. Чартизм привлек на свою сторону широкие трудовые массы и определил характер общественной жизни тех лет. Эта бурная эпоха вызвала расцвет демократической культуры. В 40-е годы, в канун европейских революций, в Англии выступила плеяда чартистских писателей — поэтов и публицистов — Э. Джонс (1819—1869), У. Линтон (1812—1897), Д. Масси (1828—1907), Д. Гарни (1817—1897).

Чартистская литература восприняла и продолжила традиции демократического искусства XVIII века (Годвин, Пейн), революционной поэзии и публицистики романтиков (Байрон, Шелли), она развивалась в едином русле с реалистическим искусством XIX века. Чартисты внесли свой вклад в развитие эстетической мысли, выступили основоположниками пролетарской эстетики

в Англии. В центре их внимания — вопрос об общественной роли литературы. Решительно выступая против изоляции искусства от действительности, чартистские писатели и критики отводили литературе важную роль в современной социальной борьбе, в защите интересов трудового народа. К оценке наследия мировой культуры они подходили с позиций борющегося пролетариата. В чартистской газете «Северная звезда» особое внимание уделялось творчеству демократических по своим устремлениям и взглядам писателей. Чартисты высоко ценили Шекспира и Рабле, Мильтона и Бернса, Байрона и Шелли, Пушкина и Петефи. Чартисты привлекали в произведениях этих писателей оптимизм и жизнелюбие, сила революционного протеста и неукротимый дух борьбы, высокие идеалы гражданственности. Горячую поддержку чартистских критиков получило творчество Диккенса и Теккеря.

Эстетические принципы чартистов с наибольшей полнотой воплотились в творчестве Э. Джонса, возглавлявшего левое крыло чартистского движения. Джонс общался с К. Марксом и Ф. Энгельсом. Под их влиянием он выдвинул идею социальной революции. В своих стихах Джонс воспеваает людей труда — «людей с честными сердцами, с могучими руками», призывает их трудиться не для других, а для самих себя (стих. «Наш вызов», 1846). Поэт проводит резкую грань между «дающими» и «берущими» (стих. «Чартистский хор», 1846); он выдвигает идею социального равенства, создает коллективный образ народа-труженика, поднимающегося на борьбу за свои права. В поэме Джонса «Восстание Индостана, или Новый мир» (1851—1857) создана широкая картина освободительного движения в прошлом и настоящем. Поэма завершается изображением бесклассового общества будущего.

Новаторство революционной чартистской поэзии проявилось в создании образа пролетария-борца, сознающего свои классовые интересы. Произведения чартистских поэтов отличаются большой социальной глубиной и политической страстностью, в них прозвучал призыв к классовой борьбе и международной солидарности. Эти качества определили новаторский характер этического и эстетического идеала чартистов. Эстетический идеал сливается с социальным, находя выражение в образе общества будущего, основанного на принципах равенства и свободы, воплощающего представления о красоте жизни.

Литература английского критического реализма отразила протест народных масс против гнета капитализма. В период подъема чартистского движения были созданы наиболее известные произведения английских писателей-реалистов — роман «Домби и сын» (1848) Диккенса, «Ярмарка тщеславия» (1848) Теккеря, «Джейн Эйр» (1847) и «Шерли» (1849) Ш. Бронте,

«Мэри Бартон» (1848) Э. Гаскелл. Критические реалисты ставят проблемы большой социальной значимости, пишут о несправедливости и бесчеловечности существующих порядков; их произведения имеют антибуржуазную направленность, хотя сами они не являются сторонниками революционных преобразований. «Блестящая плеяда современных английских романистов,— писал К. Маркс,— которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики; публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката»². Всесторонне отразив жизнь современного им общества, реалисты создали типические характеры в типических обстоятельствах.

Свой положительный идеал реалисты видят в людях труда. Своекорыстию буржуазных дельцов они противопоставили нравственную чистоту, трудолюбие и стойкость простых людей.

Неприятие буржуазного общества, стремление к справедливости и свободе сближают реалистов с романтиками. Романтическое начало проявляется в произведениях реалистов в разной форме (идиллия Дингли-Делла в «Пиквикском клубе» Диккенса выливается в романтическую утопию; пафос протеста героев «Грозового перевала» Э. Бронте перекликается с мятежным духом героев Шелли и Байрона). Творческому восприятию и развитию традиций романтического искусства критический реализм обязан многими своими достижениями. Характерно в этом отношении творчество Э. Бронте (1818—1848). Будучи реалистическим в своей основе, оно обогащено романтической традицией, историческая конкретность сочетается в нем с романтической символикой. В романе Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847) переданы ощущение трагизма бытия и бунтарский протест героев. Роман исполнен романтического пафоса, его конфликт определяется столкновением мечты и действительности и вместе с тем причинами социального характера.

Для формирования эстетики критического реализма существенное значение имела литературно-критическая деятельность Томаса Карлейля (1795—1881). Писатель и моралист, философ и историк, критик и переводчик, Карлейль «раньше других писателей-викторианцев понял антигуманный характер буржуазной идеологии», «выступил против буржуазии в то время, когда ее представления, вкусы, идеи полностью подчинили себе всю официальную литературу, причем его выступления носили иногда даже революционный характер»³. Однако критику буржуазных порядков Карлейль осуществлял с позиций «феодалного социализма», призывая к возрождению ушедших в прошлое феодаль-

но-патриархальных порядков. «В то время как он восторгается прошлым... современность приводит его в отчаяние, а будущее страшит»⁴

Карлейль выступал как защитник романтических идеалов. После поражения чартизма в его мировоззрении обозначились реакционные тенденции. Однако воздействие идей Карлейля на эстетическую мысль Англии, особенно в период 20—30-х годов, очевидно. Карлейль содействовал как критик и переводчик взаимообогащению европейских литератур, культурному сближению наций. Его суждения об искусстве и роли художника в обществе, изложенные в трудах о немецкой литературе (о Гете, о Шиллере) и об английских писателях (В. Скотте, Бернсе), оказали влияние на реалистов. Карлейль рассматривает литературу как важнейший элемент истории, как выражение жизни народа. Он придает особое значение людям духовного творчества, писателям и поэтам, добившимся признания не в силу своего происхождения, а благодаря труду и таланту. Его идеалом является Р. Бернс. Великих писателей прошлого Карлейль ценит за их героическое трудолюбие, моральное совершенство, самоотречение. Смысл деятельности писателя он видит в служении правде и защите справедливости. Эстетика и нравственность в представлении Карлейля неразрывны — «Как много нравственного элемента вносим мы в наши воззрения и отношения к внешнему миру»⁵ Эстетический идеал Карлейля — в единстве правды, добра и красоты. Прекрасно то, что верно природе.

Утверждение нравственной природы прекрасного, содержащееся в трудах Карлейля по вопросам литературы и в его работе «Герои и героическое в истории» (1841), оказало воздействие на учение об этической природе искусства Джона Рёскина (1819—1900). Публицист, историк и теоретик искусства, Рёскин сыграл существенную роль в развитии эстетики и литературы Англии. Его деятельность характеризуется антибуржуазным пафосом и защитой народных интересов. В своих трудах «Современные художники» (1843—1860), «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» (1881), «Английское искусство» (1883) и др. Рёскин отстаивал идею единства добра и красоты, боролся за правдивость и национальную самобытность искусства. Эстетические искания Рёскина связаны с утверждением реалистических принципов художественной изобразительности, движение к которым основывалось на достижениях и открытиях просветителей и романтиков. Принципиально важное значение имела культурологическая теория Рёскина, предусматривающая исследование искусства в связи с философией и социологией, во взаимодействии его видов (литература, живопись, архитектура). Основные аспекты искусствоведческих трудов Рёскина определялись его неприятием машинной цивилизации буржуазного обще-

ства, его отрицанием викторианского прогресса, его последовательными гуманистическими исканиями. Впервые в истории английской эстетической мысли он столь остро подчеркнул несовместимость буржуазной пошлости, утилитаризма с миром подлинного искусства. Постановка эстетических проблем неотделима у Рёскина от его социальной позиции, которая характеризуется резко критическим отношением к капиталистическому обществу.

Стремление сказать правду о несправедливости и бесчеловечности буржуазного общества, демократические симпатии определили характер эстетики английских писателей-реалистов. Теоретические концепции Диккенса и Теккерея, реализованные во всей полноте в их художественном творчестве, представляют собой важнейший этап развития английской эстетической мысли XIX столетия. Английские реалисты не оставили специальных трудов по вопросам эстетики. Об их взглядах на искусство и его задачи в современную им эпоху можно судить на основании предисловий писателей к своим романам, а также их статей и писем.

Принципы эстетической программы Чарлза Диккенса (1812—1870) изложены в его предисловиях к романам «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), в его речах, очерках и переписке. Долг художника Диккенс видит в обличении социальных злоупотреблений; он стремится «показать суровую правду»⁶ ради устранения социального зла. Выступая сторонником общественно-тенденционного искусства, Диккенс четко определяет свою задачу: «сослужить службу обществу»⁷ Именно потому он не боится показать своих героев такими, «каковы они на самом деле»⁸. «Мне казалось,— пишет Диккенс в предисловии к «Оливеру Твисту»,— что изобразить реальных членов преступной шайки, нарисовать их во всем их уродстве, со всей их гнусностью, показать убогую, нищую их жизнь, показать их такими, каковы они на самом деле,— вечно крадутся они, охваченные тревогой, по самым грязным тропам жизни, и куда бы ни взглянули, везде маячит перед ними большая черная страшная виселица,— мне казалось, что изобразить это — значит попытаться сделать то, что необходимо и что сослужит службу обществу. И я это исполнил в меру моих сил»⁹.

Обличая уродства социальной действительности, Диккенс поэтизирует жизнь простых людей, воспекает их высокие душевные качества. Положительные герои Диккенса — простые люди, познавшие бедность и выдержавшие тяжелые жизненные испытания. В эстетике Диккенса представление о красоте неразрывно связано с высокими нравственными качествами. Красота и добро для него едины. Зло воспринимается как уродство и отклонение

от нормы. Как нравственных уродов изображает Диккенс скупцов, лицемеров, эгоистов. Его положительные герои прекрасны в своей доброте и отзывчивости. Связанный с поисками гуманистических начал, нравственно-эстетический идеал писателя выступает в его творчестве как действенный протест против социальной несправедливости и отчуждения человека в капиталистическом обществе.

Нравственно-эстетический идеал Диккенса народен в своей основе; он является выражением народной мудрости и воплощается в образах, сливающихся с народной творческой стихией. Истоки художественной образности Диккенса заключены в фольклоре. Это проявляется в запоминающихся своей чистотой и ясностью образах детей, молодых людей и престарелых чудаков, чьи сердца невосприимчивы к злу, в чудовищно-зловещих образах злодеев, в теме единоборства темных и светлых сил и торжества добра над злом как желанном исходе коллизий. Вместе с тем именно Диккенс обнажил глубину социальных противоречий современной ему действительности, создал яркую галерею сатирических образов буржуазных дельцов, парламентариев, финансистов, судейских чиновников, аристократов, противопоставив им образы простых людей.

Многообразны функции юмора и сатиры в художественной системе Диккенса, градации смеха в его творчестве. В ранних романах Диккенса юмор — это и средство осмеяния, и выражение оптимизма, уверенности в конечном торжестве добра, и средство смягчения тягостного впечатления от темных сторон действительности. В творчестве позднего Диккенса смех приобретает гневные интонации, используются приемы сатирической типизации.

Как беспощадный сатирик и социальный обличитель выступил в английской литературе Уильям Мейкпис Теккерей (1811—1863). Сатирические обобщения Теккерей антибуржуазны, его смех таит в себе большую разрушительную силу. Задачу художника Теккерей видит в раскрытии суровой правды жизни без всяких прикрас. «Пусть правда не всегда приятна, но лучше правды нет ничего»¹⁰, — утверждает Теккерей в своем предисловии к роману «История Пенденниса» (1850). Определяя свою позицию, Теккерей подчеркивает, что он «стремится говорить правду»¹¹ Теккерей последовательно отстаивает принципы реализма. Он осуждает произведения, далекие от жизни, осмеивает эпигонов романтизма, пародирует салонные романы с присущим им мелодраматизмом, труды буржуазных историографов, содержащие превратные истолкования явлений прошлого.

На формирование эстетических позиций Теккерей большое влияние оказали писатели эпохи Просвещения. Как романист Теккерей выступил продолжателем просветительской сатирической традиции Филдинга и Смоллета. Это наиболее ярко проя-

вилось в «Книге снобов» (1847) и «Ярмарке тщеславия» (1848) — вершине реалистического мастерства писателя. В 50-е годы симпатии Теккерея находились на стороне тех писателей XVIII века, которые выразили более умеренный, компромиссный характер английского Просвещения (Стиль, Аддисон). Об этом свидетельствует его работа «Английские юмористы XVIII века» (1851).

Художественное мастерство Теккерея проявилось в раскрытии сложности человеческого характера. Он не склонен изображать человека ни отъявленным негодяем, ни существом идеальным, он избегает гиперболизации и счастливых концовок, полемизируя по этому поводу с Диккенсом. Задачу романиста Теккерей видит в создании истории общества. Наиболее подходящей формой для этого он считает роман. Как широкая панорама английского общества построен лучший роман Теккерея «Ярмарка тщеславия». Сила сатирического обличения здесь особенно значительна. Теккерей показал власть денег в буржуазном обществе как закономерное явление, характерное для повседневной действительности того мира, где все продается и все покупается.

В отличие от Диккенса, противопоставившего моральную красоту и стойкость простых людей своекорыстную буржуазных дельцов и стяжателей, Теккерей назвал свой роман «романом без героя». Истинным «героем» «Ярмарки тщеславия» являются деньги, которые становятся основной движущей силой буржуазного общества. Сатира Теккерея пронизана скептицизмом: писатель не верит в возможность изменения жизни.

Теккерей обогатил английский реалистический роман включением в повествование авторского комментария. Панорамный принцип изображения действительности сочетается у Теккерея с драматизацией романа, ирония переплетается с лиризмом, характеры героев показаны в их диалектической сложности.

Творчество английских реалистов развивалось в обстановке напряженной идеологической борьбы. Буржуазные идеологи — Бентам, Мальтус, Милль, Маколей, выдвигая лозунги буржуазного либерализма, восхваляли капиталистическую цивилизацию, стремились доказать неизбежность существующих порядков. Теория утилитаризма Бентама утверждала эгоизм и культ ответственности как непременные условия буржуазного процветания. Просветительский культ разума вытеснялся принципом эгоистической пользы, сатирически осмеянной и осужденной Диккенсом и другими английскими реалистами. К. Маркс назвал Бентама «архифилистером», «трезво-педантичным, тоскливо-болтливым оракулом пошлого буржуазного рассудка XIX века»¹²

К решительному подавлению рабочего класса и отказу выполнять выдвигаемые им требования призывал Мальтус. Основ-

ной причиной бедствий народных масс Мальтус объявил рост народонаселения; он утверждал, что в увеличении нищеты повинны сами трудящиеся, поскольку они не стремятся к самоограничению и сокращению деторождаемости. С поддержкой антинародной внутренней и внешней политики английского правительства выступил в своих трудах историк Маколей, убежденный противник рабочего движения. Принципы утилитаризма и эгоизма отстаивал в своей этике Милль. В трудах буржуазных ученых и писателей утвердилось понятие «викторианской Англии», связанное с насаждаемыми ими представлениями о периоде правления королевы Виктории (1837—1901) как эпохе благоденствия и устойчивого процветания страны.

Творчество писателей-реалистов содействовало разрушению этой официальной точки зрения, не соответствующей истинному положению дел. Социальные романы Диккенса, его смелые сатирические обличения, содержащиеся в произведениях 50-х годов («Холодный дом», 1853; «Тяжелые времена», 1854; «Крошка Доррит», 1857), романы Теккерея, Гаскелл, Бронте, привлекавшие внимание правдивыми картинами общественной жизни Англии, смелой критикой государственного аппарата, бюрократизма и коррупции, осуждением лицемерия буржуазной морали, явились крупнейшим достижением в развитии английского критического реализма XIX века. В романе «Тяжелые времена» Диккенс раскрывает остроту противоречий между буржуазией и пролетариатом, пишет о положении рабочего класса и о чартистском движении; о борьбе женщины за свое человеческое достоинство повествует в «Джейн Эйр» (1847) Ш. Бронте. Проблематика романов этой писательницы связана с обличением социального неравенства, защитой женского равноправия, изображением борьбы английского пролетариата («Шерли», 1849). Существенный вклад в развитие английского социального реалистического романа внесла Э. Гаскелл (1810—1865). В «Мэри Бартон» (1848) Гаскелл правдиво описала жизнь манчестерских ткачей, рассказала о гибели рабочих семей от безработицы и голода, о безвременной смерти женщин и детей, о мрачных трущобах большого промышленного города.

Во второй половине XIX века в литературном процессе Англии обозначились новые тенденции. В произведениях Дж. Элиот (1819—1880), а позднее в творчестве С. Батлера (1835—1902), Дж. Мередита (1828—1909), Т. Гарди (1840—1928) разрабатываются новые принципы создания характера и изображения внутреннего мира человека. Сатирическая острота, публицистическая страстность блестящей плеяды английских романистов 1830—1840-х годов сменяется более пристальным интересом к сфере духовной жизни героев, сквозь призму которой раскрываются конфликты действительности. Англий-

ский реалистический роман характеризуется усилением трагедийного звучания.

50—60-е годы XIX века были периодом важных научных открытий. В 1859 году Дарвин публикует «Происхождение видов». Соратник Дарвина Т.-Г. Гексли обосновал морфологическую близость человека и высших обезьян, развил мысль о единстве строения черепа позвоночных животных. Всеобщее внимание привлекают проблемы генетики и наследственности. Широкое распространение получает философия позитивизма, представленная в Англии Г. Спенсером (1820—1903). Учение Спенсера о «непознаваемом», о неспособности науки проникнуть в суть вещей, его «органическая теория общества», характеризующаяся стремлением анализировать общественную жизнь в терминах биологии, применяя законы эволюции к общественным явлениям, понимание Спенсером задач науки как описания фактов, а не объяснения их,— все это оказало весьма существенное влияние и на эстетическую мысль в Англии второй половины XIX века. Однако философские и эстетические искания писателей-реалистов не ограничивались рамками позитивизма, хотя воздействие позитивистских идей было весьма ощутимым.

Характерно в этом отношении творчество Дж. Элиот. В поисках системы, сочетающей идеи гуманизма и социального прогресса, писательница обратилась к позитивизму. Но, разделяя взгляды Спенсера, Элиот признавала присущую его теории односторонность. Идеи «социального равенства» и эволюции получили отражение в ее произведениях. Она склоняется к биологическому истолкованию поведения человека, но, в отличие от позитивистов, ей чужд утилитаризм и проповедь эгоизма как «разумного» начала существования. Элиот отстаивает гуманизм и веру в человека, считает, что альтруизм совершенствует жизнь. Она далека от прославления викторианской Англии, ей свойственны критицизм и чувство неудовлетворенности существующими порядками. Элиот увлекали идеи Спинозы и философия Фейербаха, большое значение имела для нее эстетика Рёскина.

Эстетические принципы Элиот изложены в XVII главе ее программного романа «Адам Бид» (1859). Писательница утверждает, что романист должен избегать «произвольных изображений» и стремиться к предельной точности в описаниях. Она сравнивает романиста со свидетелем, дающим показания в суде, призывает к зеркально точному отражению будней жизни. С творчеством Элиот связано понятие «обыденного» или «домашнего реализма». Элиот призывает изображать повседневность в ее самых простых проявлениях («цветочный горшок, глиняная кружка... простые дешевые вещи, которые дороги, потому что

необходимы»). Она видит подлинную красоту в фигурах «простых старух, что чистят морковь загрубелыми от работы руками», в скуластых лицах широкоплечих крестьянок. Ей дороги люди с загорелыми, изрытыми морщинами лицами, с согнувшимися от работы спинами, люди, которые всю свою жизнь «исполняли черную работу мира». «Это наши собратья смертные, каждый из них должен быть принят таким, каков он есть. Вам не следует ни выпрямлять их носы, ни направлять их склонности»¹³. Изображать повседневную жизнь обыкновенных людей Элиот и зовет романистов. Образцом, достойным подражания, писательница считает голландскую живопись XVII столетия, своеобразие и прелесть которой заключается в изображении «однообразной будничной жизни». «Я восхищаюсь голландской живописью, которую многие высокомерно отвергают. В этих точных картинах монотонного, будничного существования, которое является уделом гораздо большего числа людей, чем существование в роскоши или безграничной нужды, я нахожу неиссякаемый источник прелести»¹⁴.

Творчество Элиот шире ее программы. В ее романе «Мельница на Флоссе» (1860) драматическое начало достигает трагических высот.

Как продолжатель реалистической традиции классического романа и вместе с тем как один из создателей социально-психологического романа новейшего времени вошел в историю литературы английский писатель Джордж Мередит (1828—1909). В его творчестве проявились такие особенности литературы второй половины XIX века, как процесс ее психологизации, драматизация романа, усиление в нем трагического начала и горькой иронии. Мередит отходит от панорамного изображения социальных условий и нравов, которое имело место у Диккенса и Теккерея, он сближает структуру своих романов с драматическими жанрами — с комедией и трагедией. Мередит проявляет себя не столько как мастер повествования, сколько как мастер создания драматически напряженных сцен, смена которых и составляет основу движения действия в его романах. Принцип драматизации повествования стал основным в наиболее известном романе Мередита «Эгоист» (1879). Дав этому роману подзаголовок «Повествовательная комедия», Мередит подчеркнул тем самым связь эпического искусства романа с драматическими принципами комедии.

В 1877 году было создано «Эссе о комедии и использовании духа комического». Этот литературно-теоретический трактат является эстетическим манифестом не только самого Мередита, но и английского реализма второй половины XIX века. «Эссе о комедии» содержит суждения о задачах и назначении искусства, о сатире и юморе, о природе комического и намечает пути развития

романа. Цель искусства Мередит видит в обличении общественных и моральных пороков викторианской Англии, в содействии их искоренению. Путь к достижению этой цели состоит не в критическом описании нравов и событий, а в изучении тех внутренних побуждений, которые определяют поступки и действия людей. Мередита интересует интеллектуальная сторона явлений. Он апеллирует к разуму и связывает комическое с интеллектуальным осмыслением действительности, утверждая, что философ и комический поэт родственны в своем взгляде на жизнь. Способность чувствовать и передавать комическое он называет шагом вперед в развитии цивилизации. «Дух комического» он понимает как особую художественную организацию жизненного материала и, говоря о комедии, имеет в виду не определенный драматический жанр, не комедию как таковую, а особое восприятие и воспроизведение действительности. Подлинно «комическими поэтами» он называет Менандра и Мольера. Мередит обращается к великим комедиографам, стремясь обогатить современный роман собственно драматическими приемами исследования интеллектуально-духовной сферы человека.

Задачу сатиры Мередит видит в обличении пороков общества и ставит на первое место среди сатириков всех времен Аристофана. Он отдает должное таланту юмористического и иронического восприятия и изображения явлений действительности, однако считает, что только «дух комического» способен охватить явление во всей его многогранности и дать силам смеха позитивное направление. Именно комическому смеху, который «рожден умом и направляется умом», Мередит отдает предпочтение перед всеми остальными видами смеха. В предисловии («Прелюдии») к роману «Эгоист» Мередит определяет комедию как игру, вызывающую размышления о социальной жизни, и пишет о том, что «комический дух» рожден «социальным разумом». В отличие от Теккерея и Диккенса Мередит избегает сам комментировать и разъяснять происходящие в его романах события. Он не стремится поучать и морализировать. Он побуждает раздумывать, сопоставлять, проникать в суть явлений и делать выводы. Одним из первых в английской художественной прозе Мередит использовал прием освещения происходящего с позиций то одного, то другого действующего лица романа. Творчество Мередита создало предпосылки для развития драматического, психологического и интеллектуального романа XX века.

Важным этапом в развитии эстетики английского реализма явилось творчество Т. Гарди (1840—1928). Гарди обогатил эстетическую мысль своей теорией романа, изложенной им в программных статьях «Полезное чтение художественной литературы» (1888) и «Искренность в английской литературе» (1890). Развив суждения своих предшественников о том, что цель и

задача романа — в правдивом изображении жизни общества и конфликтов между людьми, Гарди акцентирует мысль о трагической природе действительности и высказывает сомнение в том, что можно быть правдивым, уклоняясь от трагических тем. Честный романист, по мнению Гарди, должен изображать жизнь со всеми ее страстями так же правдиво и искренне, как это делали в своих трагедиях Эсхил и Шекспир. Романист, наперекор пуританской морали, должен обратиться к глубочайшим трагическим конфликтам общества и показать их откровенно и смело. Вместе с тем Гарди считает, что обращение к трагедийной традиции не должно быть повторением того, что было в искусстве прошлого. Если в прошлом трагический конфликт заключался, как отмечает Гарди, в коллизии между индивидуальным и общим, то теперь он состоит в противоречии между естественными стремлениями человека и общественными установлениями. Гарди считает, что трагедия раскрывает такое положение в жизни индивида, которое неизбежно приводит к тому, что какое-либо естественное желание кончается катастрофой именно тогда, когда оно осуществляется. Трагедия имеет место тогда, когда высшее счастье героя оборачивается несчастьем. В мысли Гарди о том, что трагедия происходит в момент наслаждения счастьем, ощутима нота фатализма. Такое понимание трагического нашло отражение в романах Гарди («Тэсс из рода д'Эрбервиллей», 1891; «Джун Незаметный», 1895).

Гарди пишет, что в современную эпоху роль романа возросла по сравнению с другими литературными жанрами. Проблемы, которые раньше разрешались средствами драмы, теперь ставятся в романах. Роман все больше вбирает в себя черты других жанров.

Значение творчества Гарди в контексте литературного развития XIX столетия состоит в выражении народных интересов, в глубоком изображении трагедии народа в период проникновения капиталистических отношений в те сельские районы, в которых еще сохранялась народная патриархальная культура. Интересы трудового народа для Гарди были основным критерием в оценке социальных процессов, происходящих в Англии во второй половине XIX века. Трагическое у Гарди отличается глубиной социального содержания и большой художественной силой. Однако для романов Гарди характерен не только драматизм и тяготение к трагическим темам, но и интерес к эпическому изображению народной жизни, стремление не отгораживать трагическое от комического.

Творчество Гарди является итогом развития английского критического реализма XIX века. Трагические темы и образы произведений Гарди оказали сильное влияние на английскую литературу XX века.

Художественные открытия и достижения английских реали-

стов обогатили не только национальную культуру Англии, но и мировую литературу. Эстетика английского критического реализма имеет непреходящее значение для развития эстетической мысли новейшего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 17.
- ² Там же, т. 10, с. 648.
- ³ Там же, т. 7, с. 268.
- ⁴ Там же, с. 269.
- ⁵ Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. Спб., 1898, с. 143.
- ⁶ Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти т., т. 4. М., 1958, с. 5.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Теккерей У.-М. Собр. соч. в 12-ти т., т. 5. М., 1976, с. 7.
Там же, с. 6.
- ¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 623.
Eliot G. Adam Bede. N. Y 1961, p. 175.
Ibid., p. 176.

КРИЗИС БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА



середине XIX века в буржуазной философии и эстетике наблюдается отход от позиций историзма и рационализма как прямое следствие разложения классических форм буржуазного сознания, которое постепенно приобретает все более идеологизированный и апологетический характер. Это явление может быть понято только в связи с общим социальным и культурным кризисом и появлением на исторической арене пролетариата, который к этому времени уже обнаружил себя как грозная социально-политическая сила. Задачи буржуазной апологетики становятся тем более насущными, что пролетариат выступает на мировой арене уже не как не осознающая себя темная сила, «класс в себе», а вооруженный философской теорией, марксизмом, основные положения которого были уже определены и сформулированы.

Таким образом, в середине века возникает сложная, многообразная картина развития философской эстетической мысли. Среди хаотических на первый взгляд процессов дифференциации эстетической мысли по различным направлениям можно выделить вполне четкую закономерность. С одной стороны, развивается марксизм, подлинно научная теория исторически прогрессивного социального развития общества; с другой стороны, в связи с общим социально-политическим кризисом и разложением классических форм буржуазного сознания получают распространение пессимистические, религиозные, мистические теории; например, приобретает популярность философия Шопенгауэра, которая во времена духовного господства системы Гегеля была почти полностью забыта. В это же время возникает и позитивистская ориентация в эстетике, отказ от постановки общих, философских проблем. О. Конт опубликовал свои главные труды в 30—40-е годы XIX столетия, положив тем самым начало широкому распространению позитивизма в гуманитарных науках.

Поэтому уже в конце 40-х годов намечаются некоторые явления в эстетике, которые могут быть названы предвестниками позитивизма. Таковы, например, эстетические взгляды Гербарта.

Самым значительным явлением европейской философской эстетической мысли первой трети XIX века была немецкая классическая философия, итогом которой, вобравшим в себя все ее основные эстетические проблемы и идеи, может быть названа эстетика Гегеля. Дальнейшая судьба эстетической мысли тесно связана с распадом гегелевской системы. Марксизм взял наиболее ценное и прогрессивное из немецкого классического наследия. Но при разложении гегельянства возникает также и позитивизм, неогегельянство, различные иррационалистические, то есть критические и оппозиционные к Гегелю направления. Судьба эстетической мысли во многом теперь определяется тем, какие выводы делаются из гегелевской системы, принимается ли философский метод Гегеля или же он отвергается полностью. Поэтому общий кризис философско-эстетической мысли в первой половине XIX века обнаруживается как разложение гегелевской философии и эстетики и неизбежно проявляется через отношение к этой всеобъемлющей системе.

Шопенгауэр, Кьеркегор, Гербарт — наиболее представительные и показательные в этом отношении фигуры. Каждый по-своему, они отвергали и опровергали философию и эстетику Гегеля, считали ее в корне ошибочной — заблуждением духа. Отрицание это приводило к неодинаковым результатам. Шопенгауэра и Гербарта при этом сближает обращение к фундаментальным кантовским определениям и их новое истолкование, а Кьеркегора и Шопенгауэра объединяют иррационализм, мистицизм, романтический характер аргументации против гегелевского подчинения субъективной жизни победоносному шествию мирового духа. Пессимизм, индивидуализм и формализм, которые с середины XIX века стали неотъемлемыми чертами буржуазной эстетики, были тесно связаны при своем возникновении с именами этих трех философов и являются признаками кризиса буржуазного сознания в сфере эстетики.

Поворот от рационализма в философии к иррационализму, недоверие к разуму, отказ от объективности в понимании истины, обращение к мистике — Кьеркегора к христианской, Шопенгауэра к восточной, — все это приводило и к известным аналогиям в эстетике. Гербарт, в отличие от Кьеркегора и Шопенгауэра, не был склонен обращаться к мистике. Он известен в истории эстетики как создатель так называемого формального направления. Исходя из кантовской идеи незаинтересованного эстетического суждения, Гербарт искал объяснения эстетического удовольствия в психологии восприятия форм и их отношений.

Таким образом, если исторически правильные выводы из глобальных обобщений гегелевской философии были сделаны марксизмом, то, напротив, для кризисного состояния буржуазной философии и эстетики характерно либо увековечивание сформулированных антиномий, таких, как «природа — свобода», «разум — чувство» и т. п., либо измельчание проблематики, психологизация эстетики. Ни Шопенгауэр, ни Кьеркегор не отрицают противоречивости человеческого существования, но источником противоречий в одном случае считается вечная основа бытия — «воля», в другом — двойственная, «промежуточная» природа человека. Интерес же Гербарта вообще перемещается с общефилософского уровня на более частные, психологические проблемы. Поэтому в различном отношении как обращение к иррационализму Шопенгауэра и Кьеркегора, так и обращение к формализму и психологизму Гербарта могут и должны считаться свидетельством кризиса буржуазной эстетики середины XIX века.

Эволюция буржуазной эстетики во второй половине XIX и первой половине XX века следовала именно в этом направлении, первоначально наметившемся как негативная реакция на гегелевскую систему, ее историзм и диалектический метод мышления. Антиисторизм, иррационализм, формализм, отказ от идеи прогресса и от социально-исторического рассмотрения фундаментальных проблем человеческого бытия — эти черты становятся теперь доминирующими, они образуют господствующее практическое во всей современной западноевропейской духовной жизни умонастроение, которое определяет как выбор эстетических проблем, так и характер их решения.

§ 1. Шопенгауэр

Теоретическая деятельность Артура Шопенгауэра (1788—1860) совпала по времени с триумфальным шествием «абсолютного духа» Гегеля: объекта явного недоброжелательства с его стороны. Но Гегель не был теоретическим противником, в споре с которым рождалась «истина» Шопенгауэра. Таковым был скорее Кант. Именно философия этого мыслителя явилась базой собственно шопенгауэровской системы, где имеют место и принципиальные расхождения как следствие теоретического «развития» и «углубления» в духе платоновской философии идей. Кант противник, он же во многом и учитель. Но собственно с Шопенгауэра начинается самостоятельная ветвь буржуазной философии. Ее условно можно было бы назвать гносеологизированной метафизикой. Это философские системы, которые в своих построениях

всего мироздания исходят из способностей и возможностей индивида в сфере познания, в кантовском смысле этого слова. Тем самым осуществляется важное смещение акцента в звене «бытие — субъект» на второе звено. В своих изысканиях теоретик данного направления идет не от бытия к человеку, как своему порождению, а от субъекта к миру, от врожденных качеств субъекта, причем самое существование мира обуславливается существованием субъекта. Человек становится той осью, вокруг которой вращается макро- и микрокосмос, причем ценностные характеристики последнего опять-таки определяются путем соотношения с человеком, а именно: добро ли это для него или зло.

Шопенгауэр наследует, как известно, от Платона и Канта идею о членении мира на две части: подлинную (мир сущностей) и неподлинную (бытие для субъекта). Последнее отдается в ведение интеллектуального познания, которое, будучи по природе своей подчиненным воле, познает только отношения вещей к воле, то есть «где, когда, почему и для чего» вещей, а не их сущность, не «что» их¹.

Момент подчиненности интеллекта воле оказывается решающим для познания в шопенгауэровской системе.

Все живое, как и все наличное в мире со всеми своими атрибутами, выступает в анализируемой философии как многообразные воплощения воли. Им же является и познание. Оно само «принадлежит к субъективации воли», а возникающие благодаря ему представления предназначены исключительно для удовлетворения волевых целей, служат средством «сохранения существа»². Или, как скажет позже Г. Зиммель, «жизнь» не склонна попусту тратить свои силы, а познает лишь таким способом и столько, сколько необходимо для того, чтобы выжить. Здесь как бы в зародыше даны предпосылки прагматических теорий.

Заинтересованность познания удерживает познающего в рамках его первичных мотиваций, вырваться за пределы которых можно лишь путем преодоления зависимости от воли, путем «освобождения от служения воле». Достигнув этого, субъект, «разрывая нить закона основания», каковым является воля, концентрирует свое внимание не на отношениях вещей, а на их сущности и, забывая при этом свою индивидуальность и свою волю, погружается в созерцание объекта, превращаясь сам в субъект чистого познания, постигающий самое идею. «...Когда, следовательно, объект в этом смысле выходит из всяких отношений к чему-нибудь вне себя, а субъект — из всяких отношений к воле, тогда то, что познается таким путем, уже не отдельная вещь как такая, — нет, это идея, вечная форма, непосредственная объективность воли на данной ступени; и оттого погруженная в такое созерцание личность больше не индивидуум, — ибо индивидуум уже потерялся в этом созерцании: нет,

это чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»³

Но освобождение от волевой зависимости не только открывает человеку путь к познанию сущностей, но и избавляет его от страдания — важнейшего компонента шопенгауэровской метафизики. Страдание и сострадание, как главные составные части бытия индивида, имманентны его повседневной жизни, ибо обусловлены ее сущностью — волей, которая, проявляясь в процессе размножения, стремится к воспроизводству своего общего, своего рода, ибо род «есть выраженная во времени идея»⁴ Каждому индивиду дело рода, провозглашает Шопенгауэр, должно быть и есть важнее всего индивидуального. Здесь воля проявляется как стремление к своему подлинно общему, своему бессознательно-первобытному бытию, наполняя жизнь — эту арену волевых борений — скорбью, болью и страданиями. А индивид, рассматривая себе подобных и распознавая в них себя как сопричастного роду, проникается состраданием к ним, что составляет источник всей морали в философской системе Шопенгауэра.

Освобождение же от страдания возможно, как и в случае познания, лишь через возвышение над волей, путем погружения в самое себя, путем созерцания идей, этих надвременных и подлинных сущностей. Достигается подобное состояние двояким образом: в добровольном отказе от воли к жизни — как бы глобальное решение проблемы, — и через искусство. Тем самым художественное освоение действительности, будучи одной из познающих способностей индивида, органически включается в метафизические построения Шопенгауэра. И даже более того: оно начинает играть ведущую роль в области гносеологии, что в рамках анализируемой философии, а более широко и всей философии «жизни» как логического ее развития, отнюдь не случайный «выбор» теоретика, а предопределено всей системой.

Искусство несет, таким образом, двойную нагрузку: оно делает доступными познанию идеи, эти сущности вещей, — гносеологический аспект, — и ведет к освобождению от страдания — онтологическая, если можно так сказать, нагрузка эстетического подхода к действительности, коль скоро страдание окрашивает всю жизнь во всех формах ее проявления. Это мессионистское назначение искусства явилось весьма привлекательным фактором учения Шопенгауэра, вольно или невольно возводившего художника, поэта, а в особенности музыканта в ранг учителя человечества, избавителя от всех земных страданий. И не здесь ли причина популярности идей «новоявленного страдальца», несмотря на всю их противоречивость, а порой и наивность? В определенной степени да, ибо такого рода духовный настрой как нельзя лучше совпадал с гражданскими амбициями

многих деятелей культуры, а шопенгауэровское понимание искусства наполняло последнее пафосом «гражданственности», заботы за судьбы человечества, ведь для Шопенгауэра и поэт — «зеркало рода человеческого»⁵, а музыкант и того более: законодатель мира. Правда, у самого творца системы названная «забота» отнюдь не несет в себе социальной нагрузки, она лишь в лучшем случае может стать моментом домысливания, оставаясь в оригинале сродни религиозным идеям о спасении.

Но почему именно на искусство возлагается столь высокая миссия? Ведь и философия стремится выразить всю мудрость жизни, как утверждает Шопенгауэр⁶, и, казалось бы, у нее для этого больше прав. Но так как философия оперирует понятиями, то ее задача как в плане создания произведения, так и в плане его усвоения значительно труднее. Поэтому-то число ее почитателей не столь велико, как у искусства, которое берет на вооружение иной метод постижения действительности — созерцание⁷, преследуя ту же цель: решение проблемы бытия. «Каждое художественное произведение, следовательно, ориентировано, собственно, на то, чтобы раскрыть нам жизнь и вещи такими, как они есть на самом деле, но, из-за тумана объективных и субъективных случайностей, непосредственно не могут быть восприняты таким образом»⁸ Стало быть, художественное произведение устраняет из познания все побочные, «случайные» факторы и мотивации и ставит воспринимающего лицом к лицу с идеей. И именно тогда, когда внешний повод или внутреннее настроение, например контакт с художественным произведением «отрывает познание от рабского служения воле», а зритель не сосредоточен на своих желаниях, наступает момент покоя как высшего блага, который является необходимой предпосылкой восприятия объекта искусства — идеи, поскольку «эстетическое удовольствие основано... всегда на восприятии идеи (в платоновском смысле)»⁹ Подобный настрой субъекта, когда он отрешается от всякой индивидуальности, ведет к тому, что созерцаемая вещь возвышается к идее своего рода, а познающий индивид — к чистому познанию, и оба уже находятся вне потока времени и всяких других отношений.

Через искусство и благодаря ему существенные характеристики мира становятся доступнее и понятнее человеку. Они обнажены в нем и даны как объект последнего. Стало быть, искусство несет в себе вечное, надвременное, надындивидуальное, обращение к которым раскрывает подлинную правду жизни, ее истину, а «без правды, — утверждает Шопенгауэр, — невозможно художественно-прекрасное»¹⁰

Художественное произведение, обнажая «что» вещного мира, выражает в звуках и образах воспринятые художником идеи. Тем самым облегчается их восприятие, поскольку состояние отрешен-

ности от мирских забот, от служения воле в силу врожденных способностей больше доступно высоко одаренной натуре — гению, который обладает тем преимуществом по отношению к простому смертному, что он более склонен к устойчивому, чистому познанию, интуитивному познанию, благодаря чему он видит совершенно иной мир, чем все остальные. Но было бы превратно рассматривать гения как совершенно особого индивида. Отнюдь нет. Шопенгауэр не сторонник теории искусства для искусства. Он не возводит «китайской стены» между творцом и публикой. «...Гений заключается в способности познавать независимо от закона основания и познавать, следовательно, вместо отдельных вещей, существующих только в отношениях, их идеи и в соответствии с ними быть самому коррелятом идеи, то есть уже не индивидуумом, а чистым субъектом познания, — но эта способность в меньших и различных степенях должна быть достоянием всех людей, потому что иначе они так же не в состоянии были бы наслаждаться произведениями искусства, как и не в состоянии создавать их, и вообще не обладали бы никакой восприимчивостью к прекрасному и возвышенному»¹¹

Приведенный текст в свою очередь свидетельствует о том, что часто встречающиеся утверждения об аристократизме эстетики Шопенгауэра не вполне правильны. Что же касается выдвинутого им положения о том, что у гения имеет место перевес интеллекта над волей, причем в значительно более высокой степени, чем у обычного индивида, и это, дескать, физиологически ненормальное состояние, то оно не должно вызывать столь бурных возражений, ибо под пеленой спекулятивных рассуждений речь идет, скорее, просто об определенной врожденной одаренности, что безусловно нельзя не признавать за гением. По мнению Шопенгауэра, художник заставляет нас смотреть на мир его глазами. Что у него такие глаза, что он познает сущность вещей вне всяких отношений, — это и есть дар гения, прирожденное; но то, что он в состоянии и с нами разделять этот дар, нам придавать свои глаза, — это приобретенное, техника искусства.

Однако было бы неверно полагать, что воспринимающий художественное произведение индивид выступает в эстетике Шопенгауэра как пассивный элемент, которому гений преподносит «на блюдечке» готовую идею в чистом виде, так что ее остается лишь усвоить. Вовсе нет. Художник в этой системе играет роль скорее помощника, наставника, нежели законодателя. Он не может навязать зрителю свое видение мира уже потому, что для эстетического восприятия необходимо особое предрасположение духа, превращение индивида в субъект чистого созерцания.

Художественное произведение пробуждает фантазию зрителя и приводит его дух в должное для эстетического созерцания

состояние. Оно дает зрителю лишь столько, сколько необходимо, чтобы направить его фантазию в нужное русло. «Последнее есть условие эстетического воздействия, а также основной закон всех изящных искусств»¹². Шопенгауэр подчеркивает тем самым как природное родство гения и зрителя, так и их соавторство в сфере эстетического восприятия объекта. Воспринимающий должен сопереживать творческим откровениям художника, произведение которого «переводит» на понятный язык всю мудрость жизни, поскольку в них говорит «вся природа вещей». Но каждый вступающий в контакт с художественным произведением должен сам обнаружить заложенную в нем мудрость, и каждый извлечет из него лишь столько, сколько способна извлечь его собственная натура. «Перед картиной каждый должен стоять как перед королем, ожидая, заговорит ли и скажет ли последний ему что-либо: и если как тот, так и другая сами не обращают на себя внимания, то в таком случае воспринимающий должен спросить о причине этого самого себя»¹³.

Фактором, способствующим тому, что произведение искусства все-таки может «заговорить» со зрителем и само рассчитывает быть услышанным, служит в эстетике Шопенгауэра категория прекрасного. Состояние чистого созерцания, отрешенность от волевых мотиваций наступает у субъекта быстрее и легче, если сами предметы и объекты искусства «идут» ему навстречу. Эту их отзывчивость Шопенгауэр называет «красотой в объективном смысле», а то, что она вызывает или пробуждает в нас, — «чувством красоты». И как только наступает момент созвучия названных компонентов: объективной красоты и вызываемого ею чувства красоты, индивид погружается в состояние чистого познания, когда «красота объекта, то есть свойство его, облегчающее познание его идеи, без сопротивления и потому незаметно устраняет из сознания волю»¹⁴, превращая его в чистый субъект познания и эстетического восприятия. Красота, таким образом, объективное свойство объекта, в том числе и чисто природного объекта. Правда, Шопенгауэр несколько переосмысливает понятие прекрасного в сравнении с классическим и в том числе кантовским. Для Канта прекрасное, как известно, это то, что нравится само по себе без чувства своекорыстия. Шопенгауэровская эстетика предполагает большую взаимосвязь объективно прекрасного с субъектом. Первое активно воздействует на второе, заставляя субъекта погрузиться в эстетическое созерцание, и тем самым само удостоверяет себя как таковое: ведь объективно прекрасное, хотя и не представление индивида, а сама воплощенная идея, но без воспринимающего его субъекта, не получает полной завершенности. Нельзя упускать из виду, что в анализируемой системе за идеей, которую репрезентирует художественное произведение,

стоит воля как метафизическая сущность мира. Идеи — это только многообразие субъективаций воли, скрытая ее являемость для субъекта, который, овладевая миром идей благодаря эстетическому познанию, доходит и до обнаружения воли. Тем самым воля через родовое сознание (а субъект — в момент эстетического созерцания) выступает уже как чистое познание, родовое познание и приходит к своему самосознанию. Отсюда следует важный вывод шопенгауэровской эстетики о безусловной необходимости для потребителя, в лучшем смысле этого слова, художественных ценностей. В них и через них воля, придя к своему самосознанию, устанавливает всеобщую взаимосвязь всех элементов мироздания, каждый из которых строго необходим.

В своей эстетике Шопенгауэр вводит «табель о рангах» всех видов искусств. При этом он исходит из их сопричастности к раскрытию воли. Чем в большей степени тот или иной вид искусства способен раскрыть «правду жизни», нарисовать адекватный портрет вводимого теоретиком «демиурга мира», то есть воли, тем значительнее вес этого вида искусства.

На долю изобразительных искусств, поэзии, драматургии выпадает роль представления или изображения идей. Они — их объект. Идеи же, как было уже сказано, только объективации воли, но отнюдь не она сама. Каждый из вышеназванных видов искусства дает воспроизводство своими средствами выражения какой-либо идеи мира, какой-либо ступени объективации воли. Так, архитектура, например, дает уяснение самой низкой, как утверждает Шопенгауэр, ступени, где воля выражается как идея глухого и бессознательного стремления массы, а трагедия уже способна раскрыть «раздор воли с самой собою».

Но один вид искусства стоит в эстетике Шопенгауэра совершенно особняком. Это музыка. Многие исследователи эстетических идей склонны рассматривать всю его систему как своеобразный апофеоз музыки, порой переходящий границы разумного.

В своей теории музыки Шопенгауэр заходит столь далеко, что устанавливает параллели между организацией гармонии и организацией объективного мира: «...основной бас в гармонии то же, что в мире неорганическая природа»¹⁵, и т. д., чем безусловно отдает дань древним пифагорейским построениям о гармонии сфер и что вызвало весьма серьезные возражения со стороны исследователей его эстетических идей. Касательно этих мифических изысканий упреки вполне справедливы. Интереснее проследить, чем же вызвано это обожествление музыки. Прежде всего Шопенгауэр противопоставляет ее всем другим видам искусства по причине различия их объекта. Вся совокупность искусств, помимо музыки, призвана способствовать познанию идей адекватной объективации воли. Иная цель и иной объект у

музыки. Она выражает квинтэссенцию жизни, самое волю. Мир, по утверждениям Шопенгауэра, можно рассматривать как воплощенную музыку и как воплощенную волю. «Музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, — чего о других искусствах сказать нельзя. Музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объективностью которой служат и идеи; вот почему ... действие музыки сильнее и глубже действия других искусств»¹⁶ Воздействие музыки значительно сильнее также и потому, что она, как воля, вызывает в слушателе не идею радости, печали и т. д., а радость, печаль и т. д. «как таковые, сами в себе». Произведение изобразительного искусства будит фантазию зрителя и приводит его в состояние чистого созерцания — необходимого условия познания идей. Но это состояние может и не наступить. Чтобы понимать живопись, надо, говорит Шопенгауэр, много учиться, надо обучаться этому. Музыка же «подобно богу, проникает в самое сердце». И если художник — только посредник в звене эстетического восприятия и познания мира, то композитор до известной степени творец его. Он вносит в мир новые идеи воли; даёт бесконечно точные и меткие изображения мира, вследствие чего «всякий мгновенно понимает ее».

Можно сказать, что музыка является эстетическим завершением метафизических построений Шопенгауэра, в основании которых лежит воля. Воля, пробегая по многочисленным ступеням своей объективации, приходит к осознанию самой себя через сознание индивида. Но при этом она не раскрывается ему вдруг и вся целиком, а лишь кое-где и по частям приоткрывает завесу своей тайны, пока не достигает своей объективации в музыке; через которую заявляет о себе во весь голос и всем понятным языком. Доступность искусства для восприятия многими, а не избранными — важное условие эстетики Шопенгауэра.

Таковы метафизические основания эстетики Шопенгауэра, изложенные в самых общих чертах. Ее частные, специальные рассуждения, будь то о достоинствах и недостатках архитектуры, будь то о самой музыке, не лишены субъективного домысливания и противоречий. На эту противоречивость его идей неоднократно указывали и буржуазные исследователи. Характерно, что самые преданные его поклонники (Вагнер, Ницше) во многом отошли от эстетических установок своего учителя. Но общий их настрой, ориентация искусства на раскрытие правды жизни, сущности бытия (хотя, конечно, в шопенгауэровском смысле этих понятий)

и связанная с этим высокая функция деятелей искусства остаются и продолжают привлекать взоры многих теоретиков и практиков в сфере эстетического и философского осознания и осмысления действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление, т. 1, вып. II, М., 1900, с. 182.

² Там же.

³ Там же, с. 185.

⁴ Schopenhauer A. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Berlin. Bd 6, S. 62.

⁵ Ibid., Bd 5., S. 284.

⁶ Ibid., S. 250.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., S. 258.

⁹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление, т. 1, вып. III, с. 203.

¹⁰ Там же, с. 201.

Schopenhauer A. Sämtliche Werke. Bd 5, S. 217.

¹² Ibid., S. 251.

¹³ Ibid., S. 250.

¹⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление, т. 1, вып. III, 208.

Там же, с. 267.

¹⁶ Там же, с. 266.

§ 2. Кьеркегор

Датский мыслитель Сёрен Кьеркегор (1813—1855) явился создателем исторически первого типа экзистенциального философствования. С его именем связан переход буржуазной философии и эстетики на позиции иррационализма, характерного сегодня для большинства ее направлений. Общепризнано влияние идей Кьеркегора на современный экзистенциализм, на «диалектическую теологию», философскую антропологию, персонализм и другие буржуазные течения и школы, а также на творчество крупнейших западных писателей XX века — Р.-М. Рильке, Ф. Кафку, Т. Манна, М. Фриша и других.

Непродолжительная, но весьма интенсивная писательская деятельность Кьеркегора была целиком посвящена отстаиванию «истинного христианства» (Christentum), противопоставленного им «христианству существующему» (Christenheit). Он считал

себя продолжателем начатой Лютером реставрации первоначальной христианской религиозности. Теистический экзистенциализм Кьеркегора вырос прежде всего в полемике с философией религии Гегеля, утверждавшего, что адекватное постижение бога возможно лишь «в эфире чистой мысли».

Датский мыслитель упрекал Гегеля в «глубочайшем непонимании христианства»¹. В представлении Кьеркегора истинная христианская религиозность не только не связана с разумом, но, напротив, исключает его. Защищая идею трансцендентности бога, он отрицал возможность какого бы то ни было объективного знания о нем. Человек никогда не может быть уверен в собственном бессмертии, бог всегда остается бесконечно далеким предметом его усилий, утверждал он. Человек, по Кьеркегору, предоставлен самому себе, покинут богом. Не знание, а страх, отчаяние, собственные существованию, — вот то единственное, что связывает человека с богом.

Утверждаемая датским мыслителем концепция «истинного христианства» вылилась в особую форму — в экзистенциальную диалектику, в своих основных моментах прямо противоположную объективной диалектике Гегеля. Цель экзистенциальной диалектики — связать религиозную веру как раз с теми явлениями человеческого сознания, которые оказались вынесенными за скобки диалектикой как логикой. Логика, пишет Кьеркегор, имея в виду философский метод Гегеля, не оставляет никакой лазейки для случайности, а она-то по сути своей «принадлежит действительности»². Лишь субъективные («случайные») проявления человеческого духа могут открыть человеку путь к богу.

Связывая, в противоположность Гегелю, христианскую религиозность не с понятийным мышлением, а с субъективно-личностным сознанием отдельного индивида, Кьеркегор одновременно онтологизирует его, придавая статус истинно сущего бытия. При этом он указывает на первичность нерелексивной сферы в структуре человеческого сознания, что нашло выражение в известной его формуле: «субъективность есть истина»³.

Кьеркегор перетолковывает и присущее объективному идеализму понимание человека. Тезис Гегеля о том, что человек — это самосознание, в Кьеркегоровом учении заменяется положением: «человеческое «Я» есть отношение к самому себе»⁴, подразумевающим бесконечный спектр индивидуальных субъективных переживаний. Именно в таких переживаниях и может быть схвачена, обнаружена реальность человеческого бытия. С этим у Кьеркегора связана и вводимая им категория «экзистенции» — существования. Экзистенция — лишь «аббревиатура»⁵ не поддающегося экстерниоризации бытия человека, которое только он сам и может открыть или, точнее, эмоционально пережить. По Кьеркегору, экзистенция — предельно универсаль-

ная формула человеческого: «существование не является каким-либо точным определением или предикатом — оно есть форма для всех определений и предикатов»⁶ Иными словами, экзистенция фиксирует лишь данность, или «открытость», человеку его бытия. Все другие категории призваны как бы расшифровывать ее, прояснять заключенный в ней смысл. В совокупности же они образуют единый ряд аббревиатур экзистенциального философствования.

Так, попытка создания экзистенциального варианта «истинного христианства» вылилась у Кьеркегора в конструирование новой онтологии. Однако для сущего в Кьеркегоровом понимании объективная диалектика уже не свойственна. Экзистенция — специфическая реальность, которая сопротивляется объективному постижению. Если у Гегеля понятие — как мысль о предмете вместе со словесной формой ее выражения — превозносится по сравнению с другими способами познания, то у Кьеркегора оно третируется и профанируется. Экзистенцию человек не может знать, он может только пребывать в ней, в своей субъективной определенности: «...здесь истина не отличается от пути, но как раз и есть сам путь...»⁷

В кьеркегоровской диалектике, исходящей из принципа экзистирующей, а не трансцендентальной субъективности, человек предстает уже не со стороны своей абстрактно-теоретической завершенности, а в непрерывной изменчивости и глубокой противоречивости. Эта диалектика служит у датского мыслителя обоснованию трагичности человеческой участи, что находит выражение в известном учении Кьеркегора о трех основных типах экзистенции — эстетической, этической и религиозной.

Своим учением Кьеркегор пытается дать экзистенциальное доказательство бытия бога. Важный конституирующий момент его концепции — определенная последовательность в рассмотрении форм человеческого существования: эстетическая и этическая экзистенций выступают у него как соответствующие этапы на пути человека к экзистенции религиозной.

Представление Кьеркегора об эстетической стадии экзистенции в значительной степени навеяно идеями Фр. Шиллера и иенского романтизма. Однако эти идеи представлены здесь в их, так сказать, жизненном воплощении, то есть как конкретная жизненная позиция. Эстетическому способу существования свойственна устремленность в идеальный мир, творимый самим же индивидом. Причем этот мир строится не по принципу отражения реальной жизни, но противопоставляется ей как действительность высшего порядка. В немецком романтизме таковой признавалась эстетическая реальность, создаваемая в процессе художественного творчества. Этим и объясняется, по-

чему Кьеркегор назвал данный тип экзистенции эстетической.

Однако эстетиком является не только художник, но и вообще всякий человек, жизненные установки которого направлены на «наслаждение». Подлинное же наслаждение, связанное с погружением в эстетическую реальность, возможно лишь при условии независимости индивида от реальности наличной. Поэтому, например, создание и восприятие произведений искусства в экзистенциальном плане оказываются равнозначными. Эстетическая экзистенция — это попытка человека организовать свою жизнь, основываясь целиком на собственных силах и возможностях: таланте, фантазии и т. п.

Негативное отношение эстетика к наличной действительности оборачивается в конечном счете абсолютизацией внутреннего мира индивида. Вопрос же о его воплощении в реальной жизни оказывается эстетически несущественным, второстепенным. Более того, подобная актуализация расценивается как расточение того богатства возможностей, которым обладает конкретный человек. Характерным выражением такой позиции датский мыслитель считал романтическую иронию.

Согласно Кьеркегору, всякая ирония основана на несоответствии возможного и реального, желаемого и действительного. Однако романтизм абсолютизирует это противоречие, романтическая ирония оборачивается «тотальной негативностью»⁸, замыкающей индивида в стихии идеального. Эстетический способ существования Кьеркегор характеризует как демонический нарциссизм: индивид отказывается рассматривать прекрасный мир возможного в перспективе его реализации. Это находит свое выражение прежде всего в художественном творчестве. В результате деятельности художника возникает эстетическая реальность — прекрасное, смысл которого в наслаждении им. Деятельность же гения, по Кьеркегору, есть крайняя форма демонизма, проявляющаяся в создании совершенно новых эстетических принципов и образов.

Однако «свобода от действительности», лежащая в основе эстетического типа экзистенции, во многом иллюзорна. Действительность захватывает эстетика врасплох, вызывая в нем — помимо его воли — те или иные душевные движения, отклики, образы и т. п. В силу этого эстетическое существование, имеющее целью наслаждение, требует от индивида огромных усилий, во многом зависит от благоприятного стечения обстоятельств и пр. Наслаждение достигается редко и не может быть скольконибудь длительным. Эстетическое существование, пишет Кьеркегор в «Или — или», «состоит из множества отдельных, ничем не связанных между собою моментов»⁹.

Отсутствие внутренней цельности порождает отчаяние, неизбежно наступающее эстетика. Бросив вызов наличной реаль-

ности, он терпит поражение, так как опирается лишь на собственные силы: эстетическое существование заведомо трагично. Преодоление отчаяния предполагает отказ от эстетического томления, от «независимости от действительности». Так, согласно Кьеркегору, начинается следующий этап в поступательном движении экзистенции к «истинному христианству» — этическое существование.

Этическая экзистенция характеризуется устойчивыми, надежными отношениями с миром. Решая задачи, выдвигаемые действительностью, этик стремится обрести моральную «непрерывность» собственного «Я». В отличие от эстетика, реализацию собственного «Я» он рассматривает как «задачу, которая будет осуществлена»¹⁰. Здесь субстанциальность личности достигается ценой выбора того «Я», которое «многообразно определено» не самим индивидом, а обстоятельствами жизни.

В целом этическую экзистенцию Кьеркегор оценивает выше эстетической. И все же даже самая последовательная ее реализация не может избавить человека от отчаяния. Моральность неспособна защитить личность от тревоги, страха и т. п., когда ощущение индивидом неустойчивости собственного бытия проявляется с предельной интенсивностью. И здесь экзистенциальная диалектика Кьеркегора как бы вновь возвращает индивида к необходимости эстетического отрицания наличной действительности. Но теперь в основе такого отрицания не порыв к наслаждению, а этический выбор. И тут наступает очередь третьего типа экзистенции — религиозной, диалектически объединяющей в себе основополагающие принципы двух предыдущих — эстетической и этической.

На религиозной стадии возможность преодоления отчаяния индивид связывает с абсолютно недостоверным, абсурдным с разумной точки зрения бытием бога. Такова, согласно Кьеркегору, парадоксальная природа христианской религиозности: «Только тогда человеческое «Я» здорово и свободно от отчаяния, когда оно в силу того, что отчаялось, основывает себя прозрачно в божестве»¹¹. Но вся парадоксальность религиозной экзистенции в том, что и она не исключает трагизма. Напротив, он становится осознанным и потому более глубоким.

В философско-эстетическом учении Кьеркегора проблема трагического решается в прямой связи с экзистенциалистским обоснованием «истинного христианства». Именно учение о трагическом и обусловило неубывающее влияние его творчества на последующую экзистенциалистскую и близкую к ней эстетику и литературу. Наиболее полно Кьеркегорово понимание трагического представлено в его работе «Понятие страха». Здесь христианское понимание трагического постоянно сопоставляется с концепцией трагического, которая сложилась в древнегре-

ческой философии и искусстве. Несомненно, такой подход был обусловлен влиянием на Кьеркегора эстетического учения Гегеля. Хотя последний никак и не упоминается автором «Понятия страха», Кьеркегор полемизирует именно с гегелевским толкованием различий между греческим и христианским духом. Поэтому анализ и оценка учения Кьеркегора о трагическом не могут быть точными без учета этой очевидной зависимости и — одновременно — отталкивания Кьеркегора от Гегеля.

Сравнивая античное представление о трагическом с христианским, Кьеркегор задается вопросом: что принципиально нового было привнесено христианством в понимание человека и его участи? В «Понятии страха» он приходит к выводу, что античность знала лишь одну трагическую коллизию, а именно ту, которая была связана с понятием судьбы (рока). «Судьба слепа» — вот наиболее адекватное, согласно Кьеркегору, выражение дохристианского представления о ней. Знать судьбу невозможно, так как она столь же необходима, сколь и случайна. А не зная судьбы, человек не может ни подчиниться, ни противостоять ей: она есть абсолютная неопределенность, «ничто».

Определяя экзистенциальное значение «страха» (Angst), Кьеркегор подчеркивает его принципиальное отличие от «боязни» (Frygt). Боязнь есть страх человека перед чем-то определенным, в противоположность Angst, действительный объект которого — «ничто»¹² Так, для язычника страх — это судьба как некая внешняя индивиду отрицательность, крайним проявлением которой является «уничтожение». Между ним и «судьбой» не может быть никакого другого отношения, кроме того, что основано на «страхе». «Судьба» слепа: настигая человека, она не преследует никакой цели, как и не существует закономерности в ее неумолимом движении. Для Кьеркегора суть античной судьбы в единстве необходимости и случайности: ...прокладывая себе дорогу, она [судьба], подобно слепому, движется столь же необходимо, сколь и случайно»¹³

Своеобразие античного понимания трагизма датский мыслитель объясняет иллюзорностью свободы индивида в древности. Герой древнегреческой трагедии в буквальном смысле не ведает, что творит. Кьеркегор согласен с гегелевским определением античного духа как непосредственного, то есть как не достигшего еще глубин абсолютной духовности. Однако в оценку античного трагизма он вкладывает иной смысл. Для Гегеля античный образ подлинно трагического основан на правомерности пришедших в столкновение двух нравственных сил — воли отдельного индивида и внешней ему силы — судьбы. По Гегелю, античный герой становится трагичным постольку, поскольку он бросает вызов судьбе, то есть «хочет быть виновным и принимает на себя великую коллизию»¹⁴ Кьеркегор же считал, что античный дух

не знал вины, так как неотвратимость судьбы лишает индивида самой возможности своеволия. Поэтому, например, «дохристианское представление о смерти было легче и дружелюбнее»¹⁵.

Специфику понимания трагического в христианстве Кьеркегор связывал с радикальным изменением представления о судьбе: оно приняло невозможную, абсурдную с античной точки зрения идею о том, что человек посредством ее «становится виновным»¹⁶. Иными словами, в христианстве фатум уступает место провидению, что приводит в конечном счете к совершенно новому толкованию трагического. Христианский герой не может оставаться в неведении относительно своей судьбы: он ее знает. В силу этого, утверждает Кьеркегор, он воспринимает смерть во сто крат ужаснее, чем язычник: допустить ошибку, исключающую возможность спасения, накладывает на ее восприятие свой отпечаток. Здесь образ трагического диаметрально противоположен античному: его источником оказывается абсолютная свобода индивида.

Важнейшим следствием этого стало изменение эстетического статуса трагического героя. Христианский герой — не исключительная личность, со своей особенной судьбой. «Истинное христианство» Кьеркегора провозгласило своим героем обычного, «единичного» индивида, и трагическая ситуация, в которой он оказывается, как раз не возвышает его, а унижает. В противоположность Ницше, давшему философии и литературе образ героя-сверхчеловека, христианский экзистенциализм Кьеркегора сделал своим главным персонажем изначально «несчастливого» человека. Но при этом переживания и поступки героя, рассмотренные экзистенциалистски, приобретали мифологический смысл. Описание экзистенциального опыта «единичного» превращалось в раскрытие универсальных структур человеческого бытия.

Стремление Кьеркегора обосновать трагизм человеческой жизни с помощью экзистенциальной диалектики закономерно сближает его с немецкими романтиками. Ведь сведение человеческого бытия к экзистенции, как и обнаружение его трагичности, означало, по сути, что это бытие невыразимо в понятиях онтологических структур, исследуемых философом. На смену научной форме познания приходит так называемое «косвенное философствование», основанное на амбивалентных способах описания и изложения. И тут Кьеркегором были продолжены традиции романтиков.

Избранный основоположником экзистенциализма «косвенный» способ философствования включает в себя широкое использование псевдонимов, предполагает фрагментарность изложения, его принципиальную незавершенность и несистематичность. Сочинения Кьеркегора максимально усложнены. Они афористичны, иносказательны, полны парадоксов и экивоков, перегружены бесконечными сравнениями, ссылками, оговорками,

отступлениями и повторами. По своим формальным признакам они больше напоминают художественные произведения, чем философский трактат. Все эти приемы изложения писатель-экзистенциалист унаследовал от романтизма.

Однако писательской манере Кьеркегора чуждо романтическое стремление к максимальной «субъективной раскованности»; «внутренний опыт» автора в качестве непосредственного материала творчества также не имеет для него основополагающего значения. Экзистенциальное «косвенное» философствование связано в эстетике датского мыслителя прежде всего с концепцией «истинного христианства». Наследуя традиции немецкого романтизма, Кьеркегор, однако, подчинил свое творчество решению совершенно иной задачи — экзистенциалистскому утверждению христианской религиозности.

Именно непрямая, «косвенная» форма общения между автором и читателем необходима, по убеждению экзистенциалиста, в эпоху наметившегося упадка религиозных ценностей. Кризис христианства, по Кьеркегору, проявляется, в частности, и в том, что читатель, даже верующий, «полностью игнорирует Христа и усваивает лишь учение о нем, рассматривая Христа как некоего анонима: главное — это учение, учение — это все; вследствие этого человек воображает, будто все христианство есть чисто непосредственное сообщение... В действительности же учитель здесь важнее, чем учение»¹⁷ Поэтому, приспособляясь к новой общественной ситуации, Кьеркегор и прибегает к непривычной — косвенной — пропаганде «истинного христианства».

Установка на амбивалентность творческой манеры продиктована стремлением писателя-экзистенциалиста побудить читателя к личностному усвоению христианских истин. Отсюда и псевдонимы и другие приемы косвенной коммуникации, которые предназначались Кьеркегором не для всестороннего выявления субъективности автора, как у романтиков, а для того, чтобы максимально закамуфлировать его точку зрения, сделав коммуникацию с читателем непринужденной.

Важное место в эстетике Кьеркегора занимает комическое, рассматриваемое как оптимальный способ непрямого сообщения. Под острием комического, пишет он, исчезают препятствия для экзистенциального сообщения¹⁸ Две основные формы комического — ирония и юмор — служат «отсечению» самой возможности прямого выражения субъективности. Указывая на несерьезность отношения автора к содержанию высказываемого, комическое как бы «устраняет» его. В атмосфере комического все представляется несерьезным, неположительным, незавершенным: ничто прямо не утверждается и не отрицается. Гарантируя автору возможность быть подлинно «экзистенциальным мыслите-

лем», такая форма изложения в то же время переключает внимание читателя, ожидающего готовую истину, на процесс ее самостоятельного поиска. Это, как и сопряжение в произведении различных экзистенциальных установок, способствует, по Кьеркегору, включению «истин» христианства в круг жизненных интересов читателя.

Важной формой комического, применявшейся Кьеркегором в целях непрямого сообщения читателю «истин христианства», выступает пародия. Этот художественный прием широко используется в «Философских крохах» и «Заключительном ненаучном послесловии к «Философским крохам», где пародируется «спекулятивный способ философствования» Гегеля. Пародийный характер Кьеркегоровых сочинений подчеркнут, собственно, и самими их названиями. «Заключительное ненаучное послесловие... кроме того, имеет двусмысленный подзаголовок: «Мимико-диалектическое сочинение». Введение пародийного (мимического) элемента в структуру произведения преследовало две цели. Во-первых, пародия подчеркивала условный характер сообщаемого, расшатывала основательность суждений, превращая доказанное в относительное и т. п. Во-вторых, пародийное использование приемов гегелевской философии, самой ее терминологии служило утверждению совершенно противоположных ей по смыслу тезисов: читатель ощущал присутствие в слове скрытого — противоположного прямому, привычному и принятому — смысла и значения.

Кьеркегоров способ непрямого философствования был воспринят современной экзистенциалистской эстетикой и литературой с характерным для них негативным отношением к психологизму. Здесь сказались антиромантические тенденции эстетики датского философа, связанные с недоверием к непосредственному выражению субъективного опыта. Однако установка на отказ от изучения и художественного выражения человеческих характеров, их развития и столкновений не прошла даром для экзистенциалистского искусства. Герои его произведений во многом абстрактны, а их отношения — схематичны, так как социальное и психологическое бытие человека выпадает из экзистенциалистского рассмотрения. Тем самым иррационализм, объединяющий эстетические представления Кьеркегора и его последователей, приводит к отрицанию социально-преобразующей роли искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Kierkegaard S. Gesammelte Werke, Abt. 16 (2). Düsseldorf — Köln, 1958, S. 284.

² Ibid., Abt. 11/12, S. 7.

³ Ibid., Abt. 16(1), S. 200.

⁴ Ibid., Abt. 24/25, S. 13.

Ibid., Abt. 16(1), S. 103, 104.

⁶ Ibid., Abt. 16(2), S. 296—297

⁷ Ibid., Abt. 26, S. 199.

⁸ Ibid., Abt. 31, S. 4.

⁹ Киркегор С. Наслаждение и долг. Спб., 1894, с. 278.

¹⁰ Там же, с. 351.

Kierkegaard S. Op. cit., Abt. 24/25, S. 26.

¹² Ibid., Abt. 11/12, S. 40.

¹³ Ibid., S. 99.

¹⁴ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 4. М., 1973, с. 192.

¹⁵ Kierkegaard S. Op. cit., Abt. 11/12, S. 94.

¹⁶ Ibid., S. 100.

Ibid., Abt. 26, S. 101.

¹⁸ Ibid., Abt. 16(1), S. 277

§ 3. Гербарт

Иоганн Фридрих Гербарт (1776—1841) шел в своем философском развитии от Иммануила Канта, в первую очередь от его теории познания. Будучи убежденным кантианцем и критически относясь к объективному идеализму Гегеля, он исходил в своем теоретическом мышлении из кантовской «вещи-в-себе». Вслед за Кантом он считал, что «вещь-в-себе» непознаваема. Вместе с тем он утверждал, что «вещь-в-себе» обуславливает наши восприятия. Явления вещей находятся в некой «причинной связи» как с самими вещами, так и с нашими представлениями о них. Хотя наши представления и не тождественны сущности вещей, они им «подобны».

Первостепенной задачей философии Гербарт считал «работу над понятиями», направленную на то, чтобы очистить их от противоречий и освободить представления от случайного. Собственную философскую систему он называл «реализмом». В этой системе логике предуказано заниматься установлением «ясности понятий», метафизике — «упорядочением понятий», эстетике — «дополнением» понятий посредством «оценочных определений». При этом этику Гербарт включал в эстетику.

В своих теоретических трудах Гербарт уделял особое внимание понятию «Я»; это привело его к поискам «предпосылок новой психологии», основанной на исследовании закономерности психических процессов. При этом он исходил из методов, разработанных ассоциативной психологией. Гербарт полагал, что возникновение и развитие психических процессов основано на «статике и динамике» представлений, которые он рассматривает как иско-

ные элементарные явления психики, как своего рода «атомы сознания»¹. Вслед за Кантом Герbart уделяет большое внимание эстетическим суждениям (важной составной частью которых являются суждения этические), которые он определял как суждения о том, что нравится или не нравится в определенных условиях².

Для истории эстетики общие философские, психологические и этические идеи Гербарта представляют интерес постольку, поскольку они определяли структуру его эстетической теории, характер его подхода к процессам и явлениям в области эстетики. Основное значение для эстетической теории Гербарта имело его намерение «решить не решенную до сих пор проблему»; а именно — определить, что относится к понятию прекрасного.

В своей эстетике Герbart рассматривал произведение искусства (подобно любой другой «вещи со многими свойствами») как явление, состоящее из многочисленных отдельных элементов. Вместе с тем он стремился установить закономерность психических процессов, связанных с эстетическим переживанием, вынесением суждений и т. п. Существенным для концепции Гербарта являлось утверждение, что, воспринимая художественное произведение или красоту природы, мы «многое примысливаем». У разных людей и в различных сферах искусства этот процесс может происходить по-разному. Относительно просто это совершается в пластическом искусстве, так как каждый из нас с легкостью воспринимает значение человеческого облика и человеческих жестов. Уже в живописи возникают некоторые трудности. Портрет, например, оказывает свое полное воздействие лишь на тех, кому известен оригинал; для других же — он «лишь» красивая или безобразная картина. В подобном случае речь может идти только о «перцепции», а не о внутренней связи с объектом, о «привнесении» в объект мыслей и чувств.

Подобные апперцепции являлись для Гербарта случайными, «лишенными подлинной эстетичности», и тем самым внешними для художественного произведения, художественного переживания, художественного восприятия.

Для того чтобы действительно оценить произведение искусства, необходимо абстрагироваться от него. В этой связи Герbart выступал против тенденции «привносить» всевозможные идеи в «толкование» художественного произведения, потому что в толкованиях такого рода проявляется «страх перед внутренней глубиной», «предпочтение внешней стороны, видимости», однако он отказывался от попыток решить проблему действительной глубины художественного произведения, его эстетического содержания и рассматривал как «подлинно эстетическое» только структуру формы, а вызываемое ею удовольствие или неудовольствие — как «подлинное эстетическое суждение».

«Сложные эстетические переживания», которые вызывают в нас явления природы и произведения искусства, по существу, основаны на взаимодействии простейших соотношений формальных элементов, на гармонических соотношениях тонов, ритмов, пропорций, красок и т. д., данных в нашем внутреннем опыте в качестве «объектов непосредственного удовольствия», — отмечал он.

Эстетика не нуждается в «общем понятии прекрасного» (этот отказ от определения понятия прекрасного сочетался у Гербарта с притязаниями на «точный естественнонаучный» подход к эстетическим феноменам, основанный на исследованиях в области психологии). Задачи эстетики Герbart видел в том, чтобы с полной беспристрастностью установить существование эстетических суждений и поставить вопрос о характере явлений, которые определяются в этих суждениях как положительные или отрицательные.

Существенное значение в эстетике Гербарта имело различие между относительно простыми элементами, то есть «содержанием» представления или опыта, и взаимоотношением этих элементов, то есть «формой» опыта.

«Простой элемент» (отдельный звук, цвет) эстетически нейтрален, то есть сам по себе не может нравиться или не нравиться. Предметом эстетического суждения являются лишь отношения и связи между этими элементами, которые могут быть выражены в математическом описании; поэтому Герbart придавал особое значение музыке, которая из всех видов искусства в наибольшей степени поддается такому описанию³

Эстетический опыт являлся для Гербарта опытом в усвоении определенного рода связей, которые как бы «автоматически» вызывают эстетическое суждение. Суждения вкуса — не что иное, как результат «полного восприятия» определенных отношений между отдельными простыми элементами.

Принципы гербартовской эстетики вызвали в XIX веке резкую критику, но благодаря тому, что в них содержались основные элементы «формалистической эстетики», они создавали также потенциальную возможность «возникновения школы».

Так, например, по мнению Макса Шаслера, все то, что обычно считается самым важным в эстетике, согласно теории Гербарта вообще к ней не относится, тогда как категория формальных отношений становится собственным предметом эстетики⁴.

Некоторые историки искусства XIX—XX веков постоянно возвращались к теоретическим позициям Гербарта (Р. Циммерман, Э. Ганслик, К. Фидлер и другие). В наибольшей степени они использовали его основную модель для обоснования «формальной» эстетики.

В этой модели ряд поразительно верных эмпирических наблюдений в области эстетики (прежде всего над простыми эстетическими элементами) сочетается со столь же поразительным «искажением» отношений между этими элементами и несостоятельными теоретическими выводами.

Это относится прежде всего к следующим вопросам и проблемам: к тезису об «абсолютной» эстетической нейтральности «простых элементов» опыта; попытке определить эстетическое качество отношений между элементами в отрыве от качества соотносящихся элементов — красок, звуков, форм; к игнорированию того факта, что качество любого отношения — всегда нечто большее, чем простая сумма соотносящихся друг с другом элементов; к тому, что Герbart гипертрофировал активный и вместе с тем индивидуальный и интимный характер художественного восприятия и, пользуясь различием в этом восприятии и в воздействии, оказываемом произведением искусства, ставил под вопрос наличие эстетического содержания в произведении искусства.

Нет никакого сомнения в том, что отдельные звуки, краски, формы «сами по себе» не вызывают чувство прекрасного или безобразного во всей его полноте. Они могут вызвать только ощущение удовольствия или неудовольствия. Герbart, как и его последователи в XIX—XX веках, ограничивался, по существу, установлением этого факта. Он игнорировал вопрос, могут ли звуки, краски, формы, находясь в соотношении друг с другом, пробуждать ощущение прекрасного или безобразного, если они в качестве «эстетических элементов» не содержат определенных объективных возможностей для этого. Эти исследователи игнорировали также вопрос, не сняты ли диалектически эти ощущения приятного и неприятного, которые, конечно, не могут быть отождествлены с чувством прекрасного и безобразного, именно в этом эстетическом чувстве.

Здесь речь идет о той основной философской и методической проблеме, которую в связи с теорией отражения в общей форме рассматривал в «Материализме и эмпириокритицизме» В. И. Ленин. В этом труде Ленин указывал, что отражение возникало бы из ничего, если бы мы отказывались признать наличие в природе элементарных форм отражения, по отношению к которым осознанное человеком отражение является новым качеством; причем в этом новом качестве диалектически сняты более простые формы отражения.

Эстетические качества или свойства, чувства, ощущения и оценки также возникали бы «из ничего», если бы в человеческом восприятии отсутствовали «до-эстетические» возможности или возможности «простых эстетических элементов» в звуках, красках, пропорциях, а также в человеческих ощущениях, вос-

приятнях, чувствах и если бы они не подвергались диалектическому снятию в эстетических свойствах реальных явлений и в эстетическом восприятии и чувствах людей. Этот сложный диалектический процесс оставался вне сферы внимания как Гербарта, так и его последователей. В их теориях элементарные эстетически нейтральные звуки, краски и формы, с одной стороны, и с другой — сложные явления в природе и обществе, внутри которых эти звуки, краски и формы находятся в определенных взаимоотношениях, резко противостоят друг другу.

Это метафизическое противопоставление дополняется столь же метафизическим разделением отношения и относящегося.

Герbart и его последователи видят в феноменах жизни и искусства не диалектическое единство конкретных красок, форм, звуков в их взаимосвязи, а структуры, отношения, формы сами по себе, предполагающие математическое исчисление и описание.

Тем самым для Гербарта задача эстетики состояла в том, чтобы исследовать «эстетический опыт» человека, открыть в нем все доступные постижению отношения и определить степень их повторяемости. Эстетика сумеет, по его мнению, решить эту задачу только тогда, когда она будет располагать достаточными эмпирическими данными, на основании которых можно будет «с математической точностью» вывести ряд «коэффициентов» этих отношений. Задавать же вопрос о том, почему только одни, определенные, отношения пробуждают чувство прекрасного, другие же — чувство безобразного, бессмысленно, так как подобные явления могут быть только описаны, но не объяснены.

Эстетика Гербарта не давала, по существу, ответа и на вопрос: не содержат ли произведения искусства нечто большее, чем математически выражаемую сумму звуков, красок и форм, к которой люди «примысливают» нечто; не «обретаем» ли мы в них некое идеальное и эмоциональное содержание, в котором средствами искусства выносятся суждения о людях, их взаимоотношениях, характерах, судьбах.

Ограниченность гербартовской эстетики нашла свое выражение прежде всего в неспособности постичь подлинную сущность искусства как сложного феномена духовной жизни общества.

Как ни существенно исследование свойств простых элементов эстетики и их простых формальных отношений (не только для методов художественного творчества, но и для формирования элементарных условий эстетической стороны в нашей повседневной жизни), сущность искусства как чрезвычайно многообразного и дифференцированного феномена общественного сознания остается недоступной всем теоретикам направления, основателем которого был Герbart.

Герbartовская эстетика не в одинаковой степени применима к различным видам искусства, она не представляет собой логи-

чески разработанную теоретическую систему видов искусства.

Не случайно Герbart отдает предпочтение музыке и столь же не случайно то обстоятельство, что наиболее видным теоретиком, воспринявшим идеи Гербарта, был музыковед Э. Ганслик (1825—1904). «Средства музыки» могут быть в известном смысле скорее, чем средства других видов искусств, постигнуты как «чистые отношения», допускающие математическое выражение.

Каждый услышанный звук отражается, по мнению Гербарта, определенным образом в виде простого ощущения или идеи. Благодаря целостности нашего сознания одновременно воспринятые ощущения влияют друг на друга, причем сходные ощущения стремятся раствориться друг в друге, различные — сохранить свое особенное существование.

Если в прекрасном даны отчетливые различия, не исключаящие, однако, известного сходства, эти различные звуки будут существовать в качестве гармонических созвучий, не мешая друг другу. В гармоническом созвучии различию противостоит столь же отчетливо выраженное сходство. В диссонансе же происходит борьба между двумя противоположными тенденциями — тенденцией к соединению и тенденцией к разделению. В своем знаменитом тезисе — музыка является «движущейся звуковой формой», которая может выражать общую динамику чувств, но не конкретное содержание таких чувств, как любовь, радость, грусть и т. д., — Э. Ганслик основывался на идеях Гербарта⁵.

С некоторой модификацией все это можно отнести и к К. Фидлеру (1841—1895)⁶, который пытался применить идеи Гербарта к живописи, полагая, что подлинной сферой искусства является бесконечное царство зримых и не подвластных логическому мышлению (то есть категориям мышления) красок, форм, отношений света и тени и что отличительная черта «подлинного художника» состоит в полном равнодушии к категориям рассудка и практическим оценкам.

Критическое рассмотрение эстетики Гербарта и более поздних находившихся под его влиянием теоретиков должно прежде всего поставить вопрос о том, какие аспекты, компоненты эстетического восприятия действительности исследовали эти мыслители.

Фундаментальная критика гербартовской эстетики должна со всей решительностью признать, что в упомянутых исследованиях рассматривалась лишь одна сторона художественного творчества и в конечном итоге элиминировалась существенная сторона каждого значительного произведения искусства, а именно — его эстетическое содержание, которое объявляется «лишенным подлинного эстетического знания».

Эстетику Гербарта и его последователей часто называют

«формальной» или «формалистической» эстетикой; однако такого рода определение может создать ложное представление, будто эти теории предлагают особенно дифференцированный и основательный анализ художественной формы в полном смысле этого слова. В действительности же Герbart и его последователи были способны только высказать идеи об элементарных свойствах и средствах формообразования в художественном творчестве, то есть в созданной ими теории речь шла скорее о «приятном», чем о прекрасном и других существенных категориях эстетики.

ПРИМЕЧАНИЯ

Herbart J. Lehrbuch zur Psychologie. Königsberg und Leipzig, 1816.

² См.: Herbart J. Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Königsberg, 1824—1825; Herbart J. Hauptpunkt der Metaphysik. Göttingen, 1806; Herbart J. Analytische Beleuchtung des Naturrechts und der Moral. Göttingen, 1836.

³ См.: Herbart J. Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Königsberg, 1813.

⁴ См.: Schasler M. Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1872.

⁵ Ганслик Е. О музыкально прекрасном. М., 1895.

⁶ См.: Fiedler K. Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ СОЦИАЛИСТОВ-УТОПИСТОВ



Утопический социализм — один из источников и составных частей марксизма — критически переработанный, очищенный от фантастических и идеалистических построений Марксом и Энгельсом, непосредственно предшествовал и новому этапу в истории гуманизма. Пролетарский социалистический гуманизм впервые получил свое выражение в учении Маркса о классовой борьбе и социальной революции. Социалисты-утописты первой половины XIX века еще придерживались идей о «естественных правах» человека, о «вечном разуме», справедливости, то есть оставались на позициях абстрактного гуманизма.

Эстетические взгляды социалистов-утопистов определялись характером их социалистических идей так же, как абстрактным характером домарковского гуманизма.

Осознав противоречия современного им общественного строя, утопические социалисты создавали планы будущего, в которых воплощалось их представление о гармонии, совершенстве и красоте. Их эстетические взгляды тесно связаны с учением об обществе, о законах его развития и путях его преобразования. Главным для них был вопрос об отношении к собственности, о новых способах общественного производства. Этот вопрос они решали, с большей или меньшей последовательностью отрицая принцип частной собственности, создавая силой своего воображения картины строя, свободного от эксплуатации, при котором труд станет первой обязанностью каждого гражданина, средством удовлетворения всех потребностей человека, в том числе художественных. Но в самом понимании уровня этих потребностей авторы социалистических утопий исходили из представлений, ограниченных современным им уровнем развития производительных сил. С этим связаны тенденции уравниательства, рационализм, отголоски теорий «естественного состояния», уходящие корнями в социальные теории XVI—XVIII веков.

Так, деятель революционного движения во Франции и Италии, соратник Бабёфа — коммунист-утопист Филиппо Микеле Буонарроти (1761—1837) в своем «Анализе доктрины Бабёфа» (1796) писал: «...разве была бы у нас потребность в бьющем в глаза искусстве и в мишуре роскоши, если бы мы имели счастье жить под сенью законов равенства?»¹ Развивая это положение в другом документе того же периода, он вместе с тем подчеркивал, что в условиях системы равенства возрастет общественная полезность искусства, ибо «оно приобретает печать возвышенного, соответственно великим чувствам, которые с необходимостью породит огромная ассоциация счастливых людей. (...) Когда науки и изящные искусства избавятся от острой, постоянно возобновляющейся, всегда тягостной нужды, то даровитый человек будет руководствоваться лишь любовью к славе и очень скоро, стряхнув с себя иго лести и эгоизма меценатов, будет видеть свою единственную цель в благоденствии общества. Место фривольных поэм, пошлой архитектуры, не представляющих интереса картин займут цирки, великолепные храмы и портики, которые суверенный народ, живущий в настоящее время хуже наших животных, будет посещать для того, чтобы в монументах и в философских произведениях черпать правила и пример мудрости, любовь к ней»².

В первой половине XIX века аскетические и уравнилельные тенденции редко встречались в такой резкой форме, однако у некоторых французских утопических коммунистов все еще проскальзывали подобные высказывания против тех сторон искусства, которые связаны, по их мнению, с роскошью и распущенностью. В коммунистической рабочей газете «Ла Фратерните» (1845—1848) специальное внимание уделялось пропаганде литературных произведений, наиболее подходящих для просвещения пролетариев. Эти книги должны формировать не «остроумцев, тщеславных и поверхностных говорунов», а здравомыслящих, рассудительных и просвещенных граждан. Этот орган коммунистической печати поэтому отвергал развлекательную литературу и взамен рекомендовал книги исторического и энциклопедического характера.

Показывая угнетающую тяжесть и однообразие труда подавляющей части населения в современном им обществе, утопические социалисты были убеждены, что в идеальном обществе труд перестанет быть тяжелой обузой и превратится в привлекательное, радостное занятие, первую потребность свободного человека, приобретет эстетическую ценность. Представления об эстетически привлекательном труде Шарль Фурье (1772—1837) основывал на учении о страстях — на этом краеугольном камне своей утопической системы. Всего, по Фурье, существует двенадцать коренных страстей, из которых главных три: «кабалиста» (присущая человеку страсть к интриге), «композита»

(страсть, представляющая собой совокупность многих удовольствий) и «папийонна» (потребность периодически разнообразить свои занятия). Венцом и синтезом всех страстей является тринадцатая — неодолимое стремление людей к единству. Фурье противопоставляет «строю цивилизации», как он называл современное ему общество, «строй гармонии», при котором восторгствует всеобщее счастье. Оно будет достигнуто после того, как страсти будут подчинены общим целям. Причем отношения между людьми будут строиться на основе свободного проявления и согласованного взаимодействия страстей. Объединенные в трудовых армиях, люди будут свободно упражнять свою органическую потребность в трудовой деятельности. Поэтому не будет тунеядцев и паразитов. Работа в трудовых армиях станет для «гармонийцев» сплошным праздником и утехой для самолюбия и честолюбия.

Страсти присущи человеку. Однако их следует воспитывать, направлять в русло общих интересов и тем самым облагораживать. Теория воспитания, которую развивал в связи с этим Фурье, содержала и основную массу высказываний мыслителя по вопросам искусства, эстетики, художественного развития.

Фурье утверждал, что цель воспитания при строе гармонии состоит в том, чтобы «поднять ребенка на высоту научного и художественного вкуса, материальной и интеллектуальной утонченности»³. В обстановке здорового соревнования дети с раннего возраста будут приобретать полезные эстетические и трудовые навыки, овладевать основами профессий плотников, живописцев, портных, декораторов, танцоров, костюмеров и т. д. Дети старших групп, в возрасте от девяти до пятнадцати лет, кроме того, будут рисовать миниатюры, делать орнаменты, заниматься художественно-прикладной работой, требующей большей тонкости вкуса и прилежания. С этого же возраста будут поощряться попытки литературного творчества.

Сквозь все экстравагантности фурьеристской картины развития искусств и художественного воспитания «гармонийцев» с очевидностью проглядывала мысль о неразрывном единстве труда и наслаждения, труда как потребности и труда-удовольствия. Прекрасное и полезное находилось у него, таким образом, в неразрывном единстве. Больше того, Фурье был склонен подчас отдавать преимущество эмоциональному, эстетическому началу, растворяя труд в удовольствии, так что сам труд становился для него высшим удовольствием, игрой, в которую вовлечены все физические и духовные силы человека. «Ну, а что же надо будет делать? — воскликнут тут. Ничего иного, как развлекаться с утра до вечера, поскольку развлечения будут вовлекать в труд, ставший более привлекательным, чем сейчас зрелища и балы»⁴.

Занятия искусством неразрывно связаны у Фурье не только с

эстетическим воспитанием, но также и с воспитанием этическим. Создавая в труде и удовольствии из разрозненных личностей единый коллектив, искусство будет одновременно содействовать и социально-этическому единству людей. Мораль и красота не могут при строе гармонии существовать порознь. «Так все связано: если терпишь неудачу в отношении прекрасного, потерпишь неудачу и в отношении доброго»⁵

Неразрывно связывая эстетическое воспитание с моральным и физическим, выдвинув принцип труда-наслаждения, отвергая упрощенно-утилитарный подход Бентама к проблемам труда и воспитания, считая утилитаризм «подлинным врагом человека», Фурье тем самым оказал большое влияние на последующую утопическую мысль и педагогические теории. Исходя из положений Фурье, его ученики во Франции в 40-е годы заключали, что задача художника состоит в том, чтобы способствовать привлекательности труда, воодушевлять людей на труд.

Самым значительным среди утопистов практическим педагогом-воспитателем был английский социалист-утопист Роберт Оуэн (1771—1858). Его теория воспитания проникнута рационализмом века Просвещения и исходит из примата разума. Именно разум дает точное и глубокое знание фактов, а результатом знания является истина, которая приводит к единению и счастью людей. Все зло в мире проистекает от незнания, невежества, заблуждений. К числу заблуждений Оуэн относил среди прочего фантазии, не проверенные опытом, постоянно меняющиеся и противоречащие фактам. Поэтому воспитание должно быть построено так, чтобы человек с раннего детства получал «меньше всяких отвлеченных и фантастических представлений»⁶ Оуэн пытался разработать такую систему образования и воспитания, которая позволила бы ребенку и подростку приобрести максимум профессиональных навыков и практических знаний к моменту, когда он станет полноправным членом коммуны.

Черты утилитаризма и практицизма, несомненно связанные как с традициями английской социальной мысли, так и с характером и жизненным опытом самого Оуэна, определенно отличали его систему от систем Фурье и Сен-Симона. Недаром в «Анти-Дюринге» Энгельс подчеркивал практический характер коммунизма Оуэна⁷ Музыка, архитектура должны быть полезными в такой же мере, как и одежда, обувь, предметы быта, — прежде всего полезными, удобными, экономичными, целесообразными, а уж потом красивыми и изящными. Однако при всем том Оуэн не ставил авторитарных ограничений для развития искусств в своих идеальных общинах. В отличие от французских коммунистов конца XVIII — начала XIX века, Оуэн подчеркивал, что, являясь существом рациональным, человек грядущего обще-

ства будет как личность автономен. Община и ее руководящие нормы дадут только основы хорошего поведения, индивидуальные различия и способности не будут подавляться. Это относилось и к эстетическим способностям, которые будут иметь возможность свободного развития. В коммунистических общинах люди «будут так образованы и поставлены в такие условия, что сумеют самым совершенным образом прилагать свои силы ко всем искусствам и наукам»⁸

Из крупных художников в наибольшей степени влияние учения Оуэна испытал Шелли. Проникнутая утопическими чаяниями поэма Шелли «Королева Маб» была настольной книгой, «Библией» чартистов. Его «рабочие песни» распевались во время демонстраций и печатались в чартистской газете. Идеи Оуэна оказали влияние также на творчество У Блейка.

Последователи Оуэна, так же как и их учитель, не уделяли в своих построениях большого места вопросам искусства. Видный английский экономист оуэнист Джон Грей (1798—1850) в своей «Лекции о человеческом счастье» (1825) хотя и относил деятелей искусства к непроизводительным классам, полагал, что «при новой системе» художники и другие люди искусства пользовались бы «большей, чем когда бы то ни было» поддержкой общества. В более поздней своей работе «Социальная система» где Грей уже отходил от оуэновского коммунизма и защищал план «торговой ассоциации» при сохранении основ капитализма, он подчеркивал мысль о том, что удовлетворение основных жизненных потребностей неизбежно повысит интерес народа к художественным ценностям, которые, впрочем, также понимались утилитарно. «Увеличение спроса на произведения искусства при социальной системе совершенно неисчислимо: спрос на жизненные удовольствия и развлечения неизменно возрастал бы, поскольку получали бы удовлетворение более насущные человеческие потребности»⁹

Важную составную часть эстетических взглядов утопических социалистов составляла их критика современного искусства, неразрывно связанная с всесторонней критикой буржуазного общества. Одновременно они выражали свои представления о том, каким должно быть искусство в гармоничном обществе.

Пороки современного общества, писал видный представитель французского утопического коммунизма Теодор Дезами (1803—1850), отражаются и на положении наук и искусств. Художники оторваны от народа и должны раболепствовать перед богатством и деспотизмом. Красота произведений искусства только подчеркивает безобразие окружающих общественных отношений. Демократическое искусство должно стремиться прежде всего к тому, чтобы верно отражать жизнь. Уже вскоре после Июльской революции 1830 года известный литературный критик Сент-Бёв писал, что

ремя романтизма прошло. В эпоху жестокой борьбы искусство не может питаться игрой воображения: оно должно отражать страсти толпы или молчать. Начинается новая эра, эра политической литературы.

Рост активности трудящихся масс, выход на арену политической борьбы рабочего класса значительно способствовали разработке в эстетике утопического социализма 30—40-х годов вопросов общественного назначения художественного творчества. В духе традиций Томаса Мора и Морелли французские утопические коммунисты признавали за науками и искусствами способность поднимать творческую активность народа при «строе общности». Науки и искусства, писала «Ла Фратерните», будут служить при коммунизме не кучке богатых, а всему обществу в целом. Творцы художественных произведений не должны будут принижать свой гений до уровня потребителя. Они будут видеть свою задачу в том, чтобы увековечивать для будущего акты преданности и добродетели, внушать людям энтузиазм, воспламенять сердца и воспитывать таким образом добрых граждан¹⁰.

Наибольшую законченность теория социального назначения искусства получила у Клода Анри де Сен-Симона (1760—1825) и его последователей. В построениях сен-симонистов рассуждения о социальной функции искусства тесно связаны с двумя особенностями их представления об историческом развитии человечества. Философия истории у них была строго детерминистична; процесс развития общества они мыслили как восхождение с более низких ступеней на более высокие; ход этого процесса определялся в основном факторами нравственности и религии.

Развитие общества мыслилось Сен-Симоном по аналогии с развитием человеческого организма. Каждый возрастной категории свойственна склонность к определенному роду деятельности. Ребенок увлекается ремеслами, в юности проявляются врожденные человеку склонности к изящным искусствам. Подобно молодости индивида, и молодость человеческого общества совпадает с расцветом изящных искусств. Недаром античные народы, положив начало искусствам, подняли их на недостижимую высоту.

Одним из доказательств несовершенства современного ему общества Сен-Симон считал тот факт, что богатые сановные круги мешают развитию наук и изящных искусств, содействующих благоденствию нации. Постоянной целью общественной организации при новом строе должно стать возможно лучшее применение знаний, добытых науками и искусствами, для удовлетворения потребностей человека.

Талантливые артисты наряду с лучшими представителями науки и промышленности будут играть в новом обществе

первую роль. Деятели революции 1789 года, писал Сен-Симон, совершили огромную политическую ошибку, не призвав к власти художников, ученых и промышленников как людей, наиболее способных руководить национальными интересами. При этом даже честолюбие таких людей не опасно для общества; оно даже полезно, так как побуждает их к лучшей работе¹¹. Когда будет учреждаться система общественного блага, то в этом великом деле люди искусства, люди с богатым воображением пойдут впереди, они отнимут у прошлого «золотой век», чтобы обогатить им будущее поколение, они приведут в действие для достижения своей цели все средства изящных искусств, разовьют поэтическую сторону новой системы.

По мысли Сен-Симона, в новом обществе искусство будет тесно связано с религией и культом. Религия, утверждал он, сестра искусств, а культ необходим для того, чтобы сосредоточивать внимание людей на общих интересах, привести их к пониманию того, что все люди — братья. Искусство содействует целям культа тем, что возбуждает в людях страх перед ужасным наказанием за поведение, несообразное с предписанным для них, или соблазняет их теми радостями, которые сулит им добропорядочное поведение¹². Здесь и прилагают свои способности искусные проповедники, поэты, музыканты, живописцы, скульпторы и архитекторы.

Таким образом, как ни высока оценка Сен-Симоном роли искусства в новом обществе, оно все же выполняло у него функцию своеобразной служанки реформированной религии («нового христианства»). Взгляды на способ достижения идеального общественного состояния и на степень подготовленности общества к переходу в это состояние носили, разумеется, утопический характер. Французские пролетарии, писал Сен-Симон (понимая под пролетариями, по-видимому, не очень определенную группу неимущего населения, включая наемных рабочих), достигли высокого уровня нравственного развития. Они настолько владеют своими страстями, что «почти все способны страдать от голода возле хлебного зерна». Из этого умозрительного положения Сен-Симон сделал вывод, что пролетариям не хватает лишь самого малого: достаточно дать им начальное образование и обучить их немного рисованию, музыке, использованию изящных искусств как средству воодушевления к деятельности на всеобщее благо, чтобы они стали идеальными гражданами.

Ученики Сен-Симона — С.-А. Базар, Б.-П. Анфантен, О. Родриг, Л. Алеви и другие — систематизировали и в ряде случаев значительно развили взгляды учителя. Важную роль в концепции сен-симонистов играло их деление истории человеческого общества на органические и критические эпохи. В органические эпохи происходит развитие общественного порядка, в области обще-

ственных отношений царят гармония и единство. Таковы в античности века Перикла и Августа, таковы средние века в Европе, когда католичество и феодализм выступали с наибольшей силой и блеском. В критические эпохи старый порядок подвергается критике, разрушению до тех пор, пока миру не открывается новый принцип порядка. Во всем проявляется анархия, подлинные способности более не ценятся, эгоистические интересы получают перевес над общим интересом. Утерев свою связь с ближними, человек приходит к безверию. Такова эпоха, отделяющая язычество от христианства, такова эпоха от Лютера до современности.

Функции искусства в каждую из этих двух эпох различны. Содействуя нравственному развитию человека, искусство в органические эпохи выражает в чувственной форме религиозные идеи. Всегда и везде обществу давали направление люди, обращавшиеся к сердцу, к чувству. Этими людьми были в органические эпохи служители культа, в критические — деятели в области изящных искусств. Сен-симонисты очень высоко ставили эпоху средних веков, когда религиозный культ был могучим средством нравственного воспитания; они давали высокую оценку даже католической исповеди как средству, нравственно дисциплинирующему человека. В древности эта воспитательная цель достигалась обсуждением общественных вопросов на больших площадях, пышными религиозными церемониями, мистериями, олимпийскими играми, почитанием жрецов, сивилл и авгуров. Отсюда высокий гражданский дух древних народов, их самопожертвование и энтузиазм. В критические эпохи, когда разрушается религия — это средство поддержания порядка, — в обществе воцаряются печаль, презрение, отчаяние. В такие эпохи, говорили сен-симонисты, появляются Ювеналы, Персии, Гете и Байроны.

Своеобразно решали сен-симонисты вопрос о соотношении искусства и науки в истории общества. Художник — это человек, в высшей степени одаренный симпатической способностью, проявляется ли она в отношении всего человечества или замыкается в круг самых узких социальных привязанностей. Но эта способность, предполагающая любовь к человеку и человечеству в целом, содействует прогрессу, благодаря которому человечество от состояния самой грубой дикости дошло до нынешних ступеней цивилизации. В этом смысле наука играла у сен-симонистов логически второстепенную роль. Здесь они вступали в спор с О. Контом, который полагал, что, наоборот, ученые дают художникам план социального будущего, а те, воздействуя на чувства массы, добиваются повсеместного признания этого плана. Художники в этом случае, заявляли сен-симонисты, не смогут проникнуться страстным интересом к холодным научным доказательствам.

Пьер Леру (1797—1881), входивший в конце 20-х годов в сен-симонистскую организацию, позже, в 1840 году, в своем сочинении «О человечестве» высказал ряд мыслей об общественном назначении искусства. Ему было свойственно определенное пристрастие к триадам. Тройственна, в частности, по мнению Леру, и природа человека: она выражается в ощущении, чувстве, познании. Этой триаде соответствует в обществе триада промышленности, искусства, науки. В отличие от промышленности, которая воздействует на внешний мир, искусство является средством выражения внутреннего мира человека¹³. Другими словами, искусство есть сама наша внутренняя жизнь, которая находит средства сообщить о себе человечеству, оформляет себя, старается себя увековечить. Исходя из этого положения, Леру решал вопрос об отношении искусства к природе. Искусство не может быть воспроизведением природы или подражанием ей; а с другой стороны, искусство не может подражать искусству; принципом искусства должно быть отражение жизни. В действительности человек не создает нечто из ничего — он только воплощает результат своей внутренней жизни, которая в свою очередь определяется внешними условиями. Это воплощение достигается посредством художественных символов, которые есть облеченные в образную форму мысли.

Художник, утверждал Леру, должен быть верен своей эпохе. Жизнь развивается, и искусство, как отражение этой жизни, также должно развиваться. Оно должно не отражать прошлые эпохи, а смотреть вперед, быть пророческим. Только то искусство истинное, которое выходит из недр общества. С суровыми упреками обращался Леру к тем художникам, которые уходят от жизненных проблем, замыкаются в служении «чистому» искусству.

Идеи французских утопических социалистов попадали на разную социальную почву. В той или иной мере оправдывали одно время надежды сен-симонистов А. де Виньи, А. Дюма-сын, развивавший некоторые их идеи в предисловиях к своим пьесам, известный мыслитель и писатель Э. Ренан, в работах которого чувствуются отголоски сен-симонистской критики официального христианства, и ряд других художников. Положения сен-симонистской школы (особенно идеи реабилитации плоти и мысли о жреческом служении художника обществу) оказали определенное влияние на таких представителей социального романа во Франции, как Ж. Санд, Э. Сю, даже В. Гюго. В частности, обращают на себя внимание эпизоды романа «Отверженные», связанные с филантропической деятельностью Жана Вальжана, когда он из ожесточенного человека превращается под влиянием проповеди милосердия в фабриканта, который создает для своих рабочих справедливые условия труда.

Французский мелкобуржуазный социалист Пьер-Жозеф Прудон (1809—1865) выступил на литературную и общественную арену тогда, когда влияние сен-симонизма было еще значительным. В первый период своей деятельности (1840—1848) Прудон склонялся к чисто утилитарной оценке искусств, повторяя тем самым взгляды ранних утопистов. В этот период искусство для Прудона — лишь одна из сфер общественного разделения труда. Соответственно этому художник представляет собой только работника. Его произведения, как и всякий другой продукт труда, имеют цену и оплачиваются обычной, а не особой платой. Как отметил К. Маркс, Прудон не выходил за пределы осознания законов капиталистического производства, и законы купли-продажи регулировали у него как наемный труд, так и художественное творчество. Упрощенный взгляд на искусство роднил Прудона в этот период с энциклопедистами XVIII века. Как и они, Прудон отдавал приоритет промышленности, считая, что искусством, как, например, и рубкой леса, могут заниматься все граждане. Если этого нет в современном обществе, то это осуществимо в городе будущего, где каждый житель будет обладать художественным даром, а искусство перестанет быть привилегией немногих посвященных.

Постоянная апелляция к разуму, игнорирование сферы чувств и роли их в художественной, равно как и всякой другой, деятельности человека, весьма характерны для Прудона и сильно отличали его в первый период как от фурьеристов, так и от сен-симонистов, подчеркивавших — особенно первые — революционную силу страстей. Второй, основной этап творчества Прудона относился к периоду после революции 1848 года, когда утопический социализм в целом уже сыграл свою историческую роль. Прудон значительно видоизменил и углубил свои эстетические представления, он в известной мере подытожил, но также во многом и вульгаризировал эстетические взгляды своих предшественников. Если в первый период своей деятельности Прудон утверждал, что эстетическая теория будущего рассматривает живопись, архитектуру и скульптуру как точные науки, то теперь он начал выделять художника как носителя специфической функции из общей массы работников, больше внимания стал уделять эмоционально-интуитивной стороне творчества, прежде им полностью изгонявшейся.

В произведении Прудона «О принципе искусства и его общественном предназначении», опубликованном посмертно в 1865 году, выявилось, что в основе его подхода к искусству лежал этический критерий, а фундаментальной нравственной категорией выступала справедливость. Чем больше стремится художник к идеалу — тем больше нужны ему истина и справедливость. Только тогда, когда прекрасное подчинено истинному, — искус-

ство идет вперед, и эстетические способности людей участвуют в социальном освобождении человечества. Как ранее Прудон подчинял художественную деятельность экономической необходимости, так здесь он подчинял ее моральной необходимости. Прекрасное, по Прудону, возникает как побочный продукт творчества, как функция морального. Справедливость — «прекраснейшая из прекрасных вещей». Искусство — спутник справедливости; с каждой эпохой оно развивается и видоизменяется, отражая соответствующее состояние общества. При этом подлинная красота развивается только на последних стадиях социальной эволюции и полностью проявляется только в свободном человечестве, где торжествует справедливость.

Очевидно, что для Прудона справедливость была категория общечеловеческая, врожденная, внеклассовая, одинаково приложимая к любой исторической эпохе и к любому классу общества. Поскольку эстетическое неразрывно связано с этическим, то и эстетика как наука теряет свой классовый характер. Эстетическим Прудон называл «присущее человеку свойство воспринимать или открывать прекрасное и безобразное... в себе самом и в окружающем»¹⁴ Эстетическая способность, таким образом, выражается не только в способности человека воспринимать, но и в его способности создавать («открывать») прекрасное, которое для Прудона всегда, во все эпохи одинаково, и лишь сумма его в различные эпохи различна, увеличиваясь с ростом разума и справедливости.

Сам акт восприятия искусства представляет собой, по мнению Прудона, синтез «вкуса» и «разума». Вкус всегда индивидуален, а потому не может быть унифицирован. Рациональные правила в искусстве возможны именно потому, что восприятие его есть такое объединение вкуса и разума, в котором мысль играет доминирующую роль. Картезианский примат разума в рассмотрении как искусства, так и других сфер деятельности человека оставался для Прудона незыблемым до конца его жизни, придавая его эстетике ярко выраженный рационалистический характер.

Само искусство Прудон определял как «идеальное представление о природе и о нас самих с целью физического и морального совершенствования рода человеческого»¹⁵. Эта дефиниция представляла определенный шаг вперед в деле разработки эстетических представлений. Прудон предполагал здесь и объективность материала художественного творчества, и необходимость работы мысли и воображения («идеальное представление»), и этическую установку художника.

Связь искусства с потребностями общества Прудон прослеживал и в истории искусств. Вслед за сен-симонистами он повторял, что искусство рождается вместе с религией и служит ей.

Для Древнего Египта, где человек был погружен в чувственное и тождествен вещи, характерно метафорическое искусство, отмеченное типизацией и конвенционализмом. Центральная идея воплощалась в многообразной символике. Индивидуальность в изображении человека, его лица отсутствовала, конкретное исчезало в типическом.

В греческом мире художник впервые увидел лицо и заметил пол человека; в искусстве, утверждал Прудон, появляются мужчина и женщина, старик и ребенок, воин и пастух. Поклонение идее сменяется поклонением красоте. Но красота была найдена ценой потери истины. Это привело к упадку греческого — и античного в целом — искусства. Спиритуализм христианства подавил греко-римское искусство. Христианский художник стремился не к созданию типа, как египтянин, и не к внешней красоте, как грек, а к внутренней красоте, красоте души. Архитектурным выражением этого стремления была готика.

Возрождение было оппозицией аскетической сущности христианского искусства. Однако, по мнению Прудона, отсутствие у художников Ренессанса идейной ясности, их некритическое принятие мифологических и христианских представлений, помешало им стать авангардом общественного развития.

Реформатором искусства, создателем эстетики нового времени Прудон считал Рембрандта. Голландская школа отбросила аллегории и фантазии, объединила идеал и реальность, изобразила подлинного человека. Боги и герои, короли и духовные владыки потеряли былое значение. «Изгнанное из храма, искусство утвердилось в ратуше и у домашнего очага»¹⁶. Хотя у Прудона есть замечание о том, что каждая великая революция подготавливает путь для великого искусства, при конкретном анализе он оставлял это наблюдение в стороне. Французская революция, утверждал он, не была освободительницей искусства. Возвращение к античности, культ Рима были шагом назад от Рембрандта; в связи с этим Прудон порицал Давида за намеренную идеализацию Наполеона.

Рассматривая современное ему искусство, Прудон отвергал эстетику как классицистов, так и романтиков, особенно последних. Вслед за Сен-Симоном он повторял, что искусство должно быть выразителем духа прогресса и чаяний народа. Выделение искусства в обособленную духовную сферу, а тем более проповедь независимости искусства от общества Прудон считал недопустимыми. С этой точки зрения он резко критиковал художников, которые ставили перед собой чисто формальные задачи. Ограничение формой, забвение идеи, говорил он, в конечном счете приводит к отказу от воспроизведения внешнего мира. Искусство же — это продукт взаимодействия субъекта и объекта. Художник создает свое произведение не для того, чтобы выразить себя,

а для того, чтобы посредством своего таланта выполнить задание народа, может быть, ему, народу, еще не ясное. Свобода и сила художника состоит именно в том, что он выражает в своих произведениях дух эпохи и общий идеал. Крушение общественных идеалов приводит и к крушению художника. Подобным же образом подъем или крушение науки и справедливости означают расцвет или падение искусства. Художник работает «для возвышения человечества», а для этого он сам должен верить в идеалы справедливости и внушать эти идеалы народу.

Идеалом такого художника для Прудона был Курбе. Сам Курбе разделял эстетические убеждения Прудона и сотрудничал с ним в написании «Принципа искусства». Однако эстетика Прудона была созвучна не только его убеждениям. Известное влияние теории Прудона оказали и на Сезанна. В период после Июльской революции 1848 года некоторое время под влиянием борьбы Прудона против романтиков и сторонников «искусства для искусства» находился и Бодлер.

Оценивая в целом развитие эстетики утопического социализма в первой половине XIX века, следует подчеркнуть несколько основных моментов.

Она унаследовала многие представления Просвещения, которые подчас вступали в противоречия с идеями, свойственными ранним фазам утопизма. Преодолевая ограниченность, присущую ранним течениям социальной мысли, постепенно освобождаясь к середине века от наиболее грубых черт уравнительности и аскетизма, эстетика тем не менее и в период наибольшего расцвета утопического социализма не смогла полностью отрешиться от утилитарного подхода к художественным произведениям. Искусства как источника эстетического наслаждения, обладающего самостоятельной ценностью, утопические социалисты не понимали и не принимали. Природа эстетического, специфика эстетических ценностей, несмотря на отдельные догадки (например, у Фурье), не были выявлены. Эстетические категории ими, как правило (известным исключением являлся только Прудон) систематически не рассматривались.

Однако не этими отрицательными сторонами характеризуется вклад утопического социализма в эстетическую мысль нового времени. Он определяется демократическими и социально ориентированными чертами этого мировоззрения. Утопическая традиция никогда не восхваляла капризные вкусы деспотов и меценатов Возрождения, «просвещенных» монархов и не потакала устремлениям разбогатевших буржуа первой половины XIX века. С того времени, когда на исходе Возрождения искусство, творимое народом, впервые резко разошлось с профессиональным искусством, утопическая традиция получила определенную практическую почву для своего формирования. Но еще больше ее

питала последовательная критика, которой подвергали утопические социалисты буржуазное общество. Их эстетическая мысль стремилась отражать действительные эстетические вкусы народа.

В конечном счете эстетические взгляды утопистов были формой проявления их общественного идеала и определялись, наряду с влиянием социалистической традиции, современной общественной и классовой борьбой. Для большинства утопистов, создавали они это или нет, вне социальной действительности искусства не существовало. Для них оно само было социальным явлением — и в том смысле, что оно создается членами общества, и в том, что оно активно участвует в жизни общества, содействуя его укреплению.

Выдвижение на авансцену общественно-политической борьбы пролетариата стимулировало поиски утопистами новых путей и решений. Теоретики утопического социализма выдвинули в связи с этим еще перед революцией 1848 года новое требование: чтобы искусство было не только общественно значимым, но и социалистическим, то есть чтобы оно прямо содействовало целям общественного преобразования на основах, выдвигавшихся тем или иным направлением.

Вместе с тем они продолжали разрабатывать отдельные стороны демократической эстетики, выступали за реализм и массовость искусства. Наиболее четко эти требования были выражены у представителей материалистического крыла утопического социализма, но в той или иной форме они присутствовали также у сен-симонистов, Леру, Прудона.

Утопические социалисты единодушно выступали против сторонников «чистого искусства». Социальное расслоение, бесцеремонность буржуазных приобретателей, готовых покупать все, что имело спрос на художественном рынке, породили у части деятелей искусства стремление оградить свою индивидуальность от посягательств буржуазного общества, подчас ценой разрыва важных связей с жизнью. В этих условиях признание утопистами за художником большой общественной роли, стремление воодушевить деятелей искусства на служение новому социальному идеалу становится важным историческим подспорьем для всей последующей борьбы с декадансом.

К концу XIX века благодаря все растущему торжеству идей научного социализма значение утопических идей стало резко падать. Однако и в этот период появлялись интересные концепции искусства, которые не исчезали бесследно в дальнейшем развитии эстетической науки. Все самое значительное и оригинальное, что дал утопический социализм в разработке эстетической теории, — новая постановка проблем эстетического и полезного, эстетического и морального, достижения в пропаганде реализма

в искусстве, борьба с художественным имморализмом «искусства для искусства», развитие идей эстетического воспитания — было творчески воспринято марксистской эстетикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Буонарроти Ф.-М. Заговор во имя равенства, т. 2. М., 1963, 146.
- ² Там же, с. 217—218.
- ³ Фурье Ш. Избр. соч. в 4-х т., 3. М., 1952, с. 228—229.
- ⁴ Там же, с. 66—67.
- ⁵ Там же, с. 590.
- ⁶ Оуэн Р. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1950, с. 64.
- ⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 267
- ⁸ Оуэн Р. Избр. соч., т. 2, с. 43.
- ⁹ Грей Дж. Соч. М., 1955, с. 158.
- ¹⁰ См.: Волгин В. П. Французский утопический коммунизм. М., 1960, с. 187
См.: Сен-Симон. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1948, с. 333.
- ¹² Там же, с. 408.
- ¹³ Leroux P. De l'Humanité Paris, 1840, p. 91—104, 187.
- ¹⁴ Proudhon P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, 1865, p. 17.
Ibid., p. 43.
- ¹⁶ Ibid.

ЭСТЕТИЧЕС-
КАЯ
МЫСЛЬ
В
РОССИИ



РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИКИ В РОССИИ В КОНЦЕ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

§ 1. Становление эстетики как науки

Ж

началу XIX века история эстетической мысли у многих народов насчитывала уже сотни и даже тысячи лет, однако представление об эстетике как особой науке начинает формироваться — сначала в Германии, а затем в других странах, в том числе и в России — лишь со второй половины XVIII века, после выхода в свет «Эстетики» Баумгартена.

О существовании такой науки и ее специфике русские читатели впервые узнали из переводных работ. Все «изящные науки» (а именно к таковым относили тогда литературу и искусство), — говорилось, например, в одной из переведенных с немецкого языка книг, — «основанием имеют вкус и познание красоты и стройности, для того все подлежат одной всеобщей Теории, различаясь между собой одним только родом в изображении красоты. По чему всеобщая Теория [изящных] наук есть не что иное, как знание красоты, которое Эстетикою названо»¹. Отсюда следовало, что эстетика представляет собой всеобщую теорию познания «красоты и стройности», основанную на вкусе. Это было не совсем по Баумгартену, тем не менее такое понимание сущности эстетики получит в то время известное распространение, став в последней четверти XVIII века и достоянием русской общественности.

Трудно сказать, кто первым из россиян выговорил и написал по-русски слово «эстетика» и кто первым из них обратился к проблемам эстетики, уже имея определенное представление о ней как особой, самостоятельной науке. Несомненно только, что автор одной из ранних русских работ на эту тему — статьи «Об эстетическом воспитании», которая была помещена в «Прибавлениях к Московским ведомостям 1784 года» (как большинство оригинальных, а не переводных работ того времени, она была не подписана), знал не только о существовании этой науки, но и о ее специфике, возможностях, назначении. К тому же он придержи-

вался несколько иной, чем изложенная выше, точки зрения на сущность эстетики, определяя ее как «собрание положений вкуса», основанное на «всеобщих правилах красоты». Он отметил также, что предметом эстетики является «всеобщее искусств», а сама она «должна быть основательным учением всех изящных искусств»², то есть фактически их всеобщей теорией.

Так в России 80-х годов XVIII века начинается процесс формирования понятия об эстетике как науке, где сразу же сталкиваются два представления о ней. С одной стороны, в эстетике видят общую теорию познания «красоты и стройности», с другой — всеобщую теорию искусств («учение всех изящных искусств»). Единым и бесспорным было то, что эстетика призвана изучать самое общее в изящных искусствах, каковыми тогда выступали исключительно вкус и красота. Расхождения же обнаруживались не только в определении границ этой науки (теория познания «красоты и стройности» или всеобщая теория искусств), но и в вопросе о соотносительности красоты и вкуса, о том, что является первоосновой науки эстетики: суждения вкуса, на которых строится познание «красоты и стройности» или, наоборот, «правила красоты», которые и определяют «положения вкуса», составляющие всеобщую теорию искусств.

Не говоря уже о важности четкого представления о границах любой науки, в том числе и эстетики, нельзя не заметить, что последний вопрос был для эстетики очень существен, даже, можно сказать, принципиален, и принципиален именно в гносеологическом отношении. От характера его решения зависело, собственно, главное: станет ли эстетика в полном смысле наукой, в основание которой будут положены объективные (естественно, с поправкой на время) «всеобщие правила [законы] красоты», либо ей суждено будет оставаться областью субъективного знания, подверженного постоянным колебаниям и изменениям вкуса, со всеми вытекающими отсюда последствиями как для прочности самого здания этой науки, так и для ее будущего. Таким образом, безымянный русский автор в своей статье «Об эстетическом воспитании» затронул кардинальный вопрос формирования и существования эстетики как науки.

Несколько лет спустя русская общественность познакомится еще с одним понятием об эстетике, которое изложит Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) в «Письмах русского путешественника», касаясь прослушанной им в Лейпциге «эстетической лекции доктора Платнера». «Эстетика,— писал Карамзин,— есть наука вкуса. Она трактует о чувственном познании вообще. Баумгартен первый предложил ее как особливую, отделенную от других науку, которая, оставляя логике образование высших способностей души нашей, то есть разума и рассудка, занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть

воображения с его действиями. Одним словом, Эстетика учит чувствовать изящное и наслаждаться»³.

В представлении Карамзина, обратившегося, в отличие от его безымянного русского предшественника, непосредственно к первоначальному, исходному, баумгартеновскому определению эстетики, она оказывается сугубо прикладной (если говорить современным языком) наукой: трактуя «о чувственном познании вообще», эстетика, считает он, занимается лишь «исправлением чувств и всего чувственного» и в конечном счете «учит наслаждаться изящным». В этом отношении, да к тому же, если принять во внимание традиционное русское толкование слова «наука», издавна выступавшее синонимом любого «учения», «научения», «обучения» вообще, эстетику вполне можно было назвать «наукою вкуса», подразумевая при этом систему или круг определенных наставлений, призванных формировать у людей хороший вкус, умение различать изящное и наслаждаться им.

Конечно, и подобная задача тоже являлась одной из функций эстетики, и указать на нее лишней раз было полезным в деле общего эстетического просвещения русского читателя. Однако акцентируя внимание на данной стороне эстетики, Карамзин фактически предлагал видеть в ней исключительно науку эстетического воспитания, что явно сужало представление об эстетике как таковой, даже по сравнению с уже сказанным по этому поводу в анонимной статье «Об эстетическом воспитании».

Раскрывая сущность «науки вкуса», Карамзин опускает понятие «красота», без которого, как известно, не обходится ни одно определение эстетики. И это не случайно. Дифференциация понятий «красота» и «изящное» — основных (не считая «вкуса») в эстетике того времени — явилась своеобразным показателем развития русской эстетической мысли 90-х годов XVIII века. Понятие «красота», «красивое» применяется нашими теоретиками тех лет преимущественно при оценке явлений и картин окружающей человека природы, а понятие «изящное» — при оценке произведений литературы и искусства. Под изящным тоже понимали красоту, но только красоту рукотворную, созданную человеком, которая в чем-то даже оказывалась прекраснее и выше красот природы, красоты естественной, нерукотворной. Изящное, таким образом, выступало как красота более высокого порядка, чем просто красота природы. Именно поэтому Карамзин отмечал, что эстетика «учит наслаждаться изящным», не красотой как таковой вообще, а именно изящным, то есть тем, что создали или могут создать ум и руки человека, наделенного хорошим вкусом. В результате эстетика — «наука вкуса» — невольно представляла перед русским читателем не только в качестве школы «наслаждения изящным», но и как учение о творчестве по законам изящного. Ведь ни о каком «наслаждении изящным»

просто не могло быть и речи, если бы в то же самое время не существовали определенные законы изящного и не было бы творчества в соответствии с этими законами. Осознание русскими теоретиками искусства и философами аксиоматичности этого положения приведет, но уже в XIX веке, к созданию оригинальных отечественных «введений» в эстетику и «опытов» науки «изящного».

В начале 90-х годов XVIII века появляется анонимное «русское сочинение», озаглавленное «Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств», где дается более развернутое по сравнению с уже существовавшими в России определение эстетики. Анонимный автор постарался не только свести воедино и как бы обобщить уже известное русскому читателю об этой науке, но одновременно и очертить весь круг «изящных художеств», к которым имеет отношение эстетика, и указать на ее место среди других наук, тем самым поднимая представления об эстетике на более высокий теоретический уровень.

Перечислив «словесные науки» (*грамматика, риторика, оратория, поэзия*) и «изящные искусства» (*архитектура (водчество), живопись и рисование, скульптура (ваяние) и резьба, музыка, танцевальное искусство и... театральное искусство*), автор «Краткого чертежа» затем скажет: «Всех сих изящных художеств теория есть вкус и знание красоты и стройности в чувственных вещах. Различаются сии искусства между собою одним только изображением, или представлением красоты. В новейшие времена теория изящных художеств, и примечания, касающиеся до вкуса и проч., собраны вместе и составляют ныне уже особенную науку, которая наименована с греческого *Эстетикою*»⁴

В этом суммарном изложении уже встречавшихся в русской печати мнений об эстетике примечательно выражение «в новейшие времена», которое говорит об известной историчности во взглядах нашего теоретика на сущность и происхождение науки эстетики. Он прекрасно сознает и дает понять своим читателям, что и «теория изящных художеств, и примечания, касающиеся до вкуса и проч.», существовали издавна, но только теперь, «в новейшие времена», были «собраны вместе» и составили «особенную науку», названную «эстетикою». Так в России начинают формироваться представления об исторических корнях и даях этой «новой» науки.

Однако автор «Краткого чертежа» не ограничивается простой сводкой мнений о сущности эстетики и в дальнейшем, явно склоняясь к баумгартеновскому определению, предлагает свое собственное ее толкование: «Общая,— скажет он,— сих изящных наук и художеств теория есть эстетика (*Aesthetica*), наука о

чувствуемых совершенствах в *Натуре*, или красоте естественных и художеством производимых существ...»⁵. Если под «*Натурою*», как следует из контекста этого определения эстетики, автор «*Краткого чертежа*» подразумевает видимый человеком мир, всю окружающую его и созерцаемую им действительность — естественную (*природа*) и созданную, сотворенную его руками (*здания, предметы обихода, произведения искусства, разнообразные изделия и вещи и т. п.*), то под «чувствуемыми совершенствами в *Натуре*» следует понимать не что иное, как способность или умение человека выделять в окружающем его мире такие предметы, вещи, «существа», которые при непосредственном их созерцании вызывают ощущение их стройности, соразмерности, законченности, производя впечатление того, что лучше их уже ничего ни создать, ни вообразить невозможно. Это «чувствуемое совершенство» и называет человек «красотою». Именно в таком качестве науки «о чувствуемых совершенствах в *Натуре*, или красоте естественных и художеством (т. е. человеческим воображением, умом и руками. — *А. К.*) производимых существ» и выступает в представлении автора «*Краткого чертежа*» эстетика.

При всем стилистическом своеобразии выражений, свойственных языку XVIII века, анонимный русский теоретик в своем определении эстетики верно указал на ее главный предмет как науки: «чувствуемые совершенства» или красоты окружающей человека природы и произведений, созданных его руками, умом, фантазией, выдумкой. Потому для автора «*Краткого чертежа*» эстетика и является «общей теорией» всех «изящных наук и художеств», что «изящные» и «художественные» творения расчитаны исключительно на «чувственное» восприятие, где любой поэт, живописец, скульптор, зодчий, композитор, артист, музыкант стремится к тому, чтобы у читателя, зрителя, слушателя после каждого общения-встречи с его произведениями, сочинениями, искусством оставалось ощущение, «чувство», что лучше и совершеннее он ничего не видел, не слышал и не знает.

Такое понятие об эстетике отвечало баумгартеновскому и являло развитие его идей. Однако у русского автора были и определенные расхождения с немецким теоретиком, которые касались прежде всего представления о месте эстетики в системе других наук. Так, Баумгартен утверждал, что эстетика как младшая сестра логики составляет неотъемлемую часть философии. У автора «*Краткого чертежа*» на этот счет имелось несколько иное мнение.

Исходя из того, что естественным результатом и проявлением чувственного восприятия человеком «натуры» выступает вкус — «свойство, принадлежащее до нижней степени познавательной ума нашего силы», — русский автор видит в эстетике не область

философии, а «часть *Психологии*». Психология, считает он, наука «о душе человеческой», эстетика же «не что иное есть, как наука о нижней степени познания нашего, к коему принадлежат способности души нашей ясные о вещах иметь понятия, воображать отсутствующие, понимать прошедшие, правильно употреблять внешние наши чувства, остроумно вымышлять вероятные или и возможные предметы и проч.»⁶ Но если эстетика есть наука не о красоте вообще, красоте как таковой, объективно существующей, а о красоте непосредственно чувствуемой, «чувствуемых совершенствах», а чувства, как известно, во многом зависят от расположения души человека, которое прямо влияет на характер его восприятия предметов окружающей природы и произведений искусства, то она, следовательно, самым тесным образом связана с психологией: именно сам процесс познания, процесс восприятия природы и искусства определяет подчиненную связь эстетики и психологии, полагает автор «Краткого чертежа». В дальнейшем, рассуждая о том, что все изящные, свободные науки и искусства «с довольным основанием причислены могут быть к философическим наукам», он, хотя и обнаружит немало общего у эстетики с логикой, однако и не выведет эстетику за пределы психологии, придя к окончательному выводу, что она «составляет часть *Психологии и Логики*»⁷

Появление «Краткого чертежа» и развиваемое его автором понятие об эстетике, ее сущности, предмете, ее месте среди других наук, становится заметной вехой в истории русской эстетической мысли XVIII века. Происходит не только значительное расширение, углубление и обогащение представлений русской общественности о специфике, назначении, возможностях эстетики. Выход этого «российского сочинения» означал, что русская мысль активно включилась в процесс выработки основных, ведущих, фундаментальных понятий новой науки, становясь неотъемлемой частью общеевропейского умственного движения, направленного на утверждение эстетики в качестве достаточно важной, самостоятельной и перспективной области *научного познания* окружающей человека природы и произведений искусства.

В начале XIX века в России происходит событие, сыгравшее существенную роль в развитии национальной эстетической мысли и пропаганде эстетики как науки: в 1803—1805 годах эстетика обретает права университетского, а затем и гимназического курса.

Общее одобрение этого акта сопровождалось, однако, и скептическими голосами. Эстетика, писал, например, Николай Максимович Яновский (ок. 1770—1826), сама по себе настолько сложна, что «едва ли может точно составлять школьную (то есть гимназическую.— А. К.) науку». Сомневался он и в том, что «эстетика, как особливая наука, едва ли может произвести *действительную* пользу, предполагаемую от упражнения в оной

(ибо со времени введения сей науки в некоторые европейские университеты произведения ума и человеческих рук в красоте и превосходстве не показывают еще ощутительного преимущества перед произведениями древних знаменитейших авторов и художников)...»⁸

Сомнения эти были продиктованы представлениями Яновского о сущности эстетики, которая, как он полагает, «составлена из так называемых *психологии* и *патологии*, или наук о душе и страстях»⁹, и требует поэтому для своего изучения специальных знаний и соответствующей серьезной подготовки, явно непосильной для студентов, не говоря уже о гимназистах.

В рассуждениях Яновского об эстетике было много нового по сравнению с высказанным его русскими предшественниками в XVIII веке, начиная уже с включения в ее состав «науки о страстях». Поступая таким образом, Яновский исходил из положения, что основу эстетики составляет чувственное познание. Страсти же есть не что иное, как наиболее яркое и характерное проявление чувств. Следовательно, считает он, без «науки о страстях» эстетика существовать просто не может. И вот наряду с «психологией», которая нашими теоретиками после появления «Краткого и всеобщего чертежа наук и свободных художеств» фактически безоговорочно связывается с эстетикой, составной частью эстетики оказывается и «патология». Конечно, ничего принципиально важного для понимания сущности эстетики такое представление о ее составе не несло, однако этого было вполне достаточно (чего и добивался Яновский), чтобы подчеркнуть всю сложность этой науки и трудности, сопряженные с ее изучением.

Затем Яновский уточнит границы эстетики, решительно отделив ее от этики. «...Эстетика,— писал он,— ограничивается собственно теми предметами, которые одним наружным своим *расположением* производят в нас удовольствие или неприятность, независимо от нравственности»¹⁰ В результате отечественная мысль обогащается положением о независимости эстетической оценки действительности от критериев и нормативов другого рода ценностей, в данном случае морально-этических. Здесь, считает Яновский, определяющими становятся «понятия об изяществе или [художественном] превосходстве», которые и ложатся в основу чувственного познания, связанного с непосредственным созерцанием человеком предметов и явлений окружающего его мира.

Касается Яновский и вопроса о назначении эстетики, обозначив верное направление в его решении. «...Само по себе разумеется,— говорил он,— что хотя о многих вещах сказать можно, что они прекрасны или удивительны, но почему они таковы и чем изящество одной вещи различается от изящества другой, то сие

требует уже особых изъяснений». Давать эти «изъяснения» и призвана эстетика. «Сверх того,— замечал Яновский,— надобно изъяснять еще и то, для чего одна и та же вещь производит различные и часто противные в различных людях чувствования»¹¹ Так в русской эстетической мысли начинает формироваться представление о качественном разнообразии изящного и относительности, неодинаковости его восприятия, а в понятие об обязанностях науки эстетики входит требование объяснять результаты наших ощущений и происхождение «различных чувствований» при виде одних и тех же «изящных» вещей.

Для России первого десятилетия XIX века характерен растущий интерес к проблеме изящного. Понятие «изящное» на какое-то время становится чуть ли не универсальным. Говорят не только об изящных науках и искусствах, но и «изящном вкусе», умственном и физическом изяществе, «изящной природе», даже «идеальном изяществе». Изящное безоговорочно полагается преимущественным предметом эстетики. Например, в «Корифее», первой русской энциклопедии литературы и искусства, говорилось: ...всеобщая теория изящных наук есть токмо познание всего того, что есть в них истинно изящного и приятного... Это «знание или теория» и называется эстетикой¹² «Эстетика,— писал в «Кратком руководстве к российской словесности» Иван Мартынович Борн (ум. в 1851 г.),— объемлет в пространном смысле учение изящного (вкуса) как в словесных науках (красноречие и стихотворство), так и в образовательных и практических искусствах (зодчество — живопись — ваение — музыка, оркестрика)»¹³ Аналогичное утверждалось и в работе «Начертание эстетики, извлеченное из Кантовой критики эстетического суждения», переведенной и прокомментированной одним из первых русских профессоров эстетики Павлом Афанасьевичем Сохацким (1766—1809): «Рассуждения о изящном и высоком в природе и искусстве составляют содержание Эстетики»¹⁴ и т. д.

Именно в эти годы и у нас свершится окончательное утверждение эстетики в ее правах. О факте ее всеобщего признания свидетельствовало появление в 1813 году первого на русском языке систематизированного курса этой науки — «Начертания эстетики для гимназий Российской империи», написанного Людвигом Генрихом Конрадом Якобом (1759—1827), немецким философом, проректором Галльского университета, который в 1807—1816 годах, после захвата Наполеоном Пруссии и закрытия университета, работал в России.

Содержание книги Якоба отвечало общему направлению развития эстетической мысли в начале XIX века. И хотя эстетика в его представлении не является общей теорией искусств, а «есть наука, содержащая в себе начала чувствований и суждений касательно изящного и высокого»¹⁵, в то же время почти поло-

вина его «Начертания» посвящена именно теории искусств. Считая основными предметами эстетики и искусства изящное и высокое, Якоб все же отдавал предпочтение первому. «Изящные искусства, — утверждал он, — ограничиваются только изящным и, следовательно, все неизящное исключают из своих творений»¹⁶.

Создавая свое «Начертание эстетики», Якоб опирался на работы Канта, и фактически его книга представляла собою курс теории критики изящного, основанной на «критической способности суждения». И этого он не скрывал: «Правила, излагающие признаки истинно изящного и подлинно естественного вкуса, называются *правилами Критики вкуса*, ибо вкус по ним испытывается. Цель сего сочинения есть раскрыть оные правила»¹⁷.

Книга Якоба интересна еще и тем, что в ней русскому читателю была предложена совершенно новая терминология, в основу которой легло понятие «эстетического», выступавшего синонимом «изящного». Так, вместо словосочетания «чувство изящного» Якоб употребляет словосочетание «эстетическое чувство», а понятие «эстетические искусства» он считает более точным, чем «изящные искусства». Соответственно образованы им понятия «эстетическая природа», «эстетический идеал» вместо «изящная природа», «идеал изящного» и т. п. Однако новая терминология не получила признания у русских теоретиков того времени. Понятие «изящное» в их представлении было более емким, более содержательным и точным, которому и оказывалось явное предпочтение.

Новое направление в развитии понятия об эстетике и русской эстетической мысли открывает опубликованная в том же 1813 году статья Алексея Федоровича Мерзлякова (1778—1830) «Замечания об эстетике», где эстетика возводится в ранг философских наук и получает соответствующее название — «философия изящных искусств». Раскрывая содержание этого понятия, Мерзляков уточнит: «... философия изящных искусств, или наука, содержащая в себе как всеобщую теорию, так равно и правила изящных искусств, из наблюдений вкуса извлеченные»¹⁸. И хотя в контексте этого определения слово «философия» выступает лишь синонимом «теории», однако оно было произнесено и наложило свой отпечаток на процесс дальнейшего осознания специфики и возможностей этой науки.

Эстетика в рассуждениях Мерзлякова предстает как наука, состоящая из двух частей — «умозрительной» и «практической». «Умозрительной» оказывается собственно «всеобщая теория» изящных искусств, предметом которой является сущность этих искусств, и «цель их» — чувствования, возбуждаемые произведениями искусства, а также главные виды «приятных и неприятных предметов и действия их на душу», то есть собственно то, что является конкретным содержанием произведений искусства.

В этой части «философии изящных искусств», считает Мерзляков, получают свои определения и «свойства эстетических предметов» и «тот способ или тот закон», по которому эти предметы «должны представляться разуму» — то есть изображаться. В «практической» же части «философии изящных искусств» рассматриваются «правила» отдельных видов искусства.

Особое значение Мерзляков придавал изучению «эстетических сил» — свойств произведений искусства «трогать нас». Эти силы, считал он, «суть средства, которыми художник действует на душу нашу», и они непосредственно «сопряжены с предметами, которые он нам представляет»¹⁹. Интерес Мерзлякова к этой стороне искусства был не случаен. Он исходит из убеждения, что «цель изящных искусств есть чувствительность сердца». Именно потому эстетика и должна исследовать «приятные и неприятные чувствования»; саму способность чувствовать изящное, чтобы помочь делу «усовершенствования нравственного достоинства человека». «Даже совершенство и красота, — писал Мерзляков, — трогают нас не иначе, как будучи в связи с добротой»²⁰. Эстетика, таким образом, непосредственно смыкалась с этикой, указывая еще на одну сферу приложения «философии изящных искусств».

Стремлением к отысканию, выявлению объективных основ эстетики пронизан курс «Введения в эстетику», прочитанный Петром Егоровичем Георгиевским (1791—1852) в 1816—1817 годах в Царскосельском лицее. «...Главный предмет эстетики, — отмечал он, — состоит в том, дабы найти постоянную точку зрения, из-под которой бы, независимо от всех метафизических понятий, можно было изъяснить чувствование изящного и сообразно с оным объяснением положить основательные правила к суждению об изящном, или прекрасном, в природе и в искусстве...»²¹.

Георгиевский широко пользуется понятием «прекрасное» в качестве синонима «изящного». Прекрасное, или изящное, считает он, составляет объективное свойство природы точно так же, как эстетическая потребность является необходимой для человека — «чувственно-разумного существа» — наряду с потребностями ума и сердца. И эта эстетическая потребность «находит сладчайшую пищу... токмо в области прекрасного»²². Так у нас в понимании сущности эстетики обозначается новый аспект, который со временем станет преобладающим в представлении о ней исключительно как науки о прекрасном в природе и искусстве.

Георгиевский одним из первых в России обратил внимание на комическое как своеобразную форму изящного. До этого предметом эстетики были преимущественно иные формы изящного — высокое, великое, прелестное и т. п. Правда, русские теоретики и до него видели в комическом особую красоту — не прямую²³, но

в качестве проблемы собственно науки эстетики она была поставлена именно Георгиевским²⁴

Проблема границ и сущности эстетики продолжала оставаться одной из важнейших в работах русских авторов, созданных в 20-е годы XIX века, которые вносят новые акценты в понятие об этой науке. Появляется ряд книг, где эстетика рассматривается не в привычном для нее качестве науки изящного, а как составная часть такой науки либо вообще выводится за ее рамки. Первой среди них становится «Опыт начертания общей теории изящных искусств» Ивана Павловича Войцеховича (ок. 1801 — после 1825).

Войцехович подразделяет теорию изящных искусств на «общую» и «частную». Первую, которая «заключала в себе правила, выведенные из наблюдений вообще над всеми изящными искусствами», он и называет эстетикой²⁵. Вторая же представляла собою «собственно теорию искусств» и состояла из «правил» отдельных видов. Стараясь уточнить границы эстетики, Войцехович выводил за пределы теории изящных искусств, а значит, и за пределы эстетики все не относящееся к искусству. «Единственные предметы теории сей, — писал он, — суть изящные искусства, ибо произведения природы, равно как и произведения механических искусств, до нее не касаются»²⁶. Такая постановка проблемы очень близка гегелевской, хотя Войцехович и не был знаком с «Лекциями по эстетике» немецкого философа.

Говоря о месте эстетики среди других наук, Войцехович отмечал, что она «составляет как бы границу между науками философскими и изящными..»²⁷, где под «изящными науками» понимались теории отдельных видов искусств и литературы, а к философским относилась и психология. Уделяя большое внимание анализу системы «изящных искусств», Войцехович решительно отделял их от «изящных наук». «Искусство, — писал он, — должно отличать от науки, ибо сия последняя есть не что иное, как собрание правил или теория (умозрение); искусство же есть исполнение оных правил, или практика»²⁸

В «Опыте» Войцеховича мы сталкиваемся и с попыткой ввести в эстетику раздел о художественном методе или о том, «каким образом должен поступать художник, желающий произвести что-либо изящное». Этот раздел называется «Об изобретении». «Изобретение, — разъяснял Войцехович, — есть изыскание способов к изящному представлению какого-либо предмета». В одном случае художник заранее знает «цель преднамеряемого произведения» и в соответствии с ней «изобретает (то есть создает творческим воображением. — А. К.) предмет», изящное представление которого и должно осуществить эту цель. В другом случае художник сначала «изобретает предмет», а уже затем «приискивает цель», какую можно достичь изображением этого

предмета. «... Например, — писал Войцехович, — трагик, взяв предмет из истории, должен еще назначить трагедии цель»²⁹. Конечно, такого рода представления о творческом методе носили еще зачаточный характер, тем не менее постановка этой проблемы говорила о дальнейшем развитии русской эстетической мысли, ее обогащении новыми предметами исследования.

Решительно за пределы науки изящного выводит эстетику Александр Иванович Галич (Говоров) (1783—1848) в своем «Опыте науки изящного». Он убежден, что представлять эту науку «под названием эстетики случайным догадкам темного чувства, значит — оболыщать себя самого и других». В этом отношении, пишет Галич, «Наука Изящного или вовсе невозможна, или же возможна только как философия Изящного...»³⁰ В таком утверждении Галич был очень близок Гегелю, который также считал неудачным и поверхностным термин «эстетика» для обозначения науки, предметом которой «является обширная область прекрасного» или искусства, признавая, что содержанию этой науки больше отвечает выражение «философия искусства»³¹.

Галич прямо заявлял, что основанием науки изящного служит не чувственное познание, как это утверждалось практически всеми русскими теоретиками в конце XVIII — начале XIX века, а философия, в которой он видит «общую систему ведения человеческого» (человековедения, как мы сейчас бы сказали). Говоря о необходимости для науки изящного философских начал, Галич видел и бесперспективность теоретических построений, оторванных от реальной творческой практики. «Не стоит труда, — писал он, — отыскать коренные идеи и законы Науки, которые и действительно читаем почти в каждой учебной книге на первых страницах, но с которыми не встречаемся уже впоследствии». Он считал необходимым «сближение умозрений с опытом, без чего опять (как и без философских начал. — А. К.) Наука невозможна»³².

«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» Владимира Федоровича Одоевского (1803—1869), над которым он работал в 1823—1825 годах, не был завершен и опубликован. Тем не менее он интересен как одна из первых попыток построения отечественного курса музыкальной эстетики.

Центральное место в «Опыте» Одоевского традиционно занимала проблема изящного. Он считал, что в философском плане есть только «одна теория изящного», которая раскрывает суть изящного и определяет его, но в действительности у каждого народа существует свое представление об изящном и, следовательно, своя особая теория изящного. Таким образом, мы сталкиваемся с явлением бесчисленности форм проявления единой, общей теории в реальной жизни. Следовательно, изящное,

прекрасное не есть объективное свойство природы, оно результат наших представлений о ней: «...основание красоты не в природе, но в духе человеческом»³³, — подчеркивает Одоевский.

Красота, считает он, — это результат нашего ощущения, это одна из степеней сравнения наших представлений о природе, жизни, людях с реальной природой, жизнью, людьми. «Каждый, — писал Одоевский, — приравнивает произведение к своей степени, другими словами, каждый ищет самого себя в произведении. (...) Основание красоты состоит в акте духа, созерцающего самого себя в предмете»³⁴. В этом находит свое объяснение различие вкусов, полярность представлений о добре и зле и т. п. Мысль о многообразии и относительности красоты, обусловленной разнообразием «духа человеческого», — ведущая в теории изящного Одоевского.

На протяжении почти полувека, начиная с первых определений эстетики, появившихся на русском языке, наши писатели, теоретики, философы проявляют самое пристальное и заинтересованное внимание к этой новой науке, стремясь разобраться в ее сущности, предмете, назначении, выработать о ней по возможности полное и всестороннее понятие. Диапазон их исканий и представлений об эстетике был достаточно широк и разнообразен — наука вкуса, наука чувственного познания, общая теория изящных искусств, учение об изящном, наука о красоте или прекрасном в природе и искусстве, философия изящных искусств и т. п. Основанием ее полагали и вкус, и психологию («науку о душе»), и «патологию» (как науку «о страстях»), и логику, и собственно философию. В одном лишь наблюдалось относительное единодушие, в том, что данная наука нужна всем, что она составляет основу эстетического воспитания, необходимого для дальнейшего совершенствования изящных искусств и повышения культурного уровня народа, общества.

Характер определений эстетики, стремление утвердить в сознании современников свое понимание ее сущности и назначения были прямым и непосредственным отражением процесса развития русской эстетической мысли того времени, которую отличала достаточная гибкость, глубина, желание добиться понятной четкости своих суждений об этой науке. Не беда, что при этом нашим теоретикам и философам не удалось прийти к единому на этот счет мнению, которого, кстати, не удалось достигнуть ученым вплоть до нашего времени, важно, что отечественная мысль не стояла на месте, была в постоянном движении, раздумье, поиске, принимала самостоятельные решения.

Вместе с гонениями на философию, начатыми правительством Николая I, который видел в ней главную рассадницу на

Руси «крамольных» идей, «достается» и эстетике: ее исключают из университетского и гимназического круга необходимых знаний. На какое-то время даже само слово «эстетика» перестает встречаться в русской печати, в теоретических и искусствоведческих работах отечественных авторов. Однако движение эстетической мысли никакими запретами нельзя было остановить. Она успешно развивается, и не только под «флагом» науки изящного, но и в форме литературной критики, которая уже в 20-е годы превращается в главную силу, питающую и направляющую художественное и умственное развитие России.

ПРИМЕЧАНИЯ

- З у л ь ц е р И. Г. Сокращение всех наук и других частей учености. М., 1781, с. 81.
- ² Прибавления к «Моск. ведомостям» 1784 года, № 59, с. 466—467; № 60, с. 474—475.
- ³ «Моск. журнал», 1791, ч. II, июнь, с. 311; изд. 2-е. М., 1802, с. 297.
- ⁴ Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств. Российское сочинение. М., 1792, с. 10—11.
- ⁵ Там же, с. 80.
- ⁶ Там же, с. 11.
- ⁷ Там же, с. 83, 84.
- ⁸ Я н о в с к и й Н. М. Новый словотолкователь. Спб., 1806, ч. III, столб. 1300, 1301.
- ⁹ Там же, столб. 1299.
- ¹⁰ Там же.
Там же, столб. 1300.
- ¹¹ См.: Корифей, или Ключ литературы. Спб., 1804, ч. II, ки. 8, с. 223.
- ¹² Б о р н И Краткое руководство к российской словесности. Спб., 1808, с. 116.
- ¹³ «Улей», 1812, ч. III, № 14, с. 85.
- ¹⁴ Я к о б Л Г Начертание эстетики для гимназий Российской империи. Спб., 1813, с. 1.
- ¹⁵ Там же, с. 54.
- ¹⁶ Там же, с. 13.
- ¹⁷ М е р з л я к о в А. Ф Замечания об эстетике.— «Вестник Европы», 1813, № 19, с. 198.
- ¹⁸ Там же, с. 212.
- ¹⁹ Там же, с. 220.
- Г е о р г и е в с к и й П. Е Введение в эстетику.— В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974, т. 1, с. 194.
- ²² Там же, с. 194—196.
- ²³ См., например: Л е в и т с к и й И. Курс российской словесности для девиц. Спб., 1812; ч. II, с. 33.
- ²⁴ См.: Г е о р г и е в с к и й П. Е. Введение в эстетику, с. 254—258.

- ²⁵ См.: Войцехович И. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М., 1823, с. 7—8.
- ²⁶ Там же, с. 7.
- ²⁷ Там же, с. 11.
- ²⁸ Там же, с. 13.
- ²⁹ Там же, с. 61.
- ³⁰ Галич А. Опыт науки изящного. Спб., 1825, с. V.
- ³¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т, т. 1. М., 1968, с. 7.
- ³² Галич А. Опыт науки изящного, с. VI.
- ³³ Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке.— В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974, т. 2, с. 160, 163.
- ³⁴ Там же, с. 163.

§ 2. Романтизм

Сформировавшийся в 20-е годы XIX века русский романтизм был значительным явлением общественной жизни, литературы и эстетической мысли. Он принял формы общекультурного течения, которое не укладывалось в рамки ни одной из европейских романтических школ. Свообразие его эстетики делает невозможным прямое приложение к нему оценок западноевропейских форм романтизма. В России начала XIX века не было буржуазно-социальных движений, характерных для Европы, не было длительного периода предромантизма. Первыми к переводам и публикациям западных романтиков обратились масоны (Новиков, Лабзин, Шварц, Кутузов и другие), которых, даже с оговорками, нельзя еще считать предромантиками.

Глубокую характеристику романтизма дал поэт Ап. Григорьев, называвший себя последним романтиком в эпоху, когда романтизм как философско-эстетическое течение уже исчерпал себя. «Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением, целую эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой собственный цвет, проводившей в жизни особое воззрение... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию,— и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных»¹. Идеи, заимствованные у западных романтиков, по мнению известного исследователя русского романтизма И. И. Замотина, вылились в самобытные формы русского романтизма: романтический индивидуализм А. А. Бестужева-Марлинского; романтический национализм М. Н. Загоскина; романтический универсализм В. Ф. Одоевского и т. д.

Русский романтизм не был однородным явлением, представители его принадлежали к разным социальным слоям, придерживались различных социально-политических взглядов. Объединяло их критическое отношение к эстетическим принципам просветительского классицизма. В борьбе с «кораном Буало, Баттё, Лагарпа» и русскими приверженцами классицизма, которые на страницах журналов «Вестник Европы», «Дух журналов», «Благонамеренный», «Галатея», «Дамский журнал», «Невский зритель» составили «классическую» оппозицию, романтизм развивал свои эстетические принципы и осуществлял литературную практику.

Последовательное изложение идей немецкой романтической доктрины можно найти в альманахе «Мнемозина», который в программной статье В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии» призывал перенести внимание с ложноклассической Франции на романтическую Германию. В обширных примечаниях и статьях В. Ф. Одоевский сформулировал романтическое устроение альманаха, выступая с критикой «теории вкуса» А. Ф. Мерзлякова и эстетических взглядов Лагарпа, которые призывали следовать классическим образцам и к этому присовокупляли «от времен Аристотеля до сих пор повторяемое, но еще не понятое неопределенное какое-то подражание природе»².

Другой трибуной русского романтизма был издаваемый М. Н. Погодиным «Московский вестник» (1827—1830), разрабатывающий философско-теоретические проблемы романтизма. Основными теоретическими источниками были критико-философские положения Гете и Шиллера, эстетика братьев Шлегель и Ф. Аста, философия Шеллинга. Взгляды Шеллинга на прекрасное как воплощение бесконечного в конечном послужили обоснованием основного мотива романтической поэтики, сформулированного как «прорыв к бесконечному». Философский характер эстетических исканий «Московского вестника» проявился в заинтересованности проблемами гения и сущности поэтического творчества, в темах поэзия и нравственность, идеал и действительность. Для журнала было характерно стремление раскрыть генезис романтизма, найти «единый закон для изящного», определить термин «романтическая поэзия», обосновать мнение о романе как специфической форме романтической поэзии. Вопросы о различии романтизма и классицизма занимался в первые годы издания журнал «Атеней», хотя его редактор, шеллингианец М. Г. Павлов, не был ревностным сторонником романтизма. Его эстетические интересы лежали в области проблем соотношения науки и искусства как двух различных видов деятельности человеческого ума.

Проводником идей французского романтизма в России являлся журнал «Московский телеграф» (1825—1834). Издатель и

редактор журнала Николай Алексеевич Полевой (1796—1846) ориентировал своих сотрудников на пропаганду идей Гюго, Сент-Бёва, на переводы сочинений Нодье, Шенье, де Виньи и т. д. Придерживаясь философских взглядов В. Кузена, занимаясь литературно-исторической деятельностью и историей романтизма, Н. Полевой сам не претендовал на его философско-эстетическое обоснование. В специальной рубрике «О романтизме и новейших романах» «Московский телеграф» печатал статьи русских и иностранных теоретиков романтизма. Много внимания уделялось в журнале критике эстетических принципов классицизма. Если Н. Полевой понимал романтизм как многообразное всемирное и всеобъемлющее явление, то классицизм был для него схоластическим подражанием древним образцам. «В Романтизме предмет определяет форму, а в Классицизме форма определила предмет»³ Романтизм рассматривался Н. Полевым как искусство, проникнутое стремлением духа, проявляющимся в творческой самобытности человеческого характера. «Романтизм отвергает все классические условия и формы, смешивает Драму с Романом, Трагедию с Комедией, Историю с Поэзией, делит творения как ему угодно и свободно создает по неизменным законам духа человеческого»⁴. Определенную роль как романтический критик в «Московском телеграфе» сыграл А. А. Бестужев-Марлинский. Романтизм был для него не литературной модой, а потребностью человеческой души. Понимая его предельно широко, считая романтиками Платона, Шекспира, Рабле, Монтеня, Руссо, критик воспринимал свой век не только как романтический, но и как исторический по преимуществу. «Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтически-исторического. Надобно сказать, однажды навсегда,— писал Бестужев-Марлинский в статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»,— что под именем романтизма разумею я стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах. А потому я считаю его ровесником душе человеческой. <...> А потому я думаю, что по духу и сущности есть только две литературы: это литература до христианства и литература со времен христианства. Я назвал бы первую литературой судьбы, вторую — литературой воли. <...> Ничтожные случайности дали древней литературе имя классической, а новой — имя романтической...»⁵.

В плане рассматриваемой темы интересно мнение А. С. Пушкина, высказанное в статье «О поэзии классической и романтической». «Наши критики не согласились еще в ясном определении различий между родами классическим и романтическим. Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского

идеологизма...»⁶. Вообще в большей или меньшей степени романтизму отдал дань многие русские поэты, писатели, критики и философы. Если, например, молодой Белинский сумел преодолеть рамки романтической эстетики, то славянофилы свободно и органически вписывались в контекст романтических категорий и представлений. Увлечение идеями романтизма, с одной стороны, характерно для шеллингианца И. И. Давыдова, считавшего идею изящного общим достоянием человечества и убежденного, что «изящество древних по преимуществу внешнее, пластическое; изящное новых времен — внутреннее, романтическое»⁷, а с другой — для гегельянца Н. В. Станкевича, который в статье «Об отношении философии к искусству» писал, что «новый вид искусства, где внешняя форма становится отражением внутренней, незримой идеи, есть романтическое искусство»⁸.

Философско-эстетические позиции «Мнемозины» и «Московского вестника» разделяли А. И. Галич, И. Н. Средний-Камашев, И. Я. Кронеберг, Д. В. Веневитинов. Основные положения своего мирозерцания Александр Иванович Галич (1783—1849) изложил в «Опыте науки изящного». Развивая «мысль об Изящном, как чувственно-совершенном проявлении значительной истины свободно деятельностью нравственных сил Гения»⁹, русский эстетик рассматривал изменение «красоты в явлении» применительно к историческим условиям, проводил различия между прекрасным древнего мира и прекрасным нового, романтического времени, подводил итоги новым поэтическим формам. «Поелику же Прекрасное, как чувственно-совершенное явление чего-то по себе невидимого, основывается на согласии между идеальным и естественным или свободным и необходимым началами, подобно как истина на согласии между умственным представлением и его предметом, то совершеннейшее откровение безусловной красоты возможно только в романтической Пластике...»¹⁰. Свои эстетические воззрения, изложенные в главе «О разностях прекрасного, происходящих в Истории от духа народного образования», Галич разрабатывал, руководствуясь эстетическими воззрениями Шеллинга и Ф. Аста, но они еще не составляли комплекса романтических идей, хоть и вплотную к ним примыкали. Своеобразное обозрение эстетических учений сделал И. Н. Средний-Камашев¹¹. Родоначальником науки об изящном автор считал Платона. По смыслу учений Платона и Аристотеля изящное заключено в подражании духу природы, это мнение разделял и Августин. Эстетику XVIII столетия представляют Баттё, Бёрк и Баумгартен. Эмпирическая эстетика Баттё вульгарно понимает учение о подражании природе, ограничивая природу ее внешними образами; Бёрк преувеличивает значимость средств выражения изящного; Баумгартен подошел ближе к истине, но запутался в проти-

воречиях. Винкельман и Лессинг, по мнению Среднего-Камашева, в своих критических исследованиях изящного понимают его «в смысле Платона». И только учения новейших романтических эстетиков основываются по преимуществу на умозрении, «нежели на практическом понятии об изящном».

Много усилий к обоснованию и распространению идей романтизма в России приложил Иван Яковлевич Кронеберг (1788—1838). Получив образование в университетах Галле и Иены, он стал профессором философии Харьковского университета, много и плодотворно сотрудничал в журналах «Московский вестник», «Московский наблюдатель», «Московский телеграф» и др. Священной нитью всех сочинений Кронеберга был исторический взгляд на эстетику. Дух и направление эстетики зависят от духа и направления философии, эстетика принадлежит к области поэзии, писал русский мыслитель, но проходит через горнило философии. Придерживаясь направления философско-исторической эстетики, Кронеберг ссылается на взгляды Шеллинга и Ф. Аста. «Венец исторического искусства — единство мифического и критического (поэзии и философии), в котором всякий факт является символом (мифом) целого, бесконечного, идея которого должна преобразиться в живое созерцание, и созерцание слиться с умозрением. Только тогда история является искусством»¹². Основные идеи своего «героического романтизма», выступающего против лжеклассицизма и лжеромантизма, Кронеберг изложил в книгах «Амалтея» и «Минерва». «Поэзия есть живая сила, создающая высший мир, нежели в котором мы живем, проникающая материю духом и облекающая дух в материю»¹³. В природе изящного не существует, — развивает Кронеберг одну из основных идей романтизма, — изящное заключено только в произведениях искусства, так как творения природы ни одной идеи «совершенно не выражают». Не остался Кронеберг в стороне и в критике эстетики классицизма: эстетику, основанную на вкусе, он сравнивал с модой на платье: «...вкус переменялся, и эстетика не годится». Много внимания он уделял романтическому учению о гении, усматривая задачу эстетики в истолковании его деятельности и творений. В русле романтического устроения Кронеберг понимал гений как часть творческого духа природы; гений действует хоть и по законам природы, но в области искусства вполне автономен. Как эстетик теоретико-философского, а не литературно-критического плана, Кронеберг был мало понятен современникам. Лишь немногие философски настроенные умы (Веневитинов, Белинский) сумели оценить значение его философско-эстетической деятельности.

Высокую оценку трудов Кронеберга дал Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805—1827) в статье, посвященной книге

А. Ф. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии». «Следы французских суждений исчезают в наших теориях, и Россия может назвать несколько сочинений в сем роде, по всему праву ей принадлежащих. Между ними заслуживает особенного внимания Амалтея г. Кронеберга, харьковского профессора»¹⁴. Основную заслугу автора «Амалтеи» Веневитинов видел в «ясности понятий о поэзии», в осведомленности об успехах «изящных наук», обоснованных теориями немецких эстетиков. По установившейся романтической традиции Веневитинов не упускает возможности в очередной раз опровергнуть «теорию подражания» классицизма и выступить в защиту романтического века. «Поэт без сомнения заимствует из природы форму искусства; ибо нет форм вне природы, но и подражательность не могла породить искусств, проистекающих от избытка чувств и мнений в человеке и от нравственной его деятельности»¹⁵. Теоретические установки Общества любителей, а Веневитинов был его секретарем, определили их глубокий интерес к философии Шеллинга. Положение «Системы трансцендентального идеализма», что философия возможна «лишь в качестве науки о знании», что она имеет «своим объектом не бытие, а знание»¹⁶, было воспринято русским любителем, который был убежден в необходимости развития философии в России. «Не забываем ли мы, что в пиитике должно быть основание положительное, что всякая наука положительная заимствует силу из философии, что и поэзия неразлучна с философией»¹⁷.

Считая, что философия определяет форму всех наук и является наукой познания вообще, Веневитинов рассматривал ряд эстетических проблем под углом зрения романтического символизма. В романтических гимнах музам «Скульптура, живопись и музыка», «Утро, полдень, вечер и ночь» поэт-философ призывал искать в природе то, что она же внушила художнику, как «всякое явление — эмблема; всякая эмблема — самое целое. (...) Всякий предмет делается выражением его особенной мысли. Горы, леса, воды — все населяется произведениями его воображения, и обманутое усилие выразиться совершенно везде открывает строгий закон необходимости, слепо управляющей миром»¹⁸.

Эстетическим взглядам Веневитинова был свойствен, как и многим другим романтикам, глубокий историзм, понимаемый как движение художественных форм. В письме к А. И. Кошелеву теоретик русского романтизма сформулировал принципы исторического развития мировой культуры и человеческого познания, составляющих три эпохи: эпическую, лирическую (романтическую) и драматическую. Все эти эпохи составляют, по Веневитинову, эмблему человеческого рода, жизни и времени.

Рано умерший мыслитель был организатором и идейным вдохновителем издания журнала «Московский вестник», вокруг

которого собрался широкий круг деятелей русской культуры: Пушкин, Мицкевич, Баратынский, Хомяков, братья Киреевские, Раич, Погодин, Шевырев, Титов, Рихтер, Розберг, Оболенский. Веневитинов написал программу задуманного им журнала: «Несколько мыслей в план журнала», который предлагал «разделить на две части: одна должна представлять теоретические исследования самого ума и свойств его; другую можно будет посвятить применению сих же исследований к истории наук и искусств»¹⁹. Теоретической сердцевиной программы был вопрос о цели человеческого познания — ее любомудр видел в самопознании, которое, одушевляя вселенную, является «венцом человека». Идея самопознания как начальная и неограниченная мысль понималась Веневитиновым как вечный памятник усилиям человеческого ума, наук и искусств. «Итак, философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы... тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук, и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и следственно своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления»²⁰.

Общие черты своей философско-эстетической системы Веневитинов изложил в философских статьях «Письмо к графине NN», «Письмо о философии», в статьях, посвященных Мерзлякову, «Евгению Онегину» Пушкина, полемике с Н. Полевым, в диалоге «Анаксагор. Беседа Платона». Ответить на вопрос «Отчего эта мадонна прекрасна?», пишет он в «Письме к графине NN», можно, лишь ответив на философский вопрос «Отчего чувствую я красоты сей мадонны?». Законы прекрасного можно постигнуть, но сначала надо постигнуть «начало всех законов» — «ум познающий, принимающий впечатления»²¹. В диалоге «Анаксагор» Платон говорит, что поэт не может что-либо вымышлять, так как он выражает свои чувства, которые заключены не в воображении, но в самой его природе. На вопрос Анаксагора «Почему поэты были изгнаны из Республики?» Платон отвечает: за ненужностью поэзии, так как высшей пользой обладает только философия.

Эстетическое наследие Веневитинова, выдающееся явление русской общественной мысли, получило высокую оценку со стороны таких разноплановых мыслителей, как И. Киреевский, Станкевич, Бакунин, Чернышевский, Плеханов.

Виднейшим представителем русского романтизма был Владимир Федорович Одоевский (1804—1869), обширное и разностороннее литературно-философское творчество которого являлось наиболее яркой страницей его духовной деятельности. В основе его эстетических взглядов лежала философия тождества и философия откровения Шеллинга, хотя потом он стал тяготеть к

мистическим системам Бёме, Эккартенгаузена, Юнга-Штиллинга, Сен-Мартена, Пордеча. В «Афоризмах из различных Писателей, по части современного Германского Любомудрия» председатель философского Общества любомудров попытался рассмотреть вопрос о природе эстетического знания, которое «в своей цели есть безусловное отражение вселенной, а бытие, Природа — его второе проявление. В области Вещественного владычествует Конечность, в области Отвлеченного — Бесконечность»²². Принципы эстетического знания можно вывести, по Одоевскому, только из идеи безусловного, законы изящного заключены в развитии идеи Абсолюта, в единстве законов бытия и мышления. Редактируемый Одоевским альманах «Мнемозина» был ориентирован на распространение идей немецкого романтизма и критику принципов французского классицизма. Значительную роль в осуществлении этой программы сыграли публикации Одоевского «Старики, или Остров Панхай», «Афоризмы...», «Апологи», «Секта Идеалистико-Елеатическая». Дидактический характер первых произведений русского исследователя немецкого романтизма только подчеркивал несущую конструкцию философской мысли в структуре художественного текста. Например, отрицательное отношение к принципам эмпирической эстетики классицизма выразилось в следующем отрывке («Старики, или Остров Панхай»): «Младенцы презрительно посмотрели на юношу — и спесиво указали ему на десять кое-как сложенных песчинок, как бы говоря: вот где истинная мудрость. «Тщетно, — сказал мне голос; от этой игры их не отучить; она называется опытными знаниями»²³. Негативное отношение к теориям классицизма сохранилось и в поздних сочинениях Одоевского, суммированное в мнении, что «как скоро человек хочет подражать природе, — он всегда ниже ее; но он всегда выше, когда творит своей внутренней силою»²⁴. Помимо «Мнемозины» Одоевский как философ, литератор и музыкальный критик выступал на страницах альманаха «Северные цветы», журналов «Современник», «Московский наблюдатель». Общая направленность философско-эстетической мысли русского романтика прослеживалась в постановке глобального вопроса о «задаче жизни». Социально-культурная поэзия человека, развивает этот комплекс идей Одоевский, не может быть равнодушна к противоречиям в природе и к внутренним противоречиям индивидуума. Сопряжение добра и зла, воли и необходимости, блаженства и страданий ставит перед человеком вопрос о выходе в иной мир. Особенностью этого иного мира, по Одоевскому, должно быть примирение противоречий, а формой существования — искусство как таковое. «Перед скульптурной группой Лаокоона ...мы открываем изящную сторону страдания; другими словами, искусство говорит нам то, чего не высказала еще ни одна метафизика в мире: гар-

монизацию зла между элементами жизни и почти законность этого элемента»²⁵.

С наибольшей полнотой вопрос о «задачах человеческой жизни» проявился в основном произведении Одоевского — романе «Русские ночи», который был насквозь пронизан «романтикой и метафизикой, и никогда эта русская романтика и метафизика не были так красивы и красноречивы, как накануне своей смерти в этой книге»²⁶. Вторым смысловым стержнем дидактического философского романа-трактата была философско-эстетическая идея всеобщего единства и космической символики в мире. Фрагментарная композиция романа, объясненная и оправданная теориями немецких романтиков, считавших, что «художник естественно фрагментарен», была объединена философско-музыкальным единством трех слоев «Русских ночей», составляющих второй уровень композиционной структуры. Истории о «сумасшедших» и философские искания умерших друзей Фауста, составляющие первые два слоя романа, получили осмысление и оценку в свете идей шеллингианства, мистицизма и философского рационализма (беседы Ростислава, Фауста и Виктора, составляющие третий слой романа). Заняв позицию романтического универсализма, Одоевский был убежден в необходимости «привести все философские мнения к одному знаменателю»²⁷. В 1843 году, когда цензура уже разрешила печатать «Русские ночи», философ-романтик опубликовал в «Современнике» «Психологические заметки», в которых нашли отражение идеи философско-мистического универсализма. Одоевский считал душу и дух микрокосма (человека) сопряженными с землей и небом макрокосма. «Но поелику человек состоит из духа и души, то для достижения высшей степени потребно возвышение обоих: первого — познаниями, второго — любовью. Эстетическое образование есть нечто отдельное; это символическое преобразование той отдаленно-будущей жизни, которая будет полным соединением знания с любовью, соединение, которое было когда-то в человеке и потом разрознилось»²⁸.

Значительное место в общей системе эстетических взглядов Одоевского занимали иррационалистически обосновываемые проблемы сущности художественного творчества и природы эстетического. В письме к А. А. Краевскому русский эстетик писал о невозможности принять за критерий человеческий разум, так как он — конгломерат частных разумов и не обладает статусом безусловной, всеобъемлющей истины. «Ничто не может быть труднее, — писал Одоевский в фрагментарном наброске «Наука инстинкта. Ответ Рожалину», — как избавиться от судорог разума. Мы не знаем безусловной истины, но имеем инстинктуальное познание добра и зла... одно искусство, действующее на нас вне условий разума, действующее сомнамбулически,

погружающее нас в мир сновидений, может возвысить этот инстинкт, точно так же как в состоянии сна мы действуем инстинктуально вне условий разума»²⁹. Одоевский проводил различие между сферами функционирования разума и инстинкта: воплощение идей в материю есть дело разума, создание поэтических первообразов возможно лишь в инстинктуальном состоянии. Эту же мысль автор «Русских ночей» вложил в уста Фауста: «Эстетическая деятельность проникает до души не посредством искусственного логического построения мыслей, но непосредственно; ее условие есть то особое состояние, которое называется вдохновением...»³⁰

«Русские ночи» были опубликованы уже в период антиромантического движения русской общественной мысли. В рамках старых романтических форм была сделана попытка ответить на новые вопросы, выдвигаемые эпохой, что было отмечено Белинским в рецензии на «Сочинения князя В. Ф. Одоевского». Русский критик сумел увидеть в творчестве Одоевского тенденции, которые впоследствии привели его к преодолению романтизма, к предпочтению опытного знания, а не интуитивного, к понятию о «физиологической эстетике» и т. д.

К концу 30-х годов XIX века споры о романтизме и классицизме стали затихать на страницах журналов. Новое время выдвигало новые проблемы и задачи. Центральным вопросом литературной жизни эпохи стал вопрос о народности художника и его произведений. Если раньше каждый сочинитель называл себя романтиком, писал Белинский, то теперь каждый называет себя народным писателем. Это не означало, что проблемы народности были чужды представителям романтизма. Например, в творчестве Одоевского и особенно Веневитинова эта проблема получила глубокую разработку. Романтики считали, что художественно-эстетические идеи как органическая часть духовной культуры входят в структуру самосознания народа, обуславливая народность национальной литературы.

В своем развитии русский романтизм выявил две различные тенденции: идеалистическую и натуралистически-материалистическую. Первая ярко проявилась в таких произведениях Одоевского, как «Саламандра», «Сильфида», «Косморама», и в творчестве славянофилов. Вторая — в преодолении романтизма Павловым, Белинским, Надеждиным. При этом обе тенденции не были строго очерчены, не было жесткой грани, разделявшей русских романтиков. Как указывалось выше, идею синтеза романтизма и классицизма в искусстве высказывали Кронеберг и Веневитинов, к своеобразному преодолению романтизма пришел и Одоевский.

Полемика романтизма с эстетической школой русского просвещения — классицизмом — выявила ряд «романтических»

крайностей: вычурность стиля; пренебрежение к уставам поэтического творчества; нарушение естественности («романтический эффект» в повествовании) и т. п. С другой стороны, русской романтической эстетикой был поставлен ряд проблем, нашедших свою теоретическую разработку и практическое применение в искусстве: «творение по идеалам», проблема поэтического вдохновения и свободы творчества, целей и задач искусства и ряд других.

Для русских романтиков было также характерно разделение на «практиков» и «теоретиков». Эстетические принципы, естественно, разрабатывались «теоретиками», которые считали, что эстетика есть наука, в основе которой заключены философские или философией обоснованные категории. Еще одной особенностью романтической эстетики было привнесение нравственно-этического момента в осмысление искусства (его возникновение и функционирование). Веневитинов, например, считал, что искусство является результатом нравственной деятельности человека в сочетании с избытком чувств и мнений его интеллектуальной жизни. Одоевский в трактате «Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства» тоже развивал аналогичную мысль: «...отнимите поэзию — общество разрушится так же, как без науки, но по другой причине, по недостатку нравственного чувства»³¹.

Тот факт, что в основании эстетики русского романтизма лежала философия тождества и философия откровения Шеллинга, а также эстетика иенского романтизма, обусловил ее идеалистическую направленность, интерес к проблеме интеллектуальной интуиции, к иррационалистическому обоснованию природы художественного процесса и природы творчества гения, к символизму художественных форм, к концепции «искусства для искусства». Все эти проблемы романтической эстетики рассматривались сквозь призму трех специфических для романтизма исходных посылок: индивидуум, нация, универсум. В дальнейшем своем развитии, в своих консервативных формах романтизм акцентировал основное внимание на нации как исходном принципе философствования, что проявилось, в частности, в концепциях славянофилов и почвенников.

ПРИМЕЧАНИЯ

Григорьев А. А. Литературная критика. М., 1967, с. 234.

² «Мнемозина», 1824, ч. IV, с. 162.

³ Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах. — «Моск. телеграф», 1832, № 3, с. 374.

⁴ Там же, с. 377.

- ⁵ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., 2. М., 1958, с. 564.
- ⁶ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1962, с. 263.
Давыдов И. И. О возможности эстетической критики.— «Отечественные записки», 1839, ч. 4, № 7, с. 158.
- ⁸ Станкевич Н. В Стихотворения. Трагедии. Проза. М., 1980, с. 182.
- ⁹ Галич А. И. Опыт науки изящного. Спб., 1825, с. XII.
- ¹⁰ Там же, с. 56.
Средний-Камашев И. Н. О различных мнениях об изящном. М., 1829.
- ¹² Кронеберг И. Я. Маргиналии и выписки.— «Моск. наблюдатель», 1839, ч. XVIII, с. 306.
- ¹³ Кронеберг И. Я. Амадея. Харьков, 1825, с. 84.
- ¹⁴ Веневитинов Д. В Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 214.
- ¹⁵ Там же, с. 289.
- ¹⁶ См.: Шеллинг Ф.-В.-И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 33, 37.
- ¹⁷ Веневитинов Д. В Избранное. М., 1956, с. 186.
- ¹⁸ Веневитинов Д. В Полн. собр. соч., с. 131, 132.
- ¹⁹ Там же, с. 219.
- ²⁰ Там же, с. 220.
- ²¹ Там же, с. 254.
- ²² «Мнемозина», 1824, ч. II, с. 84.
- ²³ «Мнемозина», 1824, ч. I, с. 9.
- ²⁴ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 142.
- ²⁵ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследство. М., 1956, с. 483.
- ²⁶ Котляревский Н. А. Старинные портреты. Спб., 1867, 152.
- ²⁷ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 191.
- ²⁸ Там же, с. 221.
- ²⁹ Там же, с. 200.
- ³⁰ Там же, с. 138.
Там же, с. 194.

§ 3. Эстетические воззрения декабристов

Декабристы специально не занимались эстетическими проблемами, но в их сочинениях обсуждались многие вопросы, занимавшие и классицистов и романтиков. Декабристы выполняли объективно ту же миссию, что и Н. И. Надеждин, то есть вели русскую эстетику к литературной теории критического реализма, но делали это раньше и иначе, чем он, ибо шли не столько путем теоретического обобщения и делали это не в форме академической разработки, а в связи с выработкой своих социально-политических программ, что радикализировало их эстетические идеи.

Основной заслугой декабристов в области эстетики была пропаганда идеи гражданского служения искусства. И они делали

это гораздо настойчивее и активнее, чем их предшественники и современники. Именно в этом контексте они обсуждали проблемы народности, самобытности, национальной определенности искусства, что сочеталось у них с протестом против подражательности, с пониманием интернациональности и общечеловечности высокого искусства. Все эти проблемы, привлекавшие к себе внимание и классицистов и романтиков, декабристы рассматривали и решали в связи с перспективами развития отечественного искусства, особенно литературы.

В отличие от концепций классицизма, где идея гражданского служения искусства имела чисто просветительский характер, сводилась к требованию обязательности для искусства решения нравственно-воспитательных задач и осуществления образовательных функций, в декабристской программе она была главенствующей. Уже в таком раннем декабристском документе, как Устав Союза Благонравия, ярко проявлялось стремление преодолеть ограниченность классицизма (его стеснительные каноны и излишнее пристрастие к античным образцам) и романтизма («изнеживание чувств» и отвлечение искусства от злости дня).

Проблема народности в декабристской литературе ставилась в тесной связи с полным неприятием всяческого преклонения перед иностранщиной и подражательством, оскорблявшим достоинство русских патриотов. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797—1846) писал, что «подражатель не знает вдохновенья, говорит не из глубины собственной души, а принуждает себя пересказывать чужие понятия и ощущения». Таков, отчасти, даже Жуковский, подражающий «новейшим немцам», таков, по мнению Кюхельбекера, Батюшков, не говоря уже о множестве других стихотворцев, «особенно той школы, которую ныне нам выдают за романтическую»¹ Русской литературе, считал он, нужно вернуть качества самобытности и народности, которыми в настоящее время «ознаменованы» лишь некоторые сочинения немногих русских поэтов — Пушкина, Жуковского, Катенина.

С теми же требованиями выступал Кондратий Федорович Рылеев (1795—1826). Причину «ничтожности произведений большей части новейших поэтов» он видел в «благоговении», в подражании, унижающем человеческое достоинство. Требуя уничтожения «духа рабского подражания», Рылеев называл подлинными тех поэтов, которые усилия свои употребляют, чтобы «осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин»²

Резкой критике подвергал «страсть к подражанию» и «безнародность» Александр Александрович Бестужев (1797—1837).

Он считал, что творения знаменитых писателей должны быть только мерой достоинств наших творений, и понимал под народностью связь с жизнью страны, отмечал, что «образцовые дарования носят на себе отпечаток не только народа, но века и места, где жили они»³

Важно подчеркнуть при этом, что декабристы, в отличие от будущих славянофилов и в единстве с классицистами и романтиками 20-х годов, были далеки от тенденции к национальной ограниченности и требовали знания лучших образцов мировой литературы, достигавших общечеловеческого значения. Кюхельбекер, например, расценивал как подлинно великие произведения не только самобытные, но и те, которые вместе с тем достигают общечеловеческой значимости. Среди гениев он называл Гете и Шекспира, «знавшего все».

От идеи гражданского служения и требования самобытности проистекал интерес декабристов к жанру «высокого и героического» (который был свойствен и классицистам). Они утверждали в качестве героя литературы борца за свободу, видели свою задачу в том, чтобы «напомнить юношеству о подвигах предков».

Интерес к отечественной истории и литературе в соединении с идеей «духа времени» был в свою очередь своеобразным проявлением концепции историзма. В этом пункте программы декабристов наиболее отчетливо проявлялась тенденция к соединению плодотворных идей классицизма и романтизма, ибо эти оба направления, каждое со своих теоретических позиций, вводили идею национальной и вообще исторической определенности форм искусства. В философских работах Н. Крюкова, в воззрениях Н. М. Муравьева, Кюхельбекера и Рылеева история человечества представлялась как прогресс, как «усовершенствование рода человеческого». Для каждого народа и каждого периода истории существует некая совокупность специфических общественно-исторических условий, и этот «дух времени» (аналогичным понятием у классицистов был «дух народа») определяет характер искусства и его отдельные формы.

Историзм мировоззрения давал чрезвычайно плодотворный результат при обсуждении Рылеевым одной из центральных для русской эстетики того времени проблемы отношения классицизма и романтизма. Рылеев, в отличие от большинства русских романтиков (Галич, Полевой и другие) и предвосхищая Надеждина, считал, что так как искусство развивается, то, во-первых, оно не может остановиться на какой-либо одной форме (романтической), а во-вторых, должна быть некая основа у всех этих разновидностей — их род. «Ни романтической, ни классической поэзии не существует,— писал Рылеев.— Истинная поэзия в сущности своей одна и та же, равно как и правила оной.

Она различается только по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появлялась»⁴. В этой мысли — постановка огромной, принадлежащей будущему проблемы изучения всеобщих законов искусства; проблема единства всех видов и форм искусства, поставленная, однако, в контексте признания их историчности, развиваемости. Подобные идеи принимали у декабристов форму «концепции истинной поэзии».

Согласно декабристскому литератору Оресту Михайловичу Сомову (1793—1833), «истинной» является поэзия свободная, содержащая «новость, неожиданность мыслей, картин, положений драматических и выражений», поэзия «народная», связанная с условиями «местности», в которой она живет, так что «словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни»⁵. Равным образом и для Кюхельбекера сила, свобода, вдохновение — необходимые условия всякой поэзии. Но у Сомова, как и у Кюхельбекера, содержалось то противоречие, что черты истинной поэзии относились лишь к романтизму, и эти два понятия как бы отождествлялись друг с другом. Такого противоречия не было у Бестужева и Рылеева. Для Бестужева, по мнению которого «словесность всех народов... следовала общим законам природы», истинные поэты или «образцовые дарования носят на себе отпечаток не только народа, но века и места, где жили они, следовательно, подражать им рабски в других обстоятельствах невозможно и неуместно»⁶.

Согласно такой позиции получалось, что и античная словесность и так называемая классицистическая и романтическая, коль скоро были самобытны, народны, отражали дух времени и т. д., были формами «истинной поэзии» и должны быть оценены как определенные ее исторические формы. Вот почему Гомер и Эсхил, Данте и Тассо, Расин и Корнель (этих признанных вождей французского классицизма высоко оценили Кюхельбекер и Рылеев), Гете и Байрон являлись — каждый по своему — представителями «истинной поэзии» разных времен и народов. По этим критериям получалось также, что всякая «подражательная» поэзия, уходящая от «духа времени», от гражданственности, не является истинной и должна быть осуждена. Это осуждение было направлено равным образом против французских классицистов, русских и западных романтиков; оно распространялось и на соответствующие теории классицизма и романтизма.

На эти оценки оказывали большое влияние личные вкусы и симпатии отдельных идеологов, тем более что в них не всегда отчленены оценки теории от оценок художественной практики. В силу этого на первый взгляд кажется, что отношение декабристов к этим направлениям неоднозначно и противоречиво.

Полемизируя с одним из сторонников «новой философии немецкой», Рылеев одобрял его понимание «сущности и философии всех изящных наук». Но он критиковал романтика Жуковского за «пагубное» его влияние: «мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали»⁷

Бестужев высоко ценил классициста А. Ф. Мерзлякова как поэта и переводчика, положительно отзывался о русском катехизисе классицистической эстетики «Словаре» Н. Ф. Остолопова, но в своих симпатиях склонялся к романтической поэзии, считая, что классицизм устарел и что современная поэзия есть поэзия романтическая.

Сомов, симпатизируя новаторским тенденциям романтизма, издевался над его унылыми эпигонами, предвосхищая едва ли не буквально аналогичные выступления Кюхельбекера и Бестужева. Призывая к свободе от классицистических норм, допуская для поэта смелые порывы воображения, то есть примыкая к романтическим идеям, Сомов предостерегал от романтических условий: «Мы восстаем против поэзии классической новых времен, хотим расторгнуть границы, коими она стесняет воображение,— и добровольно подчиняемся новым условиям, налагаем на себя новые узы... везде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чему-то лучшему, выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов»⁸.

При всем стремлении учесть лучшее, что сделали оба направления эстетики того времени, и подвергнуть критике их недостатки, Сомов в собственно теоретической области стоял на позициях, близких к классицистической, и критиковал романтизм. Декабристские идеи народности, самобытности, необходимости национального искусства он обосновывал с помощью типично классицистической аргументации: «природа и человек, прошедшее и настоящее говорят поэту: выбирай и твори». Более того, «свобода», «смелые порывы» и прочие качества поэта, так перевозносимые романтиками, по его мнению, регулируются законами, вскрытыми классицистами,— эти качества управляются «только вкусом, верным и строгим».

Сомов подчеркивал зависимость самого акта художественного творчества от окружающей художника действительности. Положение это, по его мнению, относится как к содержанию, так и к форме произведения искусства. «И что же такое есть идея художника? По моему мнению, она есть усовершенствование, сообразно понятиям художника, предметов, существующих в природе»⁹.

Эта формулировка прямо перекликается с классицистической теорией подражания, с тем, что, с одной стороны, художник активен, ибо не просто копирует природу, но «усовершенствует» ее, и что, с другой стороны, его активность может быть направлена только на действительные предметы и, следовательно, обусловлена определенными рамками. Но для Сомова эта мысль имела особое значение, так как, развивая ее особенно подробно и настойчиво, он таким путем проводил реалистическую тенденцию в эстетике. Явно противопоставляя свою точку зрения романтизму, Сомов писал: «воображение человека имеет свои границы... если оно иногда и творит чудовища, не существующие в природе, то составляет их из частей... действительно в природе находящихся. <...> Иначе воображение ничего не может сотворить, ничего изобрести небывалого: область природы столь обширна и разнообразна, что в ней есть все, что самое затейливое воображение человека могло бы придумать»¹⁰.

Как и другие русские сторонники теории подражания, Сомов видел единство двух отстаиваемых им принципов (объективной обусловленности деятельности художника и его активности) в «идеале». «Идеал» — прообраз, по которому творит художник; он есть отражение действительности в сознании художника и в то же время плод его фантазии. «...Существовали ли в природе формы, по которым воображение художника создало свой идеал? — спрашивал Сомов. — Существовали ли образцы красоты женской и мужской... прежде нежели творческий ум совокупил их в одно, дал им еще высшие совершенства (АВ. Не выходя из пределов, предписываемых природою) — и явил вам Венеру Медицейскую, Антиноя и Аполлона Бельведерского? Я говорю, что формы сии существовали, что по ним сопоставился идеал художника, который и в воображении своем и в выполнении вещественном еще более их сгладил и усовершенствовал, и таким образом создал образцовые свои произведения. Иначе и быть не могло: сотворить что-либо вне природы или по крайней мере несходное с каким-либо из предметов чувственных есть физически невозможное для человека даже с самым пылким воображением... он может их увеличить или уменьшить.. но... основываясь на свойствах, действительно в природе существующих»¹¹.

Ни силы, ни красоты, ни народности не видел в произведениях русских романтиков и Кюхельбекер. Он выражал недовольство всей германо-русской школой, под которой понимал Жуковского и его последователей.

Не менее враждебно относился он к иенской романтической эстетике. Несомненное и достаточно сильное воздействие на творчество Кюхельбекера оказали классицистическая методология и классицистические идеи, как бы он ни относился к ним теорети-

чески и как бы ни свойственны ему были тенденции другого рода. Совершенно по-классицистически звучит его определение «высшей поэзии» как «идеала», как «соединения вдохновения и прелести». Недаром именно это место сразу же вызвало отпор романтика В. Ф. Одоевского, отождествившего эту дефиницию с французскими односторонними определениями и давшего ему повод подвергнуть Кюхельбекера критике с романтических позиций. Как правильно отметил Одоевский, именно это определение составило теоретическую основу критического рассмотрения Кюхельбекером фламандской школы живописи и привело его к весьма сдержанной оценке Рубенса и Рембрандта. В осуждении их чувствовалось недовольство классициста всякой неупорядоченностью, произвольностью чувства. Как прямая критика романтического принципа абсолютно свободного вдохновения, не связанного никакими правилами, и как пропаганда классицистических принципов о необходимости соединения в процессе художественного творчества вдохновения и осмысления, звучат упреки Кюхельбекера поэтам, в творениях которых «истинный огонь почти гаснет в дыму»... В их произведениях есть черты разительные; но почти никогда нет прекрасного целого... они не считают нужным питать «огонь» вдохновения «прилежанием, образцами, критикою»¹².

В целом при всей его неоднородности декабризм, разрабатывая свою эстетическую программу, свою концепцию «истинной поэзии», устанавливая свое отношение к классицизму и романтизму, не был сам, разумеется, ни классицизмом, ни романтизмом. Он представлял собой самостоятельное течение, хотя его литературно-эстетическая программа в какой-то мере впитала в себя отдельные идеи того и другого направления, которые «годились» для выработки собственной программы. По своей устремленности, объективной исторической роли декабристская эстетика подготавливала эстетику критического реализма. Мысль о том, что искусство, литература, поэзия отражают жизнь народа, а вместе с тем и его «дух» — и притом не вообще, а в данный исторический момент, — что исторические этапы их развития различаются по этим признакам, что они должны воспитывать народ в высоконравственном и патриотическом духе, а также критика философских основ романтического идеализма в эстетике, преодоление ограниченности и дальнейшая разработка реалистических тенденций эстетики просветительского классицизма — все это дает основание подчеркивать значение реалистической тенденции в эстетической программе декабризма. Она непосредственно связала некоторые принципы классицистической и романтической эстетики не только друг с другом, но и с задачами искусства в деле революционного преобразования России.

ПРИМЕЧАНИЯ

Русские эстетические трактаты первой половины XIX века, т. 2. М., 1974, с. 573, 572.

Там же, с. 590.

Там же, с. 583.

Там же, с. 588.

Там же, с. 553.

Там же, с. 583.

Там же, с. 591.

⁸ Там же, с. 561.

⁹ Там же, с. 563.

⁰ Там же, с. 567

Там же, с. 567—568.

Там же, с. 571

§ 4. Пушкин. Лермонтов. Гоголь

Художественно-эстетическое наследие гения русской поэзии, основоположника национальной реалистической литературы, реформатора русского поэтического языка Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837) составило важный этап в истории культуры нашей страны, оказало глубокое влияние не только на современников, но и на последующие поколения. «Пушкин,— по справедливой оценке В. Г. Белинского,— принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...»¹

Творчество Пушкина глубоко диалектично. Как мыслитель, питавший особый интерес к философии истории, он горячо откликнулся на жгучие проблемы современности, исследовал коренные, вечные проблемы бытия, мотивы человеческих поступков, сущность индивидуальных характеров и народных судеб. Эстетическая концепция великого русского поэта широка и фундаментальна.

Глубокое проникновение в историю русской культуры, русское народное творчество дало возможность Пушкину поставить вопрос о национальной специфике и народности литературы и искусства. Он не только обобщил эстетическое наследие своих предшественников — Ломоносова, Радищева, Карамзина, Жуковского, декабристов,— но и поднялся на качественно новый уровень, став основоположником нового, реалистического метода

в русском художественном творчестве и эстетической теории. Однако великий поэт не замыкался в рамках национальной культурной традиции.

Опираясь на материалистические традиции античной философии (Эпикур, Лукреций Кар), блестяще владея западноевропейской эстетической культурой (Вольтер, Руссо, Дидро, Монтескье, Шекспир, Расин, Корнель и другие), Пушкин и как художник и как теоретик решал проблему художественной преемственности на уровне высших достижений мирового искусства. Это обуславливало подлинное новаторство его эстетической концепции, вело к созданию самобытной русской традиции.

Прежде чем проложить новую дорогу в творчестве и теории, Пушкину, по словам А. В. Луначарского, пришлось «произвести свой эстетический суд над многим»²

Активное участие Пушкина в литературной борьбе эпохи способствовало четкому выявлению его эстетических позиций. Не ограничиваясь художественным творчеством, поэт уже в 20-е годы пишет ряд специальных статей³, в которых вопросы художественно-эстетические пытается решать с философских, мировоззренческих позиций.

Критикуя эстетическую систему классицизма как устаревшую, высмеивая сентименталистов, которые «никогда не скажут *дружба*, не прибавляя: сие священное чувство, коего благородный пламень»⁴ (что не мешало ему высоко ценить наследие Карамзина), Пушкин основное внимание сосредоточивает на анализе содержания художественного произведения. Он в высшей степени негативно оценивает формальную критику, занятую, по его мнению, лишь исследованием слога, определением жанра произведения, его принадлежности к той или иной эстетической «системе». Точность и краткость — вот, по Пушкину, главные критерии оценки художественной прозы, которая «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»⁵

Отдав значительную дань романтическому движению («Руслан и Людмила», «Цыгане», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник»), Пушкин в основном разделял эстетические воззрения декабристов, вступая, однако, с ними в полемику по ряду важных вопросов. Ломая старые каноны, он и в теории шел значительно дальше декабристов по пути к реализму. Глубина, диалектическая сложность в постановке и решении проблем творчества, отстаивание правды жизни в искусстве, национального характера русской культуры, ее народности — все это отличает эстетические воззрения поэта. Важно само направление пушкинской критики декабристов, конкретно-исторический подход к оценке их эстетических позиций. Для него неприемлем субъективизм их творческого метода и суждений об искусстве.

Анализируя «Думы» Рылеева, Пушкин отмечает, что в них нет отражения живой истории России, что «все они на один покрой, составлены из общих мест... Национального, русского нет в них ничего, кроме имени (исключаю «Ивана Сусанина»)»⁶.

Не соглашаясь с А. Бестужевым, защищавшим «теорию круговорота» в истории культуры, где методично «век гения» сменяется «веком упадка», Пушкин подчеркивает «своевольность» его взгляда, далекого от живого процесса развития литературы, который никак нельзя втиснуть в прокрустово ложе. Конкретная история жизни народа — ключ к разгадке тайны его культуры. Эта мысль станет лейтмотивом теоретических работ Пушкина, а проблема народности в литературе и искусстве — одной из ведущих в его наследии. К ней он обращается неоднократно, начиная с заметок «О народности в литературе», явившихся ответом на споры в критике 20-х годов (статьи В. Кюхельбекера и А. Бестужева в «Мнемозине» и «Полярной звезде»). Пушкин подчеркивает, что народность не есть нечто внешнее по отношению к литературе и не ограничивается выбором предметов из отечественной истории; литература должна отражать образ жизни народа, всю совокупность материальных условий и духовных особенностей его существования. Об этом он писал в письме к Рылееву в мае 1825 года: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»⁷.

Обстоятельства жизни народа, духовная атмосфера общества и порождают, по Пушкину, национальные характеры, которые становятся центром художественного изображения. В «Россиаде» Хераскова, несмотря на ее громкое название, нет ничего народного, а в скромных баснях Крылова глубоко показаны нравы и дух русского человека, пульс народной жизни, особенности национального характера: «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выразиться»⁸.

Раскрытие объективных основ народного характера прокладывает путь к подлинной художественности, многогранному постижению человека. В «Письме к издателю «Московского вестника» Пушкин, разъясняя образ Пимена («Борис Годунов»), писал: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших летописях: простодушие, умиленная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое... совершенное отсутствие суетности, пристрастия...»⁹. Пушкин подчеркивает, что если бы он вздумал изобразить характер князя Курбского, то он резко бы отличался от характера смиренного инока. Он отвергает чрезмерную субъективность; односторонность личных пристрастий, свойственные романтической поэзии,

индивидуалистической по своему духу. Пушкинской концепции глубокого, объективного проникновения в события и характеры не отвечали ни ригористические строгости классицизма (хотя он и искренне восхищался Расином и Мольером), ни слащавости сентиментализма, ни односторонности романтизма (не щадит он даже и Байрона, представившего в созданных им характерах «призрак себя самого»). Для Пушкина очевидна неисторичность этих эстетических систем. Критикуя индивидуализм, он пытается построить свою концепцию «истинного романтизма», реальным воплощением которого считает «Бориса Годунова»¹⁰. С этой целью он все чаще обращается к Шекспиру, к анализу его художественного метода. Пушкин ценил творчество великого английского драматурга за историческую правду, а не за внешнее правдоподобие. Смелость формы, способность объять могучей творческой мыслью целый мир, вольная, широкая кисть, а главное — глубокое и всестороннее раскрытие человеческих характеров — все это пленило русского поэта.

«Лица, созданные Шекспиром, — писал Пушкин, — не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порыва, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков, обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»¹¹.

Народность и правда жизни в литературе неотделимы друг от друга. Эта мысль многократно варьируется Пушкиным. Так, в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (одной из самых важных в философско-эстетическом плане) Пушкин, развивая понятие народности литературы (народное как самобытно национальное, но народ — это уже и народные массы, народ — обобщенное понятие), связывает его с правдивым изображением жизни, видит сущность драмы в выявлении «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», в воскрешении (если речь идет о прошлом) «минувшего века во всей его истине»¹².

Народность искусства трактуется Пушкиным как правдивое раскрытие судеб народа, духа и содержания народной жизни. «Что развивается в трагедии, какая цель ее?» — задается он вопросом. И отвечает: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»¹³.

Углубленному решению Пушкиным проблемы народности способствовал его неизменный интерес к русской истории. Он изучает петровское время, историю народных восстаний Разина и Пугачева, пытается осмыслить роль народа в истории, глубоко ему сочувствует. Так, он записывает в «Дневнике» 17 марта 1834 года: «Много говорят о бале, который должно дать Дворянство по случаю совершеннолетия государя наследника... Праздников будет на полмиллиона. Что скажет народ,

умирающий с голода»¹⁴ Оценка исторических событий, государственных деятелей с точки зрения народа — неотъемлемая черта подлинного искусства, по Пушкину.

В понимании проблемы народности и реализма великий русский поэт явился прямым предшественником Белинского. Концепция реалистического творчества углубляется Пушкиным в 30-е годы, что находит отражение в его творчестве, в частности в прозе. Пушкинская проза и по тематике, и в выборе героя («Станционный смотритель», «История села «Горюхина», «Гробовщик» и др.), и в отношении автора к изображаемому событиям развивала реализм в русской литературе, сближая искусство с жизнью, отражая новые ее пласты. Новаторство Пушкина не находило, однако, поддержки, его не понимали, говорили о падении его таланта, нарушении эстетических правил, отступлении от канонов прекрасного. В полемике с консервативными и реакционными критиками (А. Т. Каченовский, Ф. В. Булгарин, А. Н. Орлов, М. Е. Лобанов, Н. В. Кукольник и другие), судившими поэта с позиций «изящного», Пушкин вырабатывает четкие критерии оценки художественного творчества, которое должно раскрывать прежде всего историческую правду, «нравы целого народа, целые эпохи, изящные или грубые, развратные или набожные, кровавые или героические...»¹⁵.

В борьбе за демократизацию литературы, формирование общественного мнения (развитию вкусов и взглядов широкой публики Пушкин придавал исключительное значение), утверждение реалистических принципов в эстетике большую роль сыграл журнал «Современник», основанный А. С. Пушкиным в 1836 году.

Как в статьях самого Пушкина («Александр Радищев», «Российская Академия», «Французская Академия», «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной», «Вольтер», «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» и др.), так и в появившихся впервые в «Современнике» произведениях Гоголя, Кольцова и других художников-новаторов был намечен дальнейший путь развития русской литературы и эстетической мысли.

Наряду с вопросами народности и реализма одной из важнейших проблем эстетики Пушкина была проблема общественного назначения искусства и роли поэта. Этот вопрос постоянно был в центре внимания русской общественной мысли. Его ставили и Ломоносов, и Радищев, и декабристы. Опираясь на их суждения, Пушкин идет значительно дальше в разработке этой проблемы.

Своеобразие пушкинской постановки вопроса заключается в том, что проблему общественного назначения искусства он решал одновременно и как проблему творчества, подчеркивая

долг художника перед обществом и в то же время необходимость личной свободы писателя.

Лейтмотивом всего творчества Пушкина является страстное утверждение активной, гражданской роли поэта, выступающего пророком, борцом за вольность, свободу человеческой личности.

В «Памятнике» (1836), оценивая пройденный путь, он так писал о значении собственного творчества:

«И долго буду тем любезен я народу,
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
 Что в мой жестокий век восславил я Свободу
 И милость к падшим призывал».

Трактовка поэтом указанной проблемы не была однолинейной. Наряду с революционными стихотворениями, раскрывающими активную роль художника в жизни общества, его назначение как политического борца за свободу, у Пушкина имеются и другие произведения (последекабристский период), говорящие о его трагических размышлениях и подчеркивающие аспект индивидуальной свободы творчества, «независимости» поэта от общества, от «толпы», как верно отметил Г. В. Плеханов, «от светской черни» («Стансы», «Поэт и толпа», «Поэту» и др.).

Высказанные Пушкиным на первый взгляд прямо противоположные суждения о назначении искусства явились не столько результатом его отступления от прежних позиций, сколько страстным отстаиванием свободы творчества в условиях николаевской реакции. Утверждение индивидуальной свободы, независимости от «толпы» было активной формой самозащиты поэта от существующего строя и официальной идеологии, которую его принуждали пропагандировать.

Вопрос о свободе творчества ставится Пушкиным необычайно широко — и как проблема социальная, конкретно-историческая, с одной стороны, и как проблема психологически-индивидуальная — с другой, связанная со спецификой таланта, с природой гения, «тайн творчества» («Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин» и др.).

Пушкин детально рассматривает отношения художника к действительности, анализирует процесс поэтического вдохновения, давая, по существу, материалистическую трактовку природы творчества, основанного на сознательном отношении к действительности.

«Вдохновение, — писал он, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно, и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»¹⁶.

Пушкин сближает принципы научного и художественного

познания, тем самым отвергая распространенную идею об иррациональной, мистической природе творчества.

Оценка пушкинского понимания назначения искусства и роли художника в обществе являлась пробным камнем для всех интерпретаторов его творчества. На различном толковании этого вопроса основывались нередко прямо противоположные взгляды на сущность пушкинского творчества и его значение для России (ср., например, историко-социологическую и эстетическую характеристику, данную Пушкину Гоголем, Белинским, Чернышевским, с одной стороны, и его трактовку как предстателя «чистого искусства» В. П. Анненковым, А. В. Дружининым в 60-е годы XIX века — с другой; оценку Пушкина славянофилами как почвенника, Достоевским — как смирителя гордости русского человека, символистами — как исследователя тайн души, непознаваемой мудрости и т. д.).

В наследии Пушкина нашел оригинальное глубокое освещение и ряд других эстетических и литературно-критических проблем. Его мысли о «полной художественности», форме и содержании, средствах художественной выразительности, мере условности, литературных направлениях, жанрах (в особенности драме, трагедии, романе) внесли неоценимый вклад в развитие национальной эстетической культуры. Решение всех этих проблем Пушкин связывал с созданием полнокровного русского литературного языка с его богатыми выразительными средствами, способного реализовать замысел писателя, максимально сблизить искусство и истину, содержание и форму

В художественном творчестве, в критических статьях, публицистике великий поэт не устал разъяснять необходимость «приблизить поэтический слог к благородной простоте», найти «сочетание простоты с истиною», понять, наконец, что подлинная поэзия нуждается в освобождении «от условных украшений стихотворства»¹⁷, от искусственности, манерности.

Эстетика Пушкина, как и его творчество, подытожила все предшествующее развитие русской культуры и четко определила пути ее дальнейшего расцвета.

«В Пушкине,— писал И. А. Гончаров,— кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»¹⁸

Разносторонний гений Пушкина является неиссякаемым источником для развития современной художественной культуры. Причина живого влияния великого русского поэта коренится в том, что его эстетическая концепция зиждется на утверждении материалистического, оптимистического понимания жизни, прославлении ее здоровых начал, разума, добра и красоты, творческих сил человека, свободы и духовной независимости личности.

Эстетические воззрения Михаила Юрьевича Лермонтова (1814—1841) не нашли выражения в специальных работах идейно-теоретического характера. Однако художественное творчество великого поэта столь концептуально, богато философско-эстетической проблематикой, что является важным вкладом в русское эстетическое наследие.

Мировоззрение Лермонтова сложно и противоречиво, идейно-творческие установки неоднозначны. В его художественно-эстетической концепции явно проглядывает мощная струя романтизма, идущая от декабристов, Жуковского, Байрона, разностороннее влияние Пушкина, русской исторической школы (М. П. Погодин). Постановка Лермонтовым вопроса об общественном назначении искусства во многом близка гоголевской. Революционно-демократические идеи А. И. Герцена и В. Г. Белинского также не прошли бесследно для поэта, как и немецкая классическая философия, в особенности Шеллинг и Гегель, диалектика которых оказала воздействие на природу лермонтовского мировосприятия. Нельзя не упомянуть и влияния Гете и Шекспира, бывших предметом его постоянного изучения.

Лермонтов как художник и мыслитель, вобравший высшие достижения отечественной и западноевропейской культуры своего времени, глубок и многогранен. Справедливо замечание Т. П. Головановой, пишущей о неправомерности представлять художественное сознание русского поэта абсолютизированным, «как принадлежащее преимущественно одной или другой идейно-художественной тенденции эпохи», ибо подобная альтернативность мешает пониманию его «сложного, изменчивого, подвижного мировосприятия...»¹⁹

Разносторонние источники, оказавшие влияние на художественное сознание Лермонтова, способствовали формированию углубленной, оригинальной эстетической концепции писателя, что проявилось, в частности, в трактовке основных эстетических категорий. Сквозь сложность и многогранность его творческих принципов четко просматривается, однако, единство подхода к отображению действительности. На протяжении короткой жизни поэтом владела «одной лишь думы власть», по существу, одна коренная проблема. Это — проблема личности, проблема непримиримого противостояния ищущего свободы индивида существующему порядку, обществу.

Человеческий характер во всех его жизненных противоречиях, взаимосвязях со средой, духовная жизнь личности являются основным вопросом лермонтовского творчества от первых юношеских стихов до философского романа «Герой нашего времени». Эволюционировал лермонтовский метод художественного отображения от романтизма к углубленному психологическому

реализму, но проблема свободы человека, разнообразных путей ее осуществления оставалась.

Главные герои поэзии, прозы и драматургии Лермонтова являются блистательным художественным воплощением его концепции масштабной человеческой личности. Все социальные, философские, этико-эстетические проблемы эпохи пропускаются Лермонтовым через призму мучительного познания и самопознания героя, проникновения в его сокровенный внутренний мир. Личность лермонтовского героя — одновременно социальный тип и «герой» времени, представитель целого поколения. Рефлексирующее сознание Арбенина, Печорина, как скальпелем, вскрывает не только противоречия между индивидом и обществом, но и бездонные глубины их собственной натуры, поднимаясь до высокого драматизма. Трагические характеры Лермонтова, не поступающиеся ни одним личностным движением души, знающие себе цену, умеют при этом «читать» в чужих душах, проникать в смысл происходящего, улавливать думы и чаяния века. Таков Печорин, обреченный и как индивидуальней характер и как социально-психологический тип на неизбежный разрыв с действительностью. Во всестороннем исследовании характера человека (Печорин), его соотнесенности с различными социальными слоями общества — глубокое новаторство Лермонтова. Его аналитический психологизм, бескомпромиссно вскрывающий противоречивую сущность человека, оказал серьезное влияние на эстетику и художественный метод Толстого и Достоевского.

Ратуя за воплощение художником идей века, глобальных мыслей и чувств, поиски идеала, Лермонтов постоянно подчеркивал, что реализация подобных идей в искусстве плодотворна лишь при помощи высокохудожественных средств и главный способ насыщения произведения идеями, выражения в нем идеала — это создание художественно убедительного характера. Разбирая в «Автобиографических заметках» «Новую Элоизу» Руссо, поэт признает в ней «красноречие удивительное», но видит недостающую этому произведению художественность: «Ума слишком много; идеалы — что в них? — они прекрасны, чудесны, но несчастные софизмы, одетые блестящими выражениями, не мешают видеть, что они все идеалы». Сравнивая «Новую Элоизу» с «Вертером» Гете, он видит преимущества последнего: «Вертер лучше, там человек — более человек. У Жан-Жака даже пороки не таковы, какие они есть. — У него герои насильно хотят уверить читателя в своей великодушии»²⁰

Особое место в эстетических воззрениях Лермонтова занимает проблема народности, углубленная поэтом вслед за Пушкиным, которая соотносится с проблемой национального в их сложном переплетении. Ключ к ее решению Лермонтов ищет

в народной точке зрения на события («Бородино»), народном духе поэзии, с одной стороны, и сатирическом разоблачении темных антинародных сил, национального консерватизма, прикрывающегося ложным патриотизмом,— с другой. Программными, новаторскими в этом отношении являются такие произведения Лермонтова, разные по жанру и социальному звучанию, как «Песня про купца Калашникова» и «Родина», «Панорама Москвы» и «Думы». Обращаясь к прошлому, поэт видит Россию всю «в будущем», ради которого он и воспеваает творения предков: колокольню Ивана Великого и Петровский замок, Сухареву башню и храм Василия Блаженного, Московский Кремль и Донской монастырь, отстаивает национальные традиции русской эстетической культуры и одновременно неистово бичует пороки царской «немытой России», испорченность людей «высшего круга».

Глубокие мысли Лермонтова о природе художественного творчества, гения, таланта, об общественном предназначении искусства не потеряли своего значения и сегодня.

Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) явился продолжателем пушкинского эстетического наследия, первым, кто оценил его подлинное значение. Не случайно свои первые критико-эстетические статьи 1832—1834 годов он посвящает анализу творчества великого поэта («Несколько слов о Пушкине», «Борис Годунов» — поэма Пушкина). Гоголю принадлежит ставшая широко известной оценка Пушкина как русского национального поэта: «...никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным... В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка... Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»²¹.

Стремление определить, что такое национальное и народное в искусстве, — существенный момент всех теоретических размышлений Гоголя об искусстве. Быть национальным поэтом, по Гоголю, значит быть поэтом народным. Он дает глубокое толкование проблеме народности в литературе, взятое затем за основу В. Г. Белинским: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами

своего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, что будто это чувствуют и говорят они сами»²².

Основной исторической заслугой Гоголя является дальнейшая разработка принципов реалистической эстетики, утверждение неограниченных возможностей нового художественного метода. Лейтмотивом всех теоретических работ Гоголя начиная с 30-х годов («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», статьи из «Арабесок», «Петербургские записки» 1836 года, «Театральный разъезд после представления новой комедии» и др.) является новый взгляд на самую социальную и эстетическую природу художественного творчества, на сущность его предмета, выявление новых сторон изображения жизни в искусстве и установление соответствующих критериев оценки. Гоголь делает поистине гигантский шаг вперед по пути художественного освоения действительности при помощи реалистического метода.

На протяжении всего творчества Гоголь подчеркивал, что главная задача писателя — изображение жизни «в совершенной истине», которая представляет собой не копию действительности, а ее глубочайшее раскрытие и истолкование.

Гоголь выдвигает оригинальное положение о важности изображения в литературе самых обыкновенных предметов и характеров, пытается определить принципы раскрытия этого обыкновенного: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»²³.

Подобно Белинскому, Гоголь резко критикует мелодраму за ложь, напыщенность, изображение странного и исключительного, неслыханного и невиданного. «Я воображаю, — пишет он, — в каком странном недоумении будет потомок наш, вздумающий искать нашего общества в наших мелодрамах»²⁴.

Истинная литература, по Гоголю, отражает «жизнь нашу», «наше общество», то, «что вседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно». И в своих теоретических статьях 30-х годов он утверждает новые принципы реалистической эстетики, определяет цель и природу реализма, неотъемлемой составной частью которого считает сатирическое изображение действительности, создает своеобразную теорию комического.

Гневно критикуя бесцветные произведения, не имеющие «никакой определенности», Гоголь обращается к писателям: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем! Смех великое дело, он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный как связанный заяц...»²⁵.

В своих лучших, подлинно новаторских произведениях («Петербургские повести», «Ревизор», первая часть «Мертвых душ») Гоголь достигает необыкновенной глубины в социально-психологическом раскрытии отрицательных сторон русской жизни. В этих творениях он поднимается на новый исторический уровень, создает критическое направление в русской литературе, выступая основоположником натуральной школы, что дало основания представителям революционно-демократической эстетики (Белинский, Чернышевский) считать его первым, самым важным писателем России, знаменем освободительного движения.

Наибольшей философской глубины достигает в этот период и эстетическая концепция Гоголя, нашедшая выражение в специальных статьях, письмах, авторских отступлениях в художественных произведениях и т. д.

В работе «О поэзии Козлова», в «Театральном разезде», в письмах (в особенности к Плетневу и Жуковскому), в «Портрете», в подготовительных набросках, а также в авторских отступлениях «Мертвых душ» Гоголь ставит важные философско-эстетические проблемы: о роли и назначении художника в обществе, о важнейших законах развития искусства, о принципах художественного раскрытия жизненной правды, о характере творческого процесса и т. д.

Особо важное значение в этом смысле имеет «Театральный разезд после представления новой комедии»; о котором Белинский отзывался как о произведении, содержащем «глубоко осознанную теорию общественной комедии»²⁶. В этой работе, написанной в драматической форме, Гоголь выступает глубоким мыслителем-эстетиком, обосновывающим принципы социальной комедии.

Отстаивая «Ревизора» от нападок Булгарина, Сенковского и других критиков, не увидевших в нем «правдоподобия натуры», твердивших об избитости сюжета, «случайности» изображенного, Гоголь защищает концепцию литературы как «картины и зеркала общественной нашей жизни»²⁷, утверждая, что цель сатирической комедии в том, чтобы «произвести в зрителе яркое, благородное отвращение от многого кое-чего низкого»²⁸. Этим «подлым» и «низким» Гоголь считает те социальные условия, те порядки, которые являются питательной средой представленных им в «Ревизоре» «злоупотреблений».

Отвергая упреки хулителей «Ревизора» в том, что в нем нет завязки, Гоголь подчеркивает, что все художественные компоненты пьесы, в том числе и завязка, должны исходить из общей авторской идеи, обнимающей всех персонажей, все события и конфликты пьесы, основанной не на любовной интриге, а на глубоком раскрытии материальных интересов отдельных сословий и социальных групп, ибо «не более ли теперь имеет электричества

чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь»²⁹?

Гоголь выступает против «частной завязки», касающейся лишь поверхности жизненных явлений, утверждает необходимость завязки «общей», так как «комедия должна ввязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует... всех действующих. Тут всякий герой: течение и ход пьесы производит потрясение всей машины» ибо «правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства»³¹

Комедия, по Гоголю, должна быть «общественным, народным созданием», она призвана служить той же общественной цели, выражать «ту же высокую мысль», что и трагедия. Изображение низкого, достойного осмеяния, должно, по Гоголю, «служить орудием к прекрасному», утверждать посредством отрицания положительный общественно-эстетический идеал. Страстное отстаивание Гоголем серьезного значения социальной комедии, за создание которой «и в Сибирь посылают»³², имело громадное революционизирующее значение для русского общества.

С принципиально новых позиций реалистического метода осмысливает Гоголь и вопрос о назначении искусства в обществе.

С потрясающей художественной силой раскрывает он в повести «Портрет» трагедию художника в дворянско-буржуазном обществе. Легкий путь, избранный главным героем повести Чертковым, жажда богатства, славы, стремление угодить вкусам публики приводят его к полной творческой неспособности: вдохновение покидает Черткова.

К мучившему его вопросу о месте и роли художника в обществе Гоголь возвращается неоднократно. В седьмой главе «Мертвых душ» он дает по-настоящему мужественный ответ на него. Гражданский долг писателя перед народом он видит в полном раскрытии правды жизни во имя исправления общества, с целью воспитания всего народа, а не только избранных.

Гоголь сравнивает судьбу романтического писателя, который ни разу «не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям», отдавая дань лишь «возвеличенным образам» и тем заслуживая слезы восторга и одобрение публики, с писателем-реалистом, осмеливающимся вызывать наружу все, «что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи». Задачу настоящего художника он видит в том, чтобы вызвать наружу всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кипит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца выставить их выпукло и ярко на всенародные очи с тем, чтобы очистить общество, каждого человека от всего дурного, безнравственного.

Отвечая тем критикам, которые считали произведения основателя натуральной школы копией отдельных фактов, слепком с мелочей жизни, Гоголь раскрывает всю глубину и сложность творческого процесса, пишет о том огромном труде, который необходим писателю, чтобы понять частное сквозь призму общего, чтобы осознать место и значение этого частного в общей цепи событий, пройти сложный путь от факта жизни к факту искусства, так как «много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания»³³

Гоголь видит свое назначение в том, чтобы, идя рука об руку со своими «странными героями», озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и «незримые, неведомые ему слезы!»³⁴

Художественно-эстетические взгляды Гоголя пронизаны воспитательным пафосом, для него характерен социально-философский подход к творчеству, страстное стремление осмыслить жизнь всей России, всех сословий, «ничего не пропустивши». Высокое назначение искусства, выполнение литературой, и в частности театром, своего общественного долга Гоголь прямо связывает с глубиной и широтой реалистического постижения действительности, правдивым раскрытием характеров, показом «прячущихся пороков» и «одобрением знакомого, робко скрывающегося возвышенного чувства».

«...Пора знать,— делает он вывод,— что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да, это, кажется, знакомый человек» — только такое изображение принесит существенную пользу»³⁵

Гоголь сумел проникнуть в глубочайшую внутреннюю связь между реалистическим, правдивым изображением жизни и народностью литературы, а также ее национальной спецификой. Он одним из первых в России попытался поставить эти проблемы как общеэстетические, распространить требования верности действительности и народности на другие виды искусства (музыку, балет и т. д.), ратуя за то, чтобы не костюмы и декорации, а сама «сущность балета» и оперы стали народными, чтобы они выражали «характерность» русского народа.

Народное искусство (песня, танец и т. п.) Гоголь расценивает как незаменимый образец для всякого художника, как неисчерпаемый источник творчества. Речь идет не об использовании отдельных образов фольклора, а о творческом усвоении его содержательных основ, художественных форм, созданных народной фантазией, «духа народа», его нравственно-эстетического идеала.

Трактовка Гоголем народного творчества представляет серьезный шаг вперед в истории русской эстетической мысли. В его творчестве нередко встречается прямое использование фольклорных мотивов и сюжетов, но главное — весь поэтический мир Гоголя, его мироощущение в целом, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и кончая «Мертвыми душами», проникнуто его духом, истинно народной образностью.

Общетеоретическое значение имели и те работы Гоголя, в которых ставились вопросы о критериях социальной и художественно-эстетической оценки произведений литературы и искусства, проблемы критики («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах», «Авторская исповедь» и «Выбранные места из переписки с друзьями», авторские отступления в «Мертвых душах»).

Стремления Гоголя направлены на установление объективных критериев оценки как отдельных художников и конкретных произведений, так и состояния литературы и искусства в целом.

Он резко выступает против «Телеграфа», «Московского наблюдателя», «Библиотеки для чтения», «Северной пчелы», критикуя их за отсутствие философско-эстетической платформы, единого направления, общих критериев оценки, за мелочность «в мыслях», за то, что, вместо того, чтобы быть изданиями с ясной и твердо отстаиваемой позицией, они превратились в «складочное место всех мнений и толков»³⁶.

Гоголь едко высмеивает субъективизм, произвол эстетических оценок Сенковского, сделанных кое-как, наспех, бесцельно. «В его рецензиях, — пишет он, — нет ни положительного, ни отрицательного вкуса, — вовсе никакого. То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек»³⁷. Гоголь показывает, как отсутствие четких критериев приводит к тому, что Сенковскому ничего не стоит поставить Кукольника в один ряд с Гете, назвать шарлатаном Вальтера Скотта, приделав свой конец к комедии Фонвизина.

Считая художественную критику делом важным и серьезным, требующим большого опыта и знаний, он ратует за то, чтобы она была основана «на глубоком вкусе и уме», чтобы в ней был виден как «разбираемый писатель», так и еще более «сам разбирающий»³⁸. Критика должна руководить «вкусом толпы», вырабатывать его, быть «верным представителем мнений целой эпохи и века»³⁹.

Новые оттенки вносит Гоголь и в понимание национальной природы русской литературы, русского национального гения и его отношения к культуре других народов.

Последний период творчества Гоголя (вторая половина 40-х годов) связан с глубоким идейно-нравственным кризисом в его мировоззрении, усилением в нем мистических, религиозных на-

строений, попыткой примирить критическую направленность своего искусства с действительностью, поисками абстрактных путей разрешения социальных противоречий, что не могло не сказаться и на эстетических воззрениях писателя.

Произведения Гоголя последних лет жизни («Выбранные места из переписки с друзьями», «Учебная книга словесности для русского юношества», «Авторская исповедь») по-прежнему проникнуты утверждением общественного назначения искусства, однако эту проблему теперь писатель трактует в духе «официальной народности». В «Выбранных местах...» рассыпаны глубочайшие мысли об эстетическом идеале, поэтической природе слова, о специфике театра, об объективном и субъективном началах в искусстве, природе художественного таланта, основное свойство которого — умение показать «пошлость пошлого человека» сильно, «крупно в глаза всем». Гоголь дает исключительно интересные эстетические характеристики почти всем русским писателям и поэтам, начиная с Ломоносова и кончая Лермонтовым, но вывод его о сущности и назначении литературы теперь другой, противоречащий его собственным высказываниям об отдельных художниках.

На поставленный им вопрос: «Что такое наша поэзия вообще, зачем она была, к чему служила и что сделала для всей русской земли нашей? Имела ли она влияние на дух современного ей общества? Или же она была, просто, верной картиной нашего общества...?» — Гоголь отвечает: «Не была ни тем, ни другим... поэзия наша ни поучала общество, ни выражала его»⁴⁰.

Теперь, по мнению Гоголя, только тот поэт, кто служит христианским идеям, кто воспитывается «христианским высшим воспитанием»⁴¹

Реакционные черты мировоззрения Гоголя, обусловленные его духовным кризисом, проявились не в один день. Зачатки трагического ощущения жизни, пессимизма можно проследить и в более ранних произведениях писателя.

Коренной причиной глубоких мучительных противоречий гоголевского мировоззрения явилась невозможность осуществления социально-нравственного идеала писателя в условиях современной ему действительности. Считая себя призванным изменить существующее положение России и избрав средством этого изменения художественное творчество, Гоголь глубоко верил в нравственно-воспитательную, справедливую силу литературы, созданных им творений.

«...Ни в ком из наших великих писателей,— писал о Гоголе Н. Г. Чернышевский,— не выразалось так живо и ясно сознание своего патриотического значения, как в Гоголе. Он прямо считал себя человеком, призванным служить не искусству, а отечеству...»⁴². В этих словах — ключ к пониманию как художест-

венного творчества, так и теоретической концепции Гоголя.

Но изменить действительность в соответствии с социально-правственным идеалом Гоголя, сделав всех людей добрыми и порядочными, было, естественно, невозможно.

Своим могучим талантом Гоголь помог утвердиться принципам критического реализма в русской литературе, сделать натуральную школу знаменем эпохи, основным художественным направлением, отвечающим во многом общественно-политическим и философско-эстетическим интересам революционно-демократического движения. Последующее развитие русской эстетической мысли пошло по пути, проложенному Пушкиным и Гоголем.

ПРИМЕЧАНИЯ

Белинский В. Г. Соч. в 3-х т., т. 2. М., 1948, с. 158.

² А. С. Пушкин в русской критике. М., 1953, с. 570.

³ Речь идет о статьях Пушкина «Мои замечания о русском театре», «Письмо к издателю «Сына отечества», «О причинах, замедливших ход нашей словесности», «Примечания к «Цыганам», «Возражение на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «О поэзии классической и романтической», «О трагедии», «О народности в литературе», «Возражение на статью Кюхельбекера в «Мнемозине» и ряде других.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Изд. 4-е. Л., 1977—1978, т. 7, с. 12.

Там же, с. 12—13.

⁶ Там же, т. 10, с. 113.

⁷ Там же, т. 7, с. 28—29.

⁸ Там же, с. 23.

⁹ Там же, с. 53.

¹⁰ Там же, с. 52.

Там же, т. 8, с. 65.

Там же, т. 7, с. 147, 151.

¹³ Там же, с. 436.

¹⁴ Там же, т. 8, с. 31—32.

¹⁵ Там же, т. 7, с. 263.

¹⁶ Там же, с. 410.

Там же, с. 58.

¹⁸ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 77.

¹⁹ История русской литературы. Л., 1981, с. 411.

²⁰ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. Л., 1981, с. 354.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 8. М., 1952, с. 50.

²² Там же, 52. Выражение «дух народа», столь часто употребляемое Гоголем, в первые периоды его творческой деятельности не имело того

мистического значения, которое оно приобрело впоследствии. В данном случае «дух народа» — это выражение интересов «массы публики, представляющей в лице своем нацию» (там же, 51).

²³ Там же, 54.

Там же.

²⁵ Там же, с. 186.

²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8. М., 1955, 92.
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 4, с. 248.

²⁸ Там же, т. 5, с. 160.

²⁹ Там же, 142.

³⁰ Там же.

Там же, 143.

³² Там 166.

³³ Там 139.

Там же.

Там же, т. 8, с. 186.

³⁶ Там же, с. 157.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же, 157.

³⁹ Там же, с. 156.

⁴⁰ Там же, 403.

Там же, 407—408.

⁴² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1947, с. 137.

§ 5. Надеждин

Деятельность Николая Ивановича Надеждина (1804—1856) на поприще эстетической науки длилась всего несколько лет (1828—1837) и была насильственно приостановлена после того, как он опубликовал в 1836 году в издаваемом им журнале «Телескоп» «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева. Тем не менее этот одаренный человек, труженик науки, обладавший обширными познаниями и интеллектом мыслителя, успел сделать много для развития философско-эстетической мысли.

От начала своей деятельности Надеждин выступал как убежденный противник трансцендентализма в философии и эстетике. Однако, предупреждая об опасности «метафизического иступления», которое заводит эстетическую мысль «в беспредельные пустыни бесплодного умозрения»¹, он оставался идеалистом: философское развитие его совершалось как движение от платонизма к тому рационалистическому варианту объективного идеализма, который нашел классическое выражение в гегелевском учении о саморазвертывании и самопознании разумной идеи.

Коренное противоречие методологических воззрений Надеж-

дина состояло в том, что, выступая против «эстетического трансцендентализма», он, говоря собственными его словами, желал усовершенствовать «метафизику изящного»². Согласно его убеждениям, эстетическая теория «должна быть плодом совокупного гармонического действия различающего *самоуглубления*, созидающего *умозрения* и оправдывающей *наблюдательности*». Он полагал, что эстетические категории и теоремы должны «строиться снизу», но с тем непременным условием, что опыт «получает голос и право свидетельствовать» лишь тогда, когда «раскрывает внутри нас изъясняющее начало»³.

Противоречия методологических воззрений Надеждина явственно выступают в его концепции прекрасного. Надеждин подверг критике учение Канта за то, что он усматривал «начало изящного» не в свойствах явлений жизни, а в «высечувственном субстрате существа человеческого»⁴. Надеждин разъяснял, что «красота есть не что иное, как высшая гармония жизни»; она возникает, «когда внутренняя полнота уравнивается с действиями, в коих проявляется, когда жизнь составляет сама для себя и начало и цель»⁵. Все прекрасное, утверждал он, «действует на нас представлением совершеннейшей гармонии или соразмерности с нашею природою»⁶. Однако в других статьях (а иногда и в тех же) он говорил, что изящное по природе своей идеально, его субстанцию составляет «идея красоты вечной и беспредельной»; эстетическое наслаждение ею возникает потому, что «дух наш под грубою корою вещества начинает... предчувствовать присутствие высшей, родной себе жизни»⁷.

В 1832—1835 годах Надеждин читал в Московском университете теорию изящных искусств (излагая вместе с тем основы эстетической науки). Конспекты слушавших этот курс студентов (среди них были Станкевич и Белинский) свидетельствуют о той же вынужденной непоследовательности. «Идея красоты, — говорил он в своих лекциях, — есть совершеннейшая гармония жизни, без преобладания какого-либо из элементов, составляющих оную». И рядом другие записи: Платон учил, что познание есть «воспоминание, сохранившееся в душе от лучшего мира», где наша душа созерцала «вечное начало красоты, истины и блага». Сама природа, в которой мы открываем гармонию, есть образ божества, следовательно, «начало истинной красоты в самом боге»⁸.

Противоречивость высказываний Надеждина обусловлена не только борьбой диалектического и метафизического начал в его мировоззрении, но и тем обстоятельством, что для того, чтобы не быть обвиненным в пагубном свободомыслии и материализме, ему необходимо было, следуя официальной инструкции, опираться на учение Платона и согласовывать свои концепции с догматами православия. Печать насильственного самоискаже-

ния лежит поэтому и на его статьях, и на докторской диссертации, и на университетских лекциях. Это становится особенно заметным при сопоставлении их с последней по времени теоретико-эстетической его работой — статьей о категории эстетического вкуса, которую он выполнил в 1837 году для «Энциклопедического лексикона», — уже не как профессор университета (к этому времени он был уволен) и не как издатель «Телескопа» (журнал был запрещен), а как анонимный автор.

Суждения нашего разума, говорится в этой статье, «определяются необходимо познаваемую действительностью», поэтому есть только один способ убедиться в «объективной истине» наших представлений и понятий: если наши суждения окажутся в «совершенном согласии» с нею, мы получим полное основание утверждать, что они истинны. Этот критерий истинности универсален и с необходимостью должен учитываться в суждениях эстетического вкуса, который можно назвать «эстетическим разумом». Эстетический вкус «есть способность... принимать и усваивать впечатления изящного. (...) Из впечатлений, принятых и усвоенных чувством, вкус образует суждение, которое определяет эстетическую ценность явления в понятиях более или менее ясных силою мыслительного процесса». Первичные ощущения и впечатления, с которых начинается эстетическое восприятие, можно считать достоверными лишь при условии, что они находятся «в необходимом, всегда одинаковом соотношении с действительною бытностью изящных явлений».

Эстетический предмет и его свойства, разъясняет Надеждин, существуют независимо от нашего восприятия и нашей оценки; мы открываем этот предмет и квалифицируем эти свойства. Оценивая какое-либо явление как эстетически ценное, мы «не приписываем ему никакого особого реального качества; понятие «изящества» выражает именно только отношение, в котором мы сознаем это явление поставленным к нашему эстетическому чувству; но нет сомнений, что это отношение происходит от особенных условий бытности самого явления, от особенного способа существования элементов, из которых явление составлено реально». Поскольку красота (изящество) «есть нечто само в себе объективное», постольку и «суждения об изяществе имеют свою объективность». Их объективность, а следовательно, истинность определяются тем, что они «основываются на действительности, с которою можно их сводить для проверки, для убеждения, что в них выражается не случайная прихотливость, не болезненная причудливость субъекта»⁹.

Как можно видеть, действительную основу эстетических воззрений Надеждина составлял особый модус объективного идеализма, характеризовавшийся диалектическим способом мышления, убежденностью в суверенности человеческого разума и его

способности открывать истину путем исследования объективных законов действительности.

На это указывает и свойственный Надеждину способ суждения и разрешения основополагающего для «теории изящного» вопроса — об отношении искусства к действительности. Искусство, утверждал он, «есть не что иное, как воспроизведение природы!»¹⁰ Обращаясь к истории эстетической мысли, он отмечал, что представление о воспроизведении природы в искусстве (термин «природа» в его употреблении эквивалентен термину «действительность» и охватывает естественную среду и природу вещей, природу человека и человеческие отношения) «существует с тех пор, как начались рассуждения об изящном». Надеждину представляются в равной степени наивными и недialeктичными концепция «подражания природе» и концепция «украшения природы». Художественное воспроизведение действительности, разъясняет он, нельзя понимать как «материальное сходство с природою — в наружных формах»¹¹; художник «должен быть всегда творцом, изобретателем: без сомнения, действительность должна быть его моделью, но необходимо, чтобы список его озаглавлен был печатью свободного, зжидительного одушевления»¹². С другой стороны, следует видеть, что назначение художественного творчества состоит совсем не в том, чтобы сообщать действительности некое недостающее ей совершенство, а в том, чтобы помочь читателям, зрителям, слушателям «войти с ней в общение», «сблизить с нашей точкой стояния». Поэтому истинный живописец «не списывает и не украшает: он только сосредоточивает, в постижимой для нас перспективе, необъятную в самой себе красоту природы»¹³.

С понятиями Надеждина о творческом воспроизведении жизни в искусстве органично связаны его представления о назначении художественной деятельности и призвании художника. Подготавливая учение Белинского о законах реалистической типизации, Надеждин настаивал на том, что, живописуя действительность, художник должен «изображать ее значение, мысль, душу»¹⁴.

Вслед за непосредственными своими предшественниками, первыми профессорами эстетики Московского университета П. А. Сохацким, М. Г. Гавриловым, А. Ф. Мерзляковым, Надеждин критиковал «кодексы изящного», проповедующие «бесцельность искусства», и доказывал, что художественное творчество по природе своей предполагает наличие поэтической цели¹⁵. В первом же критико-теоретическом журнальном выступлении Надеждин вступил в полемический диалог с прозелитами учения о «чистом искусстве», доказывая, что они искажают известное положение кантовской «Критики способности суждения» о «целесообразности без цели». Это положение,

разъяснял он, означает «не то, чтоб изящное произведение не должно иметь никакой цели: но что оно должно иметь единственную цель свою в самом себе, не подчиняясь никаким внешним посторонним видам. Поэтические произведения должны быть свободными излияниями свободного духа: они не должны быть кованы на заказ, по ремесленническим расчетам. (...) Вот что значит бесцельность, проповедуемая Кантом! Но для чего же вы опускаете другую черту закона, им возвещаемого: соразмерность с целью (*Zweckmässigkeit*)? Для чего вы оторвали у него один только хвостик: без цели (*ohne Zweck*)?..»¹⁰

Согласно представлениям самого Надеждина, эта цель «есть не что иное, как идея, которую художник предполагает выразить своим произведением»¹⁷ Литература, лишенная значительных идей,— это всего лишь «медь звенящая»¹⁸ Что касается отношений художников начала XIX века к тревожной и мятущейся современности, то Надеждин убежденно утверждал: «Жизнь поэтов не ограничивается ныне уединенным отшельничеством в мире идеалов: они исходят и на позорище мира вещественного. Поэзия не мешает им действовать на чреде общественного служения и жить для блага людей и чести народов»¹⁹

С такими представлениями о гражданственном статусе художника в свою очередь связаны выступления Надеждина против «туманно-мистических» понятий о природе гения. На новом уровне философского осмысления проблемы он развил идеи просветительской рационалистической эстетики об общечеловеческой представительности великого художника. В гениальном даровании, полагал он, проявляются с особой силой всеобщие способности, а это обуславливает «особенную великость ума» и силу фантазии, благодаря чему художник «открывает новые и высокие идеи и глубоко проникает в их отношения»²⁰ Деятельность гениальных людей являет поистине высокое зрелище, поэтому «необыкновенные действия» гениев на первый взгляд представляются «не их собственными произведениями, но внушениями некоего высшего духа (*genius*), таинственно им присущего». На самом же деле перед нами «высочайшая степень расширения умственных сил человека»²¹ Гениального художника можно называть «зеркалом человечества»²²

К числу несомненных приобретений Надеждина следует отнести его концепцию развития художественной мысли. Некоторые положения, ее подготавливавшие, он высказывал в своей докторской диссертации «*De origine, natura et fatis poeseos, quae romantica audit*», завершенной в середине 1829 года. В генеральном процессе художественного развития Надеждин усматривает три основные фазы: первобытная поэзия (древняя Индия и Египет), классическая поэзия (античная Греция по преимуществу) и романтическая поэзия (европейское средневековье

и раннее Возрождение). В детерминации этого процесса он исходит из теолого-антропологического представления об отражении в искусстве основных стадий развития духа человеческого, являющегося субстанционально самостоятельной и движущей силой, предопределяющей мировосприятие, мироотношение и религиозные верования (которые в свою очередь составляют «основание эстетической религии»). Но наряду с этим он принимает во внимание также и «образ гражданского бытия». Идеей триадического развития Надеждин обязан Ф. Асту, И. Штуцману, А. Шлегелю, К. Бахману, однако при этом он решительно утверждает, что истинно романтической может быть признана поэзия, «начавшаяся прованскими трубадурами и кончившаяся падением рыцарства», и что в силу этого «*poeseos romanticae restauratio nostris temporibus est impossibilis*». Он негодует на «восстановителей романтизма», именует их «поэтическими мятежниками» и обвиняет их в «эстетическом нигилизме», губительном эгоизме и ипохондрии. Заканчивая свои размышления, Надеждин говорит, что, судя по приметам современности, дальнейшее движение духа человеческого, вступившего в новую фазу своего развития, должно привести в искусстве к синтезу классического и подлинно романтического начала²³.

Уклончивость позиции Надеждина Белинский впоследствии объяснял психологией «докторанта, не желающего противоречить закоренелым предубеждениям докторов»²⁴ (члены ученого совета в большинстве были приверженцами классицизма). Идеи диссертации Надеждина были подвергнуты основательной критике в ряде статей И. Н. Среднего, Н. А. Полевого, А. А. Бестужева. В июле 1833 года Надеждин произнес актовую академическую речь «О современном направлении изящных искусств».

Мы не находим в этой работе ни похвал благоразумным классикам, ни поношений романтических мятежников. Боги Древней Эллады, говорит Надеждин, «погибли невозвратно, и никакая сила не вызовет их снова к жизни!» Но и «одностронний романтизм ... есть точно такой же анахронизм для настоящего времени, как и школьное пристрастие к классическим приличиям». Теоретиков изящного волнует теперь вопрос о дальнейших путях художественного развития. Поиски ответа на этот вопрос — «задача важная не только по своей теоретической занимательности, но и по тому существенному влиянию, которое решение ее необходимо должно иметь на практическое развитие современной художественной деятельности». Отвечая на этот вопрос, Надеждин вновь выступает как незаурядный и самобытный мыслитель, преодолевший схематизм триадической периодизации. Характеризуя начало XIX века как время «брожения и кризиса», когда изжившие себя устои и традиции «всюду рвутся, чтобы дать место новой, всеми требуемой будущности»,

он убежденно утверждает: «...настоящий век, принадлежа к новой эпохе жизни, должен иметь новые потребности и виды, покориться новому особому направлению»²⁵.

Осознание этой закономерности Надеждин считал своей немаловажной заслугой и в особом выступлении счел необходимым еще раз подчеркнуть «историческую неоспоримость» того перелома в жизни человечества, вследствие которого должен был измениться способ художественного мышления²⁶.

Положения Надеждина об отличительных чертах нового направления художественных исканий можно назвать подготовительными работами к построению теории реализма. «Ubi vita, ibi poesis» — так сформулировал он первый, главнейший тезис своей докторской диссертации²⁷. Такое понимание эстетических отношений искусства к жизни Надеждин считал основополагающим для нового творческого направления, художественный идеал которого — в создании «полной картины бытия» и «высочайшей поэтической истинности»²⁸.

Настаивая на том, что непременным принципом изображения жизни должна быть «высочайшая истина», Надеждин предупреждал от одностороннего понимания задач искусства нового времени, ведущего к смешению художественной естественности и правдивости с натуралистичностью: «сообразность с жизнью», разъяснял он, не означает, что «современная поэзия должна быть рабскою копиею действительности: напротив, она должна быть вольным ее воспроизведением из недр фантазии, сдружившейся с жизнью до симпатического единства»²⁹.

Стремление к правдивому и полному воспроизведению действительности и ранее руководило многими художниками, отмечает Надеждин, но у них «оно было инстинктуально и слепо», поэтому даже у великих мастеров прошлого «не было и не могло быть естественности совершенной, полной... ибо не было совершенного, полного, всеобъемлющего представления жизни!» Искомое совершенство способа изображения действительности может быть достигнуто при условии, что творческие искания будут «управляться ясными идеями». Современное искусство «нисходит в круг обыкновенных явлений», но при этом не унижает себя. Скульпторы, композиторы, драматурги, романисты проникают в «сокровенные изгибы бытия», вникают в мельчайшие подробности жизни, стремятся сохранить «географическую и хронологическую истину физиономии, костюмов, аксессуаров». Раух отлил портрет Наполеона в повседневном костюме и тем не разрушил героической доминанты; Обер ввел в сферу оперной музыки частную жизнь человека; Бальзак умеет «излагать философию современной истории в мелких сценах домашнего быта». Искусство от этого не измельчало: оно стало более жизненным и человечным, не потеряв

глубины содержания и художественной значительности. Это стало возможным благодаря тому, что, воспроизводя многоликую и противоречивую действительность, обращаясь ко всем ее явлениям — большим и малым, необычным и обыденным, — приверженцы нового эстетического направления не довольствуются «материальной верностью изображений», а стремятся в образах своих произведений высказать «всеобъемлющий взгляд на жизнь»³⁰

Жанровую форму, художественными средствами которой «задача современного направления поэзии разрешается во всей полноте», Надеждин увидел в романе, поскольку благодаря своей «беспредельной всеобъемлемости» роман образует «просторную раму для свободного живописания беспредельной пучины жизни». Роман позволяет «разрабатывать» жизнь, воссоздавать ее во всей полноте и с различных точек зрения, органически соединяя «излияние чувств, выражение мыслей, сцепление действий»³¹.

К «категории романа» Надеждин относит и повесть: подобно ему, она представляет собою многостороннее воспроизведение жизни, только вмещенное в «более тесную раму». Это предопределяет сжатость, экономность повествования, но не ограничивает возможностей и средств художественного отображения действительности. Надеждин различает три вида повестей: *деесписательную*, в которой автор «подводит под эстетический пункт зрения действительные события жизни», исторической или современной; *сентиментальную*, в которой создается своего рода «биография сердца»; *философскую*, в которой изображение «избранного момента жизни» служит «решению умозрительной задачи», с тем непременным условием, что философический смысл не должен вноситься в жизнь извне, а открываться в связях ее явлений³². Среди писателей, разрабатывающих эту исключительно продуктивную жанровую форму, Надеждин уже в 1832 году выделил и высоко оценил Бальзака, умеющего «совмещать все три... взгляда и представлять философическую историю современной жизни с глубокою психологическою прозорливостью». Бальзак «пишет все изгибы, все тайные переломы страстей, всю чудную, страшную смесь злого и доброго, отвратительного и привлекательного, низкого и высокого, таящегося на дне сердца, в глубине души человеческой. Не только не писали так прежде, — подчеркивает Надеждин, — но и не подозревали, что так быть могло»³³.

Противоречивость эстетических воззрений Надеждина сказалась на литературно-критических его работах: в то время как высказанные им мнения о смысле и значении романтического движения, о новаторских реалистических произведениях Пушкина далеки от объективности и нередко продиктованы соображения-

ми, к эстетической науке отношения не имеющими,— его театральные рецензии показывают в авторе критика, руководящегося стремлением к истине и уважением к искусству.

Он исходил из убеждения, что драматургия «в силу эстетической своей организации» является родом поэзии, тяготеющей к правдивому воспроизведению характеров и конфликтов, и потому, расчищая дорогу для становления реалистического направления сценического искусства, боролся с предрассудками «старой школы» актерской игры, ее надуманными условностями, манерностью, аффектированностью, ложной патетикой, требовал психологической и художественной правдивости, простоты, естественности в трактовке характеров и «языке чувств»— мизансценировании, движении, мимике, интонации³⁴

Критически осваивая идеи европейских мыслителей (Канта, Шеллинга и его последователей), Надеждин опирался на традиции и приобретения русской рационалистической эстетики первой четверти XIX века и школы «умозрительного любомудрия» 1820-х годов. Это позволило ему подняться на новый уровень философского рассмотрения наиболее актуальных для его времени проблем и внести значительный вклад в движение эстетической науки. Оценивая деятельность Надеждина как ученого, мыслителя, педагога, Н. Г. Чернышевский писал, что он «пошел далее Шеллинга», разработал прочные «эстетические основания», на которые должна опираться теория и критика искусства, и тем самым явился предшественником и «образователем» Белинского³⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

Надеждин Н. И. Всеобщее начертание теории изящных искусств Бахмана.— «Телескоп», 1832, ч. 8, с. 539.

² Там же, с. 538.

³ Там же, с. 540, 543.

⁴ Там же, с. 242.

⁵ Надеждин Н. И. Необходимость, значение и сила эстетического образования.— «Телескоп», 1831, ч. 3, с. 134.

⁶ Надеждин Н. И. О высоком.— «Вестник Европы», 1829, № 3, с. 196.

⁷ Надеждин Н. И. Необходимость, значение и сила эстетического образования.— «Телескоп», 1831, ч. 3, с. 133, 136, 137.

⁸ Козмин Н. К., Н. И. Надеждин. Спб., 1912, 320, 321, 323.

⁹ Надеждин Н. И. Вкус. Энциклопедический лексикон. X. Спб., 1837, с. 544—545.

¹⁰ Надеждин Н. И. Об игре Каратыгиных.— «Телескоп», 1833, ч. 14, с. 269. Там же, с. 269

- ¹² Надеждин Н. И. Новости иностранной литературы.— «Телескоп», 1832, ч. 10, с. 487—488.
- ¹³ Надеждин Н. И. Об игре Каратыгиных.— «Телескоп», 1833, ч. 14, с. 270, 273.
- ¹⁴ Надеждин Н. И. Летописи отечественной литературы.— «Телескоп», 1832, ч. 11, с. 382.
- ¹⁵ Надеждин Н. И. «Луcreция Борджиа», драма Виктора Гюго.— «Телескоп», 1833, ч. 13, с. 410.
- ¹⁶ Надеждин Н. И. Литературные опасения за будущий год.— «Вестник Европы», 1828, № 21—22, с. 22—24.
- ¹⁷ Надеждин Н. И. «Луcreция Борджиа», драма Виктора Гюго.— «Телескоп», 1833, ч. 13, с. 410.
- ¹⁸ Надеждин Н. И. Обзорение русской словесности за 1833 год.— «Телескоп», 1834, ч. 19, с. 14.
- ¹⁹ Надеждин Н. И. Современное направление просвещения.— «Телескоп», 1831, ч. 1, с. 39.
- ²⁰ Козмин Н. К. Н. И. Надеждин, с. 342—343, 345.
- ²¹ Надеждин Н. И. О высококом.— «Вестник Европы», 1829, № 4, с. 313—314.
- ²² Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств. М., 1833, с. 10.
- ²³ Nadez din N De origine, natura et fatis poëseos, quae romantica audit., 1830, p. 148.
- Русский перевод текста диссертации, частично опубликованный Надеждиным в виде статей в «Вестнике Европы» и «Атенее», цитируется по: О настоящем злоупотреблении и искажении Романтической поэзии.— «Вестник Европы», 1830, № 1, с. 3, 5, 7, 8, 12, 17, 27, 29; № 2, с. 125—126, 132. Различие между Классическою и Романтическою Поэзиею, объясняемое из их происхождения.— «Атеней», 1830, ч. 1, 3—5, 7.
- ²⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 5, с. 213—214.
- ²⁵ Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств, с. 42, 46, 49—50.
- ²⁶ Надеждин Н. И. От издателя.— «Молва», 1833, № 115, с. 458—459.
- ²⁷ Указ. изд., р. 147.
- Этот принцип Надеждин считал основополагающим в своей концепции. В одной из работ, написанных им в ссылке, он указывал: «...я не перестану никогда повторять тезиса, за публичное защищение которого получил некогда докторскую мантию: «Где жизнь, там и поэзия!» («Утренняя заря». Спб., 1839, с. 282).
- ²⁸ Надеждин Н. И. Современное направление просвещения.— «Телескоп», 1831, ч. 1, с. 29—30.
- ²⁹ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 277.
- ³⁰ Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств, с. 51—55.
- Надеждин Н. И. Современное направление просвещения.— «Телескоп»,

1831, ч. 1, 37—38. Летописи отечественной литературы.— «Телескоп», 1832, ч. 11, с. 99—100.

³² «Телескоп», 1832, ч. 11, с. 99—105.

³³ «Молва», 1832, № 26. Библиография, с. 101.

³⁴ См., например, «Молва», 1831, № 25, с. 11; № 33, с. 109; № 38, с. 185; № 41, с. 233; № 43, с. 267.

³⁵ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч. в 15-ти т., 3. М., 1947, с. 159, 164.

§ 6. Славянофилы

Своеобразным развитием идеалистической тенденции русского романтизма были эстетические воззрения славянофилов. Доктрина славянофильства сформировалась в 40-е годы XIX столетия (программная статья А. С. Хомякова «О старом и новом» (1839) и «В ответ А. С. Хомякову» И. В. Киреевского). Славянофильство представляло собой относительно цельное течение в истории русской общественной мысли, сторонники которого придерживались общих историософских взглядов. Часто встречающееся деление славянофилов на старших и младших не имело четких критериев. Такие деятели славянофильства, как А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, П. В. Киреевский, А. И. Кошелев, Ю. Ф. Самарин, К. С. Аксаков, Д. А. Валуев, А. И. Попов, В. А. Елагин, В. А. Черкасский, не были объединены ни хронологическими, ни организационными рамками. Основное издание славянофилов «Московский сборник» было неперIODическим, сборники выходили только в 1846, 1847 и 1852 годах. Цензура была особенно строга к славянофилам. В 1832 году прекратил издание после выхода двух номеров журнал И. В. Киреевского «Европеец», в 1852 году последовал цензурный запрет на «Московский сборник», и только после смерти Николая I А. И. Кошелев получил разрешение издавать журнал «Русская беседа».

Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» писал о славянофилах: «Мы никогда не разделяли и не чувствуем малейшего влечения разделять мнения славянофилов, но по всей справедливости должны сказать, что если понятия их и надобно признать ошибочными, то нельзя не сочувствовать им как людям, проникнутым сочувствием к просвещению... эту школу обвиняли во вражде к науке, в обскурантизме, в стремлении вернуть Россию «ко дням Кошихина» и т. д. Упреки эти... несправедливы,— по крайней мере относительно таких людей, как гг. Аксаковы, Кошелев, Киреевские, Хомяков, решительно несправедливы. Горячая ревность к основному началу всякого блага, просвещению, одушевляет их. Нет нужды лично знать их, чтобы быть твердо убежденным, что они принадлежат к числу

образованнейших, благороднейших и даровитейших людей в русском обществе»¹ Вождь русской революционной демократии достаточно полно выделил ведущих теоретиков славянофильства. Деятельность П. В. Киреевского и А. И. Кошелева, активно исследовавших и пропагандировавших русскую старину и народное творчество, а также литературно-критические выступления К. С. Аксакова, затрагивавшего многие злободневные вопросы, например, отношения к Гоголю (с критикой брошюры Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя» и его тезиса о том, что Гоголь — это русский Гомер, одновременно выступили такие антиподы, как Белинский и Шевырев), занимают выдающееся место в истории русской публицистики и литературы.

Вопросами философско-эстетического осмысления действительности занимались преимущественно Иван Васильевич Киреевский (1806—1856) и Алексей Степанович Хомяков (1804—1860), которые помимо философских и социально-общественных проблем решали также задачи эстетико-художественные и литературные. Киреевский в своих литературных обозрениях проявил тонкое художественное чутье в оценках произведений изящной словесности, что было положительно отмечено А. С. Пушкиным, которого русский эстетик еще в дославянофильский период назвал поэтом-философом, стремящимся в самой поэзии «выразить сомнения своего разума, который всем предметам дает общие краски своего особенного воззрения и часто отвлекается от предметов, чтобы жить в области мышления»² Хомяков долгое время был председателем Общества любителей российской словесности и принадлежал к поэтам пушкинской плеяды (современники ставили его имя рядом с Баратынским, Тютчевым и Фетом).

Характерными принципами славянофильской эстетики являлись прежде всего консервативно истолковываемая идея народности, религиозно-идеалистическое понимание искусства, идея символизма художественной формы (славянофилы резко критиковали натуральную школу в литературе и боролись с ее влиянием в России). Для них также характерна тенденция рассматривать любой эстетический объект в широком культурно-историческом контексте.

В соответствии с общеромантическими принципами в противовес классицистической эстетике славянофилы рассматривали мир не как совокупность готовых форм, а как процесс бесконечного становления, который является творческой духовной деятельностью символического характера, воплощающей внутреннее содержание во внешней форме.

Если Новалис говорил, что поэзия на деле является абсолютно реальным, то Киреевский по этому же поводу писал, «что от горя жизни можно укрыться в музыке и поэзии»³, а Хомя-

ков утверждал, что «искусство истинное есть живой плод жизни, стремящейся выразить в неизменных формах идеалы, скрытые в ее вечных изменениях»⁴.

Общность славянофилов с романтиками можно усмотреть, далее, в сходстве философских симпатий. Романтики вывели основные свои философские и эстетические принципы главным образом из воззрений позднего Шеллинга, противопоставляя его учение философии Гегеля. Пройдя период увлечения гегелевской философией, славянофилы тоже пришли к резкой критике Гегеля и усвоению идей позднего Шеллинга: «...все развитие новейшего мышления от Декарта до Шеллинга совместилось в системе сего последнего и нашло в ней свое окончательное развитие, дополнение и оправдание»⁵. Восприняв шеллингианскую эстетическую концепцию, славянофилы выдвинули в качестве основной посылки своих рассуждений примат искусства и полную автономию творящего сознания. Художник, согласно их концепции, «творит и свою природу и свое человечество»; «мир эстетический» — это «образ и подобие божества».

Отличительной особенностью эстетики славянофилов являлась критика индивидуализма, который они рассматривали как одну из определяющих черт западного мировосприятия. Религиозно-идеалистическая философская доктрина славянофилов имела своим основанием православную религиозность, которая в сочетании с гипертрофированным пониманием народности привела их к идее соборности. «Эстетика славянофилов, — писал А. Ф. Лосев, — складывалась под знаком консервативно понятой идеи народности и самобытности искусства, истолковываемой как сохранение и выражение в искусстве «органического» национального уклада и характера «народного духа»⁶.

Славянофильская эстетика касалась многих узловых проблем: о природе прекрасного, эстетического идеала, трагического и комического, сущности искусства и его функций, народности искусства, творческого метода и критериев значимости художественных произведений. Осмысление этих проблем философской эстетики занимает важное место в литературно-художественной и критической деятельности славянофилов. В соответствии с общей тенденцией критики эстетизма в русской эстетике XIX века славянофилы стремились преодолеть чисто «эстетический», умозрительный подход к оценке явлений искусства и рассматривали проблемы эстетики в их отношении к нравственной и социальной проблематике.

На одном из заседаний Общества любителей российской словесности (4 февраля 1859 г., прием в Общество Л. Н. Толстого) Хомяков изложил свои взгляды по вопросу о свободе художественного творчества: «...художество вполне свободно,

в самом себе оно находит оправдание и цель. Но свобода художества, отвлеченно понятого, нисколько не относится к внутренней жизни самого художника. Художник не теория, не область мысли и мысленной деятельности: он человек, всегда человек своего времени, обыкновенно лучший его представитель, весь проникнутый его духом и его определившимися или зарождающимися стремлениями»⁷ По Хомякову, призвание словесности служить вечной красоте не снимает с нее обязанности обличать общественное несовершенство и врачевать общественные язвы. Вопрос о свободе художественного творчества тесно связывался славянофилами с вопросом о народности искусства. Поэт для настоящего, как историк для прошлого, является, по мнению Киреевского, носителем народного сознания. Хомяков развивал аналогичную мысль о том, что во все времена и везде искусство было народным. «Не из ума одного возникает искусство. Оно не есть произведение одинокой личности и ее эгоистической расчужденности. В нем сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с ее просвещением, волей и верованием. Художник не творит собственной силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое художество должно быть и не может не быть народным. Оно есть цвет духа живого, восходящего до сознания, или, как я уже сказал, образ самосознающейся жизни»⁸.

Славянофилы были убеждены, что время подражаний в русском искусстве проходит, что формы, воспринятые извне, не могут служить выражением духа русского народа и что всякая духовная жизнь народа выражается только в формах, созданных ею самой. Еще в «Обзрении русской словесности» за 1829 год Киреевский высказал мнение, которого он и впоследствии придерживался, что в русской литературе XIX века были три периода, различающихся направлениями, но связанных единством развития. Наиболее яркими их представителями были Карамзин, Жуковский и Пушкин. Карамзин ввел в русскую словесность начала французской литературы, которые не могли иметь продолжительного влияния, так как не включали в себя лучшие стороны русской жизни (как их понимали славянофилы) — идеальность и мечтательность. Эти стороны жизни не привносятся, а, наоборот, являясь порождением человеческого духа, внешне прилагаются к жизни. Поэзия Жуковского отразила эту «идеальность, которая составляет отличный характер немецкой жизни, поэзии и философии; и таким образом в состав нашей литературы входили две стихии: умонаклонность Французская и Германская»⁹ Творчество Пушкина, по мнению Киреевского, соединило в себе эти два борющихся начала, совпадающих в общем стремлении к лучшей действительности, которое русский поэт выразил «сначала под

светлою краской доверчивой надежды, потом под мрачным покровом байроновского негодования к существующему»¹⁰.

Славянофилы считали, что все виды искусства являются различными формами одного чувства, различными средствами удовлетворения одной и той же потребности души. Все виды искусства связаны между собой невидимой, но неразрывной цепью, и существование их до такой степени нераздельно, что перемена одного из них ведет к изменению общего понятия об изящном, которое есть «прекрасное, прекрасно выраженное» посредством слов, звуков и форм.

Интересна попытка Хомякова ввести и обосновать понятие «романтическое зодчество». Он полагал, что причины, разделяющие поэзию на классическую и романтическую, распространяются на все области искусства и разделяют подобным же образом и музыку, живопись, ваяние и зодчество. Описывая эстетические впечатления от Миланского собора, Хомяков высказал предположение, что сила этого эстетического феномена заключается в приведении пространства к простой, редко встречающейся в природе форме и в гармоническом расположении света, теней и красок. Тайна зодчества, по его мнению, не заключается в свойствах геометрических фигур, представляющих в вещественном виде общее понятие пространства, так как, во-первых, подобное мнение отвергает влияние теней и света, а во-вторых, исходя из слишком отвлеченных начал, подобная точка зрения предполагает доказанным согласие геометрии с наукой об изящном. Часто встречающиеся в зодчестве правильные геометрические фигуры объясняются тем, что они нравятся человеку, так как привносят в его чувства впечатление чего-то полного и целого. «Разнообразие форм в явлениях природы редко доставляет нам это наслаждение, и искусство должно вознаградить нас за ее скупость. Ему предоставлено было соединить в одно целое массы огромные, однообразные, на которых глаза наши могли бы покоиться. Но при переходе от плоскости к другой плоскости глаз требует соразмерности в линиях, гармонии в оконечностях того, что бы не тревожило его спокойствия. Вот почему правильность (симметрия) сделалась необходимой спутницей Зодчества. Она не есть идея отвлечения, одетая в вещественные формы, но условие тишины в нашем чувственном мире, тишины, которая возбуждает силы нравственные и ведет нас к высокому познанию самого себя»¹¹.

Таким образом, согласно славянофильской концепции, общая цель искусства есть некое спокойствие и возвышенное созерцание, посредством которого облагораживается существование человека и усиливается действие его нравственных способностей. Искусство и любовь (понятие любви в системе философских воззрений славянофилов имело гносеологический оттенок, как

специфическая форма познания) возвышают человека, облагораживают его душу. Искусство понималось как эманация полной и всеобъемлющей любви, которая сама себе создает формы и не пользуется средствами выражения других веков, любивших иначе и иное. Искусство не прихоть и не временная забава души, а выражение ее внутренней деятельности, заключившей свои идеалы в стройные законы красоты. Путь проникновения искусства в человеческую душу, считают славянофилы, проходит через чувство верующей и не знающей сомнений любви, так как произведения искусств (музыка, живопись, ваение, зодчество) есть не что иное, как «гимн любви».

Главный герой романтической сказки И. Киреевского «Опал» жестокий и честолюбивый царь Нурредин, охваченный любовью к неземной красоте, говорил: «Когда дорожил я властью, богатством и славой, умел я быть сильным и богатым. Я лишился сих благ только тогда, когда перестал желать их... суета все, что обольщает желания человека, и чем пленительнее, тем менее истинно, тем более суета! Обман все прекрасное, и чем прекраснее, тем обманчивее; ибо лучшее, что есть в мире, это — мечта»¹². Произведения искусства, облагороженные мечтой, писал Киреевский, несут на себе печать совершенства. Анализируя поэму Баратынского «Наложница», он утверждал, что художественная зрелость не составляет еще главного достоинства изящных произведений, она, как и образованность, является качеством второстепенным и относительным, прикрывающим иногда внутреннюю безжизненность. Основным достоинством художественного произведения русский эстетик считал внутреннее благородство одушевляющей это произведение поэзии.

В вопросе о происхождении искусства наиболее явственно проявилась религиозная основа эстетической концепции славянофилов, которые были убеждены, что искусство обязано своим возникновением религии. В доказательство подобной точки зрения они обычно приводили пример религиозно-эстетического впечатления от восприятия огромных форм и стройных переходов культовых сооружений, порождающих невольное благоговение и напоминающих человеку о высшем существе. Религиозный характер эстетической концепции славянофилов был обусловлен их философским теизмом, который они выводили из патристики и византийской церковности.

Характерным примером религиозной интерпретации искусства можно считать проведенный Хомяковым философско-художественный анализ знаменитой картины Иванова «Явление Христа народу». Русский художник, по мнению славянофила, создал не только картину, но и целую школу в живописи, запечатлев на полотне свои глубокие мысли. «Зато взгляните на это полотно! Покоренное тело потеряло свою грубую само-

стоятельность и, вполне проникнутое духом, сделалось прозрачной оболочкой мысли»¹³ Прежде чем прийти к такому выводу, Хомяков сделал экскурс в древнюю историю и в историю живописи для историко-искусствоведческого доказательства мысли о том, что упадок современной ему живописи состоит в шаткости и неопределенности художественной мысли. Художники, вместо того чтобы овладеть образом тела, сделались его рабами, натурализм современной живописи привел к тому, что тело восторжествовало над духом, оставляя видимость духовной формы. Это странное, с точки зрения Хомякова, явление «плоти, притворяющейся духом», в разных формах часто проявлялось в истории человечества: идеалы Наполеона и творения Рафаэля, роскошная красота венецианских художников и видения святой Терезы и т. д. Русский эстетик приводит много подобных примеров, сравнивая наивность первых францисканцев с изощренностью «религиозного Макиавелли — И. Лойолы», противопоставляя нравственные поступки Ж. Санд нравственной значимости («подражание Христу») Яна Гуса, для того чтобы сравнительным методом художественного анализа обосновать правомерность выводов своей эстетической концепции. «Наш Иванов стоял на твердой почве и мог совершить то, что было невозможным для художников Европы. Он мог овладеть формой, изучить, узнать и передать все тайны телесного образа и остаться вполне верным своей духовной основе. Он был учеником иконописцев и в то же время смел уметь (я сказал ему это слово перед его картиной,— писал Хомяков,— и он молча пожал мне руку)»¹⁴

Только верность своей духовной основе, которая выходит за пределы личности художника и предстает уже в высшем значении как частное отражение народного духа, просветленного религиозной верой, является необходимым, с точки зрения славянофилов, условием создания бессмертных произведений искусства.

Одной из особенностей эстетики славянофилов, восходящей к романтизму, была так называемая историческая точка зрения на развитие человеческой культуры, требующая от эстетика последовательного применения принципа историзма к анализу произведений искусства и к процессу художественного творчества. «История в наше время,— писал Киреевский, который в своих суждениях часто ссылался на Гизо и Савиньи,— есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает все»¹⁵ Философия в своем сознании тождества бытия и мышления обратилась к примирению умознания с действительностью, к событиям, к истории природы и человечества. Математика сосредоточилась на частных приложениях, на сведении теории к нуждам практи-

ческой действительности. Тем более поэзия, как выражение всеобщности человеческого духа, должна, по мнению славянофилов, сосредоточиться на историческом осмыслении действительности.

Философская эстетика славянофилов, будучи во многом восприимчивой идей как западноевропейских, так и русских романтиков, все-таки представляла собой явление оригинальное и своеобразное, не лишенное, однако, консервативных, идеалистических черт.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1947, с. 78.
- ² Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1911, с. 5.
- ³ Там же, с. 208.
- Хомяков А. С. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1900, с. 93.
- ⁵ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 92.
- ⁶ «Философская энциклопедия», т. 5. М., 1970, с. 573.
- ⁷ Хомяков А. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 418—419.
- ⁸ Там же, т. 1, с. 75.
- ⁹ Киреевский И. В. Собр. соч. в 2-х т., т. 2, 18.
- ¹⁰ Там же.
- Хомяков А. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 480.
- ¹² Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2, 163.
- ¹³ Хомяков А. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 360.
- ¹⁴ Там же, с. 357.
- ¹⁵ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 19.

§ 7. Шевырев

В середине XIX века большой известностью пользовался литературный критик, историк литературы и поэт Степан Петрович Шевырев (1806—1864). Близость к кружку Любомудров, активное участие в «Московском вестнике» определило романтическую направленность его мышления, сочетавшуюся с определенным тяготением к славянофильской доктрине.

Как поэт Шевырев интересен стремлением создать «поэзию мысли», пренебрегавшую благозвучностью и гладкостью поэтической речи, и попыткой провести коренную реформу русского стихосложения на основе «италианской октавы». Философичность поэзии Шевырева проявлялась в пантеистической интерпретации природы и ее единства с духовной жизнью челове-

ка. Статьи Шевырева в журналах «Московский вестник», «Московский наблюдатель», «Москвитянин», лекции по истории русской литературы в Московском университете характеризуют его как сформировавшегося эстетика, пытавшегося философски осмыслить литературно-художественную практику своего времени.

В какой-то степени духовная эволюция Шевырева отражала разложение русской романтической мысли, которая при своем возникновении переплеталась с критикой существующей действительности, со становлением дворянской революционности (общеизвестны, например, симпатии Веневитинова к движению декабристов), но постепенно потеряла свой общественно-прогрессивный заряд и пришла к идеям обособленности национального развития, к положительной оценке консервативных сторон русской жизни. Начало и конец литературно-критической деятельности Шевырева очень различны: о молодом критике «Московского вестника» с похвалой отзывались Пушкин, Гоголь. Как соредактор Погодина по изданию журнала «Москвитянин», он впоследствии стал одним из главных теоретиков идеологии «официальной народности».

В эстетических и одновременно историко-литературных трактатах «История поэзии» и «Теория поэзии», объединенных общей философско-эстетической концепцией и методом исторического исследования явлений искусства, Шевырев высказал некоторые принципы культурно-исторической и отчасти сравнительной школ литературоведения. Значимость собственно художественной стороны произведения искусства для него была невелика, ибо явления искусства воспринимались им в качестве сугубо исторического факта, однопорядкового с явлениями идеологии, морали, этики и религии. В совокупности проявлений этих уровней общественного сознания произведения искусства служили лишь материалом для становления «народного сознания». В основании эстетической концепции Шевырева лежали консервативное понимание народности, представления о религиозно-символическом характере искусства.

Первыми работами Шевырева в области эстетики были перевод книги Вакенродера¹ и статья «Разговор о возможности найти единый закон для изящного»², которая уже одним своим названием противостояла главному тезису Вакенродера, не приемлющего систематического изучения искусства. Это был период формирования эстетических взглядов Шевырева, когда он увлекался теориями Лессинга и Винкельмана. Впрочем, и тогда русский эстетик считал основные принципы классицизма ошибкой вкуса. Впоследствии он, критически относясь к эстетике Гегеля и Шеллинга (периода «системы тождества»), ориентировался в основном на философские идеи позднего Шеллинга, братьев Шлегель и Жан-Поля.

В первой половине XIX века много писалось о словесности и литературно-художественной критике. В этот период появились литературно-критические обозрения И. В. Киреевского и Белинского. Шевырев под словесностью понимал выражение в слове всей совокупности национального духа, который в его историко-философской системе включал в себя природу, климат, образ жизни, религию и т. д. Возражая Белинскому, считавшему, что в России еще нет словесности, но уже есть критика, Шевырев ссылался на аналогию с немецкой литературой. «Словесность, восшедшая на степень высокого искусства, началась с блистательного развития критики ученой и глубокомысленной. Лессинг, Винкельман и Гердер предшествовали в Германии Шиллеру, Гете и Жан-Полю. До Лессинга словесность немецкая образовала только язык, а высокие произведения искусства в немецкой словесности явились после критики и даже были плодом ее усилий. Вся словесность немецкая вышла, можно сказать, из критической школы»³ Русская словесность, по Шевыреву, не достигнет высот национального искусства, пока не будет создана национальная критика, основанная на глубоком изучении истории словесности, которая «есть постоянное и пребывающее, есть вечно прекрасное и прекрасное временно. Это относится равно к духу и к форме»⁴ Шевырев различал два начала по отношению к духу словесности: «всегда и всюду равно прекрасное», то есть человеческое как возможность человека всегда оставаться самим собой, и нравственное начало, которое сопутствует развитию человека и отражается в его словесном развитии. По отношению к форме словесности он также выделял два начала: общие роды поэзии и красноречия (эпос, лирика, драма, история, догматика и речь как неизменные начала) и виды, в которых эти роды выражены в бесконечных различиях, изменениях, переменах.

Развитие словесности, ее «движение вперед» обусловлено, по Шевыреву, самой жизнью. Этому движению литературы противодействует наука и «предание». «Наука преграждает путь всякому новому, свежему стремлению. (...) Ту же роль... предание играет в массе народа: ибо предание есть наука толпы»⁵. Жизнь литературного мира заключена в борьбе художественной словесности с наукой и «преданием», которые хотят ограничить ее стремление определенными законами и формами. К счастью, писал Шевырев, между художественным творчеством, наукой и преданием стоит еще одна, примиряющая, гармонизирующая сила — литературная критика как беспристрастный арбитр в распре между творчеством и наукой.

Если понятие «словесность» Шевырев употреблял в двух значениях: как совокупность литературных произведений и как наука об этих произведениях, то понятие «слово» употреблял

ется им в несколько ином плане. Это общий дар людям от бога, отличающий их от животных, проявляющийся в самопознании человеческой души и объединяющий людей в возможности этого самопознания. Слова, как такового, не существует: «...оно живет и проявляется в языках. Так и человечество осуществляется в народах. Слово есть внешний образ человека вообще; язык — внешний образ народа»⁶

Придерживаясь исторического метода познания, Шевырев ввел понятие «исторической пиитики», которая, демонстрируя постепенное развитие литературы и «происхождение всех оригинальных типов оной», создает тем самым «полную и живую науку сего искусства»⁷. Понимая историю словесности как «науку эпохи», автор «Истории русской словесности» считал, что современную ему науку можно назвать «мыслящей историей», так как достичь полноты знания можно лишь тогда, когда философия проверяется историей и, наоборот, когда история согласуется с философией. «Наука должна иметь душою философию, телом историю»⁸. Исходя из этого, Шевырев различал два взаимно дополняющих друг друга способа изучения словесности: теоретический (проникновение во внутреннюю сущность произведений словесности, объяснение на их основе общих законов развития человеческого языка) и исторический (сопоставление произведений словесности с историческим потоком жизни, объяснение их происхождения и прослеживание в них же самих закономерностей исторического развития).

В «Лекциях о русской литературе», прочитанных в Московском университете, Шевырев, определяя родной язык как выражение духа и характера народа, выделил три периода развития в истории русского слова. Первый период — религиозный (перенесение из Болгарии Священного писания, богослужебных книг и творений отцов церкви, исповедание веры Владимира, Кирилл Туровский, ереси, Иосиф Волоцкий, Максим Грек, Нил Сорский, митрополит Даниил, митрополит Макарий и т. д.). Второй период характеризовался развитием элемента личного, человеческого («Русская правда» Ярослава, «Поучение» Вл. Мономаха, переписка Ивана Грозного с кн. Курбским, Летопись Нестора и т. д.). Третий период отличался развитием народных элементов («Слово о полку Игореве», пословицы, поговорки, сказки, песни и т. д.). Новый период в истории русской словесности начался, по Шевыреву, примерно с Феофана Прокоповича, Посошкова, Тредьяковского как переход от духовной литературы к светской. Об этих лекциях И. В. Киреевский писал, что «история древнерусской литературы не существовала до сих пор как наука; только теперь, после чтений Шевырева, должна она получить право гражданства в ряду других историй всемирно-значимых словесностей»⁹.

Общую задачу искусства Шевырев понимал как восстановление перед человеком в различных формах идеала красоты. Такими формами для него были символизм художественной формы и религиозная форма содержания произведения искусства. «Под именем символической поэзии мы разумеем ту, которая служит символом религии и под формами поэтическими таит святое знаменование»¹⁰ В поздних работах «История поэзии» и «Теория поэзии», которые явились вершиной его эстетико-литературного и философского творчества, он выдвинул важный тезис: «Не искусство было следствием теории, а теория следствием искусства. Эта истина подтверждается опытами всех веков и народов»¹¹ Результаты литературно-художественного творчества анализировались им, как правило, в идеологическом, религиозном, этическом и сравнительно-типологическом планах.

Мысль литературного критика — «Не поэзии дело истреблять плевелы. Она... должна растворять душу к прекрасному и благородному»¹² — давала повод считать, что Шевырев придерживался концепции «искусства для искусства» и выступал с позиций «эстетики реакционного романтизма и аристократической изоляции искусства от «грубой» действительности»¹³. Однако, несмотря на то, что «мышление искусства», художественное мышление для Шевырева выше теоретического мышления науки, искусство не занимало в системе его эстетических взглядов такого места, как у сторонников концепции «искусства для искусства», так как искусство являлось для него, что уже отмечалось выше, историческим фактом, однопорядковым с идеологией, моралью, этикой и религией.

Большое внимание уделял Шевырев разработке отдельных категорий эстетики, особенно в связи с теорией драмы и комедии. В статье «Теория смешного с применением к русской комедии» он писал, что «стихия комедии — смешное. Теория смешного дает главное основание для теории комедии. <...> Смешное, вместе с ужасным, составляет вид так называемого отрицательного изящного»¹⁴. Сделав экскурс в «Поэтику» Аристотеля, сопоставив понимание смешного у Жан-Поля, Канта и Шиллера, эстетик ставил вопрос: на чем основывается наслаждение от восприятия смешного и ужасного? Проводя различие между смехом фарса и смехом комедии, Шевырев полагал, что «чем полнее, чем ярче представляет нам комедия неразумную сторону существа нашего, тем сильнее в сознании нашем возбуждает идею разумного существа, — богом определенного бытия нашего»¹⁵. Собственно смешного в природе нет, потому что всё в ней необходимо и следует своему установленному закону. Человек отличается от природы нравственно-разумной свободой, злоупотребление которой порождает смешное. «Злоупотребление свободы нравственной отозвалось и в разуме неразумным,

глупостью, дурачеством, и вот что собственно составляет предмет смешного»¹⁶.

Помимо теории театра Шевырев занимался теорией живописи и даже пытался установить принципы, определяющие границы «театрального» и «живописного».

Немалое место в литературно-критической деятельности Шевырева занимали выступления против философских принципов эстетики Белинского и Герцена, которые, по его мнению, неправоммерно произвели материалистическую переработку чуждой ему гегелевской философии. Приближаясь к славянофильской концепции, Шевырев противопоставлял «западническим» воззрениям революционных демократов свои взгляды, восходящие к истокам русского самосознания. «Закон мира материального применяется к миру духовному, — и история человечества идет параллельно с историей натуральной. Дух во всем противоположен веществу, — и законы его явлений не могут быть одинаковы с законами явлений материи. Философия Германская, будучи заключительным плодом развития наук естественных, под личиной спиритуализма проповедовала материализм, обнаруживаемый теперь искренно ее верными последователями. Настало время действия для Философии Русской, и так как она ведет начало свое не из области наук естественных, а из сферы познаний духа, нераздельных с верой, то на ней лежит обязанность и ей предоставлена возможность возратить права миру духовному и истинное значение тем вечным идеям человечества, которые отдельные народы проявляют в произведениях своего слова. История Словесности может в этом отношении подать руку помощи Русской Философии и подготовить решение многих задач, предстоящих сей последней»¹⁷ Религиозное истолкование особенностей русской философии сказалось и на эстетической концепции Шевырева, в которой своеобразно соединились идеи романтизма и «официальной народности», панславизма и русской религиозности. «...Шевырев мыслитель своеобразный, — писал о нем Н. Г. Чернышевский, — будучи известен как один из наших почетнейших критиков, г. Шевырев столь же известен как поэт и знаменит как ученый»¹⁸.

В начале XIX века «эстетика стала не только обязательным компонентом высшего и среднего образования, но и органической частью духовной культуры русского общества»¹⁹. Шевырев способствовал утверждению эстетики как университетской дисциплины, как «философского наукоучения» об искусстве и форме синкретического единства литературной критики, теории, истории литературы.

Важной заслугой эстетики и литературной критики Шевырева была его борьба с идеями «торговой литературы» (Булгарин, Греч, Сенковский). Одним из первых Шевырев оценил

значимость древнерусской литературы (подавляющее большинство его современников датировало возникновение русской литературы XVIII в.). Несомненным вкладом в историю русской эстетической мысли были также понятие «исторической пиитики» и метод исторического исследования художественных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Ваккенродер В.-Г. Об искусстве и художниках. Размышления шельника, любителя изящного, изданные А. Тиком. М., 1826.
«Моск. вестник», 1827, № 1.
- ³ Шевырев С. П. О критике вообще и у нас в России.— «Моск. наблюдатель», 1835, ч. I, кн. 1, с. 495.
- ⁴ Там же, 500.
Там же, 502.
- ⁶ Шевырев С. П. История русской словесности, ч. I. Спб., 1887, 1.
Шевырев С. П. История поэзии, т. 1. Спб., 1887, с. 67
- ⁸ Там же, с. 2.
- ⁹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1911, 111.
«Моск. наблюдатель», май, кн. 2, с. 261.
Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, с. 1.
«Моск. вестник», 1827, № 3, с. 206.
История русской критики, 1. М.—Л., 1958, 147
«Москвитянин», 1851, I, 1, 107—108.
Там же, 119
- ¹⁶ Там же, с. 117
Шевырев С. П. История русской словесности, ч. I, с. IX—X.
- ¹⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 3, с. 89—90.
«Рус. лит.-ра», 1971, № 2, с. 6.

ЭСТЕТИКА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕМОКРАТОВ

§ 1. Белинский

Принципиально новый этап развития эстетической мысли в России — революционно-демократический — начинает своим творчеством великий русский критик и мыслитель Виссарион Григорьевич Белинский (1811—1848).

Белинский прошел сложный, но строго последовательный путь развития. От самобытного истолкования эстетических учений Шеллинга и Гегеля — к материалистическому объяснению закономерностей художественного творчества; от просветительского утопизма — к последовательному революционному демократизму, к «идее социализма», которая стала для него «бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой веры и знания»¹ — такова логика развития философских и социально-политических воззрений В. Г. Белинского.

Гражданственно активному, «движущемуся вперед, зреющему сознанию» русского мыслителя открылась ограниченность немецкой классической эстетики, ее созерцательность и отвлеченность: противоречие между высокой философской ее культурой и «отвлеченным идеализмом» привело к тому, отмечал Белинский в начале 1840-х годов, что в ее концепциях много «глубокости, истины, света», но вместе с тем также много «филистерского, аскетического, антиобщественного» (IV, 286).

Высоко оценивая диалектический метод Гегеля, он пришел к выводу, что именно на основании этого метода «можно опровергнуть те из результатов его философии, которые теперь недостаточны или неверны» (VII, 49—50). Отныне, говорит Белинский, возмужавшая философская мысль должна выйти из тишины ученого кабинета в живую жизнь.

То новое, что внес Белинский в понимание методологии эстетической науки, состояло прежде всего в убеждении, что эстетика не должна рассуждать об искусстве как о чем-то, что «может осуществиться только по ее теории»: напротив, эстетика

вторична по отношению к своему предмету, которому «она сама обязана своим существованием». Следует обратиться поэтому к изучению художественных реалий и преодолеть устаревшую точку зрения, согласно которой искусство представляет собою «совершенно отдельный мир», изучать не только законы внутренней жизни художественного произведения, но и законы его общественного функционирования (VI, 285). А это означает, что проблематика эстетической науки органично включает вопросы о социально-исторической детерминированности и гражданственном назначении художественного творчества. Более того, в эстетике (как и в других сферах научной мысли) важность теоретических вопросов «зависит от их отношения к действительности» (X, 32).

Белинский предполагал издать «в систематическом изложении свод своих идей об изящном» (V, 7—8), но изнурительный журнальный труд и болезнь помешали ему осуществить этот замысел; он успел написать только подготовительные работы, которые сам он назвал «отрывками из Эстетики» (V, 8). Однако его наследие содержит вполне определенную систему эстетических концепций. В середине 30-х годов он выдвинул и обосновал идею «движущейся эстетики». Согласно его разъяснениям, это синтез мысли критико-аналитической и философской, благодаря которому совершается построение теории на основе анализа фактов, доставляемых развитием искусства, возникает особая, эвристическая сфера эстетической мысли, работа которой ведет к «открытию нового, расширению пределов знания или даже совершенному его изменению» (II, 123). При всем многообразии путей и способов осмысления художественных реалий, которое отличает движущуюся эстетику, «разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего источника, из одной системы, из одного созерцания искусства» (VI, 284). Статьи, рецензии, письма Белинского внутренне связаны едиными темами теоретических размышлений, непрерывной работой его философской мысли, вновь и вновь обращающейся к обсуждению наиболее актуальных проблем.

Это прежде всего основополагающие для каждой системы общеэстетические категории прекрасного и идеального. Примечательно, что уже в годы своего шеллингианства Белинский вступил в противоречие с одним из основных постулатов трансцендентальной эстетики: он заявил, что считает аксиомой тезис диссертации Н. И. Надеждина «где жизнь, там и поэзия» и что именно в реальной земной действительности (и прежде всего в человечестве, его деятельности и его истории) художники могут найти и «предмет поэтического вдохновения» и «материалы для художественных созданий». Следовательно, «между идеалами и действительностью совсем нет такого неизмеримого

пространства, какое обыкновенно предполагают» (I, 134—135). Представление о первичности и великой ценности красоты жизни Белинский сохранил и в период своего «гегелизма». Гегелевское положение: все разумное действительно и все действительное разумно — он истолковал в том смысле, что подлинно разумным, а потому и прекрасным является то, «в чем только есть движение, жизнь»: это такие явления действительности, в которых «дух жизни» стал очевидной действительностью (III, 419, 438). Вслед за тем он пришел к выводу, имевшему немаловажное значение для последующего развития реалистической эстетики и искусства: «все прекрасное заключается только в живой действительности»; художник открывает это эстетическое богатство и перетапливает его в изящные формы (IV, 489, 491). В начале 40-х годов Белинский полностью освободил проблему от идеалистических наслоений: прекрасное — «в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь — в природе, в истории или в частном быте человека»; более того: что не свойственно действительности, то не может быть и поэтическим (VII, 94).

Вместе с тем получила углубленную разработку категория идеального. Революционный демократ убежден, что человечество способно изменять мир в соответствии со своими потребностями и интересами; художник же, являющийся выразителем устремлений человечества, тем более должен быть «не рабом действительности, а ее творцом» — в том смысле что «не она водит его рукою, но он вносит в нее свои идеалы и по ним преображает ее» (IV, 493).

В статьях Белинского 40-х годов идеал мыслится как продукт суверенного человеческого разума: это представления «мыслящей части» общества о желаемых и могущих быть достигнутыми совершенных состояниях человека и социальных отношений («идеал общественной жизни» — IV, 467, «идеал человека» — VII, 399). В понимании прогностической отражательной роли идеала проявились историзм и диалектичность его мышления. Он убежден, что в эпоху «всеобщего разложения элементов, которые дотолде составляли жизнь общества, в эпоху отрицания старых начал, на которые опиралась эта жизнь... можно предчувствовать и даже предвидеть основание будущей эпохи...» (VIII, 284). Историчный и, в существе его, материалистический подход Белинского проявился особенно определенно в его взгляде на природу эстетического идеала. Он разъясняет, что и для живописцев и для поэтов «образцом их идеальных созданий служит тоже окружающая их действительность» (VII, 267). Непрерывная модификация облика прекрасного человека — это процесс самоотражения в искусстве человечества, изменяющегося под воздействием социально-истори-

ческих условий и меняющего представления о самом себе в зависимости от нравственного и духовного возраста (V, 239).

Термином *идеал* в языке Белинского охватывается не только понятие о мыслимом облике совершенного человека, но также понятие о совершенстве образного отражения, высоком мастерстве реалистической типизации характеров (вне зависимости от их эстетической валентности). Искусство, разъяснял он, — это «творческое воспроизведение действительности как возможности» (VII, 94). Художественное изображение жизненных реалий означает познание их сущности, а также их трактовку и преобразование ради выявления этой сущности. В этом смысле идеалы — «факты действительности, которые... отрешены от всего случайного и частного, более верны действительности, нежели сколько действительность верна самой себе» (IX, 351). С гносеологической точки зрения реалистическая типизация может быть осознана поэтом как выявление и воплощение в художественных образах «возможности, скрывавшейся в самой действительности». Следовательно, художественные идеалы (во всех смысловых вариантах этого термина) — это «не произвольная игра фантазии, не выдумка, не мечты... а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления» (VIII, 89).

К обсуждению *проблемы трагического* Белинский обратился в конце 30-х годов. Он находился тогда под воздействием идей гегелевской философии истории и истолковывал трагические коллизии как столкновение устремлений человеческой личности с неумолимым диктатом «разумной действительности». Однако провиденциализм и фатализм не были органичны для его гражданственно активного мироотношения; и уже в конце 1840 года он, иронизируя по поводу «философского филистерства» Гегеля, осуждает свое «гносное примирение с гнусною действительностию», в которой «все человеческое, сколько-нибудь умное, благородное осуждено на угнетение, страдание» (XI, 577).

В статьях 40-х годов, прибегая к подцензурной перефразировке своей мысли, он постоянно обращается к изъяснению сущности трагических ситуаций, трагического миропереживания и трагических судеб, порождаемых непримиримым противоречием между прекрасным человеческим началом и уродливой «общественностью», на стороне которой «право силы» (XII, 142). Он пишет о трагическом положении народа, богатые духовные силы которого «сжаты извне общественными отношениями» (V, 384), о «чудовищном образе общества, которое в человеке не хочет признавать человека» (IX, 523), обращается к национальной гражданской истории, «трагические коллизии которой исполнены глубокого смысла» (VII, 65).

Углубляясь в категорию трагического, Белинский рассматривает взаимосвязь трех субординированных ее понятий: трагическую ситуацию, трагическую коллизию и характер трагического героя. Трагическая ситуация возникает вследствие «несовершенства человеческих обществ» (IX, 523) и может разрастись до масштабов целой «эпохи общественного недуга» (IV, 519). В возникновении и разрешении трагической коллизии участвуют разум и «свободная воля героя»: если ни один человек не может «ни произвести, ни предотвратить» обстоятельств, образующих трагическую ситуацию, то коллизия — это «сшибка человека с непреодолимым препятствием», и эту сшибку приуготавливают, помимо объективных обстоятельств, человеческие устремления, идеи, страсти (V, 19, 21). На вопрос: что делает человека героем — Белинский отвечает: «...пафос к идее, простирающийся до веледушной готовности смерти запечатлеть ее торжество». Трагическим героем может стать лишь «человек высшей природы» (не сословия и не касты), способный к «решению великих нравственных задач» и самообращению во имя высших ценностей, которые он утверждает (VI, 18—19).

Революционное сознание Белинского позволило ему увидеть, что «в исторической жизни умирающее прошедшее борется с возникающим новым» (VII, 406), и это новое, которому принадлежит будущее, лишь временно побеждается изживающим себя старым: социальное, духовное, нравственное развитие человечества неостановимо, и даже в реакционные эпохи продолжается упорная работа прогрессивных сил истории. Иногда диалектика прогресса проявляется в том, что движение к лучшему будущему совершается через трагедию целых человеческих поколений, которые «как бы приносятся в жертву следующим поколениям» (X, 283).

Оптимистическое истолкование диалектики жизни и общественного развития, свойственное русскому революционному демократу, характерно отразилось в понимании трагического катарсиса. Ни один род поэзии «не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия», заметил он и, разъясняя тайну нравственного и эстетического воздействия трагического в искусстве, писал: «Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без... этой гибели он не был бы героем... Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии, и вы лишите ее всего величия, всего ее значения...» (V, 53—54). Возвышающее и осветляющее воздействие трагического зрелища кроется в том, что погибает достойное и прекрасное (V, 56), а обреченное или погибающее прекрасное вызывает наше сострадание и сочувствие, но мы испытываем не только скорбную печаль, но и светлую радость, так как оказываемся сопричастными к утверждению и поэтизации

подлинных ценностей жизни. Обнажая трагические ситуации и коллизии, повествуя о трагических судьбах, искусство вскрывает коренные социальные противоречия и побуждает искать пути к их разрешению. В силу этого трагическое в искусстве обладает познавательной-просветительной, нравственно возвышающей и жизнеутверждающей функциями; оно оказывается способом утверждения прекрасного, формой раскрытия идеалов.

В движении понятий Белинского о сущности диалектически соотнесенной с трагическим категории комического явственно отразились противоречия его духовного развития. Высказывания, разбросанные в его ранних статьях, позволяют реконструировать изначальную его концепцию, которая преемственна по отношению к традиции гражданственной сатиры XVIII века: он говорит, что назначение комедии — не увеселение и не исправление нравов поучением; она призвана «живописать несообразность жизни с целью» и потому должна быть «плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства» (I, 50). Его восхищает «желчный юмор», грозный смех автора «Горя от ума», все персонажи которого «заклеймены мстительною рукою палача-художника» (I, 81). Высоко оценивая сатирические этюды В. Одоевского, он замечает, что источником негодования на человеческое ничтожество в них всегда была любовь к человеку человеческому, и видит в этой особенности характерную черту истинного комизма (I, 275). Он пишет статью о повестях Гоголя и в ней анализирует «особенный характер его комизма», не щадящего безобразных явлений, не допускающего карикатурности, не нарушающего жизненной правды и тем скорее достигающего цели (I, 298).

В статьях Белинского-гегельянца комическое истолковывается как противоречие характеров и отношений «с законами высшей разумной действительности», следовательно, как их «призрачность». Художник вправе изображать комические явления, но он должен следовать закону «объективности» творчества, а закон этот «отрицает всякую моральную цель, всякое судопроизводство со стороны поэта»; следовательно, сатира «не принадлежит к области искусства» (III, 438, 439, 442). Исходя из такого представления, Белинский, говоря его словами, «осудил с художественной точки зрения» комедию Грибоедова, представляющую собой «благороднейшее гуманистическое произведение» (XI, 576).

Первым побуждением Белинского, вступившего на путь становления последовательно революционного мироотношения, было «развить идею отрицания как исторического права» (там же); в свою очередь это побудило его обосновать общественную ценность юмора, «который составляет могущественнейшее оружие духа отрицания, разрушающего старое и приготавливающего

новое» (V, 645). Памятуя о своих ошибках, он вновь и вновь обращается к разъяснению просветительной и мобилизующей роли эстетического смеха. Нет ничего страшнее для всего реакционного, отживающего, уродливого, чем мудрый смех, замечает он, потому что стать смешным в глазах общества — «значит проиграть свое дело». Художественные творения великих юмористов «открывают глаза общества на самого же его, способствуя пробуждению его самосознания» (IX, 388, 435). Возникновение сатирических жанров Белинский теперь считает «результатом созревшей гражданственности» (IV, 415). Высокого звания сатирика удостаиваются те художники, чье «негодование на противоречия и пошлость общества есть недуг глубокой и благородной души, которая... носит в себе идеал другой, лучшей общест-венности» (V, 526).

И все-таки, хотя Белинский признал сатиру «законным родом поэзии» (V, 552) и разъяснял ее гражданственную действительность, он счел нужным отказаться от термина *сатира* применительно к таким шедеврам критического реализма, как «Ревизор» и «Мертвые души», и предпочитал говорить об «истинном юморе» (VI, 211). Он разъяснял, что сатирическое критическое начало «переродилось в юмористическое, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии» (VIII, 615). Утверждая это, Белинский имел в виду творческие приобретения Гоголя и возглавляемого им направления критического реализма. Это, во-первых, способность, беспощадно анатомируя крепостническую действительность, вскрыть «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом» (VI, 431). Во-вторых, это «не один дар выставлять ярко пошлость жизни, а еще более — дар выставлять явления жизни во всей полноте их реальности и истинности» (X, 244), в том числе — сохранять в аналитических изображениях уродливых человеческих характеров и отношений многосторонность и жизненную непосредственность. Наконец, третья особенность (и «великое достоинство») творческого метода гоголевской школы реализма — широкий спектр идейно-эмоциональных оценок, соответствующих эстетическим модальностям жизненных реалий, умение «тесно слить трагический элемент с комическим» (X, 179).

В первой же статье о творчестве Гоголя Белинский отметил, что в его повестях высокое и смешное выступают как «две полярные стороны одной и той же жизни» (I, 301). Он увидел в этом отличительную черту реалистического понимания и отображения диалектики жизни. Этот принцип, по мнению Белинского, формируется уже у Шекспира, однако трагическое и комическое в его драматургии еще не образуют диалектического

синтеза, поскольку персонажи его или велики, или ничтожны. Первым, кто показал возможность существования амбивалентных характеров, сочетающих оба начала, был Сервантес: его Дон Кихот предстает одновременно как возвышенно трагический герой и как лицо комическое (VI, 34; X, 244). Развивая мысль о том, что художники-реалисты раскрывают эту диалектику средствами искусства через единство полярных свойств и эстетических модальностей, Белинский подтверждает ее анализом образа Тараса Бульбы, в характере которого эти противоположные элементы «слились неразрывно и целостно в единую, замкнутую в себе личность» (X, 244). Тем самым Белинский указал на становление эстетической категории *трагикомического*. Вместе с тем он обратил внимание на *комитрагический вариант*, нередко возникающий в ряду амбивалентных человеческих характеров. Таковы гоголевские Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, Башмачкин и Поприщин; таков и Макар Девушкин у Достоевского. Их образы открывают читателям человеческое в обезчеловечиваемом, прекрасное в искаленном, трагическое в смешном (IX, 554; X, 179). Как можно видеть, Белинский обнаружил примечательную тенденцию художественного сознания, которой еще предстояло вполне проявиться в искусстве второй половины XIX века и в XX веке.

Наряду с общеэстетическими категориями Белинский постоянно обращался к обсуждению категорий и проблем, составляющих содержание теории художественного творчества.

Основопологающий вопрос «философии изящного» — об эстетических отношениях искусства к действительности — Белинский решал последовательно диалектично. Два аспекта отчетливо намечаются в его размышлениях: онтологический («соотношение искусства с жизнью») и гносеологический (отношение художественного произведения «к той действительности, которая составляет его содержание»). Белинский понимал жизнь как активное бытие, непрерывное движение и развитие природы, человека, общества и, исходя из этого, видел в художественном творчестве одну из высших форм человеческой *жизнедеятельности*. В этом смысле, утверждал он, жизнь «всегда выше искусства, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни» (VII, 305). В своем предметном содержании и идеях искусство вторично по отношению к жизни, к природной и социальной действительности, которая «неисчерпаемо глубока и бесконечно многостороння» (VIII, 123). В гносеологическом аспекте искусство может быть определено поэтому как «воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир» (X, 305). Разумеется, художественное воспроизведение действительности не означает ее простого копирования. Во-первых, в акте отображения «устраняется все случайное

и постороннее и представляется одно необходимое и значительное» (VII, 54). Во-вторых, обрабатывая почерпнутые из действительности материалы (характеры, события, отношения, ситуации, судьбы людей), художник подвергает их анализу, концентрирует их, «проникая мыслью во внутреннюю сущность дела», оценивает в свете идеала и тем самым «дает им новую жизнь» (X, 303). В результате типизации и оценки даже «факты действительности» оказываются более значительными и верными, «нежели сколько действительность верна самой себе» (IX, 351).

Согласно пониманию Белинского, примат действительности не ставит под сомнение суверенности и ценности искусства как особой «сферы сознания». Оно «имеет свои законы, в его собственной сущности заключенные», и в своем развитии «всегда бывает связано с другими сферами сознания» (на ранней стадии — с религией и мифологией, а затем — с философией, испытывая вместе с тем влияние «политических обстоятельств») (VI, 582—585). В представлениях о специфике художественного сознания сравнительно с теоретическим Белинский первоначально исходил из гегелевской эпистемологии и полагал, что поэзия «есть та же философия... потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе» (III, 431; IV, 586). Однако, утверждая это, он разъяснял, что при всем том поэзия — это «самостоятельная сфера сознания, которой... не должно смешивать с философией, хотя у них обеих одно и то же содержание». Принципиальное различие между ними — в способе овладения одним и тем же предметом: поэзия «рассуждает и мыслит образами и картинami, а не силлогизмами» (VI, 591, 603). Сознывая, что такое определение все-таки не исчерпывает специфики искусства, он высказывает ряд уточняющих замечаний, свидетельствующих о том, что он преодолевал ограниченность идеалистической гносеологии. Так, он говорит, что предмет поэзии — «мир со всей бесконечностью и разнообразием его явлений» (IV, 498) и что «искусство так же, как и наука, есть то же сознание бытия» (IX, 431). Он разъясняет, что художественное содержание — «не всегда то, что можно с первого взгляда выговорить и определить» (V, 552), оно не исчерпывается идеями, воззрениями, проблемами, а включает также переживания и чувства, настроения и психологические состояния, которые «нельзя выразить словом» (VI, 53).

Рассматривая содержание художественного произведения как нерасторжимый в его единстве спектр значений и смыслов, Белинский ввел в язык эстетики и критики понятие о «внутреннем содержании» (V, 552; VIII, 420) и о содержательном

многообразии произведения, открывающемся по мере углубления в его образную систему и его неповторимую форму. Художественную форму он определял как «чувственное проявление» всего спектра содержания и способ его бытия (VI, 53, IX, 535). Многие страницы статей Белинского посвящены исследованию диалектической взаимосвязи художественного содержания и художественной формы, их относительной самостоятельности и единственности. Он показывает, что содержание составляет субстанцию произведения, поэтому его достоинства (значительность, глубина, правдивость, концепированность) являются предпосылкой художественных достоинств. Стержнем содержания Белинский считает «поэтическую идею», разъясняя, что она представляет собою не рассудочный тезис, не силлогизм, не поучение, а пафос, владеющий художником (VII, 312). Определяющая роль содержания проявляется и в произведении как целостном организме, и в акте творчества, и в развитии искусства.

Одна из заслуг Белинского — дальнейшая углубленная разработка вопроса об общественном назначении художественного творчества, обсуждавшегося русской просветительской эстетической мыслью конца XVIII — начала XIX века. В идейно-просветительном воздействии искусства Белинский видел одно из действенных «средств общественного развития», способствующих освобождению человеческой личности от «тяготящих и унижающих ее оков... общественных отношений» (IV, 420). Он выявлял при этом особые возможности художественной литературы, наиболее значительные произведения которой уподоблял «зеркалу общественной жизни» (VI, 674), показывая, что в них находят отображение не только человеческие характеры и психология, но и социальные конфликты и проблемы, в том числе экономическое положение той или иной общественной группы или класса (X, 311). Наиболее емкие литературные жанры, «как лучи солнечные в фокусе стекла, сосредоточивают в себе общественное сознание» (VI, 217), и потому благодаря литературе общество «получает себе, в сознательной и изящной форме, все то, чему источником было его же собственное непосредственное бытие» (V, 625).

Размышляя над просветительской миссией искусства, Белинский пришел к убеждению, что становлению политического самосознания оно «может способствовать не меньше науки. Тут и искусство и наука равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки» (X, 311). В последних выступлениях революционного демократа русской литературе придается значение фактора, развивающего общественное «самосознание», инициатора освободительного «общественного движения». В этом отношении, отмечал он, она не ограничивается только тем, что отражает антикрепостнические настроения и

идеи — она «упредила» это общественное движение (X, 96, 302). Поэтому в письме к Гоголю, которое В. И. Ленин расценил как «одно из лучших произведений бесцензурной печати»², Белинский, выражая мнение прогрессивно мыслящей России, сказал, что она видит в писателях «вождей на пути сознания, развития, прогресса» (X, 212).

Обращаясь к вопросу о роли искусства в духовной жизни личности и социальных общностей, Белинский от статьи к статье развивает мысль о его познавательной, нравственной, эстетической ценности. Произведения искусства оказываются «неистощимым рудником уроков и фактов» — подобно художественному наследию античности, углубляясь в которое можно составить всестороннее представление о «религиозной, политической, государственной, гражданской и частной жизни эллинов» (X, 93, 309). Особенно ценны в познавательном отношении произведения реалистов, исследующих различные стороны и закономерности общественной и частной жизни. Так, роман «Евгений Онегин» может быть назван своеобразной художественной «энциклопедией русской жизни» (VII, 503). Вместе с тем подлинно значительные художественные творения являются фактором «гуманистического» образования, источником и генератором высоких нравственных чувств, понятий и интересов (VI, 289; IX, 436). *Художественное*, утверждал Белинский, основано на единстве эстетического и этического, поэтому поэзия «не только не может быть безнравственной, но не может не быть нравственной» (V, 220). Обосновывая нравственную ценность реалистического отображения жизни, он говорил: «Мы должны требовать от искусства, чтобы оно показывало нам действительность, как она есть... она больше скажет нам, больше научит нас, чем все выдумки и поучения моралистов» (IV, 237). Нравственный долг художника — «развивать истину творчески верным изображением действительности» (VIII, 89). Сила духовно возвышающего воздействия художественного творения затаена в акте самосознания, который оно порождает. Овладеть произведением искусства — означает «пережить целую жизнь... дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму» (VI, 463). Наконец, общение с искусством развивает чувство красоты, которое составляет «условие человеческого достоинства: только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает природу и явления в их общности: только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды» (II, 47). Будучи творческой деятельностью по преимуществу, искусство способно «воспитать чувство человека, разработать и развить его, сделать его эстетически прекрасным»; приобщая людей к творческому миро-

отношению, оно поднимает их до уровня «человека-художника» (VII, 35, 339).

В 40-е годы Белинский вел полемическую борьбу с «рыцарями чистого искусства», которые сетовали, что русская литература поставила себя на службу социальным проблемам и утратила свободный артистический характер. Парируя главный наступательный довод своих противников, Белинский разъяснял, что искусство «прежде всего должно быть искусством», однако это совсем не означает, что, служа «важнейшим для человечества интересам», оно перестает быть самим собой (X, 303, 310). Тенденциозность (по терминологии Белинского — «субъективность») проистекает из природы и назначения искусства, и было бы ошибкой сводить ее к «изложению общественных вопросов в поэтической форме». Художественная тенденция возникает органично как необходимое следствие оценки действительности. Произведение художественной литературы, воздействуя на сознание воспринимающего и переживающего его читателя заключенными в нем и порождаемыми им идеями, производимым им впечатлением, — «должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни» (X, 312, 317).

Что касается остродискуссионного вопроса о том, возможно ли «примирить свободу творчества с служением историческому духу времени» (VI, 318), то Белинский разрешил его, исходя из диалектики самого художественного творчества. Сознание художника с необходимостью впитывает «те начала, ту сумму понятий, которою живет окружающее его общество»; он естественно и органично усваивает прогрессивные идеи и требования своего времени. Поэтому не может быть противоречия между идейными устремлениями художника и его творческой свободой: ему «не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию... нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни» (VI, 284—286). Разумеется, предупреждал Белинский, идейное направление художника оказывается плодотворным при условии, что оно «без усилия, свободно, сходится с его талантом» (X, 247).

В определении существа творческой одаренности Белинский помимо тех специфических свойств интеллекта, психики, характера художника, о которых говорили его предшественники (и о которых немало ценного было сказано им самим), сформулировал четкие критерии значительности дарования, производные от природы искусства и его назначения, следовательно, также от призвания художника: это ясный творческий разум, состав-

ляющий его «духовное оружие», позволяющий «бросать свет на действительность, объясняя ее» (VI, 429; IX, 40); это также гражданственная активность, «страстное, полное вражды и любви мышление», позволяющее стать «органом и представителем общества, времени, человечества» (VI, 586; VII, 344).

Размышления Белинского о степенях творческой одаренности принадлежат к числу наиболее глубоких не только в его наследии, но и в истории домарксистской эстетической мысли. Он полагал, что отличие гения от таланта носит не количественный, а качественный характер. Гениальные художники (как и гениальные ученые, мыслители, исторические деятели) «во всем видят именно то, чего без них никто не видит»; даже в, казалось бы, известном они открывают нечто новое, никем не подозреваемое. Такое нестереотипное видение, преодоление рутинности и клише в понимании мира не имеют ничего общего с аномалией сознания, ибо «после них все видят и все удивляются, что прежде этого не видели». Главнейшие и существеннейшие качества гения — «оригинальность и самобытность... всеобщность и глубина его идей и идеалов» (IX, 527). Во всех сферах человеческой деятельности он является смелым новатором, «вестником обновления жизни»; его назначение в том, чтобы «двинуть ее вперед на высшую ступень» (VII, 516; IX, 456). Он — «зиждатель» прогрессивных направлений в искусстве и науке, совершаемые им смелые открытия производят умственные и художественные «революции» (XII, 332). Гениальный художник и в области содержания, и в области средств, мастерства «всегда начинает собою новую эпоху», открывает новый фронт работ. В этом смысле он «действует на будущее» (VII, 135—136).

Гений всегда выражает и осуществляет своей деятельностью необходимо возникающие требования социального, научного и художественного прогресса: он «никогда не выдумывает себе дела, но находит его во времени» (IV, 274). Поэтому развертывание и осуществление способностей великих первооткрывателей и революционеров во всех областях творчества зависит не только от их разума, психики, воли, но и от объективных обстоятельств и условий, и прежде всего — от того исторического «момента», в котором они застали свой народ, его общественную жизнь, мысль, культуру (VI, 122). Совершая свое дело, гений «творит великое, но возможное»; в этом смысле великие поэты «творятся не одною природою — они творятся и обществом» (VII, 267; VIII, 312). Романтической концепции гения — феномена, не находящего объяснения в системе человеческих понятий и масштабов, Белинский противоположил диалектическую мысль, что гений — это тот, кто «возвещает людям новую жизнь, начала которой они уже носили в себе... И вот в чем заключается *всеобщ-*

ность его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных... но для целого народа, а через него и для всего человечества» (IX, 527).

Углубленное рассмотрение связей художника и общества, художника и «целого народа» способствовало философскому осмыслению *проблемы народности*. Первоначально Белинский, подобно своим предшественникам, отождествлял народное и национальное в искусстве, но вскоре он пришел к мысли о необходимости различать эти категории. Согласно его разъяснениям, нация — это «совокупность всех сословий», входящих в общественный организм; народ — это исконный трудовой слой, генетически первичный и составляющий внутрисущностную основу нации. Соответственно — народными в собственном смысле следует считать создания «естественного» поэтического творчества народа, а национальными — произведения литературы и профессионального художественного творчества в целом. Связь этих сфер творчества органична и неразрывна: это «отношение матери к дочери», и диалектика проявляется здесь в том, что хотя профессиональное искусство основано на развитии «личного начала» и специализированной технологии, создающие его художники «выражают свою умственную деятельность различными сторонами народного духа». Поскольку в их деятельности находит выражение «субстанциальная стихия» народа, возможно считать народными (в смысле достоинства, а не генезиса) те из их произведений, которые в силу художественного совершенства и прогрессивной идейной устремленности могут способствовать просвещению и духовному обогащению миллионов людей, помогают им «вырасти до самих себя» (V, 121, 123, 320, 625, 649).

Полагая, что художественная литература по самой своей природе предназначена быть «сознанием народа» и его «общим достоянием» (V, 626), Белинский вместе с тем говорил, что в условиях крепостнической действительности ценности профессионального искусства реально оказываются достоянием немногочисленного круга образованных людей из привилегированных слоев общества, и в этом смысле эпитет «народный» в отношении к русским писателям «только вполнину верен» (VII, 332). Творчество писателей, создающих истинно значительные произведения, обретет полную (а не потенциальную голько) значимость, когда миллионы людей получат возможность духовно осваивать художественные ценности. Главнейшая задача эстетики и критики заключается в том, чтобы уже теперь обосновать критерии, позволяющие устанавливать достоинства явлений художественной культуры, их значение для развития общественного сознания, их благотворную роль в пробуждении самосознания народа.

В «движущейся эстетике» самого Белинского эти критерии уточнялись и пополнялись вместе с развитием реалистического направления. В середине 30-х годов он связывал качество народности с «верностью изображения картин русской жизни» (I, 94), позволяющей осознавать и критически оценивать ее. Затем, корректируя такое представление, он назвал ее «почти правильным» и дополнил тезисом о том, что народность заключена «в мыслях и чувствах самого автора» и достижима при условии, что он «симпатизирует» своему отечеству и является «участником его жизни, поверенным его тайн» (II, 25). В статьях начала 40-х годов Белинский ставит народность писателя в зависимость от того, тревожат ли его «судьбы родины», узнают ли в нем люди «брата своего по человечеству» (IV, 488, 521) (подцензурный смысл этих высказываний был достаточно ясен читателям его статей). В середине 40-х годов он измеряет степень народности творчества писателей прежде всего тем, насколько значительна возможная идейно-просветительская функция их произведений. Так, народность романа «Евгений Онегин» он увидел в том, что его автор явился «представителем впервые пробудившегося общественного самосознания» (VII, 432). Для того же, чтобы увидеть новое качество народности поэмы «Мертвые души», нужно понять, что это творение «столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное... и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое...» (VI, 217). Явление принципиально новое увидел Белинский в творчестве писателей натуральной школы. Их антикрепостническая позиция стала более органичной и непосредственной. Они сделали главными героями своих произведений людей из народа, изображают их с глубокой симпатией, повествуют о трагическом их положении, умеют «заставить читателей полюбить их от всей души» (X, 80, 260, 346).

Особый раздел эстетического учения Белинского образуют его размышления о закономерностях развития искусства. Он предложил стройную периодизацию развития русской литературы, в которой классицизм, сентиментализм, романтизм и реализм рассматриваются как исторически детерминированные творческие направления, последовательно сменяющие друг друга, а вместе с тем внутренне преемственные. В центре его внимания — *реалистическая система художественного мышления*, которая возникла вследствие «господствующей потребности» в познании природы человека и его социального бытия (I, 270). Она соответствует характеру философской и социальной мысли «мужественного века», лозунг которого — «действительность в фактах,

в знании, в убеждениях чувства, в заключениях ума» (VI, 268). В обосновании творческих возможностей, преимуществ и перспектив этой системы видел он главную цель своей деятельности. Положения, высказанные им относительно художественных принципов и идейной устремленности «реального направления», образуют стройную, последовательно и всесторонне развитую концепцию.

Реальное направление, говорил Белинский, основано на «тесном сочетании искусства с жизнью». Эта связь проявляется прежде всего в том, что реалисты раздвигают границы искусства, полагая, что все, в чем есть жизнь, может быть предметом поэзии; поскольку же проявления жизни «разнообразны до бесконечности», источник их материалов и вдохновения оказывается неисчерпаемым. Они находят эстетически значимое в обыкновенной жизни современного человека со всеми его «страстями, чувствами и мыслями, страданиями и радостями, желаниями и лишениями». Показывая социальную действительность «такой, какой она есть на самом деле», они «глубоко проникают в сущность жизни» и воссоздают ее явления в образах, «внутренне верных действительности». При этом они с беспощадной откровенностью обнажают «ужасающее безобразие» самодержавно-крепостнической действительности (I, 263, 267; V, 354; V, 567; X, 82).

Решимость бескомпромиссно следовать истине в изображении «бесконечно многосложных отношений людей, общественных и частных» (VII, 434), их социального бытия, психологии, характеров и судеб — не единственная творческая и нравственная заслуга реалистов. Они не остаются равнодушными к предмету, высказывают свой приговор, сообщают читателям свои позиции, убеждения, верования (VI, 536). Реализм по самой природе своей предполагает критический анализ действительности, и потому они «вместе с людьми изображают и общество» и показывают, что человек «зависит от него и в образе мыслей и в образе действования»; рисуя характер, раскрывая внутренний мир персонажа, они «стремятся вникать в причины, отчего он таков или не таков» (VIII, 82). Демократический смысл миропонимания и мироотношения реалистов — в убеждении, что «зло скрывается не в человеке, но в обществе» (VII, 467). Они не только дают возможность «сознать причину болезни через представление болезни», но осуществляют гуманистическую миссию, состоящую в «оправдании благородной человеческой природы», в выявлении добрых и светлых ее начал, наконец, в утверждении идеи «братства людей» (IV, 518; IX, 175).

С точки зрения жанровых возможностей осуществления реалистического отображения жизни Белинский особо выделил роман и повесть, которые позволяют достигнуть всестороннего

и глубокого художественного «представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни» (I, 271). Отметим, что наступил «век романа», он углубился в его эстетическую природу и пришел к заключению: возникновение этого ведущего жанра обусловлено тем, что «все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны» (V, 40). Белинский ввел в язык эстетики термин «социальный роман», пояснив, что его предмет составляет художественный анализ современного общества, раскрытие «невидимых основ его», а задача — «воспроизведение действительности во всей ее нагой истине» (X, 106).

Принципы реалистического направления находят свое осуществление в способе изображения человеческих характеров. В каждом человеке реалисты видят «частицу общества» и показывают, как данный характер «образовывается общественностью». При этом они выступают не только как аналитики общества, но и как аналитики человеческой души, проникают в то, что «таится внутри человека», выявляют скрытые причины его поступков. В произведениях реалистов нет ни образцов добродетели, ни чудовищ порока — в них вообще «не отвлекается какая-нибудь одна сторона, один элемент человека», но все сущностные его стороны предстают в «живом единстве». Такой диалектический подход предопределяет особенности реалистической типизации. Реалистический образ являет собой «примирение противоположностей»: общего и «индивидуальной особенности». Репрезентативна множество индивидуумов, герой тем не менее похож на самого себя, сохраняет «колорит личности», и потому мы воспринимаем его как «знакомого незнакомца». Это относится также и к художественно изображаемой среде, ситуации, событию: в каждом случае художник сосредоточивает в данном явлении характеристические черты ряда явлений, обнаруживает их сущность и в то же время сохраняет их неповторимость. Типическое предстает поэтому как жизненно и художественно закономерное и достоверное (I, 296; III, 52; VII, 70; X, 82).

Творческим принципам «реального направления» отвечают специфические критерии художественного совершенства. Помимо целостности и отчетливой концепированности, важнейшим достоинством здесь является правдивость воспроизведения жизни, которая проявляется как истинность и «жизненность» содержания (событий, ситуаций, характеров, отношений, психологии), как «инстинкт истины» в трактовке жизненного материала, наконец — как «поэтическая истинность» средств и искренность самого художника. В сфере стиля соответствующими критериями оказываются естественность, ясность, точность и простота, понимаемая как овладение сложностью изображаемых явлений и как «красота истины» (IV, 146; VI, 632; VII, 425; XI, 502).

Защищая натуральную школу от нападков со стороны идеологов охранительного лагеря, Белинский разъяснял, что ее «отрицательное направление» оправдано и необходимо, но при этом нисколько не ставит под сомнение позитивных задач и возможностей реализма: русская литература по обстоятельствам, от нее не зависящим, пока не может развернуть и осуществить своих позитивных возможностей; но следует видеть, что совершенствование принципов всестороннего и правдивого отображения жизни позволит — «когда придет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули» (X, 16—17).

Гражданственно активное и антидогматическое сознание Белинского откликалось на жизненно важные проблемы его современности; он настойчиво искал диалектического понимания природы эстетических и художественных реалий, материалистического объяснения проявляющихся в них закономерностей. Это позволило ему внести свой вклад в исследование до него обсуждавшихся категорий и проблем. Вместе с тем ему принадлежит заслуга постановки новых для эстетики вопросов и обоснования «новых идей об искусстве, исторически развивающихся» (III, 171). Учение Белинского завершило первый период развития философской эстетической мысли в России и в свою очередь способствовало формированию эстетических воззрений революционных демократов 1860-х годов, находивших в его наследии «много важных и новых истин»³.

ПРИМЕЧАНИЯ

Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1—13, 1953—1956. Т. 12, с. 66. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 94.

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1939, с. 265.

§ 2. Герцен и Огарев

В литературном наследии Александра Ивановича Герцена (1812—1870) отсутствуют произведения, специально посвященные проблемам эстетики. Однако эстетические идеи и суждения занимают в этом наследии весьма важное место и охватывают широкий круг тем, включающий и общие вопросы эстетики и конкретные явления искусства.

Вклад Герцена и Огарева в развитие эстетической мысли

XIX века в значительной мере связан с разработкой ими материалистических философских основ эстетики. Особенно велики в данной области заслуги Герцена.

Философские воззрения Герцена были высоко оценены В. И. Лениным. В статье «Памяти Герцена» (1912) Ленин писал: «В крепостной России 40-х годов XIX века он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени. Он усвоил диалектику Гегеля. Он понял, что она представляет из себя «алгебру революции». Он пошел дальше Гегеля, к материализму, вслед за Фейербахом... Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом»¹

Отмеченные В. И. Лениным черты философских воззрений Герцена отразились и в его эстетических взглядах. В основе этих взглядов — апология чувственного, телесного бытия, противопоставляемая идеалистическому взгляду на природу как на порождение духовного начала, «инобытие идеи».

Ко второму из своих «Писем об изучении природы» (1844) Герцен приложил небольшую статью Гете «Природа». Статья эта, по его мнению, — образец «художественного глубокомыслия» Гете: «Трепет сочувствия к жизни, к живому пробегает по всем строкам; каждое слово дышит любовью к бытию, упоением от него»². Такими же словами можно охарактеризовать и отношение к природе самого Герцена: «Письма об изучении природы» также наполнены «любовью к бытию, упоением от него». В области эстетики такой взгляд на природу вел к утверждению красоты реального, чувственного мира.

Эстетические воззрения Герцена опирались также на материалистически-монистическое понимание человека. В условиях господства религиозно-идеалистических взглядов на человека, основывавшихся на идее дуализма духа и тела и уничтожении плотского, физического начала в человеке, утверждение Герценом материалистического монизма имело важное прогрессивное значение. В эстетике девиз «реабилитации плоти», разделяемый Герценом с Сен-Симоном и Фейербахом, означал антиаскетическую направленность эстетики, защиту красоты здорового, естественно развитого человеческого тела, защиту искусства, раскрывающего эту красоту. Искусство замечательных мастеров Возрождения всегда привлекало Герцена, в частности, тем, что оно смело противостояло «телобоязни» и «телоумерщвлению» и дало человечеству прекрасные образцы «великого, единого идеала своего — красоты человеческого тела» (XVIII, 75—76).

Заслугой Герцена в разработке философских оснований эстетики является также критика воззрений, отводивших главную роль в объяснении эстетического чувства и художественной деятельности физическим и физиологическим причинам и недо-

оценивавшим социальную природу человека. Такого рода взгляды пользовались известным влиянием в Западной Европе и в России в 50—60-х годах в связи со значительной популярностью в то время идей позитивизма и естественнонаучного материализма.

Для Герцена попытки понять искусство и художественное творчество на основе исключительно естественнонаучного подхода к человеку несостоятельны потому, что человек — не только физическое существо, но существо общественное, «клетка общественной ткани». Общественный человек, по словам Герцена, «ускользает от физиологии». Поэтому, хотя прекрасное — не вне законов природы и «невозможно ни создать его без материи, ни ощущать его без органов чувств», тем не менее, — утверждает Герцен, — «ни физиология, ни акустика не могут создать теорию художественного творчества, искусства» (XX, кн. 1, 441). Эстетика, по убеждению Герцена, должна опираться на социологию: объяснение эстетического восприятия и художественного творчества возможно лишь тогда, когда человек и его жизнедеятельность рассматриваются в их социально-исторической обусловленности. «Память, передающаяся от поколения к поколению, традиционная цивилизация — все, что явилось следствием человеческого общежития и исторического развития, произвело нравственную среду, обладающую своими началами, своими законами, весьма реальными, хотя и мало поддающимися физиологическим опытам» (XX, кн. 1, 441)

Историческая прогрессивность позиции Герцена, сумевшего увидеть односторонность и ограниченность естественнонаучного подхода к проблемам эстетики, выступает особенно ярко на фоне отмеченного выше весьма широкого распространения естественнонаучных объяснений самых разных форм человеческой деятельности.

Стремясь подчеркнуть качественную специфичность эстетического, его несводимость к физическим и физиологическим явлениям, Герцен вводит понятие «эстетическая реальность». Этим понятием он обозначает такую связь реальных физических и физиологических элементов, которая образует «мир гармонии». «Каждый звук, — писал Герцен, — производится колебаниями воздуха и рефлексам слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает, — но, пока она не оборвалась, звук не принадлежит исключительно миру вибраций, но также и миру гармонии, в недрах которого он является эстетической реальностью, входя в состав симфонии, предоставляющей ему возможность вибрировать, доминирующей над ним, поглощающей его и продолжающей дальше» (XX, кн. 1, 442).

• Понятие гармонии занимает чрезвычайно важное место в

эстетических воззрениях Герцена. Оно является определяющим в понимании Герценом красоты в природе и в искусстве. На нем основывается и герценовский идеал личности — идеал человека всесторонне и гармонически развитого.

В трех главных аспектах выступает в герценовском идеале человека понятие гармонии: идеал этот включает в себя гармоническое развитие, или, говоря словами Герцена, «созвучное единство» духа и тела, гармоническое единство «долга и влечения» и, наконец, гармоническое сочетание в человеке «индивидуального» и «родового», чувства личности и чувства социальности.

Центром, в котором сходились все основные линии развития герценовской концепции личности, была идея свободного творческого общественно преобразующего «деяния» как истинного призвания и назначения человека. «В разумном, нравственно свободном и страстно энергическом деянии человек достигает действительности своей личности и увековечивает себя в мире событий, — писал Герцен. — В таком деянии, — продолжал он, — человек вечен во временности, бесконечен в конечности, представитель рода и самого себя, живой и сознательный орган своей эпохи» (III, 71). Это «деяние» есть, по мысли Герцена, «одействование» заложенных в человеке творческих возможностей. Оно имеет и эстетическое содержание: именно в нем должна выявиться и выразиться гармоническая полнота жизни: в нем могут и должны слитно, гармонически участвовать все стороны, составляющие живой дух человека.

Как известно, всестороннее и гармоническое развитие человека рассматривалось как этический и эстетический идеал рядом мыслителей конца XVIII — начала XIX века. В формировании этого идеала у Герцена, несомненно, сказалось влияние некоторых из них, в первую очередь Шиллера и социалистов-утопистов.

Как и его предшественники, Герцен противопоставляет идеал гармонического развития фактической дисгармоничности современного человека. Дисгармоничность эта для Герцена — неизбежное следствие такой цивилизации, в основе которой — эксплуатация человека человеком, «поглощение меньшинства на выработка светлой и роскошной жизни меньшинству» (VI, 57).

Герценовская критика крепостнического и буржуазного общества во многом продолжала и развивала критику современной цивилизации представителями западноевропейского утопического социализма и коммунизма первой половины XIX века. Характерно, однако, что тема, привлекавшая внимание ряда мыслителей за Западе в конце XVIII — начале XIX века, — роль капиталистического разделения труда как одного из главных факторов дисгармоничности человека в современном обществе — осталась целиком вне поля его зрения³.

Убеждение в том, что именно социальная революция открывает путь к гармоническому развитию человека и гармоническому устройству общественного быта, всегда входило необходимым элементом в герценовскую концепцию революции.

Герцен отрицательно относился к уравнильно-аскетическим идеалам общественного преобразования. Он считал, что эти идеалы противоречат стремлениям к свободному, всестороннему и гармоническому развитию личности, они примитивны и антиэстетичны. Мысли Герцена об «эстетическом смысле» социальной революции, о том, что революция — это не только отрицание старого мира, но и наследование всего лучшего в нем, что она должна открыть дорогу многообразному человеческому творчеству, свободному проявлению и развитию творческих сил человека, особенно ясно выражены в письмах «К старому товарищу» (1869). «Новый водворяющийся порядок, — писал здесь Герцен, — должен являться не только мечом рубящим, но и силой хранительной. Нанося удар старому миру, он не только должен спасти все, что в нем достойно спасения, но оставить на свою судьбу все немешающее, разнообразное, своеобразное. Горе бедному духом и тощему художественным смыслом перевороту, который из всего былого и нажитого сделает скучную мастерскую, которой вся выгода будет состоять в одном пропитании, и только в пропитании.

Но этого и не будет» (XX, 581).

«Художественный смысл» социальной революции связан для Герцена не только с тем, что она создает возможность свободного гармонического развития человека, но и непосредственно с теми возможностями, которые она открывает в особой области человеческого творчества — в области искусства. Концепция искусства у Герцена переплетается с важнейшими идеями его концепции человека и с идеей социального преобразования.

Антиаскетический, жизнеутверждающий характер герценовского мировоззрения сказался, в частности, в том, что эстетическое наслаждение признавалось естественным правом и потребностью человека. Своеобразное эстетическое наслаждение, доставляемое человеку искусством, всегда было для Герцена одним из самых высоких, чистых, истинно человеческих наслаждений. «Искусство, — писал он в «Концах и началах», — *c'est autant de pris*; оно, вместе с зарницами личного счастья, — единственное, несомненное благо наше; во всем остальном мы работаем или толчем воду для человечества, для родины, для известности, для детей, для денег, и притом разрешаем бесконечную задачу, — в искусстве мы наслаждаемся, в нем цель достигнута, это тоже концы» (XVI, 135).

Для Герцена всегда было характерно представление об огромной роли искусства в формировании духовного мира

человека. Так, например, в 40-х годах он писал о театре: «Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей. Это обсуживание приводит к заключениям не отвлеченным, но трепещущим жизнью, неотразимым и многосторонним» (II, 51).

В середине XIX века принцип историзма уже достаточно прочно вошел в эстетику. Неудивительно, что и Герцен видит в искусстве исторически развивающийся мир и пытается понять ход исторического развития художественной деятельности. В его взглядах на это развитие, выраженных в работах 40-х годов, сказалось, несомненно, влияние Гегеля, которого он тогда усердно изучал; в этих работах (в первую очередь в статье «Дилетанты-романтики») отразилось также влияние ряда идей «Романтической школы» Гейне⁴.

Историю искусства Герцен рассматривает в русле общего развития культуры, понимаемого как смена мировоззрений. Исторически сменявшие друг друга формы искусства связаны с различными историческими типами мировоззрения. Связь эта представляется Герцену столь органичной, что сами понятия «классицизм», «романтизм», «реализм» применяются им для обозначения определенных типов мировоззрения (употребление этих терминов в таком широком смысле встречалось в философской и эстетической литературе того времени).

Как и всякое развитие вообще, историческое развитие искусства представляется Герцену процессом, где каждая историческая форма, будучи ступенью в общем прогрессивном движении, одновременно обладает самостоятельной ценностью. Искусство той или иной эпохи всегда ограничено; однако в самой своей ограниченности оно своеобразно и неповторимо. Идущая ему на смену новая историческая форма искусства — шаг вперед, поскольку она улавливает и выражает новые стороны человеческой жизни; но вместе с тем это новое искусство неизбежно утрачивает какие-то художественные элементы, возможные только в искусстве предыдущей эпохи. Так, античное искусство было связано, по мнению Герцена, с более верным и здоровым воззрением на мир, нежели искусство Древнего Египта, но в красоте египетских статуй, в их «знойном сладострастии» имелись неповторимые художественные черты, утраченные античной скульптурой. Романтическое искусство, относимое Герценом к средним векам, выразило мировоззрение, в основе которого «спиритуализм, трансцендентность». Искусство это утратило античную грацию, отступило от здоровой, жизнеутверждающей красоты древнегреческого искусства; но оно было

и шагом вперед в развитии человеческой культуры, ибо более глубоко и разносторонне отразило духовную жизнь, внутренний мир человека.

Признание неповторимой художественной ценности каждого этапа в развитии искусства не приводит Герцена к эстетическому релятивизму. Герцен настаивает лишь на необходимости оценивать художественные произведения в связи с той исторической почвой, на которой они выросли.

По мысли Герцена, исторически неизбежная смена одних форм искусства другими есть одновременно и умирание уходящих форм и их бессмертие. Великое искусство каждой эпохи раскрывает какие-то стороны в человеке и его жизни и заключает в себе общечеловеческие элементы, которые в новом, переработанном виде, в новых сочетаниях выражаются в последующих формах искусства. Именно поэтому та или иная форма искусства не только имеет самостоятельную ценность, но и является звеном в цепи общего развития художественной культуры.

Герценовская концепция исторического развития искусства включала в себя идею национального своеобразия художественного творчества различных народов. Национальное своеобразие искусства Герцен связывал прежде всего с тем, что художник выражает в своих созданиях характер своего народа и народные потребности. «Поэт и художник, — писал он в «Былом и думах», — в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или неволею, какие-нибудь стихии народного характера и выражает их глубже и яснее, чем сама история народа. (...) Поэты в самом деле, по римскому выражению, — «пророки»; только они высказывают не то, чего нет и что будет случайно, а то, что неизвестно, что есть в тусклом сознании масс, что еще дремлет в нем» (IX, 37). Эту связь искусства с особенностями жизни народа, с историческими потребностями нации Герцен раскрывал в русской литературе XVIII—XIX веков.

Русскую литературу Герцен считал одним из самых убедительных свидетельств духовного богатства и огромных возможностей развития русского народа. «После крестьянского коммунизма, — писал он, — ничего так глубоко не характеризует Россию, ничто не предвещает ей столь великой будущности, как ее литературное движение» (VII, 329). Особенно большое внимание Герцен уделял раскрытию связи передовой русской литературы с освободительным движением. Горячий, непрерывный протест против самодержавно-крепостнических порядков был, по его убеждению, главным мотивом русской литературы с конца XVIII века. Именно из этого протеста выросло и развилось в XIX столетии то направление литературы, отличительную черту которого составлял, по словам Герцена, «анализ

общественной патологии». Герцен был убежденным поборником и защитником этого критически-реалистического направления в русской литературе. Его характеристики виднейших представителей русской литературы XIX века — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Кольцова, Тургенева — являются важнейшим материалом для истории русской литературы.

Одной из проблем художественной культуры, занимавших мысль Герцена, была проблема исторических перспектив развития искусства.

В 40-х годах проблема эта рассматривалась Герценом преимущественно в аспекте отношения современного искусства к определенным ранее историческим формам художественной культуры. Будучи убежден в том, что искусство всегда следует за развитием общественной жизни и потому каждая новая эпоха вызывает к жизни новые формы художественной деятельности, Герцен связывает перспективы развития современного искусства с утверждением нового, «реалистического» мировоззрения; он считает вместе с тем, что в этом новом мировоззрении «были и есть элементы романтической мечтательности и классического пластицизма; но они в нем не отдельные, а неразъемлемо слиты в его организме, в его чертах» (III, 37).

В 50—60-х годах эта проблема ставится Герценом в ином плане. Она встает теперь перед ним в связи с раздумьями о положении искусства в буржуазном обществе и о возможности изменить это положение в дальнейшем.

Тема враждебности капитализма развитию искусства не раз возникала в эстетической мысли конца XVIII — первой половины XIX века. Для Герцена эта проблема органически связана с вопросом о перспективах социальной революции на Западе.

Герцен неоднократно писал об упадке искусства и культуры вообще, который несет с собой господство буржуазии, об антигуманности общества, в котором «человек *de facto* сделался принадлежностью собственности; жизнь свелась на постоянную борьбу из-за денег» (X, 126). В «Концах и началах» Герцен специально касается вопроса о враждебности буржуазного общества искусству; по его словам, «весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства...» (XVI, 136). Внимание Герцена особенно привлекают в 50—60-х годах развивающаяся при господстве буржуазии стандартизация жизни, «стирание» личностей, выступление на первый план «посредственности».

Герцену было ясно, что изменить положение искусства в обществе, открыть его развитию широкую дорогу может только «революция народных масс». Но суждения Герцена в 50—60-х годах о революционных возможностях народных масс и в первую

очередь «городских работников» Западной Европы обнаруживают постоянные колебания его между надеждами на эти возможности и скептически-пессимистической их оценкой. Порой Герцен склонен даже считать, что возможность относительного повышения жизненного уровня народных масс разовьет в них стремление к буржуазному «довольству» и заглушит революционные требования.

Движение мысли Герцена к преодолению скептицизма относительно перспектив революционного движения на Западе выявилось в конце 60-х годов. Огромную роль в этом сыграло то обстоятельство, что Герцен увидел процесс образования и складывания новых передовых сил, объединенных I Интернационалом. Письма «К старому товарищу» свидетельствуют, как отмечал В. И. Ленин, о том, что Герцен в конце жизни обратил свои взоры к I Интернационалу, что мысль его шла от скептицизма «к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата»⁵.

Большинство произведений Николая Платоновича Огарева (1813—1877), опубликованных при его жизни, было посвящено социально-политическим проблемам; русской общественности Огарев был известен также как поэт. Теоретические высказывания Огарева по вопросам эстетики содержатся в ряде его писем и заметок, в записных книжках. Особенный же интерес для суждения об его эстетических взглядах представляют статья «Памяти художника» (1859), предисловие к «Думам» Рылеева, изданным Герценом в Лондоне в 1860 году, и предисловие к сборнику «Русская потаенная литература XIX века», напечатанному в Лондоне в 1861 году.

В эстетических воззрениях Огарева, как и у Герцена, категории «меры», «гармонии» занимают важное место. Обращение к «гармонии» характерно для мысли Огарева и в сфере проблем личности, и в области социальных отношений, и в анализе искусства.

Гармоничность человека понимается Огаревым как «согласная деятельность» всех способностей — мысли, чувства и воли («действия»). «Человек,— писал он в 1849 году,— создан для того, чтобы воспринимать все впечатления мира, сочетать их в своей мысли и из этого сочетания создавать волю, так, чтобы она могла в жизни развиваться и образовать жизнь, вполне гармоническую»⁶.

По убеждению Огарева, гармоническое развитие личности — «завершительная цель общежития». Для него ясно, что цель эта может быть достигнута только при «осуществлении социальной утопии», то есть только в обществе, основанном на социалисти-

ческих началах. Но отсюда никоим образом не следует, что люди должны пассивно ожидать, пока общество даст возможность каждому индивиду достигнуть идеала гармонического развития. И в современном обществе человек должен стремиться к тому, чтобы «завоевать» гармонию. «В искусстве древних, — писал Огарев, — было чувство меры, пропорции — оно-то и составляло прекрасное. Я требую в жизни этого чувства меры (Maß), которое соединяет все составные части в одно гармоническое целое, чтобы жизнь была прекрасна. Да! наш долг сделать жизнь изящною, даже если бы она была трагична» (II, 421).

При всей абстрактности и утопичности этих рассуждений Огарева в них имелось и рациональное содержание. В достижении гармоничности развития личности значительная роль принадлежит сознательным усилиям самого человека, его самовоспитанию; именно на эту сторону проблемы обращал здесь внимание Огарев. Мысли его о том, что «сильные люди» должны «завоевать гармонию», заключали в себе протест против пассивной покорности жизненным обстоятельствам и окружающей среде — протест, особенно значимый в условиях России 40-х годов.

Жизнь «вполне гармоническая» предполагает, по убеждению Огарева, такое эмоциональное развитие личности, при котором гармонический, изящный характер приобретает и форма проявления чувств, их выражение. В такого рода воспитании чувств Огарев склонен решать роль отводить воздействию общества. Причину «изящного» или «дикого» выражения чувства следует, по его мнению, искать «в началах естественности и общественности». «Начало естественности» означает физиологическую границу проявления личного чувства, «начало общественности» — границу общественную, то есть тот «общественный взгляд на вещи», который прививается человеку воспитанием. Именно благодаря тому, что люди существуют и развиваются в обществе, «возникает категория меры и нечувствительное стремление к гармоническому выражению личного чувства». Такое гармоническое выражение развивается как результат привычки, привитой общественным или, по выражению Огарева, «стадным» воспитанием. «Таким образом, — заключает Огарев, — гармоничность формы, в которой выражается личное чувство, есть результат уравнивания личного чувства физиологической и стадной границами... (II, 437—438).

Слово «уравнивание» употреблено здесь Огаревым не случайно. «Уравнивание» является в его глазах общей и важной закономерностью всего сущего. Полное и окончательное равновесие невозможно, потому что «тогда равновесие было бы косность и все бы замерло» (II, 440). Но тенденция к равновесию необходимо существует и в мире физическом, и в «мире историческом или общественном». Она-то и является,

по мнению Огарева, основанием гармонии в природе и в человеческой жизни: ведь «уравновешивание» предполагает понятие меры, а «приведение в меру», в тех случаях, когда имеется в виду согласование многих данных, и есть «гармонизирование».

Центральное место в эстетических воззрениях Огарева занимает концепция искусства. Она включает понятие гармонии как одно из необходимых при анализе искусства понятий; однако концепция эта строится на более широкой основе.

Деятельность человеческого сознания по отношению к реальному миру есть, считает Огарев, в сущности своей приведение в меру, «гармонизирование», ибо деятельность эта — теоретическая или практическая — всегда означает понимание или упорядочивание существующих в действительности отношений между явлениями. В науке «приведение в меру» выражается в отыскании закона известных отношений, в искусстве же «гармонизирование» есть отыскание красоты отношений, будь это красота жизни или смерти, блаженства или ужаса» (II, 43).

Красота рассматривается Огаревым как результат чувства, которое есть «сознание, не дошедшее до степени понятия, мысли» (II, 43). Для красоты, «изящного» достаточно поэтому «впечатления, без теории» (II, 43).

Огарев, в сущности, отождествляет понятия красоты и гармонии. Так, в заметке «Пролегомина ад гисториософиям» (1858) он писал, что чувство пропорции, свойственное уже животным (ибо животное делает скачок, сообразуясь с размером), человек доводит «до понятия гармонии, то есть согласования многих данных. Таким образом, человек доходит до понятия красоты; это его самое существенное превосходство» (II, 51).

Необходимо присущая искусству красота есть для Огарева особая форма «приведения в меру», гармонизирования. «Как все в природе, ни одно искусство не обходится без количественной категории, требует меры, изящного гармонизирования отношений» (II, 44).

«Изящное гармонизирование отношений» определяет характер формы искусства, но еще не исчерпывает, по убеждению Огарева, природы искусства в целом. Пытаясь уяснить эту природу, Огарев подвергает анализу определение искусства как воспроизведения действительности. Это определение он считает верным постольку, поскольку «кроме природы, ничего нет... кроме действительности, ничего нет» (I, 297). Но определение это не удовлетворяет Огарева, ибо оно не указывает прямо на то субъективное, идейно-эмоциональное содержание, которое необходимо присутствует в художественном произведении. Понимание искусства как воспроизведения действительности охватывает, по мнению Огарева, лишь ту сторону художественного произведения, которая касается «выполнения», «умения». Между тем главный

вопрос, ответ на который необходим для понимания искусства, это вопрос «Почему в художнике явилась потребность произвести что-нибудь? (...) Какие это жизненные соки, которые просились выразиться в его произведении, которые толкали его к созданию?» (I, 297—298).

Вопрос этот чрезвычайно важен в глазах Огарева потому, что искусство, по его глубокому убеждению, имеет своим источником стремление выразить, передать людям чувства и мысли, возбужденные в художнике жизненными явлениями. Только тогда, когда художник вдохновлен идеей, чувством, настроением, он может создать художественное произведение, без вдохновения его создания будут лишь мертвыми копиями действительности. Откуда же черпает художник свое вдохновение? Каков источник тех чувств и идей, которые переполняют грудь художника и властно требуют своего художественного воплощения? Источник этот — современная общественная жизнь. Только ее потребности и интересы, противоречия и конфликты, ее светлые стороны и недуги, радости и страдания могут дать творчеству художника действительно значительное содержание. Художник не может отделиться от общественной жизни, и искусство нераздельно с ее содержанием — таков центральный тезис концепции искусства, выдвинутой Огаревым.

Развитие Огаревым этого тезиса по праву может быть причислено к значительным и интересным страницам в истории эстетики, на которых запечатлелась прогрессивная теоретически и исторически и сохраняющая свое актуальное значение полемика против теории «чистого искусства».

Вся история искусства свидетельствует, по убеждению Огарева, о том, что искусство всегда выражало мысли, настроения, верования определенного времени и изменялось с изменением жизни общества. Неизменными Огарев считает лишь законы художественной техники, поскольку они — «повторение в искусстве» законов природы: так, живопись не может, утверждает он, безнаказанно уклониться от законов перспективы и строения человеческого тела, музыка — от законов гармонии, поэзия — от естественности образов и гармонии стиха. «Но форма и содержание произведений меняются с историческим складом народов и обстоятельств; физиологически неизбежные трагедия и комедия жизни остаются в роде человеческом, но образ жизни меняется и кладет свою печать на форму произведений; религиозный, научный, политический и общественный взгляд на вещи меняется и дает иное содержание. Греческий хор исчез из трагедии, потому что исчез образ жизни эллинов; католический взгляд Данта не имеет ничего общего с мирозерцанием Гамлета» (I, 437). Зависимость и формы и содержания искусства от развития общественной жизни диктует и принципы худо-

жественной критики: по убеждению Огарева, эта критика должна сойти «с метафизических подмостков на живое поле истории», должна отправляться не от «вечных условий искусства», а от личности художника и исторической обстановки, в которой разворачивается его творческая деятельность (I, 436—437).

Одним из интересных аспектов концепции искусства у Огарева является трактовка содержания искусства. Как и другие русские революционные демократы, Огарев выступает против попыток сузить содержание искусства; свою критику он направляет в первую очередь против тех, кто оспаривает «возможность совпадения политического содержания с изящно-поэтической формой» (I, 416). Интересны при этом аргументы, выдвигаемые Огаревым в защиту «политического содержания» в искусстве. Он исходит из эмоционального начала как необходимого элемента искусства; это начало он определяет как «поэтическое отношение к жизни». И жизненные источники такого отношения и его проявления чрезвычайно многообразны: «...красота женщины, колыхание моря, любовь и ненависть, философское раздумье, тоска Петрарки, подвиг Брута, восторг Галилея перед великим открытием и чувство, внесенное в скромный труд Оуэна, — все это составляет для человека поэтическое отношение к жизни» (I, 416). И если, например, выведенная ученым математическая формула сама по себе существует вне личности данного ученого и не входит как таковая в содержание искусства, то таким содержанием вполне могут стать чувства ученого, сопровождавшие открытие им данной формулы, и свойства его характера. «И кто же может верить, — заключает свои размышления Огарев, — чтобы живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги — были недоступны для художественной формы? Дело не в невозможности поэтического слова для политического содержания, а в силе таланта самого поэта» (I, 416).

Убедительно критиковал Огарев и попытки сторонников «чистого искусства» противопоставить в искусстве «общечеловеческое» содержание, «вечные» темы «временным» и «частным» общественным интересам. Такое противопоставление совершенно несостоятельно: «все, что входит в человеческую деятельность», есть человеческое или общечеловеческое, и, следовательно, общественные вопросы и общественные задачи проникнуты общечеловеческим содержанием, а не противоположны ему (см. II, 43). Явления личной жизни, личные интересы также нельзя представить как нечто «общечеловеческое», якобы противоположное «общественному», ибо в жизни нет непреходимых границ между интересами личности и общественными интересами.

Защитники «чистого искусства» пытались порой выдвигать в

качестве главного критерия оценки художественного произведения «искренность» художника. Для Огарева нет сомнения в том, что «искренность» необходима в искусстве — ведь только искреннее вдохновение художника способно внести «жизнь» в художественное произведение. Но как раз в «искусстве для искусства» нет, доказывал он, настоящей искренности, потому что само понятие такого искусства носит в себе заднюю мысль, ограничивающую в искусстве выражение действительной полноты жизни, ведущую, следовательно, к неискренности. Правильно понятое требование «искренности» в искусстве ведет художника не к замыканию в скорлупу «чистого искусства», а к выражению большого общественного содержания. «Будьте искренни с общественным содержанием, выстрадайте его, — говорил Огарев художникам, — и, если в вас есть талант художника, вы найдете, что делать, потому что у вас будет что сказать» (I, 303).

Значение «общественного содержания» искусства и для общества и для развития таланта самого художника Огарев показывал, анализируя развитие русской литературы в XIX веке. Основная мысль, которая пронизывала этот анализ, состояла в том, что все действительно значительное и прогрессивное в русской литературе XIX века создавалось под влиянием общественных стремлений, выражало внутреннюю потребность художника откликнуться на важнейшие вопросы современной общественной жизни и было связано с освободительным движением, с вольнолюбивыми устремлениями передовых общественных сил.

В эстетических воззрениях Герцена и Огарева отразились многие проблемы, занимавшие важное место в развитии эстетики в XIX веке. В числе таких проблем — гармоническое развитие человека, его принципы, пути и средства; историзм в понимании искусства, включающий в себя и вопрос о национальном своеобразии искусства и проблему исторических перспектив развития художественной культуры; эстетические принципы, на которые должно ориентироваться современное искусство.

В решении этих проблем сказались, естественно, и сильные и слабые стороны теоретического мышления Герцена и Огарева. Монистически-материалистический взгляд на человека, диалектика, понятая как «алгебра революции», глубокая убежденность в том, что царству частной собственности и капитала приходит конец, переплетались с идеалистическим пониманием истории, надклассовыми иллюзиями, утопическими надеждами на развитие России к социализму через крестьянскую общину. Тем не менее вклад, внесенный Герценом и Огаревым в историю эстетической мысли, по праву может быть оценен как значительный и во многом оригинальный.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.
- ² Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1965, т. 3, с. 138. Далее ссылки в тексте даются на это издание. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.
- ³ По всей вероятности, отсутствие у Герцена интереса к этой теме объясняется неактуальностью ее для России середины XIX века; русская мысль обращается к ней лишь в пореформенный период (так, большое место она занимает в социальной философии Н. К. Михайловского).
- ⁴ См. об этом: Гинзбург Л. Я. Герцен и вопросы эстетики его времени. — В сб.: Проблемы изучения Герцена. М., 1963, с. 122—146.
- Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 257.
- ⁶ Огарев Н. П. Избр. социально-политические и филос. произв. в 2-х т.; т. 2. М., 1956, 421. В дальнейшем ссылки в тексте даются на данное издание римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

§ 3. Чернышевский

Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889), «великий русский ученый и критик, чьи труды делают действительно честь России» (Маркс), «мыслитель, которому Россия обязана бесконечно многим» (Энгельс), оставил глубокий след в философии, социологии, в исторической и экономической науках, в эстетике, публицистике, в художественной литературе и литературной критике.

Период его активного творчества, 50-е — начало 60-х годов XIX века, характеризовался назреванием революционной ситуации в России, обострением идеологической борьбы, возрастанием роли художественной литературы и искусства в духовной жизни страны, в решении социальных проблем. Это время нуждалось не только в познании объективных закономерностей общества, в мыслителях, способных вскрыть логику общественного развития. Жизнь выдвигала идеологов, умеющих активно воздействовать на практический общественный процесс. Самым ярким и деятельным из них был вождь пробуждавшихся к революционному действию крестьянских масс России, корифей революционно-демократической эстетики, определивший ее практически-действенный характер, четкую идейно-политическую направленность, — Н. Г. Чернышевский.

Умственная жизнь России в середине XIX века сосредоточилась, по мысли Чернышевского, в реалистической литературе. Она оказалась преимущественной сферой приложения духовных сил русской нации, лишенной возможности столь же свободного

выражения в других областях социального творчества. Именно это обстоятельство объясняет насыщенность художественных образов искусства глубоким философским и злободневным социально-политическим содержанием. Плоды реалистического искусства давали богатейший материал для осмысления сложных проблем общественного сознания эпохи, для поисков наиболее эффективных путей и форм самоопределения искусства в революционной борьбе, теоретического обоснования общественно-политической и нравственно-эстетической миссии деятелей искусства.

Критически переосмысливая немецкую философско-эстетическую мысль, эстетику романтизма, обобщая художественные взгляды и практику западноевропейского и русского Просвещения, Чернышевский развил идеи основоположника русской революционно-демократической эстетики Виссариона Григорьевича Белинского. В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», в других философских, эстетических и литературно-критических трудах он разработал систему теоретических основ данной концепции, выработал материалистическое понимание сущности эстетических категорий и закономерностей художественного творчества. Им было всесторонне обосновано вершинное достижение революционно-демократической эстетики — органическое единство принципов реализма, народности, идейности и художественности литературы. Отстаивая высокое общественное, гражданское назначение писателя, Чернышевский высказывает глубокие диалектические мысли о субъекте художественного творчества, о связи объективного и субъективного в творческом процессе, о ведущей роли в нем мировоззрения, а также художественной фантазии и интуиции.

Чернышевский впервые в истории эстетики рассмотрел все эстетические проблемы как производные от основного, кардинального вопроса об отношении искусства к действительности. Ему принадлежит заслуга теоретического обоснования материалистического взгляда на искусство как на воспроизведение действительности в художественных образах.

В противоположность идеалистическим концепциям, доказывающим превосходство «вновь созданного» в искусстве над реальной жизнью или оправдывающим произвольные художественные построения, Чернышевский последовательно указывает на первостепенную значимость критерия верности искусства жизненной правде, возвышенным идеалам и чаяниям народа. Бескомпромиссностью суждений объясняются бесспорные достоинства его эстетической концепции, а подчас и некоторые недостатки отдельных формулировок, выступающие как чрезмерное продолжение имеющихся позитивных сторон. Материалистические доводы великого русского мыслителя сосредоточены на том,

чтобы доказать объективный характер прекрасного, возвести на вершину эстетической системы совершенство и красоту самой действительности. Только она и заслуживает, по убеждению ученого, внимательного изучения художником, образного познания и ценностного освоения. Но, усматривая определенное несовершенство термина «воспроизведение», Чернышевский связывает непосредственно с ним «формальное начало» искусства, «первое его значение». Что же касается собственно «реального начала», целей и назначения искусства в более полном смысле, то он говорит о втором и третьем значениях — объяснении действительности и вынесении приговора изображаемому. Таким образом, воспроизведение понимается им как воссоздание действительной жизни в искусстве, «как познание и оценка человеческого бытия» в системе художественных образов. Чернышевский ставит своей задачей в полной мере доказать приоритет жизни над искусством. При этом он с такой силой подчеркивает преобладающую полноту, живость, богатство, красочность действительности по сравнению с искусством, что впадает в определенную метафизическую крайность, дискутируя с идеалистами о том, что «выше» и что «ниже» — жизнь или искусство.

Сама терминология: «выше», «ниже» есть известная дань историко-философской традиции. Кант, например, искусство ставит ниже науки, в гегелевской иерархии форм человеческой культуры философия тоже стоит выше искусства. Чернышевский же сравнивал искусство и действительную жизнь с точки зрения «полноты истинности».

Думается, нет достаточных оснований делать отсюда далеко идущие выводы об односторонности, прямолинейности Чернышевского, о забвении им специфики искусства, его принижении. Он не отбрасывает «господствующую школу» в эстетике (так он называет идеалистическую традицию, идущую от Гегеля), а обнаруживая согласие с гегелевской постановкой вопроса о форме и содержании в искусстве и с пониманием искусства как специфического вида познания. Чернышевский полон уважения к выдающемуся немецкому мыслителю за его «гениальные порывы к реализму»¹. В то же время, не соглашаясь с его по сути идеалистическим утверждением, что искусство выше и совершеннее действительности, он в выработке аргументов опирается на художественные завоевания реалистического, «гоголевского направления в литературе». Он видел на путях всемерного утверждения реализма, выражающего «уважительное отношение к жизни», убедительное свидетельство того, что только искусство, глубоко воспроизводящее и отражающее жизнь, является могущественным средством познания. Эта позиция отстаивалась им в борьбе с идеалистическими концепциями кантовского толка, которые видели в искусстве специфическое, априорное выражение

определенного типа духовной организации личности, субъективистски понятых вкусов.

Чернышевский был далек от одностороннего понимания искусства лишь как гносеологического инструмента и дублера жизни, хотя иногда и называл его «суррогатом», «бледной копией» жизни, стремясь передать подчиненность художественного отражения могущественному оригиналу объективной реальности. Именно в этом смысле он допускал, что искусство «ниже» действительности. Но в последующих работах Чернышевский уточняет свое понимание отношения искусства к действительности, толкая его с большей диалектической гибкостью и разносторонностью. В частности, что значило для мыслителя положение о том, что в одном контексте искусство «ниже» действительности, а в другом — «выше» ее? Во-первых, произведение искусства имеет специфическую функцию — доставлять эстетическое наслаждение. Именно потому мы, приходя в картинную галерею, восхищаемся великолепным полотном, изображающим пейзаж, а будучи на природе, часто проходим мимо прекрасного пейзажа, не замечая его, так как бываем переполнены другими заботами. Во-вторых, искусство «выше» действительности потому, что в произведении искусства отражена типичная, человечески значимая сущность явлений жизни, очищенная от случайного и более доступная для восприятия и осознания ее человеком, чем в самой действительности.

Таким образом, понимание Чернышевским искусства превосходит традицию механистического материализма, видевшего в художественном процессе чистое подражание, голое копирование, фотографическое изображение жизни. Наиболее адекватно полному смыслу искусства понятие «воспроизведение», трактуемое как воссоздание существенных черт социальной и природной действительности, имеющих важное значение для жизни человека, для человеческого рода.

Чернышевский вел неутомимую борьбу как против идеалистического отрыва искусства от жизни, так и против метафизического требования «внешнего правдоподобия». Разоблачая сторонников «пустой идеальности», абсолютизовавших феномены человеческого духа, он не останавливался перед употреблением таких терминов, как «копирование» в художественных творениях ситуаций и проблем человеческой действительности.

Он писал: «Часто восстают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности. Не лучше ли было бы говорить, что копировка, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных?» Искусство копирует жизнь, но оно копирует не единичные явления, «мелочные подробности, нарушающие внутренний порядок, а копирует существенные черты жизненных

форм. Чернышевский далее разъясняет: «Что касается до портретов, сходных до отвратительности, это надо понимать так: всякая копия, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника: портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен, а когда мелочные подробности переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит безобразным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным?»²

Таким образом, Чернышевский воюет за такое жизнеподобие в реалистическом искусстве, которое равнозначно жизненной правде и противоположно всякой деформации взаимных отношений целого либо в сторону абстрактной идеальности, стирающей жизненно важный элемент единичных черт, либо в сторону преувеличения роли «мелочных подробностей», искажающих передачу подлинной сущности изображаемого.

Принцип жизненной правды и истинного жизнеподобия, защищаемый Чернышевским, имеет значение и для сегодняшних идейно-художественных споров, когда под видом критики «внешнего правдоподобия» совершается атака против самой идеи жизнеподобия или, точнее говоря, — идеи отражения³.

Чернышевский конкретизирует вышеуказанный принцип «уважения к действительной жизни» в важнейшем требовании реалистического искусства — «изображать жизнь в формах самой жизни». Данный, образно говоря, категорический императив реализма означает адекватность изображения объективной реальности, подчеркивает то решающее обстоятельство, что искусство берет свои формы из бесконечно богатого источника реальной жизни, а не из чисто субъективной сферы или сверхчувственного бытия.

Опираясь на многообразный опыт истории искусства, Чернышевский справедливо замечает, что «созданного» в художественных произведениях «бывает и всегда бывало гораздо меньше, а списанного с действительности гораздо больше, нежели обыкновенно предполагают, так как сюжетами романов, повестей и т. д. обыкновенно служат поэту действительно совершившиеся события»⁴. Он широко иллюстрирует это положение произведениями А. С. Пушкина. Показывая, что типы, создаваемые великим поэтом России, сплошь и рядом имеют в действительности своих прототипов, Чернышевский решает отказаться искусству в праве пользоваться «слишком гордым» понятием «создавать», предлагая заменить термин «созданное» художником словами «самостоятельно изображенное» или «придуманное», ибо в его понимании это одно и то же.

Естественно, нельзя целиком согласиться с этим рассуждением Чернышевского. В то же время необходимо учитывать, что данный акцент в системе аргументов своей эстетической позиции он делал

в условиях ожесточенной борьбы с идеалистической эстетикой, которая спекулировала на понятиях «создание», «творчество», используя их для обоснования увода искусства от познания реальной действительности, для абсолютизации субъективистски понятой фантазии художника, якобы «творящей» в искусстве нечто независимое от жизни и превосходящее ее по эстетической ценности. Наставая на том, что искусство есть воспроизведение жизни, Чернышевский подчеркивал тем самым объективный источник искусства, а не его специфику.

Определенную односторонность он допускал в суждениях об архитектуре и прикладном искусстве, выражая сомнение в их художественно-образной природе, идейно-эмоциональной выразительности. Неправильно считая, что произведение, созидаемое «грубым, физическим, материальным образом» из камня и дерева, не может потребляться людьми духовно, эстетически, он выводил архитектуру и прикладное искусство за пределы художественного творчества.

И тем не менее, несмотря на этот недостаток, своей трактовкой воспроизведения жизни в образах искусства Чернышевский приближается к марксистско-ленинскому, диалектико-материалистическому пониманию отражения. Он раскрывает создание образов искусства не только как процесс познания жизни, но и как ее оценку, приговор с определенных социально-классовых позиций, с позиций прогрессивных идеалов.

Показывая глубочайшее внутреннее единство искусства и науки, Чернышевский в то же время стремится выявить специфику искусства как особой формы отражения. В связи с этим им, в частности, рассматривается роль фантазии и вымысла в создании реалистического художественного образа. Отступление художника от единичного факта, необходимость воссоздания существенных черт действительности предполагают использование художественного вымысла, который несет в себе в конечном счете, в контексте всей системы образов, более полную истину, отражает более глубоко и многосторонне действительность. Подходя диалектически к функции вымысла в процессе творчества, Чернышевский видит в нем активное средство более адекватного раскрытия сущности изображаемых явлений. Этой же генеральной задаче реалистического познания жизни общества и человека служит ценностное освоение действительности, оценка изображаемого, которая вовсе не привносится от себя художником, а является результатом осмысления им реальной жизни, выбора соответствующей социальной позиции.

Данный процесс познания и ценностного освоения действительности, отражения ее существенных отношений и есть то фундаментальное реальное основание, на которое опирается эстетическая классификация явлений, отнесение их к роду пре-

красного или безобразного. Искусство в силу своей внутренней природы всегда оценивает, возводит познаваемое явление в определенную категорию, род бытия. Относя определенные явления в группу прекрасных или безобразных, возвышенных или низменных, трагических или комических, добрых или злых, достойных или недостойных, художник выносит приговор изображаемому.

Такое понимание сущности процесса воспроизведения жизни в искусстве объясняет способность искусства вскрыть корни и причины «социального зла». С этим связана дальнейшая разработка Чернышевским учения В. Г. Белинского о типическом как закономерности реалистического творчества. Типический образ, как «знакомый незнакомец», у Чернышевского выступает также как сущностная характеристика действительности, ибо типическое, по его убеждению, связано с раскрытием обусловленности человеческих характеров и поступков конкретно-историческими, социальными обстоятельствами, экономическим, общественным положением сословий и групп, а на этой основе — с различием их взглядов, психологических особенностей, нравов.

Чернышевский считал, что даже для изображения определенного индивидуального человека, прототипа нельзя скопировать принадлежащие ему черты, так как окажется зафиксированным лишь один момент жизни, и тем самым жизнь будет как бы остановлена — получится мертвая копия. По его словам, «портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен»⁵. Из этого следовал важнейший вывод реалистической эстетики: надо найти, раскрыть существенное проявление индивидуального.

Давно уже стала общепризнанной в объективных научных исследованиях констатация того исторического феномена, который связан со всемирным значением эстетического и социально-нравственного опыта русской художественной литературы XIX века. Истоком ее непреходящей мировой славы явился непревзойденный, проникновенный, страстный, пророческий и реальный гуманизм — непреклонный протест против социальной системы, уродующей личность человека, призыв к решительной и героической борьбе с общественным злом, беззаветная вера в будущий расцвет благородных нравственных качеств человека труда, в счастье народа.

Все это сказалось на изобилии самобытных характеров, многогранных человеческих типов, на непревзойденном мастерстве в изображении внутреннего духовно-нравственного мира человека, диалектики его души.

Н. Г. Чернышевский высоко ценил способность Л. Н. Толстого заглянуть в самую глубину человеческой души, подметить

не только образ его мыслей и поведения, но и самый процесс его мышления, самое зарождение его желаний. Испытав большое наслаждение от чтения его повести «Детство и отрочество», он пишет: «Теперь ясно, что граф Толстой с замечательным мастерством воспроизводит не только внешнюю обстановку быта поселян, но, что гораздо важнее, их взгляд на вещи. Он умеет переселяться в душу поселянина, — его мужик чрезвычайно верен своей натуре, в речах мужика нет прикрас, нет риторики, понятия крестьян передаются с такою же правдивостью и рельефностью...»⁶.

Именно путем тонкого анализа человеческого сердца и мышления, глубокого психологизма, по мысли Чернышевского, достигается художественная правда, отражение живой действительности в ее противоречивости и развитии. Он подчеркивал, что «великие писатели умеют понять и изобразить соединение прекрасного и мелочного в одном и том же сердце, при этом выходит не бесцветное отвлечение, не риторическая фигура, не бесплотное совершенство, а живой человек с румянцем горячей крови на щеках»⁷. Чернышевский ставил в большую заслугу писателям именно способность к психологическому анализу, ибо через него возможно раскрытие отношения человека к миру, к природе, к ее законам, к обществу, к другим людям, и главное — проникновенное объяснение такого отношения, познания самой ткани человеческого самосознания. Через «диалектику души», по убеждению выдающегося русского эстетика, возможно показать диалектику жизни, потому что мотивировка характера человека — это есть в то же время и обнаружение тех социальных жизненных факторов, ситуаций, которые обусловили именно такое поведение, направление мыслей и строй чувств персонажа.

Рассматривая логику поведения Отелло и Макбета, Чернышевский исходит из осмысления диалектики необходимого и случайного в жизни. Гений Шекспира, по его мнению, выразился в убедительном показе того, что «в их участи двойная необходимость: характер их таков, что они не могли иначе действовать: погибель их — неизбежное, необходимое следствие самого их преступления»⁸. Все их действия и мотивировка характеров не оставляют сомнения в том, что иначе они поступить не могли.

Анализируя типы взяточников, тупых бюрократов, созданные великим русским сатириком Салтыковым-Щедриным, Чернышевский отмечает богатейшую палитру красок, разнообразие индивидуальностей: «один — вспыльчивый, другой — спокойный; один — прямой, другой — скрытный; у одного характер волевой, у другого — печальный или скучный; у одного — смелый, у другого — боязливый». Могучий талант писателя он видит в том, что им показаны живые, а не просто дурные

и отвратительные люди. А подлинному изображению живого человека претит однозначное отношение и оценка. Например, и взяточников, по словам Чернышевского, «невозможно просто осуждать за то, что они подчиняются влиянию фактов»⁹. Более того, критик считал оправданными явления, когда писатель «примиряет нас с личностью», имеющей пороки, ибо некоторые из них есть дурные привычки, «нравственная близорукость, навеянная туманной средой, в которой развились и живут эти люди»¹⁰.

Чернышевский считал Салтыкова-Щедрина непревзойденным в мастерском показе социальной мотивировки поведения своих героев. Ответ на вопрос, почему они поступают так, а не иначе, он искал в социальной детерминации их поведения.

Эстетическая оценка типических персонажей, в понимании Чернышевского, состоит в том, чтобы подвергнуть порицанию, осуждению не отдельных людей, а социальные условия, жизненную обстановку, порождающую их пороки, делающую их дурными. Критик-демократ в произведении «Губернские очерки» увидел как раз не только обличение конкретных взяточников, отдельных пороков государственной системы, а потрясающее сатирическое разоблачение прогнивших основ самодержавно-крепостнического строя.

Чернышевскому созвучен революционно-демократический гуманизм писателя, выразившийся в том, что в изображенных им порочных людях «человеческий образ не совершенно погиб, а при других обстоятельствах могли бы и эти люди отстать от своих дурных привычек»¹¹. Ему импонировало и то, что, изображая типы «глупцов» — «стадных», темных и забитых людей, Салтыков-Щедрин, писатель «скорбный и негодующий», продолжал верить в их способность идти сознательно против Брудастых — обобщенного воплощения гнусностей царизма.

Чернышевский дальше развил традицию, всесторонне обоснованную Белинским, — видеть подлинную художественную правдивость в раскрытии народного характера, поистине положительного героя. Народность литературы с позиций революционных демократов заключается не в «приторном приукрашивании» народного характера и не только в преимущественном внимании писателя к жизни «простолюдинов»¹², а прежде всего — в выражении народного взгляда, народных стремлений и чаяний. Великое искусство, по их глубокому убеждению, черпает свою идейную и художественную силу в служении народу. Таланту истинно народного писателя присуще «угадывание общих потребностей и дум эпохи». Сама масштабность таланта, в революционно-демократическом его понимании, зависит от многосторонности и широты практических эстетических связей писателя с народной жизнью, которая обогащает его творения истинно возвышенным содержанием.

Подтверждением этих эстетических взглядов служила вся прогрессивная русская и зарубежная художественная литература. В работе «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» Чернышевский писал о немецком писателе: «Он доставил немецкой литературе силу быть средоточием народной жизни и указал ей прямой путь, он ускорил тем развитие своего народа»¹³

Лучшим поэтом своего времени он считал Н. А. Некрасова, творчество которого воплотило в себе революционно-демократический образ мыслей и чувств и символизировало целую эпоху в русской и мировой поэзии. В его стихах критик слышал голос самого народа, ценил в них высокопоэтическое выражение дум и настроений демократически настроенной части русского общества.

В «Очерках гоголевского периода» Чернышевский с позиций утверждения эстетики реалистического искусства рассматривает деятельность Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Особое место при этом отводится критическому наследию В. Г. Белинского — «замечательнейшему историческому явлению», «руководительному примеру». По определению Чернышевского, «пламенный Виссарийон» первый оценил этих писателей как величайших национальных художников, движущих вперед русскую литературу по пути реализма и народности. Способствуя движению по этому пути дальше, исследуя такой всемирно-исторический феномен русской культуры, как творчество А. С. Пушкина, который «первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела», Чернышевский приходит к выводу, что художественное чутье писателя органически сочетается с приверженностью идеалам народа, сопричастностью его мыслям, чувствам и стремлениям.

Оценивая вклад замечательного русского писателя Н. В. Гоголя, Чернышевский связывает с его именем «пробуждение в нас сознания о нас самих», открытое указание на темные стороны жизни народа, на его недостатки, обличение их «энергией негодования», возбуждение совести народа к активным действиям, воспитание его во имя грядущего освобождения.

Во всестороннем обосновании истинного назначения искусства — служить народу, делу его свободы — Чернышевский обрел надежного союзника в Салтыкове-Щедрине, страстно желавшего видеть народ способным к великим историческим свершениям, готовым навсегда покончить с миром зловоний и болотных испарений. Выдающийся мастер слова острым мечом сатиры разил порок и вел читающий народ через разоблачение безобразного в общественных явлениях к высоким гуманистическим идеалам.

Чернышевский стремился поддержать таких писателей-демократов, как Решетников, Н. Успенский, которые верили в народ

как в решающую силу прогресса, жаждали поднять его революционную активность.

Наряду с рассмотрением реалистического содержания и народного характера литературы Чернышевский глубоко и страстно обосновывает художественность, выявляя не только, «что изображено», но и «как изображено». Его эстетический анализ неизменно был основан на понимании органического единства содержания и формы. Он высмеивал людей, воображающих, будто бы «художественность состоит в красивой отделке подробностей, в украшении произведения заботливо сделанными картинками и ловко отточенными фразами»¹⁴. Проницательно его замечание о Пушкине: «...художественность составляет не одну оболочку, а зерно и оболочку вместе»¹⁵.

Разговор о художественных достоинствах самих по себе Чернышевский считал бессмысленным, ибо «произведения, ложные по основной мысли, бывают слабы и в художественном отношении»¹⁶. Подлинная художественность, по его словам, заключается в соответствии формы с идеей. Чтобы оценить художественные достоинства произведения, необходимо как можно строже исследовать, истинна ли идея этого произведения. Если идея несостоятельна, фальшива, о художественности не может быть и речи, ибо форма также будет внутренне фальшива и исполнена несообразностей. По его словам, произведения Рафаэля «выше лубочных картин по идее»¹⁷. Излишнюю экзальтацию романов Ж. Санд критик расценивал как недостаток с художественной точки зрения. Зато вполне удовлетворяющими требованиям художественности и прежде всего ее первому требованию — единства формы и содержания — считал произведения Л. Н. Толстого, который не стал искусственно «притягивать» общественные вопросы и, «изображая детство, изображает именно детство, а не что-нибудь другое, не общественные вопросы, не военные сцены, а дитя с его мыслями и понятиями»¹⁸.

Согласно Чернышевскому, художественным бывает лишь то произведение, в котором воплощена истинная идея, а критерием этого соответствия выступает художественная правда¹⁹. Вот почему истинно художественное произведение никогда не может устареть, хотя в нем изображено определенное время, определенные люди. Оно всегда будет волновать людей и служить неисчерпаемым источником высокого наслаждения, общечеловеческого интереса.

Фундаментальное обобщение эстетических достоинств классических образцов мировой и русской художественной литературы, бескомпромиссная борьба за высшую красоту в жизни, в человеческих отношениях определили непреходящий характер концепции прекрасного, созданной Н. Г. Чернышевским. Его

эстетическая система остается и поныне в арсенале мирового культурного наследия демократической мысли, непревзойденной по всесторонности, последовательности материалистического обоснования и диалектического подхода, по ее ориентированности на конечную цель освободительной борьбы народа, масс «простоллюдинов» — счастье и красоту духовного мира человека труда²⁰.

Венцом его эстетических воззрений явилось знаменитое определение прекрасного, ставшее классическим: «Прекрасное есть жизнь ...прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который высказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни»²¹

Сосредоточивая материалистические доводы на том, чтобы доказать объективный характер прекрасного, Чернышевский преодолевает идеалистическое его понимание как «полное слияние идеи с образом» и утверждает, что самой природе присуща красота. Она заключена в тех пропорциях, симметрии, гармонии и других подобных качествах, которые являются всеобщими объективными соотношениями природы, носящими конкретно-чувственный характер. Красота — это полнота жизни, которую мыслитель понимает как высшую степень объективного совершенства, как выявление внутренних возможностей явления, как желанное достижение целостности развития данного явления. Наконец, красота — это гармония — как один из продуктов, результатов «борения», внутреннего «напряжения сил природы».

Понимая прекрасное как «полноту жизни», Чернышевский не отбрасывает полностью такого довода идеалистической эстетики против красоты действительности, как непреднамеренность. В строгом смысле, конечно, природа не обладает ею, но, с другой стороны, рассуждает он, нельзя сказать, чтобы вообще «природа не стремилась к произведению прекрасного»²². Правда, в природе нет целей, а есть только результаты, но красота, считает Чернышевский, есть «существенный результат, к произведению которого напряжены силы природы». «Непреднамеренность, бессознательность этого направления, — продолжает он, — несколько не мешает его реальности, как бессознательность геометрического стремления в пчеле, бессознательность стремления к симметрии в растительной силе несколько не мешает правильности шестигранного строения ячеек соты, симметрии двух половин листа»²³.

Здесь Чернышевский, на наш взгляд, не только утверждает материалистическое понимание красоты, но обнаруживает ее диалектический характер. Его не удовлетворяет метафизическая трактовка формулы прекрасного как «превосходного в своем роде», ибо подлинно прекрасное связано с борением, «напряже-

нием сил», оно есть определенная сторона, момент, часть всеобщей связи объективного изменчивого мира.

Н. Г. Чернышевский пытается найти то внутреннее единство, которое определяет объективный характер и природы, и общества, и человеческих отношений, и самую природу человека, и его духовный мир. Антропологический принцип философской системы, а также проникновение в определенной степени в диалектическое соотношение социального и биологического, живой природы и жизнедеятельности человека в обществе, позволили Чернышевскому в известной мере выявить объективное монистическое единство феноменов прекрасного во всех сферах природы и социального бытия.

Определяющую роль в этом понимании сыграло раскрытие существенных сторон диалектики объективного и субъективного. Оно особенно проявилось в конкретизации Чернышевским понятия прекрасного применительно к человеку и к общественной жизни.

Так как во всем чувственном мире «человек — самое высшее существо, человеческая личность есть высшая красота в мире», и все другие степени прекрасного имеют значение только в той мере, в какой «намекают на человека или напоминают о человеке». Содержащийся в этом суждении антропологический взгляд был обусловлен поисками человеческого смысла красоты, достижения подлинного совершенства человека и окружающей его природы и социальной среды. Подчеркнув, что самая высшая сфера прекрасного — человеческое общество, Чернышевский делает следующий акцент: «...соединение отдельных личностей для достижения общими силами нравственных целей, добра»²⁴. Он страстно утверждает возможность переустройства общества «на человеческих началах», необходимость сознательных преобразований в соответствии с революционно-демократическими идеалами — завоевания возможности жизни, которая формирует многостороннее развитие гармонического человека. Именно это содержание заключено в определении: «прекрасное — это жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям»²⁵.

Чернышевский и здесь проводит последовательно материалистический взгляд на объективность прекрасного, но при этом подчеркивает специфику социального, в отличие от природы. Если в природе складываются лишь «результаты», не зависящие от воли и желания людей, то общественную жизнь характеризуют «сознательность с бессознательностью, цель с бесцельностью, намерение с непреднамеренностью»²⁶. Таким образом подчеркивается, что социальности присуща диалектика объективных условий и субъективного фактора. Субъективный фактор мыслитель понимал как действие тех сторон человеческой

практики, которые связаны с прогрессивным развитием общества и способствуют утверждению прекрасного в жизни.

Этот взгляд определялся в значительной мере революционно-демократическими задачами, стоявшими перед Россией того времени. Чернышевский осознавал их и в систематическом виде формулировал в понятиях и категориях эстетики. Если жизнь в широком смысле прекрасна всякая («лучше жить, чем вовсе не жить»), то действительность (имеется в виду социальная) — далеко не всякая, потому что не всегда в ней есть та целостность и гармония, которая соответствовала бы «нашим понятиям» о прекрасном. Люди не должны мириться с этим²⁷, а бороться за такую действительность, которая была бы гармонична в смысле соответствия интересам развитого человека, живущего всей полнотой и радостью творческой мысли, сердца и воли в свободном обществе трудового народа.

Для доказательства необходимости революционных преобразований Чернышевский пользуется антропологической методологией особого рода, прибегает к принципу «естественности человеческих стремлений и потребностей». Специфичность антропологизма великого русского философа состояла в том, что он подчинял этот подход основным целям революционной борьбы за освобождение человека труда, не умея в то же время возвыситься до последовательного материалистического взгляда на общество, охватить всю диалектическую сложность социальной природы личности. Он апеллирует поэтому к природе человека там, где Маркс и Энгельс раскрыли значение коммунистического общества как «подлинного разрешения противоречий между человеком и природой, человеком и человеком, человеком и обществом»²⁸. С пониманием прекрасного непосредственно связана трактовка Чернышевским эстетического идеала как представления людей о желаемых, возможных и должноствующих быть достигнутыми качествах и состояниях человека, достойного стремлений народа к счастливой жизни. Вот почему можно утверждать, что под антропологизмом Чернышевского скрывается своеобразное эстетико-этическое обоснование идеала социалистического человека.

Диалектический анализ прекрасного наряду с материалистическим его обоснованием, углубление в диалектику объективного и субъективного в человеческих представлениях о красоте, отчетливое представление о классовой обусловленности эстетических идеалов и художественных вкусов, истоки формирования которых Чернышевский видел в труде, — все это явилось значительным, непреходящим вкладом в эстетическую науку.

Дальнейшую конкретизацию концепция прекрасного нашла в трактовке Чернышевским категорий возвышенного, трагического, комического.

Вырабатывая диалектический подход к трактовке эстетических проблем, в частности категории трагического, он обнаруживает ее содержание в конфликте индивидуального и родового, индивида и общества. Однако, не соглашаясь с реалистическим пониманием трагического, Чернышевский не понял и глубокого содержания гегелевской мысли о столкновении индивида, как деятельного субъекта, с законом необходимости и о том, что это столкновение кладет начало следующему «объективному ряду последствий»²⁹. Исходя из идеала общества, устроенного на человеческих началах, на «нормальных основаниях», он не считал, что у великого человека в таком обществе обязательно должна быть трагическая судьба. Он сомневается в исторической неизбежности трагического конфликта между человеком, с его особенными целями, и обществом.

Трактуя трагическое как «страдание или гибель человека»³⁰, Чернышевский неправоммерно на первый план выделил определение, присутствовавшее у Гегеля как второстепенное: «Трагическое есть ужасное в человеческой жизни»³¹. Но конкретно-историческая обусловленность понимания трагического определила глубокое нравственно-эстетическое содержание этой категории в концепции Чернышевского. Связывая все разновидности трагического: «трагическое судьбы», «трагическое нравственного столкновения», «трагическое злого» — с нравственными конфликтами и столкновениями, он особо останавливается на «трагическом зле», считая его проявления наиболее грозными, потому что «злодейства и преступления милые, веселые, от которых терпит явным образом нравственное достоинство человека, терпит все общество, а не отдельные лица»³². Носители этих злодейств, рассуждает Чернышевский, не имеют никаких признаков злодея, напротив, милы, никто конкретно от них не пострадал, не погиб, но тем опаснее скверна, исходящая от них и заражающая все окружающее, ибо они «враги суровой нравственности. Не той, от нарушения которой — кровь, борьба, пылкие страсти, бури. А той, что пробуждает печаль и страдание к оскверненному и зараженному обществу»³³.

Высокий нравственный заряд Чернышевский связывал с комическим в искусстве, которое он исследует как способ обнаружения внутреннего достоинства человека, его высокой нравственности и морального здоровья. По его мысли, для того чтобы смеяться над уродствами души, надо самому иметь душу чистую и высокую. Такую нравственную высоту критик связывает с корифеями русского сатирического искусства — Гоголем и Салтыковым-Щедриным.

В условиях острейшей идейной борьбы вокруг вопросов о социальной и гражданской роли русского писателя в 40—60-е годы XIX века Чернышевский вместе с Белинским,

Герценом, Добролюбовым и другими революционно-демократически настроенными мыслителями стремился определить сущность и роль мировоззрения в творчестве писателя, с одной стороны, как отражения объективных условий, под влиянием которых он формируется, с другой — как обнаружения индивидуальных особенностей, склада мышления, нравственного облика самого писателя, масштаба его личности, его активной жизненной позиции.

Пожалуй, самый важный смысл эстетики Чернышевского состоит в том, чтобы содействовать усилению общественной роли искусства, великая миссия которого — формировать человека-труженика духовно богатым, нравственно совершенным, эстетически развитым; поднимать его к осознанию своего места в историческом процессе.

Эстетические идеи Чернышевского и сегодня сохраняют свое актуальное значение, мобилизуя человека на борьбу за революционное переустройство мира на социалистических и коммунистических началах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1939—1953, т. 2, с. 108.
- ² Там же, с. 27.
- ³ См.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 212.
- ⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 67.
- ⁵ Там же, т. 4, с. 681.
- ⁶ Там же, с. 513.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же.
Там же, т. 4, с. 268.
- ¹² Там же, т. 7, с. 876.
- ¹³ Там же, т. 4, с. 72.
- ¹⁴ Там же, т. 3, с. 663.
- ¹⁵ Там же, т. 2, с. 473.
- ¹⁶ Там же, с. 240.
- ¹⁷ Там же, т. 7, с. 752.
- ¹⁸ Там же, т. 3, с. 429.
- ¹⁹ Там же, с. 663.
- ²⁰ Квасова И. И. Нравственное содержание искусства в эстетической концепции Н. Г. Чернышевского. М., 1978.
- ²¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2, 10.
- ²² Там же, с. 39.

- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же, с. 133.
- ²⁵ Там же, с. 10.
- ²⁶ Там же, т. 3, с. 185—186.
- ²⁷ В этом смысле характерна полемика Чернышевского с Дудышкиным о положительном герое.
- ²⁸ Маркс К., Энгельс Ф Из ранних произведений. М., 1956, с. 588.
- ²⁹ Чернышевский Н. Г Поли. собр. соч., т. 2, с. 22.
- ³⁰ Там же, с. 30.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же, с. 184.
- ³³ Там же.

§ 4. Добролюбов

Деятельность Николая Александровича Добролюбова (1836—1861) приходится на время, которое В. И. Ленин охарактеризовал как период революционной ситуации в России, когда с неотложностью встала исторически назревшая задача освобождения крестьян от крепостной зависимости. От того, как будет разрешен крестьянский вопрос — в либерально-монархическом, реформистском или революционно-демократическом духе, — зависел характер дальнейшего развития России.

Эстетическая теория и литературно-критическая деятельность Добролюбова служили задачам борьбы революционных демократов во главе с Н. Чернышевским против крепостничества и царизма, против реакционной идеологии, проводимой в литературе В. А. Соллогубом, Е. П. Ростопчиной и другими дворянскими писателями. Он беспощадно вскрывал нравственную пустоту и социальное бессилие их литературы и публицистики.

В статье «Литературные мелочи прошлого года» Добролюбов подвел итог периоду «гласности» и «прогресса», превозносимому такими либералами, как А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин и другие, вскрыв ничтожество поползновений «образованных» кругов идеализировать и восхвалять существующие социальные порядки; иными словами, подверг сокрушительной критике их реформистские взгляды.

Все мировоззрение Добролюбова, как и все его научно-эстетическое и литературно-критическое творчество, пронизано идеей настоятельной необходимости коренного, революционного преобразования русской действительности. Выдающийся мыслитель глубоко осознавал размежевание революционно-демократического и либерального лагеря, обнаружившееся и в литературно-критических спорах. В целях революционного просвещения народных масс он противопоставлял литературе «обличительного»

толка, которая видела главную причину бедствий в произволе отдельных помещиков, в судебных злоупотреблениях, во взятках чиновников, — такое проникновенное искусство художественного слова, которое вскрывало самый корень зла — сущность самодержавно-крепостнической системы. Только такая литература, по убеждению критика, может войти в сознание масс, отвечая их потребностям, их естественным стремлениям и чаяниям.

Творчески применяя революционно-демократическое мировоззрение в литературно-критической деятельности, Добролюбов внес существенный вклад в конкретизацию концепции философского материализма и диалектического анализа художественного процесса. Особую ценность для дальнейшего развития революционно-демократической эстетики представляет постановка таких проблем в его творчестве, как место искусства в системе общественного сознания, сущность и принципы «реальной критики», реализм, художественная правда, народность литературы, специфика искусства как отражения жизни, мировоззрение и талант художника.

В объяснении развития общественного сознания и места в нем искусства взгляды Добролюбова характеризуются, по существу, материалистическим пониманием. «Значение художнической деятельности в ряду других отправлений общественной жизни» он определяет так: «...образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах»¹. Художник может почувствовать, уловить новые требования и даже веяния жизни и «схватить», выбрать такой факт, из одного показа которого идея явится сама собой. Однако эти факты, характеры должны стать возможными в жизни, чтобы быть «охваченными художническим сознанием, внесенными им в литературу, возведенными в тип»². Вот почему, вскрывая в характере Елены из романа И. С. Тургенева «Накануне» известную «недоделанность личности», критик видит ее в недостатке практической деятельности. В поведении героини он усматривает ее «живую связь» со всем «нашим образованным обществом»³.

В самом деле, ведь если художественный образ рождается лишь на основе познания правды жизни, то как возможно в произведении изобразить деятельность героя, когда даже в отвлеченной форме трудно ответить на вопрос, какова деятельность, к которой устремлена вся натура Елены. Критик не упрекает писателя в том, что во всем построении повести, в логике характера героини потребность и возможность деятельности не превращаются в действительность. Героиня жаждет деятельного добра, но в повести нет ни одного случая, когда бы эта жажда заставила ее вмешаться в дела окружающей ее среды⁴.

С глубоким пониманием законов истории Добролюбов оценивает жизненный потенциал Инсарова. Бледность его образа имеет тот художественный и социальный смысл, что «в данный момент таких русских нет и быть не может». «Русский современный Инсаров всегда останется робким, двойственным, будет таиться, выражаться с разными прикрытиями и экивоками»⁵, ибо Инсаров пока — чужой русскому обществу человек. Более того, в этом обществе еще не созрели условия, чтобы можно было бы со всею силой выставить величие и красоту идей революционера.

«В общественном сознании, — пишет Добролюбов, — должны быть переработаны самые факты жизни, от которых зависит вся сущность дела»⁶. Эту переработку, как справедливо он отмечает, осуществляют великие личности, люди значительных способностей, имеющие возможность заниматься специальной мыслительной деятельностью. К основной массе писателей им применяется реальный критерий оценки творчества, охватывающий масштабы отражения жизненной деятельности героев в произведении и их идейно-нравственный потенциал, активность жизненной позиции.

Гений, считает Добролюбов, отличает такая степень одаренности, благодаря которой они как бы инстинктивно приближаются к самым глубинам народных понятий и стремлений. Им становится доступна такая высота познания, которой достигают ученые с помощью строгой науки, логического мышления. Истины, которые философы постигали теоретическим путем, гениальные писатели умели схватывать в жизни человека и изображать в ярком и волнующем действии. Таким образом, выдающиеся мастера словесного искусства являются полномочными представителями высшей степени человеческого сознания, выразителями чаяний эпохи. И в этом находит глубочайшее выражение общественно преобразующая роль художественной литературы, ее великая гуманистическая миссия.

С творчеством каждого классического писателя — Шекспира, Данте, Гете, Байрона, Пушкина, Гоголя, Островского, Гончарова — Добролюбов связывает наступление новой фазы человеческого развития и прогресса культуры. Благодаря этим гениям литература может играть роль своеобразного катализатора социальных преобразований, их вдохновляющего стимула. Он пишет: «Идеи и их постепенное развитие только потому и имеют значение, что они, рождаясь из существующих уже фактов, всегда предшествуют изменениям в самой действительности»⁷. Подходя к действительности с диалектических позиций и глядя на нее глазами, умом и сердцем революционера, Добролюбов акцентирует свою мысль: «Везде и во всем заметно самосознание, везде понята несостоятельность старого порядка вещей, везде ждут исправлений...»⁸.

Применяя диалектику в анализе художественного творчества и развивая принципы реализма на основе эстетической теории В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, выдающийся русский мыслитель стремился увидеть в произведениях искусства полную картину жизни в ее развитии. Он раскрывал во всем богатстве художественных средств и приемов существенные механизмы проникновения в сущность явлений, которые были присущи великим писателям России: Пушкину, Гоголю, Лермонтову, Кольцову... Благодаря им литература становится, по словам критика, «элементом общественного развития: от нее требуют, чтобы она была не только языком, но очами и ушами общественного организма»⁹.

Важнейший вывод эстетической концепции Добролюбова состоял в том, что он выявил всю значимость участия художественной литературы в развитии общественного сознания, в движении общества по пути прогресса. Принципиально важно было для него отметить, что такими качествами обладает только реалистическая литература, ибо только в ней возможно показать сокровенные стремления масс, их потребности и надежды.

Отдавая должное Тургеневу, он восхищался «чутьем писателя к живым струнам общества, его уменью тотчас отозваться на всякую благородную мысль и честное чувство, только еще начинающее проникать в сознание лучших людей»¹⁰. Сущность повести «Накануне», справедливо считает критик, вовсе не состоит в представлении нам образца гражданской доблести, как некоторые хотят уверить. Тут нет и упрека русскому молодому поколению, нет указания на то, каков должен быть герой современного общества. «...Его дело совсем другое, — пишет Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?» — Из всей Илиады и Одиссеи он присваивает себе только рассказ о пребывании Улисса на острове Калипсы, и далее этого не простирается. Давши нам понять и почувствовать, что такое Инсаров и в какую среду он попал, г. Тургенев весь отдается изображению того, как Инсарова любят и что из этого происходит. Там, где любовь должна, наконец, уступить место живой гражданской деятельности, он прекращает жизнь своего героя и оканчивает повесть»¹¹.

Всей мощью своего блистательного таланта критик поддержал убедительную художественную правду замечательного творения искусства. Он подчеркнул, что правдивое отражение жизни непременно приводит к показу положительного героя, каким он является в гуще самой жизни. Другое дело, что для каждого времени он — свой, особенный. И если нет в литературе настоящего живого образа революционера, это означает, что и в жизни он еще не появился. Наша общественная среда, замечает Добролюбов, подавляет развитие личностей, подобных Инсарову. Но диалектика и оптимизм революционера дают ему

уверенность в том, что социальная среда развивается и теперь она «дошла до того, что сама же и поможет явлению такого человека»¹², деятельного типа, в отличие от таких литературных персонажей, как Пасынков, Рудин, Лаврецкий, — в общем-то благородных, умных людей, но бездельных¹³, которые только ведут пустые разговоры и дела у них расходятся со словами. Надежда на появление деятельного героя — не субъективное пожелание критика, а осмысление именно того нового, что возникло в общественных отношениях и в общественном сознании. Он замечает, что «в последнее время в нашем обществе обнаружилось довольно заметно требование, совершенно отличные от тех, которыми был вызван Рудин и «вся его братия»¹⁴. В отношении к этим лицам в понятиях образованного общества произошло коренное изменение. То, что раньше делало человека передовым, сейчас считается первой и необходимой принадлежностью самой обыкновенной образованности. Эти коренные изменения и нашли свое воплощение в творчестве Тургенева. «Если он тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, — пишет Добролюбов, — если изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений, — это служит ручательством за то, что вопрос этот скоро действительно подымется в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется резко и ярко перед глазами всех»¹⁵.

Само творчество Добролюбова, ориентированное на прогрессивных писателей России, которые ощущали, осмысливали и выражали неодолимое движение и глубинное развитие жизни народа, знаменовало собой определенные сдвиги и изменения в общественном сознании конца 50-х — начала 60-х годов XIX века. Одним из интегрированных результатов этого осмысления явилась теория «реальной критики», принципы которой он выработывал и формулировал, конкретизируя требование Чернышевского рассматривать произведение литературы не только как субъективное, но и как объективное явление социальной действительности, подчеркивая необходимость «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения, не навязывая, впрочем, автору никаких заранее сочиненных идей и задач»¹⁶.

Критик выступал против эстетических рассуждений о «вечных, общечеловеческих, мировых» достоинствах русских писателей, напоминающих наивные старинные восклицания «о российских Гомерах и наших родных Байронах». Он считал, что «надо указывать не на «вечное и абсолютное», навеки нерушимое искусство, а что гораздо важнее — указывать «на тот прямой смысл, который имеют они для нас, для нашего общества и времени»¹⁷. Добролюбов давал последовательный отпор представителям «искусства для искусства», которые разговорами о

«вечных, общечеловеческих ценностях» хотели увести русскую литературу от насущных проблем современной жизни. В частности, в полемике с Анненковым он не отрицал того, что критика должна служить приложением вечных законов искусства к частному произведению. Однако коль скоро не бывает произведений, приближающихся к идеальным эстетическим требованиям, то «подымать вечные законы искусства, толковать о художественных красотах по поводу созданий современных повествователей, — пишет критик, — так же смешно, как развивать теорию генерал-баса в поощрение тапера, не сбивающегося с такта, или пуститься в изложение математической теории вероятностей по поводу ошибки ученика, неверно решившего уравнение первой степени»¹⁸. Поэтому при анализе конкретного произведения, по убеждению Добролюбова, требуется: сгруппировать данные, дать соображения об общем смысле произведения, указать на отношение произведения к действительности, в которой мы живем; вывести заключение, но совершенно так, чтобы читатели могли произнести свой суд над ним¹⁹.

Добролюбов не просто формулировал принципы реальной критики, он сам умел блестяще связывать анализируемые художественные произведения с жизнью. Так, разбирая пьесы Островского, он нарисовал перед читателями потрясающую картину «темного царства», каким была царская Россия в то время — государство крепостников и жандармов.

Эти принципы представляли собой конкретизацию и развитие революционно-демократического учения о роли литературы в жизни общества. О писателе, говорил Добролюбов, нужно судить по тому, «насколько он стоит в уровень с теми естественными стремлениями, которые уже пробудились в народе или должны скоро пробудиться по требованию современного порядка дел; затем — в какой мере умел он их понять и выразить и взял ли он существо дела, корень его, или только внешность, обнял ли общность предмета или только некоторые его стороны»²⁰.

Опираясь на принципы реализма, обоснованные Белинским и Чернышевским, Добролюбов разрабатывает важнейшие положения реалистической эстетики. Одно из них гласит, что автору, желающему сделать что-нибудь порядочное, не должно искажать действительность. Величайшую заслугу представителей русского реалистического искусства он видел в умении улавливать и воссоздавать объективный характер предметов и явлений, а также в таком смелом, правдивом художественном отражении общественной жизни, которое помогает пробуждению самосознания народа и развитию в нем активности и инициативы.

Опираясь в своих философских суждениях такими методами анализа, как исторический и логический, Добролюбов ни в коей мере не считает возможным прилагать их к художественному

творчеству, ибо хотя и в частной жизни, которая изображается в искусстве, действуют те же законы, что и в человеческой истории, но они в этой жизни представляются далеко не так ясно и полно, как в истории народов. А придавать им нарочито эту ясность — значит насиловать и искажать существующую действительность²¹. «Ведь дело в том, — отмечает Добролюбов, — что человеческие отношения редко устраиваются на основании разумного расчета, а слагаются большею частью случайно, и затем значительная доля поступков одних с другими совершается как бы бессознательно, по рутине, по минутному расположению, по влиянию множества посторонних причин. Автор, решающийся отбросить в сторону все эти случайности в угоду логическим требованиям развития сюжета, обыкновенно теряет среднюю меру и делается похож на человека, который все измеряет на *тахимит*»²².

Добролюбов не боится при этом обвинений в защите якобы дагерротипного изображения. Он настаивает лишь на том, что искусство должно соответствовать не теоретическим догмам, а действительной жизни, уровню развития ее самосознания. Поэтому «мерю достоинства писателя или отдельного произведения мы принимаем, — пишет он, — то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа»²³.

Обогащая понятие народного характера литературы критического реализма, Добролюбов определил требования, возникающие на новом этапе ее развития. Это было связано, с одной стороны, с материалистическим осмыслением возрастания роли народных масс в решении исторических задач, с другой — с необходимостью противодействия той усиливающейся консервативной тенденции в народничестве, которая в 70-е годы XIX века приведет к пересмотру революционно-демократических традиций, к буржуазно-либеральному перерождению ряда его представителей. Усматривая зарождение этой тенденции, революционер-демократ требовал четкого социально-политического определения «партии народа», обосновывал необходимость сознательно стать на ее сторону, отразить потребности и чаяния «простолюдина», «проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., почувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ»²⁴. В этом Добролюбов видел непрменные качества истинного поэта, ибо подлинно прекрасное содержание искусства рождается в глубинах жизни народа. «Художественное чутье» писателя органически сочетается с приверженностью идеалам народа, сопричастностью его чувствам и стремлениям.

Четко обозначив свои расхождения с либералами в понимании

народности литературы, в противовес Аполлону Григорьеву, который рассуждал о народности вообще, даже не потрудившись определить ее содержание, Добролюбов конкретно выясняет, как и насколько произведения того или иного писателя служат выражением народной жизни, народных стремлений. Либеральные писатели и критики искажали смысл творчества Островского, а вместе с тем и самую суть народности. Они обвиняли драматурга в том, будто он возвел в ранг идеала русского народа пропойцу Любима Торцова, олицетворив в нем вражду к европейскому просвещению, обожание допетровской старины и тому подобное староверство и чуть ли не обскурантизм, говорили о его «невежественной хуле на русскую литературу»²⁵.

Подобные приемы использовались либеральными критиками для того, чтобы, скажем, произвол, характерный для «власть предержащих», присвоить русскому человеку вообще — как особенное качество его природы, ссылаясь на его «широту натуры», плутовство и хитрость, которые хотели узаконить в русском народе под названием «сметливости и лукавства». Островский в интерпретации Добролюбова «как человек с сильным талантом и, следовательно, с чутьем истины, с инстинктивной склонностью к естественным, здравым требованиям, не мог поддаваться искушению, и произвол, даже самый широкий, всегда выходил у него, сообразно действительности, произволом, тяжелым, безобразным, беззаконным, и в сущности пьесы всегда слышался протест против него. Он умел почувствовать, что такое значит подобная широта натуры, и заклеил ее несколькими типами и названием самодурства»²⁶.

Добролюбов видит объяснение спекуляций на творчестве Островского в том, что «разнообразие его таланта, широта содержания, охватываемого его произведениями, беспрестанно подавали повод к самым противоположным упрекам»²⁷. Критику импонирует то, что писатель показал не только самодуров, черты которых увидел в самой жизни, но и то, что он в той же жизни увидел и другое — пробуждение личности, протест против насилия и произвола — и отразил это в своем творчестве как потребности развития народной жизни. В частности, в образе героини пьесы «Гроза» Добролюбов увидел потрясающий художественный символ решимости народа превзойти черту и сбросить ярмо угнетения.

Народность, с точки зрения Добролюбова, это причастность писателя, выраженная с искренностью и страстью, к тому, что задевает, волнует, радует и огорчает «простолюдинов», народ, чем он живет. Критик делает предметом внимания произведения, которые являются событиями в общественной жизни народа благодаря тому, что положительно влияют на образ мышления и чувствования людей и тем самым становятся фактором их

культурного и общественного развития. Во всяком случае, значимость произведений искусства состоит именно в степени воздействия на человека, на его духовный мир и нравственное развитие, в показе жизни в таком аспекте и контексте, которые наводят «каждого читателя на ряд мыслей о значении целого огромного отдела понятий, заправляющих нашей жизнью»²⁸. Сама масштабность таланта зависит от многосторонности и широты жизненных связей писателя с народной жизнью, которая обогащает его творения истинно возвышенным содержанием.

Представляют большую ценность суждения Добролюбова о специфике искусства. В статье «Темное царство» и в других работах о творчестве Островского он выявляет существенную разницу между талантом художника и мыслителя. «Оба они почерпают свой взгляд на мир из фактов, успешных дойти до их сознания,— пишет критик.— Но человек с более живой восприимчивостью, «художническая натура», сильно поражается самым первым фактом известного рода, представившимся ему в окружающей действительности. У него нет еще теоретических соображений, которые бы могли объяснить этот факт; но он видит, что тут есть что-то особенное, заслуживающее внимания, и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником»²⁹

Таким образом, специфическим для искусства является не составление силлогизмов, умозаключений методом индукции, а изображение типического явления или факта. Важнейшей особенностью искусства Добролюбов считает «правду художественных изображений». Доказывать, что надо писать правду, нет нужды, потому что, собственно говоря, по убеждению критика, безусловной неправды писатель никогда не выдумывает. Даже о самых нелепых романах и мелодрамах, замечает он, нельзя сказать, что представленные в них страсти и пошлости были безусловно ложны, то есть невозможны хотя бы как уродливая случайность. Их неправда, считает Добролюбов, именно в том и состоит, что в них берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей. Как же черты действительной жизни оказываются ложью? Он поясняет: «Если по ним составлять теоретические понятия, то можно прийти к идеям совершенно ложным»³⁰. Всякая односторонность и исключительность мешает полному соблюдению правды художником. Как же ему спастись от этой односторонности? По убеждению Добролюбова, только «расши-

рением своего взгляда, посредством усвоения себе тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими»³¹. Он исходит из положения, обоснованного в революционно-демократической эстетике, утверждавшей торжество разума. И художнику и ученому-философу присущи и мыслящая сила и творческая способность. Оба они должны уметь отличать существенные черты от случайных, затем правильно организовать их в своем сознании и овладеть ими так, чтобы иметь возможность свободно вызывать их в воображении для всевозможных комбинаций. Естественно, что художник, руководимый «правильными началами» в своих общих понятиях, может свободнее предаваться внушениям своей творческой природы.

Таким образом, свободу художника Добролюбов понимает не как произвол по принципу: «что и как вижу, что мне кажется, то и пишу», а как осознание «естественных потребностей» и законов объективного мира, общественной жизни и человеческого мышления, а также достижение «гармонии общих понятий с натурой художника». Настоящему искусству, считает Добролюбов, отнюдь не претит логика. Если в произведениях исторического характера правда должна быть фактическая, в беллетристике, где происшествия вымышлены, она заменяется логической правдой, то есть разумной вероятностью и сообразностью с существующим ходом дел. Эта правда, выступая как логика изображаемых характеров, порой оказывается даже как бы неподвластной самому автору. На самом деле это означает, что он выбрал такие коллизии, так построил последовательность действий, что все дальнейшее в произведении происходит само по себе, естественно, независимо от намерений автора.

Добролюбов пытается объяснить и эту «тайну» художественного творчества тем, что художнику доступна «живая правда», а именно — объективно существующие всеобщие связи и взаимозависимости, но не в абстрактных силлогизмах и умозаключениях, а в конкретных реальных фактах и явлениях. «Дайте мне понять характер явления, его место в ряду других, его смысл и значение в общем ходе жизни... и поверьте, что этим путем вы приведете меня к правильному суждению о деле гораздо вернее, чем посредством всевозможных силлогизмов, подобранных для доказательства вашей мысли»³².

Художественная мысль, по Добролюбову, проявляется не в отвлеченных понятиях и теоретических рассуждениях, а в умении показать такой «естественный ход жизни», который убедительно выражал бы реальные общественные потребности, раскрывал бы и прояснял людям то, что «в них живет еще смутно и неопределенно». Он неоднократно подчеркивал, что литератор это делает особым образом в отличие от мыслителя. Последний, замечая в людях, например, недовольство настоящим их положе-

нием, сопоставляет все факты и старается отыскать новые начала, которые могли бы удовлетворить возникающие требования. «Литератор-поэт, — пишет критик, — замечая то же недовольство, рисует его картину так живо, что общее внимание, остановленное на ней, само собою наводит людей на мысль о том, что же именно им нужно»³³.

Говорит ли Добролюбов о художественности Пушкина, его «титаническом таланте, захватывающем нас единственно силою поэтического представления», или о «бурной, порывистой силе и мягкости и какой-то поэтической умеренности» Тургенева, он стремится доказать также, что нельзя создать подлинно художественного произведения без выстраданного чувства и серьезных мыслительных усилий. Достижение художественности невозможно без той творческой работы, которая требует от писателя идейно-политической зрелости, гражданской высоты, эстетического и художественного совершенства.

С наибольшей полнотой и четкостью революционный демократизм и диалектические идеи Добролюбова обнаруживаются в его концепции мировоззрения писателя. Прежде всего он подчеркивает, что нет смысла говорить абстрактно о мировоззрении писателя, якобы существующем до процесса художественного творчества и вне произведений искусства. О нем можно судить только тогда, когда оно воплотилось, реализовалось в творчестве. Совершенно справедливо эстетик утверждает и то, что мировоззрение — это не нечто одномоментное, а сложный диалектический процесс. Поэтому по единственному лишь произведению нельзя судить о мировоззрении писателя, а надо брать все его творчество в целом. Некоторые произведения Островского давали повод Чернышевскому упрекать драматурга в непоследовательности взглядов, в колебаниях в сторону славянофильских иллюзий³⁴. Добролюбов соглашался отчасти со своим учителем. Однако справедливость требовала от Добролюбова, который, в отличие от Чернышевского, располагал полной картиной творчества драматурга, отметить, что «чутье истинных потребностей и стремлений русской жизни никогда не оставляло его; оно иногда и не показывалось на первый взгляд, но всегда находилось в корне его произведений»³⁵.

Прослеживая мировоззрение того или иного писателя на протяжении всего его творчества, от произведения к произведению, Добролюбов находил подтверждение своим диалектическим идеям о становлении и развитии мировоззрения каждого художника, обусловленного накоплением знаний и формированием их в определенную систему. В самом деле, художник, приступая к работе над очередным произведением, не только собирает материал, но и ищет позицию, которая должна соответствовать образу мыслей, интересам, чаяниям современников. Определяя

отношение художника к жизненному материалу, его отбору и оценке, эта позиция вместе с тем сама испытывает воздействие осваиваемого им материала, уточняется, становится более зрелой в процессе накопления художником жизненного опыта, в процессе его идейного роста.

Конкретности и диалектичности анализа художественного мировоззрения Добролюбовым способствовало использование им таких понятий, как «миросозерцание» и «миропонимание». Миросозерцание, в формулировке В. Г. Белинского, — это «непосредственный взгляд на мир и тайну бытия»³⁶. И в понимании Добролюбова «миросозерцание» шире мировоззрения, оно включает в себя и некоторые чувственно выражаемые знания и отношения, а также элементы интуитивного восприятия. Мировоззрение же художника — это опосредованная через систему общественных идей совокупность взглядов творческой личности.

Такое понимание позволило Добролюбову рассматривать внутри единого миросозерцания отношения между талантом и мировоззрением, как бы противоречивы они ни были. Для него было ясно, что мировоззрение художника определяется его талантом, а талант в свою очередь характеризуется определенной степенью глубины проникновения в явления жизни. В зависимости от «широты взгляда», от своеобразного видения художника находится и его «способ изображения предметов действительности»³⁷.

Творческий метод художника формируется характерным для него миропониманием, той или иной широтой творческого диапазона, обширностью идеалов, многообразием явлений, на которые он реагирует. Но при всем этом каждый художник внутренне един, представляет собой оригинальную индивидуальность, не похожую на других. Добролюбов пишет: «В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* художника»³⁸. Это — определенное индивидуальное видение, по словам Добролюбова, «свой глаз», «свои слова», видение, обусловленное жизненным опытом писателя, его культурой, характером, личными качествами.

Творческое освоение и осмысление объективной действительности писателем-реалистом постоянно вносит существенные поправки в его миросозерцание. Формируя материал жизни по законам красоты, он под воздействием общественных отношений, в зависимости от степени участия в них, изменяется и сам.

Видя свой общественный долг в воспитании писателя-борца, который должен подчинить всю систему своих знаний, чувств,

переживаний задаче борьбы против крепостничества и самодержавия, революционные демократы понимали, что это не может осуществляться стихийно, а требует последовательных прогрессивных взглядов, целенаправленных усилий воли. Действительность этих усилий Добролюбов связывал с идейной убежденностью писателя, когда пристрастное отношение к изображаемому и его оценка становятся естественными требованиями «натуры», которые «только тогда и можно считать истинными, когда они проникли внутрь человека, слились с его чувством и волею, присутствуют в нем постоянно, даже бессознательно, когда он вовсе о том и не думает». Знание, ставшее убеждением, по мысли Добролюбова, «если оно относится к области практической, непременно выразится в действии и не перестанет тревожить человека, пока не будет удовлетворено»³⁹.

Эстетическая концепция Н. А. Добролюбова с неувядающей силой свидетельствует о гениальном сочетании дарования мыслителя, ученого-аналитика с талантом критика. Присущее ему глубокое понимание революционных тенденций общественного развития, высокая эстетическая культура и тонкий художественный вкус, страстное стремление к защите интересов трудящегося человека — «простолюдина», ради освобождения которого и во имя торжества разума, человечности и красоты прожил он короткую, но яркую жизнь, — обусловили непреходящую славу достойному продолжателю дела великих деятелей революции в России — В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 171.

² Там же, т. 3, с. 67.

³ Там же, с. 39—40.

⁴ См. там же, с. 41.

⁵ Там же, с. 54—55.

⁶ Там же, с. 73.

⁷ Там же, с. 34.

⁸ Там же, с. 69.

⁹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. в 6-ти т. М.—Л., 1961—1964. т. 4, с. 171.

¹⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 31.

¹¹ Там же, с. 50.

¹² Там же, с. 69.

¹³ Там же, с. 32.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 31.

¹⁶ Там же, с. 30.

¹⁷ Там же, с. 71.

¹⁸ Там же, с. 458.

¹⁹ См. там же, с. 165.

²⁰ Там же, с. 173.

См. там же, с. 167.

²² Там же, с. 168.

²³ Там же, с. 169.

Добролюбов Н. А. Избр. философ. соч. в 2-х т., т. 1. М., 1945, с. 169.

Добролюбов имеет в виду статью в «Отечественных записках», 1854, № 6.

Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 178.

²⁷ Там же, т. 2, с. 162.

²⁸ Там же, т. 3, с. 35.

²⁹ Там же, т. 2, с. 170.

³⁰ Там же, с. 171.

Там же.

³² Там же, т. 3, с. 165.

³³ Там же, с. 171.

Речь шла о пьесе «Бедность не порок» в журнале «Современник», 1854, № 6.

Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 180.

³⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 5, с. 328.

Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 557

³⁸ Там же, т. 2, с. 169.

³⁹ Там же, т. 3, с. 81.

§ 5. Писарев

В числе других представителей философской и эстетической школы Н. Г. Чернышевского наиболее значительный вклад в обоснование идей материалистической эстетики внес Дмитрий Иванович Писарев (1840—1868). Острая ирония в соединении с демократическим и революционным пафосом, изящество слога, особая совестливость его критических оценок, умение верно определить значение современных ему произведений литературы — эти черты были свойственны творчеству Писарева.

Блестящий литературный талант Писарева не успел развернуться в полную силу. Его короткая жизнь, надломленная четырехлетним заключением в Петропавловской крепости и прервавшаяся трагической гибелью, была примером искреннего и страстного стремления к социальной справедливости. Выдающиеся литературно-критические статьи Писарева, основанные на глубоком знании русской и западноевропейской художественной литературы, убежденность, с которой он отстаивал революцион-

но-демократический взгляд на искусство, привлекали к нему в 60-е годы XIX века многочисленных сторонников среди радикально мыслящей интеллигенции.

Защищая материалистический взгляд на искусство, его сущность и социальное назначение, смело критикуя идеалистическую эстетику «одряхлевших догматов», Д. И. Писарев в то же время часто допускал нигилистические суждения об общественной значимости некоторых видов искусства (живописи, архитектуры, музыки), давал неверные оценки творчеству А. С. Пушкина и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Так называемый «антиэстетизм», безусловно, наложил специфический отпечаток на взгляды Писарева, однако это было не огульное и беспорядочное отрицание искусства ради самого отрицания, а своеобразная эстетическая позиция, правильное понимание которой возможно при рассмотрении философских оснований его эстетики в общем контексте особенностей идейной борьбы и своеобразия социально-политической ситуации России того времени.

Вначале Писарев разделял традиционные представления идеалистической эстетики и считал, что художественное творчество по своей природе нейтрально и не имеет права «вмешиваться в жизнь». «Истинный поэт стоит выше житейских вопросов» и «творчество с заранее задуманною практической целью составляет явление незаконное»¹, — заявлял он в статье, написанной по поводу романа И. А. Гончарова «Обломов». В критическом очерке, посвященном разбору романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Писарев тоже выступал сторонником бесстрастно-объективного творчества: «...чем менее художественное произведение сбивается на поучение, чем беспристрастнее художник выбирает фигуры и положения, которыми он намерен обставить свою идею, тем стройнее и жизненнее его картина, тем скорее он достигает ею желанного действия»².

В 1860 году в развитии мировоззрения Писарева произошел «довольно крутой поворот»³. Революционная ситуация 1859—1861 годов способствовала изменению взглядов Писарева, его отходу от либерализма и политического безразличия. Переход на позиции философского материализма сопровождался изменением также эстетических взглядов. Любимым писателем становится Гейне, в сочинениях которого ему больше всего стали нравиться «самые резкие ноты его смеха»⁴. Писарев развивался, по сути, к последовательному реализму, отбрасывая чистую художественность, превращался в сторонника «обличительной литературы», активно относящейся к действительности, а преобладающей темой его эстетических размышлений стала проблема социального назначения искусства.

Эстетические взгляды Писарева формировались на материале художественной литературы; в них отражалось прежде всего

содержание его социальных идей. Именно литература, по его мнению, представляет собой самый демократический вид искусства, способный оказать «гуманизирующее» влияние на самые широкие слои общества. Писарев исходил из реального факта высокого развития русской литературы и ее мирового признания, подчеркивал ее особую роль в идейной жизни страны: «...у нас в изящной словесности да в критике на художественные произведения сосредоточилась вся сумма идей наших об обществе, о человеческой личности, о междучеловеческих, семейных и общественных отношениях»⁵.

Понимание литературы как основного объекта эстетической теории разъясняется также в рамках «теории реализма» Писарева, идейно направленной против сторонников «чистого искусства». Суть теории реализма для него состояла в том, что без решения насущных общественных проблем, без честного, реалистического изображения страданий народа, без борьбы с угнетением социальных низов уже невозможно существование искусства и эстетики.

Следует отметить, что Писарев был принципиально против употребления термина «эстетика» для определения своих взглядов на искусство. Чаще всего он употреблял для этой цели понятия «реализм», «реалистическая критика», «мыслящий реализм». «Реализм» — это название и собственно философской и эстетической концепции Писарева. «Разрушение эстетики» было напоминанием обществу о серьезных гражданских обязанностях искусства. Под «эстетикой» в данном случае понимались отвлеченные идеалистические учения о прекрасном, о незаинтересованности искусства, пренебрегающие насущными общественными задачами.

К «эстетикам» Писарев относил всех противников реалистического миропонимания, всех сторонников философского идеализма и политического консерватизма. Отсюда становятся понятными его высказывания: «Эстетика и реализм действительно находятся в непримиримой вражде между собою, и реализм должен радикально истребить эстетику»⁶. Или: «Эстетика, безотчетность, рутина, привычка — все это совершенно равносильные понятия. Реализм, сознательность, анализ, критика и умственный прогресс — это также равносильные понятия, диаметрально противоположные первым»⁷.

С другой стороны, Писарев выступал против эстетики в более узком смысле, рассматривая ее как учение о прекрасном, занимающееся исключительно вопросами вкуса. А так как он отрицал объективные основания суждений вкуса, то, соответственно, эстетика не могла быть, по его мнению, наукой. Острие критики в этом тезисе направлено, конечно, против абсолютного идеализма в эстетике, против теории «чистого искусства»

в литературной критике. Очевиден и социальный адрес этого отрицания. Эстетические представления, привычки, симпатии и антипатии, сформировавшиеся под влиянием барской среды, понятия и каноны салонного искусства — все это в сознании революционера-демократа представляло один из самых негативных образов эксплуататорского общества. Его чрезмерное увлечение аргументацией, идущей от опытного естествознания, терминологические неточности, допущенные в пылу разгоревшейся полемики 60-х годов, отчасти способствовали утверждению за ним несправедливой репутации «разрушителя искусства» и забвению смысла того, что не без понятных преувеличений отрицалось. Писарев отрицал не искусство вообще, а его «утешительную», отвлекающую от действительных задач, роль. Главным качеством «реалистического», материалистического мировоззрения, которое делает его противостоящим различным формам «иллюзионизма» и «супранатурализма», является ориентация на опытное знание, апелляция к фактам. Любимый девиз Писарева: «слова и иллюзии гибнут — факты остаются», убеждение, что «приемы опытных наук проникали и продолжают проникать до сих пор во все отрасли человеческого мышления»⁸, имеет непосредственное отношение и к области искусства. Применение приемов конкретных наук — анализ, осмысление, изучение явлений жизни, конкретных жизненных ситуаций — особенно плодотворно в сфере литературно-художественной критики, когда критик имеет дело с массовыми художественными явлениями: «Я беру все, что пишется нашими хорошими писателями, — романы, драмы, комедии, что угодно, — я беру все это как сырые материалы, как образчики наших нравов; я стараюсь анализировать все эти разнообразные явления, я замечаю в них общие черты, я отыскиваю связь между причинами и следствиями»⁹. При этом критик не должен ограничиваться бесстрастно-эмпирическим исследованием отдельных литературных типов или их совокупности, равным образом ему противопоказано увлекаться эмоциональной стороной оценки. Критик обязан «обстоятельно и рассудительно» сообщать читателям «свои размышления о причинах тех явлений, которые вызывают в жизни слезы, сочувствие, негодование или восторги. Он должен объяснять явления, а не воспевать их; он должен анализировать, а не лицедействовать»¹⁰.

Критик сочетает, таким образом, качества естествоиспытателя и «мыслящего историка», — утверждает Писарев в статье «Мотивы русской драмы». При этом анализ достоинств или недостатков художественных произведений не имеет самодовлеющей ценности. Если произведение искусства «не доходит» до воспринимающего, то, хотя «рядом силлогизмов» ему можно доказать, что оно обладает эстетической ценностью, тем не менее этот человек так или иначе останется равнодушен к нему, поскольку

оно осталось непрочувствованным, не получило эмоционального отклика.

Специфика эстетического восприятия состоит в том, что «красота чувствуется, а не меряется аршином»¹¹ Всякий художественный материал несет на себе отпечаток личности автора, которая «для меня интересна, как всякая человеческая личность и, кроме того, как личность, чувствующая потребность высказаться, следовательно, воспринявшая в себе ряд известных впечатлений и переработавшая их силою собственной мысли»¹². Но те, для кого создаются произведения искусства, — это также живые люди со своими собственными чувствами, желаниями и мыслями. Поэтому при эстетической оценке происходит как бы установление незримой координации между автором и реципиентом, своеобразная форма переживания, «сочувствия между поэтом и читателем»¹³

Контакт между публикой и писателем — это процесс творческий для обеих сторон. Писарев призывал не к слепому следованию общим мнениям относительно достоинств тех или иных произведений искусства, а советовал всякому человеку анализировать их самостоятельно, вообще призывал «работать... а не упиваться сладкозвучным течением чужих мыслей, как бы ни были эти мысли стройны и вылощены»¹⁴.

Если для читателя вредно ученичество, то писателю противопоказан дидактизм: «Писателю надо желать, чтобы его произведение только будило в читателе деятельность мозга, только наталкивало его на известный ряд идей и чтобы читатель, следуя этому импульсу, сам выводил бы для себя крайние заключения из набросанных эскизов»¹⁵ Требование творческой, свободной оценки произведений искусства было направлено против догматизма официальной критики, оно позволяло Писареву оправдывать закономерность существования и эстетическую ценность «отрицательного направления» в литературе. Оно основывалось на скептицизме относительно возможности построения абсолютной теории эстетики и выливалось в утверждение о том, что «законодатели-эстетики напрасно стараются добраться до таких законов, которые на практике признало бы все человечество»¹⁶.

Но теоретическая ограниченность собственной эстетической и философской позиции не позволила Писареву дать до конца убедительную критику идеалистического понимания прекрасного. В статьях «Схоластика XIX века» (1861), «Разрушение эстетики» (1865) и других произведениях он высказал ряд ошибочных положений, которые, по сути дела, отрицали возможность построения научной эстетической теории. Считая идеалистические представления о «бессознательном творчестве» и «абсолютной красоте» совершенным вымыслом, Писарев выдвинул тезис о том, что «понятие красоты лежит в личности ценителя, а не в самом

предмете»¹⁷. Согласно его антропологической или, точнее, натуралистической точке зрения, индивидуальность эстетического восприятия объясняется особенностями (в том числе и физиологическими) каждой личности. В связи с этим «у каждого отдельного человека образуется своя собственная эстетика, и следовательно, общая эстетика, приводящая личные вкусы к обязательному единству, становится невозможной»¹⁸.

Недоверие к «общей» эстетической теории основывалось у Писарева также на мнении, что «строго проведенная теория непременно ведет к стеснению личности»¹⁹, что означает якобы ограничение творческой инициативы, привлечение в литературу и критику бездарностей, которые «никогда не откажутся от теории, потому что им необходим критериум, на котором можно было бы строить свои приговоры, необходима надежная стена, к которой можно было бы прислониться»²⁰. Разделяя тезис Чернышевского о том, что прекрасное в жизни выше прекрасного в искусстве, Писарев, однако, делал вывод, что оценить и познать это прекрасное с позиций эстетики невозможно, а сделать это может лишь «мыслящий человек», опираясь на данные точных наук, а также на свой жизненный опыт. Писарев резко противопоставляет в данном случае «эстетика», «отвлеченного философа», «рутинного идеалиста» (все это равнозначные для него понятия) — «мыслящему человеку», то есть ученому, историку, политику, социальному мыслителю. Доказательством этого довода служило неправильное истолкование высказывания Чернышевского: «Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава»²¹. На самом деле такое противопоставление не было свойственно Чернышевскому. Писарев значительно упрощал мысль Чернышевского, поскольку у последнего речь идет не о предоставлении всех прав оценки предмета и содержания искусства «мыслящему человеку», а о преобладании содержания над формой в искусстве, что он и раскрывает в заключительной части «Эстетических отношений искусства к действительности».

Существенное различие в применении материалистически истолкованного антропологического принципа в эстетике Чернышевского и Писарева состояло в их отношении к диалектике. Если Чернышевский пытался развить многие положительные моменты диалектики Гегеля, то Писарев совершенно ее игнорировал, считал «бесполезною тратою сил и переливанием из пустого в порожнее»²². Писарев, таким образом, совершенно отрицал рациональные моменты идеалистических теорий искусства и философии, считая их пустой мечтательностью.

Наиболее основательно Писаревым был разработан вопрос об общественной роли искусства. Уже в статье «Схоластика

XIX века» он выдвигает положение о том, что литература должна быть средством общественной и политической борьбы. Параллельно с раскрытием этой важнейшей для него темы, подчиняя ей другие проблемы, революционно-демократический мыслитель анализирует вопросы художественного творчества, выдвигает свое понимание эстетического познания, эстетических потребностей, рассуждает о специфике отдельных жанров художественной литературы. В более поздней «теории реализма» Писарев склоняется к принципу «экономии умственных сил», который следует применять по отношению к произведениям искусства особенно тщательно. Точка зрения «наибольшей полезности» порождала у него утопическую идею о возможном слиянии искусства и науки в будущем, по сути дела, о растворении искусства в науке: «Высшая, прекраснейшая, самая человеческая задача искусства состоит именно в том, чтобы слиться с наукою и, посредством этого слияния, дать науке такое практическое могущество, которого она не могла бы приобрести собственными средствами»²³. Однако и принцип экономии умственных сил был направлен прежде всего против «чистой» поэзии, не ставящей перед собой общественных задач. Познавательная и воспитательная роль искусства реалистического направления, в котором эстетическое наслаждение не должно заслонять его подлинные задачи, всегда Писаревым признавалась. Литература призвана «говорить обществу: взглядывайся, вдумывайся в свою собственную жизнь, выметаи из нее, хоть понемногу, тот мусор ложных понятий, на котором живые люди, твои же собственные члены, спотыкаются и ломают себе ноги»²⁴.

Писарев часто выступал как смелый новатор, ищущий для искусства новых областей применения, новых средств выражения. Но эти положительныe стремления объективно сдерживались упрощенным пониманием предмета искусства, недооценкой возможностей эстетического познания. Писарев отводит искусству роль популяризатора научных и социально-политических знаний, «разумных идей по части физиологии и психологии общества». Такого рода популяризаторами он считал Диккенса, Теккерея, Жорж Санд, Гюго и других «полезных поэтов». Наиболее социально значимым жанром литературы, считал Писарев, является гражданский эпос, то есть романы, повести, рассказы, которые несравненно превосходят в этом отношении лирику и драму. Произведения выдающихся художников он сравнивал с научными открытиями и усовершенствованиями, которые двигают общественный прогресс и подготовлены самой жизнью. Разница лишь в том, что Шекспир, например, написав трагедии «Отелло» или «Макбет», не открыл непосредственно «те чувства и страсти человеческой природы, которые разоблачают нам эти трагедии»²⁵, а лишь придал им индивидуальную форму, тогда как

ученый исследует общие свойства действительности, разгадывая «от века существующую связь причин и следствий»²⁶.

В отдельных случаях творчество выдающихся художников опережает исследования ученых своей способностью определять «душевную болезнь целой эпохи»²⁷ с необыкновенной яркостью. Писарев относит великих писателей к «титанам воображения», которые вместе с «титанами мысли» (великими учеными) и «титанами любви» (руководителями народных движений) выполняют работу огромной общественной важности, способствуя общественному прогрессу, пробуждению общества.

Задача подлинного реализма состоит, по Писареву, в том, чтобы правильно использовать искусство для «общей пользы или общечеловеческой солидарности»²⁸. Нетрудно заметить, что в данном контексте речь идет о роли искусства как активного популяризатора социалистических идеалов. Способствовать распространению идеалов социализма могут не только выдающиеся поэты, но и теоретики искусства. Писарев отмечает, что у теоретиков эстетики прошлых эпох, таких, как Белинский, «идея общечеловеческой солидарности медленно созревала под эстетической скорлупкой»²⁹. Осмысление «литературных факторов» критиками масштаба Белинского представляло не только чисто теоретический, но и политический интерес. Деятельность такого рода мыслителей приобретает огромное значение, а созданные ими произведения выполняют роль «социальной науки» и даже «нравственной философии». Особенно наглядным примером того, как эстетическое воздействие художественной литературы и критики приобретает социально преобразующую силу, Писарев считал деятельность французских просветителей XVIII века. В статье «Популяризаторы отрицательных доктрин» (1866), посвященной анализу их творчества, Писарев доказывал, что немалую заслугу в деле прогрессивного переустройства общественных учреждений Франции XVIII века сыграла и художественная литература.

В своей программной статье «Реалисты» Писарев выдвинул ряд важнейших требований своего реализма к художественному творчеству. Первое и необходимое его условие — талант. Но и «великого самородного таланта» еще не достаточно, чтобы стать «мировым поэтом»³⁰. Искренность, понимание «каждой пульсации общественной жизни», не холодно-рассуждающее, а страстное, эмоциональное отношение к окружающей действительности, любовь к идеям добра, истины, справедливости и ненависть к тому, что мешает этим идеям «облечься в плоть и кровь и превратиться в живую действительность»³¹, — таковы необходимые качества подлинного творчества.

Конструирование мечты, временный «отлет» от действительности, по Писареву, сопровождают всякую творческую деятель-

ность. Известны глубокие замечания русского мыслителя о роли мечты в познании, которые были высоко оценены В. И. Лениным: «нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке: ср. Писарев о мечте полезной, как толчке к работе, и о мечтательности пустой»³². Собственно, сам процесс создания художественного образа сходен с образованием мечты и вовсе не похож на работу «фотографического станка», который передает с «бессознательной верностью контуры предмета, находящегося перед ним»³³. Но мечта мечте рознь, есть и такого рода фантазии, которые специально создаются для отвлечения от жизни, их Писарев называет разновидностями «наркотической мечты»³⁴.

В современном обществе, утверждает Писарев, искусство развивается и поощряется вовсе не по причине существования специфических «потребностей человеческой природы». Существование искусства следует рассматривать прежде всего с социальной точки зрения. Согласно учению о потребностях, наиболее полно разработанному в «Очерках из истории труда» (1863), эстетическая потребность является второстепенной по отношению к основным материальным потребностям человека, прежде всего потребности материального обеспечения жизни и потребности общения и взаимопомощи. Справедливо подчеркивая определяющую роль материальных потребностей в человеческой деятельности, Писарев в то же время был далек от понимания диалектики материальной и духовной сторон жизни общества и, как следствие этого, отрицал наличие относительно самостоятельно существующих духовных, в том числе и эстетических потребностей.

Революционный демократизм Писарева ярко отразился в его анализе положения искусства в эксплуататорском обществе. Понимая классовый характер доминирующих в обществе эстетических идеалов, Писарев резко разграничивал понятия о прекрасном господствующих классов от первоначальной, естественной тяги народа к прекрасному. Искусство представляет, по его выражению, «кружевную заплату на изорванной сермяге, составляющей драпировку масс»³⁵, и народ, оплачивающий своим трудом «слишком широко развернувшиеся» эстетические потребности господствующих классов, стремящихся создать вокруг себя «искусственную атмосферу тепла, аромата и роскоши»³⁶, начисто лишен возможности пользоваться великими созданиями искусства. Классы, занимающие в обществе господствующее положение, обеспечивают, по Писареву, себе также и «наибольшее количество развитых умственных сил»³⁷, поэтому созданное ими искусство не может не разделять сумму идей, выгодных этим классам. Когда будут удовлетворены насущные потребности человека, когда перевес ума, таланта и образования перейдет «в ряды трудящегося пролетариата»³⁸, тогда наука и искусство

«будут в состоянии жить естественною и здоровою жизнью»³⁹.

Как революционеру-демократу, Писареву было безразлично, какие социальные идеалы отстаивает художник, какова его гражданская позиция. Конечно, далеко не всегда гражданская и эстетическая позиция отдельного художника совмещаются воедино в созданном им художественном материале, — рассуждает Писарев. Но если художник правдиво отображает действительность, то его произведение приобретает глубокое социальное и эстетическое значение и перерастает узкую мировоззренческую позицию, которой он придерживался первоначально. Такой художник раскрывает определенную идею не как «диалектик или софист, а как человек бессознательно, невольно искренний»⁴⁰ и поэтому не могущий насильно изменять объективную картину реальной жизни. «Честная, чистая натура художника берет свое, ломает теоретические загородки, торжествует над заблуждениями ума и своими инстинктами выкупает все — и неверность основной идеи, и односторонность развития, и устарелость понятий»⁴¹. Характерным примером такого творчества Писарев считал прозу Тургенева, в особенности образ Базарова в романе «Отцы и дети», где, вопреки своему предубеждению против «нигилизма», Тургенев «дорастает до правильного понимания, до справедливой оценки созданного типа»⁴².

Но наибольшую эстетическую ценность, по Писареву, составляют те произведения искусства, в которых правдивое отражение действительности органически сочетается с прогрессивной социально-политической программой. Такое соединение качеств мыслителя и художника выгодно отличает Чернышевского от Тургенева (статья «Мыслящий пролетариат», 1865).

Писарев не раз отмечал, что его точка зрения на искусство находится в становлении, постоянно развивается, уточняется: «Наши реалисты, как люди молодые и не вполне установившиеся, до сих пор еще не определили с достаточной ясностью свои отношения к искусству»⁴³. Он часто сожалел о том, что по цензурным соображениям не имел возможности ясно и определенно высказать свои взгляды в полемике с противниками, которые, напротив, имели полную свободу развивать полемические доводы до «логического результата»⁴⁴. В этих условиях, считал Писарев, важно не опускаться до уровня оправдывающейся или защищающейся жертвы «литературной полиции» типа катковского «Русского вестника». Стиль и дух «реалистической критики», наоборот, всегда должны быть наступательными, поскольку «реализм» развивается в борьбе с враждебными идеалистическими течениями. Пафосом борьбы во многом объясняется его нарочито отрицательное отношение к позиции Пушкина. Оно было прежде всего выражением стремления полностью

«отмежеваться» от противников «реализма», от того образа Пушкина, который создавался в литературных журналах враждебного лагеря. Обнаружив, например, что «вся критика Аполона Григорьева и его последователей была основана на превознесении той всеобъемлющей любви, которою будто бы проникнуты насквозь все произведения Пушкина», Писарев поспешил объявить Пушкина «знаменем неисправимых романтиков и литературных филистеров»⁴⁵. Но необходимо отметить, что Писарев во многих статьях отдавал должное гению Пушкина, особенно когда рекомендовал использовать его поэзию для эстетического воспитания подрастающего поколения⁴⁶. Таким образом, мы видим, что Писарев, как пронизательный литературный критик, входил в противоречие со своими эстетическими установками. Г. В. Плеханов отмечал это расхождение писаревской «рассудочности» с «тонкостью его литературного вкуса», подчеркивал, что даже решительно восставая против филистерских взглядов «нашего маленького и миленького Пушкина», Писарев «сознавал прелесть формы его произведений»⁴⁷.

Неустанно сражаясь с реакционными идеями в эстетике и литературной критике, требуя от художественного произведения жизненной правды, в целом широко и правильно понимая значительные литературные явления, обнаруживая тонкий эстетический вкус в большинстве своих оценок, Писарев выявил и обозначил практические следствия революционно-демократической эстетики Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Его особая заслуга состояла в решительном утверждении социального значения и революционных задач искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1955, с. 3.

² Там же, с. 33.

Там же, т. 3, с. 139.

⁴ Там же.

Там же, т. 1, 192.

⁶ Там же, т. 3, с. 58.

⁷ Там же, с. 61.

⁸ Там же, т. 2, с. 362.

⁹ Там же, с. 390.

¹⁰ Там же, с. 373.

Писарев Д. И. Избр. филос. и общ.-полит. статьи. М., 1949, с. 70.

¹² Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1, с. 200.

¹³ Там же, с. 201.

¹⁴ Там же.

- ¹⁵ Там же, с. 276.
- ¹⁶ Писарев Д. И. Избр. филос. и общ.-полит. статьи, с. 70.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 3, с. 420.
- ¹⁹ Писарев Д. И. Избр. филос. и общ.-полит. статьи, с. 72.
- ²⁰ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1, с. 116.
Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч., т. 1. М., 1950, с. 149.
- ²² Писарев Д. И. Соч., в 4-х т., т. 1, с. 128.
- ²³ Там же, т. 3, с. 131.
- ²⁴ Там же, с. 112.
- ²⁵ Там же, т. 2, с. 241.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Там же, т. 4, с. 100.
- ²⁸ Там же, т. 3, с. 62.
- ²⁹ Там же, с. 63.
- ³⁰ Там же, с. 94.
- ³¹ Там же.
- ³² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 330.
- ³³ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1, с. 293.
- ³⁴ Там же, т. 3, с. 151.
Там же, т. 2, с. 323.
- ³⁶ Там же, т. 3, с. 75.
Там же, т. 2, с. 329.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же, т. 2, с. 323.
- ⁴⁰ Там же, с. 48.
Там же.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же, т. 3, с. 13.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Там же, с. 363.
- ⁴⁶ Там же, т. 2, с. 208.
Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т. М.—Л., 1923—1927. Т. 5, с. 359.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ НА УКРАИНЕ



Общность исторических судеб русского и украинского народов обусловили общность постановки и решения коренных проблем развития эстетической мысли на Украине в XIX веке.

В начале столетия на Украине, как и в России, в эстетике были очень сильными, а в двух первых десятилетиях преобладающими традиции классицизма. Курсы риторик и пиитик, преподававшиеся в Харьковском университете (основан в 1805 г.), повторяли с некоторыми видоизменениями «теорию подражания» Буало и Баттё. Как самостоятельная дисциплина эстетика в то время на Украине только складывалась, выступая то ли как дополнение, то ли как сопутствующий элемент к гносеологии, логике, риторике и поэтике, курсы которых читались профессорами Харьковского и Киевского университетов, Нежинского лицея. Но уже в 1806 году профессор Харьковского университета И. С. Рижский (1759—1811) пишет «Введение в круг словесности», которое можно считать специальной работой по эстетике. Здесь дается определение эстетики как науки, «которая изъясняет существо изящного и вкуса», понятие изящного, содержащегося в «вещественных произведениях естества», в «произведениях ума или нравственности человека», а также в произведениях искусства¹. Сущность прекрасного в искусстве Рижский видит в изящном подражании. Художник благодаря своему вкусу и фантазии, собирая «все лучшее и чарующее» в природе, создает «новые невиданные образцы совершенств», являющихся «видением истины».

Трактаты и сохранившиеся курсы лекций по проблемам эстетики и словесности свидетельствуют об общности взглядов на эстетику, доминировавших в Петербургском, Московском, Харьковском и Киевском университетах. Следует отметить и такое обстоятельство, что в русских университетах среди

преподавателей эстетики были и украинцы по происхождению (П. Сохацкий, П. Лодий), на Украине занимались разработкой проблем эстетики русские ученые — И. Рижский, Л. Якоб, И. Срезневский.

В трудах этих ученых эстетика определялась как философия прекрасного, «наука о свойстве хорошего вкуса» или как «философия изящных наук и художеств» (П. Лодий)².

В конце XVIII — начале XIX века складывается новая украинская литература, начало которой положило появление знаменитой «Энеиды» И. Котляревского. В 20—40-е годы XIX века широкую известность приобретает творчество П. Гулака-Артемовского, Г. Квитки-Основьяненко, Е. Гребёнки. Направление это, испытавшее сильное влияние натуральной школы, отличалось явно выраженным реалистическим характером, и его произведения никак не укладывались в каноны классицистической эстетики. «Энеида» Котляревского всем своим духом бросала вызов классицистическим понятиям «изящного». В переписке, отдельных статьях и заметках украинских писателей того времени четко проходит мысль о необходимости создавать литературу на родном языке, уверенность в том, что украинский язык «имеет свою силу, свои красоты, неудобоиъяснимые на другом, свои обороты, юмор, иронию...»³. Так писал Квитка-Основьяненко М. Максимовичу.

Художественная практика рождала новые эстетические идеи, которые формировались в борьбе с поэтикой классицизма. Они развивались в трудах преподавателей Харьковского университета, бывшего в то время центром культурной и научной жизни на Украине, — А. В. Скабовского (1793—1834) и особенно И. Я. Кронеберга (1788—1838). Но если в статьях А. Скабовского («О поэзии и красноречии», «О подражании») идеи классицизма еще не отбрасываются, а только дополняются и подправляются в связи с новыми требованиями, то работы И. Кронеберга свидетельствуют о решительном разрыве с теориями Буало, Баттё и другими. Скабовский иллюстрировал свои положения ссылками на творчество Фонвизина, Крылова, что уже свидетельствовало о переориентации, по существу, на другое, реалистическое искусство.

Окончательный удар по эстетике классицизма на Украине был нанесен И. Кронебергом в трактате «Амалтея», напечатанном в двух частях в 1825—1826 годах. Как бы очистив поле для деятельности, И. Кронеберг приступил к созданию новой эстетической теории. И хотя его собственная теория не была целиком оригинальной (отправным пунктом и главным авторитетом для Кронеберга была эстетика Лессинга), он высказал целый ряд прогрессивных идей, сыгравших положительную роль в становлении эстетической мысли в первой половине XIX века. Именно

за это и ценил И. Кронеберга В. Белинский, считая его человеком энциклопедических знаний. По его мнению, Кронеберг «сказал много такого, что должно забыться, но он же первый сказал и много такого, что всегда будет ново»⁴.

В произведениях «Исторический взгляд на эстетику», «Материалы по истории эстетики» и др. Кронеберг пишет, что следует различать «теорию изящных искусств» и эстетику. Последняя, утверждает он, охватывает «все явления изящного во всем мире».

Говоря о классицизме в искусстве и о подражании античным образцам, Кронеберг осуждает тех, кто «вместо того, чтобы стремиться постичь душу этого искусства, стали видеть все его совершенства в форме механической». Сама же природа, которую так чтили греки, была забыта и отвергнута. Представителям классицизма И. Кронеберг противопоставляет творчество Шекспира, анализу драматургии которого он посвятил две свои «брошюрки».

И хотя в более позднее время⁵ А. Метлинский (украинский поэт-романтик консервативного направления) пытался критиковать в своих произведениях идеи Кронеберга с позиций идеалистической эстетики, написанное последним способствовало окончательному утверждению эстетики на Украине как самостоятельной научной дисциплины.

Несмотря на то, что эстетическая мысль на Украине первой трети XIX века содержала немало прогрессивных идей, в целом она имела академический характер и, за отдельными исключениями, не была тесно связана с живым художественным процессом. Рождение новой, революционно-демократической эстетики, основанной на материалистических принципах, связано с именем гениального украинского поэта и глубокого мыслителя Тараса Григорьевича Шевченко (1814—1861).

Эстетическая программа Шевченко, все его творчество в середине столетия противостояли буржуазно-либеральному, идеалистическому направлению в эстетике и литературной критике.

Шевченко был последовательным материалистом в эстетике, отстаивавшим принципы революционной идейности и реализма в художественном творчестве. Он утверждал и в практике и в теории искусство, кровно связанное с жизнью, активно борющееся за свободу народа. Шевченко не писал специальных работ по эстетике. Но во всем его творчестве — поэзии и прозе, в особенности в повестях и его «Журнале» (дневнике), написанных по-русски, содержится богатая россыпь замечательных идей по многим исходным эстетическим проблемам. Само же творчество гениального поэта и живописца является как бы блестящей иллюстрацией его эстетических принципов.

По счастливой случайности в ссылке в руки Т. Г. Шевченко попала книга польского эстетика-идеалиста К. Либельта «Эстетика, или Наука о прекрасном». Критикуя Либельта за его идеализм, за его веру «в безжизненную прелесть немецкого тощего, длинного идеала», Шевченко в «Журнале» излагает свои взгляды по многим принципиальным проблемам эстетики. Эстетические высказывания Шевченко свидетельствуют о том, что он последовательно и убежденно защищал принципы художественной правды и реализма в искусстве. Материалистическое понимание основного вопроса философии («воля и сила духа не могут проявиться без материи») помогло Шевченко правильно решить проблему отношения искусства к действительности: «Мне кажется, что свободный художник, — пишет он, — настолько же ограничен окружающей его природой, насколько природа ограничена своими вечными неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни»⁶.

Однако запрет «отступить» от природы Шевченко понимал в том смысле, что художник должен избегать «идеального безобразия». Реализм, в его понимании, это «живое, улыбающееся искусство», которое преследует «идеалы, полные красоты и жизни»⁷. Жизненная правда в искусстве не в копировании природы, не в ее фотографическом воспроизведении, а в ее творческом преобразовании с позиции прогрессивных, возвышенных идеалов. Как бы предвидя попытки неправильного истолкования его слов о подражании природе в духе ее слепого копирования, поэт со всей определенностью пишет: «Я не говорю, — записывает Шевченко свое возражение положению Либельта, что человек-творец ничем не ограничен в своем создании, — о дагерротипном подражании природе: тогда бы не было искусства, не было бы творчества, не было бы истинных художников, а были бы только портретисты вроде Зарянки»⁸.

В письме к Б. Залесскому в 1855 году Шевченко высказывает ту же мысль: «Фотография как ни обольстительна, а все-таки она не заключает возвышенного, прекрасного искусства». Шевченко противопоставляет «живописца-творца» «живописцу-копиисту». В своем творчестве он всегда был творцом, а удел второго он считал несчастьем, о котором, как он пишет, «я страшусь и думать».

Из этих слов четко вырисовывается смысл понимания великим поэтом сущности художественного творчества, роли творца. Не в рабском следовании за природой, не в ее механическом и бесстрастном повторении заключается призвание художника, смысл его творчества, а в ее глубоком осмыслении, преобразовании в соответствии с его идеалами и устремлениями.

Только этот путь — органического единства объективного и субъективно-личностного, взятого из природы и творчески переосмысленного в горниле неповторимо индивидуального мировосприятия художника, — ведет к созданию прекрасного в искусстве.

Принципы натуральной школы и критического реализма в русской литературе, которую Шевченко прекрасно знал и любил, оказали глубокое воздействие на поэта, на его творчество и мировоззрение. В своих повестях, написанных на русском языке, он с успехом следует этим принципам. Рассуждая в повести «Близнецы» о методе художника-реалиста, он пишет о необходимости проникать в сущность и причины социальных явлений, критикует «пренаивное понятие», что такие носители социального зла, как воры и пьяницы, стали ими вследствие их врожденной порочности. По справедливому замечанию поэта, тут все дело в «политико-экономической пружинке».

Важнейшее значение для судеб реалистического искусства, развития всей прогрессивной общественной мысли XIX столетия имела постановка и решение вопроса о народности искусства. Белинский, Чернышевский, Шевченко и Добролюбов решали эту проблему в борьбе против идеалистической эстетики и либерально-помещичьих псевдонароднических взглядов. Подлинно народное искусство то, которое выражает интересы народа, активно борется за его освобождение, а не умиляется его простотой, смиренностью и религиозностью. Как в своем художественном творчестве, так и в теоретических высказываниях Шевченко последовательно проводил в жизнь эту общую революционно-демократическую программу. В противовес П. А. Кулишу, который идеализировал в народе все патриархальное, религиозно-смирненное, отсталое и восхвалял с этой точки зрения худшие стороны творчества Квитки-Основьяненко, Шевченко резко отрицательно относился к такому изображению народа. Для Шевченко народ — не пассивная, покорная масса: хотя он и закован в кандалы, но в нем кроется могучая сила Прометея, который разорвет цепи и создаст «новую, вольную семью». Именно поэтому к народу надо обращаться не с сочувственной снисходительностью и сентиментальной слезливостью, а с революционным призывом подняться на борьбу и разорвать цепи. Искусство должно правдиво изображать народ, а не заниматься идиллическим украшательством. За такое изображение народа и ценил Шевченко рассказы и повести Марко Вовчка.

Глубокой верой в могучую силу литературы и поэзии преисполнены стихи Шевченко с прекрасным образом «святого оленного слова», поставленного «на страже» миллионов страждущих рабов.

В «Дневнике» он пишет о необходимости сатиры «умной» и «благородной» — ее образцы он видел в творчестве Гоголя и Островского, — которая обличает «людей жестоких и несытых». В своем «Дневнике» он записывает: «Я благоговею перед Салтыковым. О, Гоголь, наш бессмертный Гоголь! Какою радостью возрадовалась бы благородная душа твоя, увидя вокруг себя таких гениальных учеников своих». В повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» он писал, что ни сочинитель, ни вообще все честные люди не должны равнодушно смотреть «ни на рабство, ни на покровительство», и напоминал пословицу: «Хлеб-соль ешь, а правду режь». Непревзойденным политическим сатириком и борцом в поэзии был сам Т. Г. Шевченко. Обращаясь к русским и украинским писателям своей эпохи, он призывал их выступить на защиту закрепощенного народа — «поруганного бессловесного смерда».

Одним из любимых образов для Шевченко был Кобзарь — народный певец, зовущий народ на борьбу против угнетателей, сеятель свободы, творец и распространитель народных «дум».

Таким образом, революционно-демократическая эстетика Т. Г. Шевченко завершила уже начавшийся отход от отживших эстетических идей прошлого. Однако значение ее не ограничивается полным и окончательным разрывом с доктринами классицизма и идеалистической эстетики. Провозглашая примат действительности в художественном творчестве, призывая к правдивому и высокохудожественному ее изображению с высоты идеалов прекрасного, к творчеству для народа во имя его освобождения, эта эстетика давала новую, социально определенную ориентацию искусству, по-новому ставила проблему роли и места художника в общественной жизни, рассматривала искусство как важнейшее средство пробуждения и подъема революционного сознания и активности народа.

То обстоятельство, что эстетические идеи Т. Г. Шевченко нашли блестящее воплощение в его творчестве, способствовало утверждению революционно-демократической эстетики на Украине в качестве главного направления, оплодотворившего подъем реалистического искусства во второй половине XIX и начале XX века.

Нет необходимости специально подчеркивать родственную близость эстетических идей Шевченко и русских революционных демократов. В своих эстетических трудах Чернышевский критикует немецкую идеалистическую эстетику, и в частности Фишера. Шевченко критикует идеализм Либельта, восхвалявшего Фишера. Общность взглядов проявляется в решении Шевченко и русскими революционными демократами всех главных проблем эстетики. Эти традиции духовного единства с прогрессивной русской общественной и эстетической мыслью развивали и закрепляли

продолжатели Шевченко — украинские революционные демократы второй половины XIX века, выдающиеся писатели Иван Франко, Леся Украинка, Павел Грабовский, Михаил Коцюбинский, Панас Мирный и другие.

Представляемая Т. Г. Шевченко революционно-демократическая эстетика была наиболее яркой страницей в развитии эстетической мысли на Украине в 40—50-е годы XIX столетия. В это же время на Украине формируются и другие эстетические направления — буржуазно-националистическое и буржуазно-либеральное, представители которых, несмотря на контакты их с Шевченко, выступают с других, часто противоположных и даже прямо враждебных (особенно буржуазно-националистическое направление) революционно-демократической эстетике идейных позиций. Эстетическую программу этих направлений мы и рассмотрим на примере двух наиболее известных представителей П. Кулиша и Н. Костомарова.

Пантелеймон Александрович Кулиш (1819—1897) — сложная и противоречивая фигура в истории украинской литературы и общественной мысли. В молодости был членом Кирилло-Медовицкого общества, подвергался преследованию. В начальный период деятельности немало сделал для поддержки украинской литературы (в частности, творчества Т. Шевченко), для защиты прав украинского языка, для изучения украинской культуры. Был инициатором создания первого украинского литературного журнала — «Основа» (выходил в Петербурге в 1861—1862 гг.).

«Однако по мере того, как в политических взглядах Кулиш эволюционировал от либерализма к национализму и верноподданническому преклонению перед царизмом, перед польской шляхтой, к осуждению повстанческого движения, все более проявлялась антидемократическая основа его мировоззрения и эстетических взглядов»⁹.

Не вызывает сомнений установившийся взгляд на Кулиша как одного из основателей украинского буржуазного национализма. Реакционные идеи Кулиша подвергались резкой критике со стороны И. Франко и П. Грабовского. Классовая тенденциозность Кулиша особенно очевидна в его призывах искать положительного героя среди «украинофилов-землевладельцев», которые составляют «середину между классом изнеженным, апатичным к успехам общего благосостояния и между классом невежественным, чернорабочим».

Характеризуя в целом общественно-политические и эстетические взгляды Кулиша, нельзя не отметить, что они содержали почти весь набор идей, понятий и категорий, составляющих арсенал буржуазно-националистической идеологии, оставшейся почти неизменной до наших дней. Это вера в «национальный

дух» («дух нации» у Кулиша) как некое извечное начало, определяющее сущность и образ жизни народа, абсолютизация национальной самобытности, архаических обычаев, верований и традиций народа; провозглашение исключительности, а то и превосходства культуры народа, от имени которого пытается выступать та или иная националистическая доктрина.

В той или иной мере Кулиш отстаивал все эти идеи при оценке украинской литературы, театра, фольклора, этнографии, дополняя все это рассуждением о бесклассовости и безбуржуазности украинского народа.

В статье «Задачи украинской критики», в статьях о творчестве Котляревского, Шевченко, Марко Вовчка, Гоголя он требовал показывать общность интересов всех украинцев, призывал к идеализации патриархальных черт крестьянского, хуторского быта. Принцип «этнографической точности», «живой этнографии», следовать которому Кулиш призывал писателей, уводил в сторону от критического реализма, уже твердо установившегося в русской и украинской литературе того времени, и, по существу, мало чем отличался от той «псевдонародности», которую резко обличала революционно-демократическая критика. Художественное творчество и публицистические произведения Кулиша в 70—90-е годы отличаются крайне реакционным характером и свидетельствуют о его отречении от традиций Шевченко, они преисполнены необоснованной, циничной критики революционно-демократических идей. Кулиш резко осуждал исполненные революционного содержания остросатирические произведения Шевченко.

В первой половине XIX века берет начало творческая деятельность известного украинского и русского историка, этнографа и писателя буржуазно-либерального направления Николая Ивановича Костомарова (1817—1885) — одного из основателей Кирилло-Мефодиевского общества, разгромленного царским правительством в 1847 году. Костомарову принадлежит целый ряд трудов по истории России и Украины, и особенно по истории народных движений. Эти работы привлекли внимание К. Маркса и В. И. Ленина. Он один из первых отечественных историков стал рассматривать народ как важнейшую силу исторического процесса. Отсюда интерес Костомарова к жизни народа, к народному творчеству.

«Отчего это во всех историях, — спрашивал он, — толкуют о выдающихся государственных деятелях, иногда о законах и учреждениях, но как будто пренебрегают жизнью народной массы? Бедный мужик, земледелец-труженик как будто не существует для истории...»¹⁰

Взгляды Костомарова крайне противоречивы. Он верил в доброго царя, в силу реформ, в благотворность религиозного

чувства, противопоставлял революционным методам перестройки общества распространение просвещения и образованности. Вместе с тем как в своих научных трудах, так и художественных произведениях он довольно правдиво и остро изобличал бесправное положение народа, гнусность крепостного права, произвол самодержавия. Н. И. Костомарову принадлежат замечательные мысли о неразрывном единстве русского и украинского народов. «...Между этими народностями, — писал он, — лежит кровная, глубокая, неразрывная связь, которая никогда не допустит их до нарушения политического и общественного единства, та связь, которая не уничтожилась под влиянием прошлых исторических обстоятельств, насильственно разрывавших эти народности, та связь, которую не разорвали ни внутренние неурядицы, ни татары, ни Литва, ни поляки. (...) Одна народность дополняет другую; и чем стройнее, уравнильнее, взаимодейственнее будет совершаться такое дополнение, тем нормальнее пойдет русская жизнь»¹¹. Это единство народов, писал Костомаров, прекрасно понимал и чувствовал Т. Шевченко, и никогда, «даже в самые тяжелые минуты жизни», его понятие и чувства «не были осквернены какой-либо неприязнью к великорусской народности»¹².

Тем не менее Н. Костомаров иногда противопоставлял эти два народа. Он один из первых высказал идею об исключительности Украины, а также антиисторическую мысль о «сплошном демократизме» (то есть безбуржуазности и бесклассовости) украинской нации, подхваченную украинскими буржуазными националистами и поныне перепеваемую ими на все лады.

Защищая право на существование и развитие украинской литературы на родном языке, Н. Костомаров писал об этом «наречии славянского корня», что оно «богатое, гармоническое и способное к развитию литературной образованности»¹³. Но во времена гонений на украинскую культуру и издания валуевского указа, запрещавшего украинский язык, Н. Костомаров, потеряв силы противостоять давлению преследовавших его реакционеров, выскажет им же осуждающую идею о провинциальном значении украинской литературы, о неспособности поднять к уровню литературному украинский язык, годившийся лишь «для хатного вжитку».

Буржуазно-либеральные иллюзии Н. И. Костомарова, его идеализм, мистицизм резко осуждали русские и украинские революционные демократы, особенно Н. Г. Чернышевский. Вместе с тем Т. Г. Шевченко и Н. Г. Чернышевский высоко ценили глубокое знание Н. И. Костомаровым народной жизни, его научную добросовестность, его неизменную защиту права народа на свободу и образование.

Эстетические взгляды Н. И. Костомарова также не лишены противоречий, но все же им свойственна большая цельность. Они проникнуты историческим подходом и отличаются несомненным демократизмом. Важнейшая идея в эстетике Н. И. Костомарова — положение о сущности и значении принципа народности в искусстве. В истолковании этого принципа Костомарову не хватало той глубины, которая была свойственна Чернышевскому и Добролюбову, тем не менее по своему духу его понимание народности было близким к революционно-демократическому. «Писатель, — утверждает Костомаров, — воспринимает переданное ему народом и возвращает ему от него взятое полным и сознательным; неправильным, отрывистым частицам сообщает целость, собирает рассыпанные перлы и создает из них художественные ожерелья»¹⁴.

Идею народности искусства Костомаров выводил и доказывал на основе анализа творчества Котляревского, Квитки-Основьяненко, Марко Вовчка и других украинских писателей-реалистов. Он отмечал, что в «Энеиде» Котляревский дал «верную картину малороссийской жизни», что язык поэмы «правильный, блестящий, народный в высочайшей степени»¹⁵.

О сочинениях Квитки-Основьяненко он пишет, что «в основании каждого из них лежит идея глубокая, человеческая, прекрасно развитая в известной форме проявлений нравственного мира разумных существ»¹⁶.

Н. И. Костомаров с иронией говорит о тех, «кто смотрит на народ в лорнет», заносит «в дорожную книжку схваченные у ямщика фразы» и составляет «по ним систему народных понятий», «кто думает дерзко воспитывать народ, забывая, что для этого прежде надобно самому поучиться от народа»¹⁷. Он критикует псевдонародную литературу, живописавшую идиллические картины народной жизни, увлечения худшими иностранными образцами. Подлинная народность это «не иностранные чуждые идеи, одетые в искаженную форму, не жалкая всеобщность мысли, всем известные, выраженные образами, всем известными, но истинное изображение своего, родного, со всем отпечатком национального характера»¹⁸.

Истинно народными поэтами Н. И. Костомаров считал Пушкина, Мицкевича и Шевченко. На примере Шевченко Костомаров неоднократно раскрывал свое понимание народности художника. Шевченко, писал он, — «возвеститель народных дум, представитель народной воли, истолкователь народного чувства»¹⁹. Он не подражал народным песням, не подделывался к народному тону. «Шевченко как поэт — это был сам народ, продолжавший свое поэтическое творчество. Песня Шевченко была сама по себе народная песня, только новая, такая песня, какую мог бы запеть теперь целый народ... народ как бы

избрал его петь вместо себя»²⁰. «Шевченко поет так, как народ еще не пел, но как он запоет за Шевченко»²¹.

На основе анализа творчества Шевченко Костомаров приходит к правильному выводу, что, «будучи малорусским поэтом по форме и языку, Шевченко в то же время и поэт общерусский»²². Как истинно народный поэт он выражал то, что имело общерусское значение. Поэтому «поэзия Шевченко понятна и родственна великоруссам»²³.

Нет необходимости подчеркивать, какую важную роль для поддержки украинской литературы и укрепления ее связей с русской литературой имели эти мысли Костомарова.

Интересные суждения высказывал Н. И. Костомаров о значении художественной формы, доступности, богатстве и красоте языка художественных произведений, о роли возвышенных, нравственных идей в творчестве писателя. Вот одна из его исходных мыслей, высказанная в статье «Слово о Сковороде», служившая ему критерием оценки творчества художника. «Значение писателя прошедшего времени измеряется или по эстетическому достоинству, или по его влиянию на свой век, по степени, в какой он выражает нравственное состояние окружающей его среды, по вместимости в нем умственных требований и вкуса современников»²⁴.

Дружба Н. И. Костомарова с Т. Г. Шевченко, близость к Н. Г. Чернышевскому, с которым Костомаров так часто и горячо спорил (что не мешало им сохранить глубокое уважение друг к другу), несомненно отразились на его эстетических идеях, лучшая часть которых оказывала благотворное влияние на развитие прогрессивного, реалистического искусства Украины в середине прошлого века.

Развитие эстетической мысли на Украине в первой половине XIX века отразило сложное и противоречивое состояние общественной мысли, зарождение и быстрое развитие новой украинской литературы и искусства, идейную борьбу того времени.

В эстетических учениях, как и в других областях общественной мысли, в зависимости от характера эпохи на первый план выдвигаются те или иные проблемы. На Украине, которая была частью Российской империи, главными были те же проблемы, которые волновали общерусскую мысль: сущность и общественное предназначение искусства, его социальные функции, вопросы реализма, идейности, классовости и народности искусства, проблемы совершенства и доступности художественной формы искусства, преодоление идей «чистого искусства». Наиболее правильно и глубоко эти проблемы на Украине решала революционно-демократическая эстетика, достигшая своего высшего уровня во второй половине XIX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПМЭМ, т. 4, 2-ой полутом с. 34.

- ² См.: Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли на Украине. М., 1981.
- ³ Квітка - Основьяненко Г Ф Твори в 6-ти т., т. 6. Киев, 1957, с. 548 (на укр. языке).
- ⁴ Белинский В Г Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 4. М., 1954, с. 13.
- ⁵ В 1835 году вышло в свет 4-томное собрание литературоведческих и эстетических трудов Кронеберга под названием «Минерва».
- ⁶ Шевченко Т. Г Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1956, 66.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли на Украине, 177—178.
- Литературное наследие Н. И. Костомарова. Спб., 1890, с. 28.
- Костомаров М Твори, т. 2. Киев, 1967, с. 407—408 (на укр. языке)
- ¹² Там же.
- ¹³ Костомаров Н. И Обзор сочинений, написанных на малороссийском языке.— Там же, с. 375.
- ¹⁴ Там же, с. 383.
- ¹⁵ Там же, с. 380.
- ¹⁶ Там же, с. 382.
- ¹⁷ Там же, с. 408—409.
- ¹⁸ Там же, с. 382—383.
- ¹⁹ Там же, с. 407.
- ²⁰ Там же, с. 405.
- Там же, с. 409.
- ²² Там же, с. 407.
- ²³ Там же, с. 408.
- ²⁴ Там же, с. 413.

**РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИКИ В СТРАНАХ
ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ****НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА
КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА****Кант**

Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 1—6. М., 1963—1964.

Кант И. Трактаты и письма. М., 1980.

Kant I. Gesammelte Schriften. Bd 1—29. Berlin, 1902—1955.

Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973.

Афасижев М. Н. Эстетика Канта. М., 1975.

Балашов Н. И. Эстетика Канта.— В кн.: История немецкой литературы. Т. 2. М., 1963.

Бородай Ю. М. Воображение и теория познания. М., 1966.

Гулыга А. В. Место эстетики в философской системе Канта.— В кн.: Философия Канта и современность. М., 1974.

Гулыга А. В. Кант. Изд. 2-е. М., 1981.

Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М., 1986.

Зивельчинская Л. Я. Опыт марксистской критики эстетики Канта. М.—Л., 1927.

Зиммель Г. Кант и современная эстетика. Спб., 1904.

Меринг Ф. Эстетика Канта.— В Меринг Ф. Литературно-критические статьи. Т. 2. М.—Л., 1934.

Нарский И. С. Кант. М., 1976.

Райков Т. И. Теория искусства Канта в связи с его теорией науки.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. 6, вып. 1. Харьков, 1915.

Эстетика Канта и современность.— В кн.: Эстетика и жизнь. Вып. 4. М., 1975.

Паси И. С. Эстетиката на Кант. София, 1976.

Anseshi L. Pre studi di estetica. Milano, 1966.

Anseshi L. Da Bacone a Kant. Saggi di estetica. Bologna, 1972.

Bibmo M. Aüvesz-«zseri» a kanti esztetika ban.— «Acta marxistica leninistica. Pilozófiai tanulmányok», t. 22, 1976.

Cohen H. Kants Begründung der Aesthetik. Berlin, 1889.

Coleman F. The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics. Pittsburgh, 1974.

Desdouits Th. La philosophie de Kant d'après les trois critiques. Paris, 1876.

* Раздел «Общие работы» см. в библиографии к первому тому.

- Denckmann G. Kants Philosophie des Aesthetischen. Heidelberg, 1947.
- Goldfriedrich J. Kant's Aesthetik. Leipzig, 1895.
- Guyer P. Kant and the Claims of Taste. Cambridge (Mass.)—London, 1979.
- Heintel P. Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für transzendente Systematik. Bonn, 1970.
- Hamann R. Erhabenes und Satyrisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller. München, 1977.
- Kératry M. Examen des considérations sur le beau et le sublime de Kant. Paris, 1823.
- Кнох J. The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. New York, 1936.
- Кнуперс К. Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft. Amsterdam—London, 1972.
- Kulenkampf J. Kants Logik des ästhetischen Urteils. Fr. a. M., 1978.
- MacMillan R. A. C. The Growning Phase of the Critical Philosophy: A Study of Kant's Critique of Judgement. London, 1912.
- Menzer P. Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung. Berlin, 1952.
- Negri A. La comanita estetica in Kant. Galatna, 1957.
- Nivelle A. Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant. Paris, 1955.
- Odebrecht R. Form und Geist. Der Aufstieg des Dialektischen in Kants Ästhetik. Berlin, 1930.
- Pareyson L. L'estetica dell'idealismo tedesco. Vol. 1: Kant, Schiller, Fichte. Torino, 1950.
- Pareyson L. L'estetica di Kant. Milano, 1968.
- Perls H. Plato und Kant: Ein Dialog. — In: Goethes Ästhetik. Berlin—München, 1969.
- Petri W. Aristotelische und Kantische Ästhetik im Lichte der Klassischen Indischen Theorien.— In: Antiquitas graecoromana ac tempora nostra. Praga, 1968.
- Schaper E. Studies in Kant's Aesthetics. Edinburgh univ. press, 1979.
- Tanenbaum A. Kants Aesthetik und ihr Einfluss auf Schiller. Berlin, 1933 (Diss.).
- Wellek R. Aesthetics and Criticism. — In: The Philosophy of Kant and Our Modern World. New York, 1957.

Фихте

- Фихте И.-Г. Избр. соч. М., 1916.
- Фихте И.-Г. О назначении ученого. М., 1935.
- Fichte I. Sämtliche Werke. Bd 1—8. Leipzig, 1924.
- Бур М. Фихте (1762—1814). М., 1965.
- Гайденко П. П. Философия Фихте и современность. М., 1979.
- Деборин А. Фихте и Великая французская революция.— «Под знаменем марксизма», 1924, № 10/11; 1925, № 3.

- Ойзерман Т. И. *Философия Фихте*. М., 1962.
 Geilpcke E. *Fichte und die Gedankenwelt des Sturm- und Drang*. Leipzig, 1928.
 Petruzzelli N. *L'estetica dell'idealismo*. 2^a ed. Padova, 1951.
 Summeger S. *Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion. Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs*. Bonn, 1974.

Гете, Шиллер, В. Гумбольдт

- Гете И. - В. *Собр. соч. в 13-ти т., т. 1—13*. М.— Л., 1932—1949.
 Гете И. - В. *Статьи и мысли об искусстве*. М., 1936.
 Гете И. - В. *Об искусстве*. М., 1975.
 Гете и Шиллер. *Переписка*. Т. 1. М.— Л., 1937.
 Шиллер Ф. *Собр. соч. в 7-ми т., т. 6*. М., 1957.
 Шиллер Ф. *Статьи по эстетике*. М.— Л., 1935.
 Шиллер Ф. *Избр. произв. Т. 1—2*. М., 1959.
 Эккерман И. - П. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни*. М., 1981.
 Гумбольдт В. фон. *Избранные труды по языкознанию*. М., 1984.
 Гумбольдт В. фон. *Язык и философия культуры*. М., 1985.
 Goethe J. W. *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. Bde 1—40*. Stuttgart, 1902—1912.
 Goethe J. W. *Sämtliche Werke. Bd 1—45*. München, 1909—1932.
 Goethe J. W. *Über Kunst und Literatur*. Berlin, 1953.
 Schiller F. *Gesammelte Werke. Bd 1—8*. Berlin 1959.
 Schiller zu Fragen der Ästhetik. Dresden, 1953.
 Humboldt W. V. *Werke. Bd 2 (Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik)*. Berlin, 1961.
 Humboldt W. V. *Gesammelte Schriften. Bd 1—17*. Berlin, 1904—1936.
 Humboldt W. V. *Ansichten über Aesthetik und Literatur*. Berlin, 1880.
 Humboldt W. V. *Über Schiller und Goethe*. Weimar, 1963.
- Асмус В. Ф. *Шиллер как философ и эстетик*.— В кн.: Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века*. М., 1968.
 Гайм Р. *Вильгельм фон Гумбольдт*. М., 1898.
 Меринг Ф. *Эстетический идеализм Гете и Шиллера*.— В кн.: Меринг Ф. *Литературно-критические статьи*. Т. 2. М.— Л., 1934, с. 448—452.
 Фишер К. *Публичные лекции о Шиллере*. М., 1890.
 Шиллер Ф. П. *Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой*. М.— Л., 1933.
 Шпет Г. Г. *Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта)*. М., 1927.
 Эйхенбаум Б. *Трагедии Шиллера в свете его теории трагического*.— В кн.: *Искусство старое и новое*. Пг., 1921.
 Bode W. *Goethes Ästhetik*. Berlin, 1901.
 Benz R. *Goethe und die romantische Kunst*. München, 1940.

- Boyd J. Goethe und Shakespeare. Köln — Opladen, 1962.
- Brudford W. H. Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany. London, 1950.
- Cysarz H. Goethe und Schopenhauer.— Cysarz H. Welträtsel im Wort. New York, 1970.
- Danke H. D. Zur weltanschaulich-ästhetischen Konzeption Goethe und Schiller. — «Weimarer Beiträge», H. S., Weimar, 1970.
- Einem H. von. Goethe und Dürer. Goethes Kunstphilosophie. Hamburg, 1974.
- Girmes W. Goethe der grösste Realist der deutschen Sprache: Versuch einer kritischen Darstellung seiner ästhetischen Auffassungen. Leipzig, 1953.
- Hamm H. Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung. Philosophie und Kunsttheorie. Berlin, 1975.
- Heyfelder E. Ästhetische Studien. H. 2. Die Illusionstheorie und Goethes Ästhetik. Freiburg, 1904.
- Koch Fr. Goethes Gedankenform. Berlin, 1967.
- Menzer P. Goethes Ästhetik. Köln, 1957.
- Ostwald W. Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. Leipzig, 1918.
- Perls H. Goethes Ästhetik. Bern — München, 1969.
- Prang H. Goethe und die Kunst der Italiener. Renaissance. Berlin, 1938.
- Schönbrunn W. Goethe zwischen Gestern und Modern. Lübeck — Hamburg, 1965.
- Schulz-Uellenberg G. Goethe und die Bedeutung des Gegenstandes für die bildende Kunst. München, 1947.
- Sengle F. Goethes Verhältnis zum Drama. Berlin, 1937.
- Stelzer O. Goethe und die bildende Kunst. Braunschweig, 1949.
- Trevelyan H. Goethe and the Greeks. Cambridge, 1949.
- Wegner M. Goethes Anschauung der antiken Kunst. Berlin, 1944.
- Baumecker G. Schillers Schönheitslehre. Heidelberg, 1937.
- Böhm W. Schillers Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen. Halle, 1927.
- Bolze W. Die philosophische Begründung der Ästhetik des Tragischen in Schillers Abhandlungen. Leipzig, 1913.
- Borchert H. Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente. Stuttgart, 1948.
- Ellis J. Schiller's Kalliasbriefe and the Study of his Aesthetic Theory. The Hague — Paris, 1969.
- Heuer Fr. Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst. Köln — Wien, 1970.
- Kerry St. S. Schiller's Writings on Aesthetics. Manchester, 1961.
- Lewkowitz A. Hegels Ästhetik im Verhältnis zu Schiller. Leipzig, 1910.
- Lossow H. Schiller und Fichte in ihren persönlichen Beziehungen und ihrer Bedeutung für die Grundlegung der Ästhetik. Dresden, 1935.
- Loup K. Schönheit und Freiheit: F. Schiller und das Düsseldorfer Schauspielhaus Domont-Lindemann. Düsseldorf, 1959.
- Pareyson L. L'estetica dell'idealismo tedesco. Vol. 1: Schiller, Fichte. Torino, 1950.
- Wirth A. Das schwierige Schöne: Zu Schillers Ästhetik. Auch eine Interpretation der Abhandlung «Über Matthissons Gedichte». Bonn, 1975.

- F u e n t e H. V. Aus den W. V. Humboldt's Forschungen über Ästhetik. Giessen, 1919.
- G r u b o K. Wilhelm von Humboldts Bildungsphilosophie. Halle, 1935.
- S t a d l e r P. B. W. Von Humboldts Bild der Antike. Zürich — Stuttgart, 1959.
- S t r y k G. W. von Humboldts Ästhetik als Versuch einer Neubegründung der Sozialwissenschaft dargestellt. Berlin, 1911.

ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

- В а к е н р о д е р В. - Г. Фантазии об искусстве. М., 1977.
- Ж а н - П о л ь. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Немецкая романтическая повесть. Т. 1—2. М.—Л., 1935.
- Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Ш л е г е л ь Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. М., 1983.
- Б е р к о в с к и й Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1974.
- Б е р к о в с к и й Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма.— В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
- В а н с л о в В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.
- Г а б и т о в а Р. М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис). М., 1978.
- Г а й м Р. Романтическая школа. М., 1891.
- Г е й н е Г. Романтическая школа.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1958.
- Д м и т р и е в А. С. Проблемы неинского романтизма. М., 1975.
- Д м и т р и е в А. С. Романтическая эстетика А. Шлегеля. М., 1974.
- Ф е д о р о в Ф. Эстетические взгляды Э.-Т.-А. Гофмана. Рига, 1972.
- Философия немецких романтиков. М., 1980.
- B e s e n b e c k A. Kunstanschauung und Kunstlehre A. W. Schlegels. Berlin, 1930.
- E n z e n s b e r g e r H. M. Brentanos Poetik. München, 1961.
- E r d m a n n V. Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung. Jena, 1923.
- F a l k n e r G. Die Dramen Achim von Arnims: Ein Beitrag zur Dramaturgie der Romantik. Zürich, 1962.
- F e u d e l W. Adelbert von Chamisso: Leben und Werk. Leipzig, 1971.
- F r a n k e C h. Philip Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks. Marburg, 1974.
- F r o e s c h l e H. Ludwig Uhland und die Romantik. Köln — Wien, 1973.
- G i e s e A. Die Phantasie bei Ludwig Tieck. Ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk. Hamburg, 1973.
- H a m m e r D. Die Bedeutung der vergangenen Zeit in Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks. Fr. a. M., 1961.
- H a v e n s t e i n E. Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Berlin, 1909.

- Iriarte R. R. Das Bild des Dichters bei Eichendorff. Köln, 1968.
- Janz R. P. Autonomie und soziale Funktion der Kunst: Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart, 1973.
- Korff H. A. Geist der Goethezeit. T. 3, 4. Leipzig, 1966.
- Körner J. Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe. Berlin, 1924.
- Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Bd 3: Klassik und Romantik. Berlin, 1958.
- Meixner H. Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Fr. a. M., 1971.
- Mennenmeier Fr. N. Fr. Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literarkritischen Schriften. München, 1971.
- Pichtos N. Die Ästhetik A. W. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Berlin, 1894.
- Pross W. Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen, 1975.
- Reindl N. Die poetische Funktion des Mittelalters in der Dichtung Clemens Brentanos. Innsbruck, 1976.
- Reske H. Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists. Stuttgart, 1969.
- Ribbat E. Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie. Kronberg, 1978.
- Schmidt J. Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen, 1974.
- Schneider H. Uhlands Gedichte und das deutsche Mittelalter. Berlin, 1920.
- Storz G. Schwäbische Romantik: Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg. Stuttgart, 1967.
- Strack Fr. Ästhetik und Freiheit: Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit. Tübingen, 1976.
- Thalman M. Romantiker als Poetologen. Heidelberg, 1970.
- Walzel O. Deutsche Romantik. 4. Aufl. T. 1—2. Leipzig — Berlin, 1918.
- Werner H. G. E. T. A. Hoffmann: Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Berlin, 1971.
- Wettstein M. Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs: Form und Si. Zürich — München, 1975.
- Wiethölter W. Witzige Illumination: Studie zur Ästhetik Jean Pauls. Tübingen, 1979.

Шеллинг

- Шеллинг Ф. - В. - И. Система трансцендентального идеализма. Л. — М., 1936.
- Шеллинг Ф. - В. - И. Об отношении изобразительных искусств к природе. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
- Шеллинг Ф. - В. - И. Философия искусства. М., 1966.
- Schelling F. M. J. Schriften zur Kunst und zur Freiheitslehre. — Schelling F. W. J. Werke. Bd 3. Leipzig, 1912.
- Гулыга А. В. Шеллинг. М., 1982.

- Лазарев В. В. Шеллинг. М., 1976.
- Adam M. Schellings Kunstphilosophie. Leipzig, 1967.
- Assunto R. Estetica dell'identità. Urbino, 1962.
- Brüstiger Ch. N. Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie. Leipzig, 1912.
- Gibelin I. L'esthétique de Schelling d'après la «Philosophie de l'art». Paris, 1935.
- Hablützel R. Dialektik und Einbildungskraft. Basel, 1954.
- Hirsch E. D. Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism. New Haven, 1960.
- Jähning D. Weltgeschichte. Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von Vergang und Veränderung. Köln, 1975.
- Knittermeyer H. Schelling und die deutsche romantische Schule. München, 1929.
- Oeser E. Die antike Dialektik in der Spätphilosophie Schellings. Wien — München, 1965.
- Pareyson L. L'estetica di Schelling. Torino, 1964.
- Petrovič S. Negativna estetika Schellingovo mesto estetiци nemečkog idealizma. Hiš. Gradina, 1972.
- Schöpsdan W. Die Evidenz Gottes im Mythos: Schellings Spätphilosophie und die Theologie. Mainz, 1972.
- Steinkrüger A. Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel: Ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik. Bonn, 1927.

Гегель

- Гегель Г. - В. - Ф. Соч. в 14-ти т. М.— Л., 1929—1959.
- Гегель Г. - В. - Ф. Эстетика. Т. 1—4. М., 1968—1973.
- Hegel G. W. F. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe, hrsg. von H. Glochner. Bd 1—26. Stuttgart, 1927—1940.
- Hegel G. W. F. Ästhetik. Berlin, 1955.
- Борьба идей в эстетике. V Гегелевский и V Международный конгрессы эстетике. М., 1966.
- Гулыга А. В. Гегель. М., 1970.
- Неделькович Д. Хегелова естетика. Маркови основи естетике и данашњ естетичке перспективе. Београд, 1970.
- Овсянников М. Ф. Гегель. М., 1971.
- Павлов Т. Об эстетике Гегеля. К Международному Гегелевскому конгрессу. София, 1974.
- Adorno T. W. Drei Studien zu Hegel. Fr. a. M. 1969.
- Bradley A. C. Hegel's Theory of Tragedy.—Bradley A. C. Oxford Lectures on Poetry. London. 1909.
- Cohn I. Hegels Ästhetik.—«Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 1902, Bd 120.
- Colletti L. Il Marxismo e Hegel. Bari, 1969.

- Croce B. Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie mit einer Hegel-Bibliographie. Heidelberg, 1909.
- Danzel T. W. Ueber die Aesthetik der Hegelschen Philosophie. Hamburg, 1844.
- Focht J. Modučnost, nuňost, slučajnost, stvarnost. Hegelevo učenje o odumiranju umjetnosti. Sarajevo, 1961.
- Frast W. Hegels Ästhetik. Die bedeutendste Kunstphilosophie der neueren Zeit in ihrer Beziehung zum modernen Menschen. München, 1928.
- Cocuthier J. L'art et le cercle. L'essence du langage chez Hegel et Hölderlin. Bruxelles — Paris, 1969.
- Gulian C. J. Hegel san filozofia crizei. București, 1970.
- Hegel-Bilanz. Zur Aktualität der Philosophie Hegels. Fr. a. M., 1973.
- Hoffmester J. Hölderlin und Hegel. Tübingen, 1931.
- Horn A. Kunst und Freiheit: Eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik. De Haag, 1969.
- Koepsel W. Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert. Bonn, 1975.
- Kuhn H. Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. Berlin, 1931.
- Lauener H. Die Sprache in der Philosophie Hegels. Mit besonderer Berücksichtigung der Aesthetik. Bern, 1962.
- Lewkowitz A. Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller. Leipzig, 1910.
- Moog W. Hegel und die Hegelsche Schule. München, 1930.
- Nowak A. Hegels Musikästhetik. Regensburg, 1971.
- De Ruggiero G. Hegel. Bari, 1966.
- Teyssèdre B. L'esthétique de Hegel. Paris, 1958.
- Teyssèdre B. Hegel: Esthétique de la peinture figurative. Paris, 1964.
- Scholze W. Die ästhetischen Konzeptionen von John Keats und G. W. F. Hegels Vorlesungen über Ästhetik: Zur Dialektik des Ästhetischen. Fr. a. M., 1975.
- Schubert J. Goethe und Hegel. Milano, 1955.
- Tomasino R. Segno e materialismo. Napoli, 1972.
- Vattimo G. Introduzione all'estetica di Hegel. Corsi di estetica dell'anno accad. 1969—1970. Torino, 1970.

РОМАНТИЗМ В ДРУГИХ СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США

Англия

- Байрон Дж. - Г. Дневники. Письма. М., 1963.
- Шелли П. - Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972.
- Аникин Г. В. Романтизм.— В кн.: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1975.
- Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.

- Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
- Неупокоева И. Г. Революционный романтизм Шелли. М., 1959.
- Рейзов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.—Л., 1965.
- Abrams N. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition.* London, 1960.
- Adams H. *The Blakean Aesthetics.* — «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1954, vol. 13, n 2, Dec.
- Baker J. V. *The Sacred River. Coleridge's Theory of Imagination.* Louisiana, 1957.
- Barstow M. L. *Wordsworth's Theory of Poetic Diction.* New Haven, 1917.
- Bernbaum E. *Anthology of Romanticism and Guide Through the Romantic Movement.* Vol. 1—5. New York, 1930.
- Bowra C. M. *The Romantic Imagination.* London, 1961.
- Caldwell J. R. *John Keats' Fancy.* Ithaca, 1945.
- Calvert W. J. *Byron: The Romantic Paradox.* Univ. of North Carolina press, 1935.
- Schneider E. *The Aesthetics of W. Hazlitt.* Philadelphia, 1953.
- Solve M. T. *Shelley: His Theory of Poetry.* Chicago, 1927.

Франция

- Гюго В. Собр. соч. в 15-ти т. М., 1953—1956.
- Мериме П. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1963.
- Мериме П. Хроника времен Карла IX. М.—Л., 1963.
- Мюссе А. де. Избр. произв. В 2-х т. М., 1957.
- Санд Ж. Собр. соч. в 18-ти т. Спб., 1896—1899.
- Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
- Châteaubriand Fr. R. de. *Le génie du Christianisme.* Paris. 1802
- Sainte-Beuve Ch. Aug. *Les pensées d'août.* Paris, 1869.
- Staël (Mme de). *De l'Allemagne.* Paris, 1814.
- История французской литературы. Т. 2. М., 1956.
- Обломиевский Д. Французский романтизм. М., 1947.
- Baldensperger F. *Sensibilité musicale et romantisme.* Paris, 1925.
- Bertaut J. *L'époque romantique.* Paris, 1947.
- Bray R. *Chronologie du romantisme (1804—1830).* Paris, 1963.
- Cassagne A. *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et premiers réalistes.* Paris, 1959.
- Dreyfous M. *Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire (1789—1796).* Paris, 1906.
- Evans R. *Le romantisme français et la musique.* Paris, 1934.
- Séailles G. *Essai sur le génie dans l'art.* 2^e ed. Paris, 1897.

- Schneider R. L'art français: XIX siècle. Paris, 1929.
 Van Toeghem Ph. Le romantisme français. Paris, 1963.

Италия

- Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978.
 Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1978.
 Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 483—532.
 Allevi F. Testi di poetica romantica (1803—1826). Milano, 1960.
 Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816—1826). Vol. 1—2. Roma — Bari, 1975.
 I manifesti romantici Torino, 1951.
- Голенищев-Кутузов И. Н. Литературные теории Италии XVII—XVIII веков.— В кн.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975.
 Грищенко С. М., Лебедева Л. С. Культура и искусство Италии эпохи Рисорджименто.— В кн.: История Италии. Т. 2. М., 1970.
 Елина Н. Г. Итальянская литература.— В кн.: История зарубежной литературы XIX в. Ч. 1. М., 1979, с. 438—470.
 Кандагоро Дж. История современной Италии. В 3-х т. М., 1958—1962.
 Погоняйдо А. Г. Итальянская эстетика конца XVIII — первой половины XIX в.— В кн.: Лекции по истории эстетики: Кн. 2. Л., 1974, с. 147—152.
 Прац М. Основные направления в литературе и искусстве Италии девятнадцатого века.— «Вестн. мировой культуры», 1959, № 1, с. 68—85.
 Тольятти П. Развитие и кризис итальянской мысли в XIX веке.— «Вопр. филос.», 1955, № 5.
 Gobetti G. Romanticismo.— In: Encyclopedie italiana, t. 30. Roma, 1936.
 Il Romanticismo. Atti del Sesto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. A cura di V. Branca e T. Kardos. Budapest, 1968.
 Letteratura italiana. Le correnti. Vol. 2. Milano, 1969.
 Momenti e problemi di storia dell'estetica. Vol. 3. Milano, 1960.
 Notizia sul romanticismo in Italia.— «Revue de la littérature comparée», 1935, vol. 15, p. 748—755.
 Simonini A. Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana, Firenze, 1968.
 Storia della letteratura italiana. Vol. 7. L'Ottocento. Milano, 1969.

Испания

- Ларра М.-Х. де. Сатирические очерки. М., 1956.
 Державин К. Н., Плавский З. И. Мариано Хосе, де Ларра.— В кн.: Ларра М.-Х. де. Сатирические очерки. М., 1956.

Смирнов А. А. Испанский романтизм.— В кн.: История западной литературы (1800—1910). Т. 3. М., 1914.

Alas L. La España del siglo XIX. Madrid, 1886.

Alcalá Galiano A. Prólogo à la primera edición de «El moro expósito».— In.: Rivas A. S. Romances, T. 2. Madrid.

Alison Peers E. A History of the Romantic Movement in Spain. Vol. 1—2. Cambridge, 1940.

Azorin Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España. Madrid, 1957.

Blanco Garcia F. La literatura española en el siglo XIX. Madrid, 1894.

Díaz-Plaja G. Introducción al estudio del romanticismo español. Madrid, 1936.

Larra M. J. de. Artículos de crítica literaria y artística. Madrid, 1960.

Menendez y Pelayo M. Historia de los heterodoxos españoles. T. 3. Madrid, 1882.

США

Эстетика американского романтизма. М., 1977.

Писатели США о литературе. В 2-х т. Т. 1. М., 1982.

Emerson R. The Complete Works. New York, 1923.

Greenough H. Form and Function. Berkeley — Los Angeles, 1958.

Poe E. A. Complete Works, vol. 8—11, 15, 16. New York, 1965.

The Writings of Henry David Thoreau. In 20 vol. Boston — New York, 1906.

Whitman W. The Collected Writings. New York, 1961—1969.

Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. М., 1981.

Baym M. I. A History of Literary Aesthetics in America. New York, 1973.

The Development of American Literary Criticism. Chapel Hill, 1955.

Hopkins V. C. Spires of Form. A Study of Emerson's Aesthetic and Theory. Cambridge, 1965.

Metzger Ch. R. Thoreau and Whitman. A Study of their Aesthetics. Seattle, 1961.

Metzger Ch. R. Emerson and Greenough. Berkeley — Los Angeles, 1954.

Nichaud R. L'esthétique d'Emerson. La nature, l'art, l'histoire Paris, 1927.

Romanticism im America. New York, 1961.

НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА 30—40-Х ГОДОВ

Гегелевская школа

Ästhetische Forschungen. Fr. a. M., 1855.

Bauer B. Hegels Lehre von Religion und Kunst. [s. l.], 1842.

- Köstlin K. Ästhetik. 1863—1869. Über den schönheitsbegriff. Tübingen, 1878.
 Prolegomena zur Ästhetik. Tübingen, 1889.
 Ruge A. Neue Vorschule der Ästhetik. Tübingen, 1863—1869.
 Schasler M. Ästhetik. Leipzig, 1866.
 Vischer Th. Grosse repräsentative vierbändige Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen. [s. l.], 1846—1857.
 Zeising A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig, 1854.

Фейербах

- Фейербах Л. Соч. в 3-х т. М.—Пг., 1923—1926.
 Фейербах Л. Избр. филос. произв. В 2-х т. М., 1955.
 Фейербах Л. Сущность христианства. М., 1965.
 Фейербах Л. История философии. Собр. произв. В 3-х т. М., 1967.
 Feuerbach L. Sämtliche Werke. Bd 1—10. Stuttgart, 1903—1911.
 Feuerbach L. Ausgewählte Briefe. Bd 1—2. Leipzig, 1904.
 Быховский Б. Э. Людвиг Фейербах. М., 1967.
 Лукач Г. Л. Фейербах и немецкая литература.— В кн.: Лукач Г. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937.
 Михневский Д. В. Фейербах о соотношении искусства и религии.— «Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та», т. 413, 1971, с. 15—26.
 Blau G. Paul Johan Anselm Feuerbach. Berlin — Leipzig, 1948.
 Kamenka E. The Philosophy of Ludwig Feuerbach. London, [1970].
 Moder J. Fichte, Feuerbach, Marx... Wien, 1968.
 Ravidowicz S. Ludwig Feuerbachs Philosophie. Ursprung und Schicksal. 2. Aufl. Berlin, 1964.

Гейне

- Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 1—5. М., 1956—1959.
 Гейне и театр. М., 1956.
 Heine H. Sämtliche Werke. Bd 1—10. Leipzig, 1910—1915.
 Банникова Н. П. Гейне о творчестве Лессинга и немецкой литературе конца XVIII века.— «Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та», т. 52, вып. 2, 1956 (Кафедра зарубеж. лит.).
 Дейч А. И. Поэтический мир Г. Гейне. М., 1963.
 Жирмунский В. Гейне и романтизм.— «Рус. мысль», 1914, № 5.
 Луначарский А. В. Гейне-мыслитель.— В кн.: Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957.
 Шиллер Ф. П. Генрих Гейне. М., 1962.
 Юрьев Г. Ю. Гейне и Берне. М.—Л., 1936.
 Bölsche W. Heinrich Heine. Versuch einer ästhetischen kritischen Analyse seiner Werke und seiner Weltanschauung. Leipzig, 1888.

- Lichtenberger H. Heinrich Heine als Denker. Dresden, 1921.
 Praver S. S. Heine, the Tragic Satirist. A Study of the Later Poetry 1827—1856. Cambridge, 1961.
 Rose W. Heinrich Heine, Two Studies of his Thought and Feeling. Oxford, 1956.
 Victor W. Marx und Heine. 3. Aufl. Berlin, 1953.

Г. Бюхнер

- Бюхнер Г. Соч. М., 1935.
 Büchner G. Werke und Briefe. Wiesbaden, 1958.

Mayer H. Georg Büchner und seine Zeit. Wiesbaden, 1946.

ЭСТЕТИКА КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Франция

- Бальзак О де. Собр. соч. в 24-х т. М., 1960.
 Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.
 Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. М., 1959.
 Balzac H. de. Oeuvres complètes. T. 1—40. Paris, 1912—1940.
 Balzac H. de. Oeuvres complètes. Edition nouvelle établie par la Société des études balzacienes accompagnée de fragments inédits... T. 1—28. Paris, 1956—1963.
 Balzac H. de. Correspondance. T. 21—23. Paris, 1960—1965.
 Stendhal. Oeuvres complètes. Texte établi par G. Eudes. T. 1—25. Paris, 1951—1956.
 Виноградов А. Стендаль и искусство.— «Нов. мир», 1933, № 1.
 Грив В. Р. Избр. работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. М., 1956.
 Иващенко А. О взглядах Стендаля на литературу и искусство. Проблемы реалистического романа Стендаля.— В кн.: Из истории романтизма и реализма XIX века на Западе. М., 1937.
 История французской литературы. Т. 2. М., 1956.
 Морозова А. В. Вопросы реалистической эстетики в «Неизвестном шедевре» Бальзака.— Учен. зап. Орехово-Зуев. пед. ин-та», т. 2, вып. 1. 1955 (Фак. рус. яз. и лит.).
 Обломиевский Д. Литературно-эстетические позиции Стендаля в эпоху Реставрации.— В кн.: Обломиевский Д. Французский романтизм. М., 1947.
 Овсянников М. Ф. О пластичности и гармонии в философских этюдах О. Бальзака.— В кн.: Из истории эстетической мысли нового времени. М., 1959.
 Резник Р. Философские взгляды Бальзака.— «Вопр. 1961, № 7.
 Рейзов Б. Бальзак. [Сборник статей]. М., 1960.

- Роллан Р. Стендаль и музыка.— Собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М., 1958.
- Самарин Р. М. К вопросу о Бальзаке — литературном критике.— «Вестн. Моск. ун-та. Ист.-филос. сер.», вып. 1, 1957.
- Французский реалистический роман XIX в. Л.— М., 1932.
- Alicatore J. C. Stendhal et Helvétius. Les sources de la philosophie de Stendhal. Genève — Lille, 1952.
- Aragon L. La lumière de Stendhal. Paris, [1954].
- Bellesort A. Balzac et son oeuvre. Paris, 1925.
- Brun Ch. Le roman social en France au 19 siècle. Paris, 1910.
- Delattre G. Les opinions littéraires de Balzac. Paris, 1961.
- Blanchard M. Témoignages et jugements sur Balzac. Essai bibliographique. Paris, 1931.
- Eigeldinger M. La philosophie de l'art chez Balzac. Genève, 1957.
- Forest H. U. L'esthétique du roman balzacien. Paris, 1950.
- Laubriet P. Le chef d'oeuvre inconnu de Balzac, un catéchisme. Paris, 1961.
- Laubriet P. L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne. [Paris], 1961.
- Ledent A. L'esthétique de Stendhal. — «Revue internationale de philosophie», 1949, janv.
- Matoré G. Les notions d'art et d'artiste.— «Revue des sciences humaines», 1951, n 62—63, avr.— sept., p. 120—137.
- Switzer R., Williams R. Stendhal the Music Critic.— «Modern Language Quarterly», 1956, sept., p. 246—251.
- Roy C. Stendhal par lui-même. Paris, [1951].

Англия

- Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1957—1963.
- Теккерей В.-М. Собр. соч. в 12-ти т. Спб., 1894—1895.
- Теккерей У. Ярмарка тщеславия. Роман без героя. Т. 1—2. М., 1961.
- Dickens Ch. Works. Vol. 1—23. Bloomsbury. 1937—1938.
- Thackeray W. M. Works. Vol. 1—17. Oxford, 1908.
- Аникст А. Диккенс-публицист.— В кн.: Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1962.
- Егунова Н. А. Теккерей в полемике с Диккенсом.— «Учен. Ленингр. ун-та», № 266, 1959. Сер. филол. наук, вып. 51.
- Елизарова М. Реализм Диккенса и проблема комического.— В кн.: Из истории реализма XIX в. на Западе. М., 1934.
- Зивельчинская Л. Я. Опыт марксистского анализа истории эстетики. Гл. 5, § 5. М., 1928. Эволюционная эстетика.
- Ивашова В. В. Творчество Диккенса. [М.], 1954.
- Катарский И. М. Диккенс. М., 1960.
- Овчинников Ф. Г. К вопросу об эволюции реализма в творчестве Диккенса.— «Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена», т. 121, 1955.

- Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957.
- Bosquet V. History of Aesthetics. London, 1922.
- Canning A. S. G. Philosophy of Charles Dickens. London, 1880.
- Charles Dickens Weltanschauung.— «Anglia», 1896, Bd 18, S. 218—262.
- Chandler A. Beauty and Human Nature. Elements of Psychological Aesthetics. New York, 1934.
- Cook D. Charles Dickens as a Dramatic Critic.— «Longman's magazine», 1883, may, p. 29—42.
- Engel M. Dickens on Art.— «Modern Philology», 1955, № 1, aug.
- Kittton F. Dickens as an Art Critic.— «Temple Bar», 1891, nov.
- Knight W. The Philosophy of the Beautiful. Outlines of Aesthetics. London, 1891.
- Lightwood J. Charles Dickens and Music. London, 1912.
- Needham H. Le développement de l'esthétique en France et en Angleterre au XIX siècle, Paris, 1926.

КРИЗИС БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКИ В СЕРЕДИНЕ XIX ВЕКА

Шопенгауэр

- Шопенгауэр А. Полн. собр. соч. в 4-х т. М., 1901—1910.
- Schopenhauer A. Sämtliche Werke. Bd 1—7. Leipzig, 1937—1939.
- Schopenhauer-Brevier. Leipzig. 1938.
- Быховский Б. Э. Шопенгауэр. М., 1975.
- Каро Е. Леопарди. Шопенгауэр. Гартман. М., 1883.
- Arthur Schopenhauer. Berlin, 1955.
- Hasse H. Schopenhauer. München, 1926.
- Fauconnet A. L'esthétique de Schopenhauer. [s. l.], 1913.
- Gracian B. Kunst der Weltklugheit. Güterloh, 1966.
- Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft. Heidelberg, 1926.
- Hübscher A. Von Hegel zu Heidegger. Gestalten und Probleme. Stuttgart, 1961.
- Koestenbaum P. The Logic of Schopenhauer's Aesthetics.— «Revue internationale de philosophie», 1960, n 51.
- Mann T. Schopenhauer. Stockholm, 1938.
- Mayer E. Schopenhauers Ästhetik und ihre Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings. Halle, 1897.
- Pöggeler O. Schopenhauer und das Wesen der Kunst.— «Zeitschrift für Philosophie», 1960, H. 3.
- Stäglich H. Johann Wolfgang von Goethe und Arthur Schopenhauer. Bonn, 1960.
- Viscide F. Il problema della musica nella filosofia di Schopenhauer [s. l.] 1959.

Zoccolì P. L'estetica di A. Schopenhauer: propedeutica all'estetica wagneriana. Milano, 1901.

Кьеркегор

- Киркегор С. Эстетические и этические начала в развитии личности.— «Сев. вестн.», 1885, № 1, № 3, № 4.
- Киркегор С. Афоризмы эстетика.— «Вестн. Европы», 1886, май.
- Киркегор С. Наслаждение и долг. Спб., 1894.
- Киркегор С. Несчастнейший.— «Сев. сборники», 1908, кн. 4.
- Kierkegaard S. Gesammelte Werke. Abt. 1—35. Düsseldorf — Köln, 1956—1967.
- Kierkegaard S. Samlede Vaerker. Bd 1—20. KØbenhavn, 1968—1978.
- Асмус В. Ф. Лев Шестов и Кьеркегор.— «Филос. науки», 1972, № 4.
- Быховский Б. Э. Кьеркегор. 1813—1855. М., 1972.
- Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Кьеркегора. М., 1970.
- Гайдукова Т. Т. Принцип иронии в философии Кьеркегора.— «Вопр. филос.», 1970, № 9.
- Adorno Th. Kierkegaard-Konstruktion des Ästhetischen. Fr. a. M., 1974.
- Anz W. Kierkegaard und der deutsche Idealismus. Tübingen, 1956.
- Bärthold A. Die Bedeutung der ästhetischen Schriften SØren Kierkegaards. Halle (Salle), 1879.
- Clair A. Pseudonymie et paradoxe. La pensée dialectique de Kierkegaard. Paris, 1976.
- Cornu M. Kierkegaard et la communication de l'existence (Thèse...). Lausanne, 1972.
- Die Rezeption SØren Kierkegaards in der deutschen und dänischen Philosophie und Theologie. Kopenhagen — München, 1983.
- Gohansen K. F. Kierkegaard on the Tragic. — In: Danish Yearbook of Philosophy. Vol. 13. Copenhagen, 1976.
- Korf Fr. W. Der komische Kierkegaard. Stuttgart, 1982.
- Lowrie W. Kierkegaard, Vol. 1—2. New York, 1962.
- Масеу L. Kierkegaard: a Kind of Poet. Philadelphia, 1971.
- Sciacco M. F. L'estetismo. Kierkegaard. Milano, 1974.
- Slock J. Kierkegaard — humanismens taenker. KØbenhavn, 1978.
- Vom Hofe G. Romantikkritik Søren Kierkegaard. Fr. a. M., 1972.
- Waldens-Goes Ch. Direkte und indirekte Mitteilung bei Søren Kierkegaard. München, 1967.

Герbart

- Герbart И.-Ф. Психология. Спб., 1875.
- Герbart И.-Ф. Избр. педагогич. соч. Т. 1. М., 1940.
- Идеи эстетического воспитания. Т. 2. М., 1973, с. 322—334.

- Herbart J. Fr. Hauptpunkte der Metaphysik. Göttingen, 1806—1808.
Herbart J. Fr. Sämtliche Werke. Bd. 1—19. Leipzig — Langensalza,
1887—1912.

- Геффинг Г. Учебник теории новой философии. М., [1924].
Музыченко А. И.-Ф. Герbart и его школа. М., 1911.
Fritzsch F. J. F. Herbarts Leben und Lehre. Leipzig — Berlin, 1921.
Weiß G. Herbart und seine Schule. München, 1928.
Zimmermann R. Perioden in Herbarts philosophischen Geistesgang. Wien,
1876.

Эстетические взгляды социалистов-утопистов

- Оуэн Р. Избр. соч. Т. 1—2. М., 1950.
Педагогические идеи Р. Оуэна. Избр. отрывки из соч. Р. Оуэна. М., 1940.
Прудон П.-Ж. Искусство, его основание и общественное назначение.
Спб., 1895.
Прудон П.-Ж. Что такое собственность? М., 1919.
Сен-Симон А. Избр. соч. Т. 1—2. М.—Л., 1948.
Фурье Ш. Избр. соч. Т. 1—4. М.—Л., 1951—1954.
Fourier Ch. Oeuvres complètes. Т. 1—6. 2 ed. Paris, 1841—1870.
Fourier Ch. Oeuvres complètes. Vol. 1—12. Paris, 1966—1968.
Proudhon P. Théorie de la propriété. 2 ed. Paris, 1871.
Proudhon P. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, 1865.
Saint-Simon C. H. Oeuvres. Т. 1—6. Paris, 1966.
The Life of R. Owen by himself. London, 1920.

- Волгин В. П. Сен-Симон и сен-симонизм. М., 1961.
Волгин В. П. История социалистических идей. В 3-х ч. М., 1928—1931.
Волгин В. П. Развитие общественной мысли во Франции в XVIII в.
М., 1958.
Волгин В. П. Французский утопический коммунизм. М., 1960.
Володин А. И. Утопия и история. М., 1976.
Воробьев Ю. А. Критика Марксом и Энгельсом утопического социализма. М., 1928—1931.
Деборн А. М. Социально-политические учения Нового времени. Т. 1.
М., 1958.
История социалистических учений. Сборник статей. М., 1962.
Изложение учения Сен-Симона. М., 1961.
Иоганесян А. Р. Шарль Фурье. М., 1958.
Иоганесян А. Р. К истории французского утопического коммунизма первой половины XIX столетия. М., 1981.
Кан С. Б. История социалистических идей. М., 1963.
Семенов В. Ф. Мелкобуржуазная экономика и мелкобуржуазный социализм.
Сисмонди, Луи Блан, Прудон в избранных отрывках. М.—Л., 1926.
Тумин-Альмендинген Н. А. Педагогические опыты и взгляды
Р. Оуэна. М., 1960.

- Armand F., Maublanc R. Fourier. T. 1—2. Paris, 1937.
- Bouglé C. Socialisme français. Du socialisme utopique à la démocratie intellectuelle. Paris, 1946.
- Bourgin H. Les systèmes socialistes. Paris, 1923.
- Brandwin R. La langue et l'esthétique de Proudhon. Wrocław, 1952.
- Haedelt W. Die Asthetik Proudhons. Krefeld, 1958.
- Needham H. A. Le développement de l'esthétique en France et en Angleterre au XIX siècle. Paris, 1926.
- Petitfils J.-Ch. Les socialismes utopiques. Paris, 1977.
- Ramm T. Der Frühsozialismus. Ausgewählte Quellentexte. Stuttgart, 1956.
- Thibert M. Le rôle social de l'art d'après les saint-simoniens. Paris, 1926.
- Weill G. L'école saint-simonienne. Paris, 1896.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В РОССИИ

- Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. Вып. 1—3. М., 1906—1910.
- Аничков Е. Очерк развития эстетических учений.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. 6, вып. 1. Харьков, 1915.
- Благой Д. Поэзия действительности. О своеобразии и мировом значении русского реализма XIX в. М., 1961.
- Бобров Е. Литература и просвещение в России в XIX в. Т. 1—4. Казань, 1901—1902.
- История русского литературоведения. М., 1980.
- История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.
- История русской критики. В 2-х т. М.— Л., 1958.
- История русской литературы XIX века. Библиогр. указ. М.— Л., 1962.
- История русской литературы. В 4-х т. Т. 3—4. Л., 1983.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, первый полутом. Русская эстетика XIX века. М., 1969.
- О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сборник статей. М.— Л., 1960.
- Очерки истории русской журналистики и критики. В 2-х т. Л., 1950—1965.
- Палневский П. В. Литература и теория. М., 1978.
- Соколов А. Н. История русской литературы XIX века. Первая половина. М., 1976.

Развитие русской эстетики

в конце XVIII — первой половине XIX века

- Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982.
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х т. М., 1974.
- Аксаков И. С. Соч. в 7-ми т. М., 1886—1887.
- Аксаков К. С. Полн. собр. соч. в 3-х т. М., 1861—1880.

- Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981.
- Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т. М., 1958—1959.
- Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934.
- Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956.
- Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
- Галич А. И. Опыт науки изящного. Спб., 1825.
- Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980.
- Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
- Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985.
- Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981.
- Кронеберг И. Я. Маргиналии и выписки.— «Моск. наблюдатель», 1838, ч. 18.
- Кронеберг И. Я. Амалтея. Харьков, 1825.
- Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т. М., 1911.
- Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979.
- Надеждин Н. И. Вкус.— «Энцикл. лексикон», т. 10, 1837.
- Надеждин Н. И. Всеобщее начертание теории изящных искусств Бахмана.— «Телескоп», 1832, ч. 8.
- Надеждин Н. И. Необходимость, значение и сила эстетического образования.— «Телескоп», 1831, ч. 3.
- Надеждин Н. И. О высоком.— «Вестн. Европы», 1829, № 3.
- Надеждин Н. И. Песнь красоте.— «Вестн. Европы», 1828, № 17.
- Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
- Одоевский В. Ф. Соч., т. 1—3. Спб., 1844.
- Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
- Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1955.
- Полевой Н. А. Соч. в 3-х кн. М., 1903.
- Полевой Н. А. Очерки русской литературы в 2-х т. Спб., 1839.
- Средний-Камашев И. О различных мнениях об изящном. М., 1829.
- Станкевич Н. В. Избранное. М., 1982.
- Станкевич Н. В. Стихотворения. Трагедия. Проза. М., 1890.
- Самарин Ю. Ф. Соч. в 10-ти т. М., 1877—1911.
- Хомяков А. С. Полн. собр. соч. в 8-ми т. М., 1900.
- Шевырев С. П. История поэзии. В 2-х т. М., 1835—1892. Т. 1—1835. Т. 2—1892.
- Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836.
- Шевырев С. П. История русской словесности, преимущественно древней. В 4-х ч. М., 1846—1860.
- Шевырев С. П. О критике вообще и у нас в России.— «Моск. наблюдатель», 1835, ч. 1, апр., кн. 1.
- Шевырев С. П. Ответ автора «Истории поэзии» г. издателю «Телескопа».— «Моск. наблюдатель», 1836, ч. 6, апр., кн. 2; ч. 7, май, кн. 2; июнь, кн. 1.
- Шевырев С. П. Взгляд русского на современное образование Европы.— «Москвитянин», 1841, ч. 1, № 1.

- Шевырев С. П. Теория смешного, с применением к русской комедии.— «Москвитянин», 1851, ч. 1, № 1.
- Чаадаев П. Л. Собр. соч. в 2-х т. М., 1913—1914.
- Баженова А. А. Русская эстетическая мысль и современность. М., 1980.
- Венгеров С. Передовой боец славянофильства. — Соч., т. 1. Спб., 1912.
- Гуревич А. М. Романтизм в русской литературе. М., 1980.
- Гуляев Н. А. Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого.— «Вопр. лит.», 1964, № 12.
- Дементьев А. Г. Борьба Шевырева с Белинским по вопросам истории русской литературы.— «Учен. зап. Ленингр. ун-та», № 47, вып. 4, 1939.
- Замотин И. И. Романтизм 20-х гг. 19 столетия в русской литературе. В 2-х т. М., 1911—1912.
- Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.
- Каменский Э. А. Московский кружок Любомудров. М., 1980.
- Каменский Э. А. Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М., 1980.
- Каменский Э. А. Н. И. Надеждин. М., 1984.
- Козмин Н. К. Очерки истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи.— «Зап. историко-филол. фак. Санкт-Петербург. ун-та», т. 20. 1903.
- Козмин Н. К. Н. И. Надеждин. Спб., 1912.
- Кошелев В. А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы). Л., 1984.
- Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в. Л., 1968.
- Кулешов В. И. История русской критики. XVIII—XIX вв. М., 1972.
- Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976.
- Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978.
- Материалы дискуссии о романтизме.— «Вопр. лит.», 1963, № 7
- Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969.
- Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- Проблемы романтизма. Сборник статей. В 2-х т. М., 1967—1971.
- Пыпин А. Н. Характеристика литературных мнений от 20-х до 50-х гг. Спб., 1909.
- Русский романтизм. В 2-х т. М., 1981.
- Смирнов И. С. А. А. Бестужев-Марлинский. Л., 1965.
- Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. В 2-х ч. М., 1913.
- Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Л., 1972.
- Турчин В. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М., 1981.
- Шарупич А. П. Декабрист Александр Бестужев. Вопросы мировоззрения и творчества. Минск, 1962.
- Янковский Ю. Э. Патриархально-дворянская утопия. М., 1981.

Пушкин. Лермонтов. Гоголь

- Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т. М.— Л., 1957—1959.
- Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т. М.— Л., 1954—1957.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 1—14. М., 1937—1952.
- Бонди С. Историко-литературные опыты Пушкина. М., 1937.
- Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
- Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- Дрягин К. Борьба Пушкина за реалистическую эстетику.— В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.— Л., 1941.
- Жирмунский В. М. Пушкин и Байрон. Л., 1978.
- Луначарский А. В. Пушкин-критик. — «Лит. наследство», 16—18. М., 1934.
- Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1830 г. Л., 1974.
- Мейлах Б. С. Незавершенная литературно-эстетическая декларация Пушкина 30-х годов.— В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.— Л., 1958.
- Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.— Л., 1966.
- Сергиевский И. Эстетические взгляды Пушкина.— В кн.: Сергиевский И. Избр. работы. М., 1961.
- Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1—2. М.— Л., 1956—1961.
- Григорян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975.
- Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. М., 1940.
- Луначарский А. В. М. Ю. Лермонтов.— В кн.: Луначарский А. В. Классики русской литературы. М., 1937.
- М. Ю. Лермонтов в русской критике. М., 1972.
- Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М., 1961.
- Белый А. Мастерство Гоголя. М.— Л., 1934.
- Берков В. О. Гоголь о музыке. М., 1952.
- Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.— Л., 1959.
- Дурылин С. Н. Гоголь об искусстве.— «Вопр. филос.», 1952, № 3.
- Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя). Томск, 1962.
- Карпенко А. О народности Н. В. Гоголя. (Художественный историзм писателя и его народные истоки). Киев, 1973.
- Машинский С. Гоголь. М., 1951.
- Рождественский Б. В. Об эстетических взглядах Н. В. Гоголя.— «Уч. зап. Моск. гор. пед. ин-та», т. 34, 1954.

- Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. Изд. 3-е. М., 1959.
- Фридлендер Г. М. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XIX века. М.—Л., 1961.

Эстетика революционных демократов

- Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959.
- Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1965.
- Огарев Н. П. Избр. произв. в 2-х т. М., 1956.
- Огарев Н. П. Избр. социально-полит. и философ. произв. В 2-х т. М., 1952—1956.
- Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.—Л., 1961—1964.
- Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953; т. 16, доп., 1953.
- Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т. М., 1955—1956.
- Бурсов Б. И. Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1953.
- Гусев В. Е. Русские революционные демократы о народной поэзии. М., 1955.
- Луначарский А. В. Избр. статьи по эстетике. М., 1975.
- Смирнова Э. В. Вопросы художественного творчества в русских революционных демократов. М., 1958.
- Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Л., 1972.
- Шербина В. Ф. Революционные демократы. Критика и современность: Белинский. Герцен. Добролюбов. М., 1980.
- Айхенвальд Ю. Спор о Белинском. Ответ критикам. М., 1914.
- Беленкова Л. П. Д. И. Писарев как историк философской и общественной мысли. М., 1983.
- Бельчиков Н. Ф. Д. И. Писарев-критик и его эстетические взгляды. — «Известия АН СССР». М., 1941, № 1.
- Библиография литературы о А. И. Герцене. 1917—1970. Л., 1978. Вып. 3. 1917—1935 гг.
- Богословский Н. Эстетика Н. Г. Чернышевского. — «Нов. мир», 1938, № 7.
- Белик А. П. Эстетика Чернышевского. М., 1961.
- Бурсов Б. И. Чернышевский как литературный критик. М.—Л., 1951.
- Гуляев Н. А. Некоторые вопросы теории искусства в сочинениях В. Г. Белинского. Томск, 1957.
- Гутман Л. Искусствоведческие взгляды Белинского. М.—Л., 1934.
- Гниязбург Л. Я. Герцен и вопросы эстетики его времени. — В кн.: Проблемы изучения Герцена. М., 1963 с. 122—146.

- Глаголев Н. А. Формирование эстетических воззрений А. И. Герцена.— В кн.: Славянская филология. Вып. 5. М., 1963.
- Каган М. С. Эстетическое учение Н. Г. Чернышевского, М.—Л., 1958.
- Каллер А. И. Эстетические взгляды Д. И. Писарева. М., 1962.
- Караганов А. Чернышевский и Добролюбов о реализме. М., 1955.
- Кастелин Н. А. Белинский — театральный критик. М., 1950.
- Лаврецкий А. Эстетика Белинского. М., 1959.
- Луначарский А. В. А. И. Герцен и люди сороковых годов.— В кн.: Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1954.
- Лаврецкий А. А. А. И. Герцен и эстетика реализма.— В кн.: Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963.
- Маслин А. Н. Материализм и революционно-демократическая идеология в России в 60-х годах XIX века. М., 1960.
- Маслин А. Н. Д. И. Писарев в борьбе за материализм и социальный прогресс. М., 1968.
- Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. Т. 2. М., 1978.
- Пехтелев И. Г. Герцен — литературный критик. М., 1967.
- Соболев П. В. Эстетика Белинского. М., 1978.
- Соловьев Г. А. Чернышевский о прекрасном, художественном и искусстве. М., 1980.
- Соловьев Г. А. Эстетические взгляды Н. А. Добролюбова. М., 1963.

Эстетическая мысль на Украине

- Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли на Украине. М., 1981.
- Квитка-Основьяненко Г. Ф. Соч., т. 1—6. Харьков, 1887—1894.
- Квітка-Основьяненко Г. Ф. Твори. В 6-ти т. Т. 6. Киев, 1957.
- Костомаров Н. И. Собр. соч., кн. 1—8 (т. 1—21). Спб., 1903—1906.
- Костомаров М. Твори. Т. 2. Киев, 1967.
- Кронеберг И. Я. Минерва (Собрание статей, заключающихся в «Амалтее» и др. трудах). Ч. 1—4. Харьков, 1835.
- Кулиш П. А. Соч. и письма. Т. 1—5. Киев, 1908—1910.
- Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1964—1965.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Бальзак Оноре де (1799—1850)—10, 19, 136, 141, 143, 164, 243—250, 254—256, 367, 368
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848)—14, 134, 136, 329, 335, 344, 348, 350, 351, 353, 354, 362, 369, 372, 380, 385—402, 417, 418, 422, 425, 431, 435, 437, 443, 444, 455, 459, 461
- Бреме Лодовико ди (1780—1820)—162, 164—169
- Виньи Альфред Виктор де (1797—1863)—8, 138, 143, 145, 146, 148, 149
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831)—6—9, 18—21, 32, 38, 49, 84, 88, 90, 93—120, 165, 204—207, 210, 211, 217, 219, 233, 270—272, 281, 282, 285, 288, 289, 351, 373, 379, 385, 387, 418, 430, 450
- Гейне Генрих (1797—1856)—58, 82, 204, 217—223, 407, 446
- Гербарт Иоганн Фридрих (1776—1841)—206, 271, 272, 289, 295, 321
- Герцен Александр Иванович (1812—1870)—14, 15, 351, 383, 402—410, 415, 431
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832)—6, 18—20, 32, 36—38, 40, 42—55, 64, 94, 95, 104, 106, 116, 120, 167, 169, 181, 183, 205, 217, 260, 303, 327, 339, 340, 351, 352, 358, 380, 403, 434
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852)—12, 14, 344, 348, 350, 353—360, 372, 379, 391, 409, 415, 425, 430, 434, 435, 462, 464
- Гонкуры, Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870)—251—254, 256
- Гофман Эрнест Теодор Амадей (1776—1822)—8, 62, 79—82, 245
- Гумбольдт Вильгельм (1767—1835)—37, 49, 51—55
- Гюго Виктор Мари (1802—1885)—8, 138—147, 149, 150, 168, 176, 181, 183, 228, 249, 255, 288, 304, 328, 451
- Диккенс Чарлз (1812—1870)—9, 10, 257—259, 261—264, 266, 267, 451
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861)—14, 15, 431—444, 455, 461, 466
- Кант Иммануил (1724—1804)—6, 7, 9, 18, 20—38, 49, 51, 52, 84, 86, 99, 107, 120, 123, 128, 195, 196, 217, 219, 272, 273, 277, 289, 290, 320, 362, 365, 382, 418
- Киреевский Иван Васильевич (1806—1856)—332, 371, 372, 374, 376, 377, 380
- Квитка-Основьяненко Григо-

- рий Федорович (наст. фамилия Квитка, 1778—1843)—458, 461, 466
- Костомаров Николай Иванович (1817—1885)—463—467
- Кронеберг Иван Яковлевич (1788—1838)—329—331, 335, 458, 459
- Кулиш Пантелеймон Александрович (1819—1897)—461, 463, 464
- Кьеркегор Серен (1813—1855)—271, 272, 280—288
- Леопарди Джакомо (1798—1837)—166—168
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841)—12, 344, 351—353, 359, 409, 425, 435
- Ларра Марио Хосе де (1809—1837)—182—184
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924)—5, 11, 212, 292, 395, 403, 410, 453, 464
- Мандзони Алессандро (1785—1873)—171—175
- Маркс Карл (1818—1883)—19, 44, 45, 82, 207, 210, 211, 213, 215, 216, 220, 233, 258, 259, 253, 296, 305, 416, 429, 464
- Мериме Проспер (1803—1870)—141, 143—146, 328
- Мерзляков Алексей Федорович (1778—1830)—12, 320, 321, 327, 331, 332, 341, 364
- Мюссе Альфред де (1810—1857)—147—149, 228
- Надеждин Николай Иванович (1804—1856)—12, 335, 337, 339, 361—369
- Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801)—7, 8, 58, 62, 65, 66, 70, 77, 79, 81, 218, 372
- Огарев Николай Платонович (1813—1877)—15, 402, 410—415
- Одоевский Владимир Федорович (1803—1869)—323, 324, 327, 332—335, 343, 396
- Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868)—15, 445—455
- По Эдгар Аллан (1809—1849)—186—193
- Прудон Пьер Жозеф (1809—1865)—304—309
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837)—12, 136, 176, 238, 258, 328, 332, 344—353, 360, 368, 374, 379, 420, 425, 426, 434, 435, 442, 446, 454, 455, 466
- Руге Арнольд (1802—1880)—204, 205, 207, 208
- Скотт Вальтер (1771—1832)—123, 134—136, 143, 163, 241, 245, 250, 260, 358
- Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863)—9, 10, 257, 258, 261—264, 266, 267, 451
- Тик Людвиг (1773—1853)—58, 60—62, 70, 72, 77, 79
- Торо Генри Дэвид (1817—1862)—186, 197—199, 201

- Фейербах Людвиг Андреас (1804—1872)—6, 9, 205, 211—217, 265, 403
- Фидлер Конрад (1841—1895)—291, 294
- Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814)—6, 7, 18, 20, 34—37, 44, 45, 60, 65, 128, 196, 217
- Фишер Теодор (1807—1887)—205—210, 462
- Фурье Шарль (1772—1837)—6, 232, 297—299, 309
- Хомяков Александр Степанович (1804—1860) — 332, 371—377
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889)—12, 14, 15, 332, 350, 359, 369, 383
- Шатобриан Франсуа Рене де (1768—1848)—8, 139, 140, 145—147, 181, 183, 242, 348
- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1848)—459—467
- Шевырев Степан Петрович (1806—1864) — 332, 372, 378—383
- Шелли Перси Биш (1792—1822)—8, 123, 124, 127, 130—132, 257—259, 300
- Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854)—6, 7, 18, 20, 21, 30, 36, 83—96, 123, 128, 165, 167, 195, 217, 327, 329—331, 336, 351, 369, 373, 379, 385
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805)—6, 18—20, 32, 36—38, 40, 42—55, 64, 94, 95, 104, 106, 116, 120, 167, 169, 181, 183, 205, 217, 218, 260, 282, 327, 380, 382, 405
- Шлегель Август (1767—1845)—8, 54, 58, 63, 72, 77, 78, 102, 169, 180, 181, 327, 366, 379
- Шлегель Фридрих (1772—1829)—8, 20, 30, 36, 37, 58, 60, 62—72, 77, 81, 102, 119, 181, 218, 327, 379
- Эмерсон Ральф Уолдо (1803—1882)—186, 187, 195—199
- Энгельс Фридрих (1820—1895)—7, 45, 48, 53, 75, 97, 207, 210, 216, 226, 233, 234, 244, 258, 296, 299, 416, 429

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Овсянников М. Ф., Любимова Т. Б. 5

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИКИ В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ 17

Глава I. Немецкая эстетика конца XVIII—начала XIX века 18

Овсянников М. Ф.	§ 1. Кант	20
Овсянников М. Ф.	§ 2. Фихте	34
Неустроев В. П.	§ 3. Гете, Шиллер, В. Гумбольдт	37.
Габитова Р. М.	§ 4. Эстетика немецкого романтизма	56
Овсянников М. Ф.	§ 5. Шеллинг	83
Овсянников М. Ф.	§ 6. Гегель	97

Глава II. Романтизм в других странах Западной Европы и США 122

Михальская Н. П.	§ 1. Англия	122
Соколова Т. В.	§ 2. Франция	137
Акименко А. А., Реизов Б. Г.	§ 3. Италия	152
Гинько В. Г.	§ 4. Испания	180
Ермолаева В. Н.	§ 5. США	186

Глава III. Немецкая эстетика 30—40-х годов 204

Ион Э.	§ 1. Гегелевская школа	204
Ион Э.	§ 2. Фейербах	211
Гугнин А. А.	§ 3. Гейне	217
Дымшиц А. А.	§ 4. Г. Бюхнер	224

Глава IV. Эстетика критического реализма 230

Ермолаева В. Н.	§ 1. Возникновение и развитие эстетики критического реализма	230
Реизов Б. Г.	§ 2. Франция	239
Михальская Н. П.	§ 3. Англия	257

Глава V. Кризис буржуазной эстетики середины XIX века 270

Науменко И. А.	§ 1. Шопенгауэр	272
Исаев С. А.	§ 2. Кьеркегор	280
Шмидт И.	§ 3. Гербарт	289

Мадор Ю. П. Глава VI. Эстетические взгляды социалистов-утопистов 296

	Глава I. Развитие эстетики в России в конце XVIII — первой половине XIX века	312
<i>Курилов А. С.</i>	§ 1. Становление эстетики как науки	312
<i>Абрамов А. И.</i>	§ 2. Романтизм	326
<i>Каменский Э. А.</i>	§ 3. Эстетические воззрения декабристов	337
<i>Баженова А. А.</i>	§ 4. Пушкин. Лермонтов. Гоголь	344
<i>Соболев П. В.</i>	§ 5. Надеждин	361
<i>Абрамов А. И.</i>	§ 6. Славянофилы	371
<i>Абрамов А. И.</i>	§ 7 Шевырев	378
	Глава II. Эстетика революционных демократов	385
<i>Соболев П. В.</i>	§ 1. Белинский	385
<i>Смирнова Э. В.</i>	§ 2. Герцен и Огарев	402
<i>Квасова И. И.</i>	§ 3. Чернышевский	416
<i>Квасова И. И.</i>	§ 4. Добролюбов	432
<i>Маслин М. А.</i>	§ 5. Писарев	445
<i>Гончаренко Н. В.</i>	Глава III. Эстетическая мысль на Украине	457
	Библиография	469
	Именной указатель	492

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том 3

Редакторы *Ф. Д. Кондратенко* и *В. С. Походасв.* Художник *И. А. Гусева.*
Художественный редактор *Е. Е. Смирнов.* Технический редактор *Н. С. Еремина.*
Корректоры *Н. В. Маркитанова,* *А. С. Назаревская.*

ИБ № 2490

Сдано в набор 27.12.85. Подп. в печать 17.10.86. А13852. Формат издания 60×90/16.
Бумага тип. № 1. Печать высокая. Гарнитура академическая. Усл. печ. л. 31.
Усл. кр.-отт. 32,29. Уч.-изд. л. 32,077. Изд. № 17588. Тираж 20 000. Заказ № 2920.
Цена 2 р. 60 Издательство «Искусство» 103009, Москва, Собиновский пер., 3.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

Отпечатано с фотополимерных форм в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.