

Чешская
и словацкая
эстетика
XIX-XX вв.

Чешская
и словацкая
эстетика
XIX-XX вв.

1

1



Чешская
и словацкая
эстетика
XIX-XX вв.

*В двух
томах*

Москва
“Искусство”
1985

Чешская и словацкая эстетика XIX века

Том 1

Москва
“Искусство”
1985

ББК 87.8
Ч-57

*Издание подготовлено сотрудниками
Института теории и истории искусства
Чехословацкой Академии наук в Праге
и Института литературоведения
Словацкой Академии наук в Братиславе*

Составители чешской части
ЗДЕНЕК МАТГАУЗЕР И ИРЖИ БАЙЕР
Составитель словацкой части
ФРАНТИШЕК МИКО

© Издательство «Искусство», 1984 г.

Ч $\frac{0302060000-098}{025(01)-85}$ 6-85

Чешская эстетика XIX века

К чешской эстетике начала XIX века нельзя подходить с теми же мерками, что и к современной ей эстетике немецкой, русской, французской или английской. Она формировалась в иных условиях и выполняла иные функции. Оценивая ныне произведения пионеров чешской эстетики, мы должны рассматривать их прежде всего не как замкнутые научные системы, ценность которых вытекает из них самих, но как средство для сравнительно быстрого преодоления столетнего отставания.

Первые шаги чешской эстетики связаны с общей тенденцией к возрождению национального языка, культуры и искусства. Чтобы понять специфическую культурно-политическую ситуацию чешского народа в начале XIX века, мы должны совершить краткий экскурс в историю.

Чешские культура и образованность с начала этого тысячелетия вплоть до XVII века в основном шли в ногу с культурой и образованностью остальных развитых европейских народов. Имена Томаша из Штитного, Яна Гуса, Петра Хельчицкого или Яна Амоса Коменского убеждают нас в том, что здесь имело место не только восприятие чужих влияний, но и достаточно выразительное творческое мышление. Несколько сложнее обстоит дело с национальным языком. В течение столетий коммуникативные и административные функции выполнял зрелый чешский язык, на нем существовала обширная художественная литература. Однако в поэзии и высокой науке преобладала латынь, которая была тогда языком культурных кругов. В этом Чехия тоже не отличалась от остальной Европы.

Однако после битвы на Белой горе (1620) * возникла

* Битва на Белой горе под Прагой трагически завершила длившийся почти двести лет конфликт между чешскими протестантами (гуситами, Общиной чешских братьев и т. д.) и католичеством, которое решительно

явная диспропорция. В эту эпоху преследования не католической интеллигенции систематически притесняются чешская культура и чешский язык. Между тем в других европейских странах как раз эта эпоха стала порой расцвета и развития самобытных национальных культур, порой кристаллизации и индивидуализации национальных языков.

Естественно, что и в XVII—XVIII веках подавляющее большинство чешских простолюдинов говорило по-чешски. Бытовала в устной традиции и развивалась народная словесность, издавались чешские книги. Однако это была прежде всего религиозная литература, распространяемая иезуитами и без большого воодушевления принимаемая чешским народом, или же весьма невысокого уровня чтение для простонародья, которое не способствовало ни обогащению, ни развитию литературного языка. Поэтическое творчество в этот период носило отпечаток слишком большой исключительности и было мало распространено, а научной литературы на чешском языке не существовало. Вот почему при самых добрых намерениях нескольких одиночек их попытки создать чешские эквиваленты новых слов или специальных научных терминов, уже возникших и употреблявшихся в других языках, не могли иметь существенного значения без опоры на литературное творчество и широкое практическое использование.

Создание живого, удовлетворяющего собственные потребности, практически функционирующего литературного языка было не только первой задачей чешского Возрождения, но и его предпосылкой.

и воинственно отстаивала правящая династия Габсбургов. Одновременно эта битва ознаменовала окончательное поражение восстания чешских сословий, вспыхнувшего в 1618 году и помимо религиозных целей преследовавшего также и государственно-политические. Короткая битва, в которой чехи и мораване оказались разбитыми, стала печальной прелюдией не только к Тридцатилетней войне, охватившей всю Европу, но и к трехсотлетнему порабощению чехов. В 1621 году в Праге на Староместской площади в наказание потомкам было казнено 27 чешских панов (дворян, рыцарей и горожан), участвовавших в восстании. В 1627 году был издан строгий указ, по которому каждый, кто не хотел немедленно принять католичество, должен был в течение шести месяцев покинуть страну. В результате за короткий период огромное количество людей (36 000 семей, в основном представлявших собой наиболее образованные и имущие слои чешской нации) покинуло Чехию и Моравию. Среди таких вынужденных эмигрантов был, например, и Я.-А. Коменский. Владения протестантов переходили в руки католиков, переселившихся главным образом из немецких государств. Тем самым и состав населения менялся в пользу усилившегося немецкого меньшинства.

ЭСТЕТИКА ЯЗЫКА И ЯЗЫК ЭСТЕТИКИ

Еще на исходе XVIII столетия первое поколение деятелей чешского Возрождения, представленное прежде всего выдающимся лингвистом, историком и литературоведом Йозефом Добровским (1753—1829), попыталось создать чешский литературный язык путем воскрешения так называемой велеславинской языковой нормы, то есть литературного языка чешского гуманизма. Однако по вполне понятным причинам язык XVI века не мог удовлетворить всем требованиям, предъявляемым языку XIX столетия. Недостаточно развиты были две его важные функции, научная и поэтическая, в эпоху гуманизма значительно ограниченные ввиду того, что в этих функциях использовалась латынь. Поэтому наследники Добровского, и прежде всего Й. Юнгман (1773—1847) и Ф. Палацкий (1798—1876), поставили перед собой еще одну важную задачу — настолько обогатить лексическую основу чешского языка, чтобы он давал возможности для научного и художественного творчества, соответствующего достижениям современной науки и литературы других развитых народов.

Таким образом, совпадение начального периода чешской эстетики с начальным периодом чешского Возрождения означает не только соответствие во времени, но и глубокую внутреннюю связь. Стремление возродить чешский язык было прежде всего стремлением возродить его эстетическую функцию, его способность творить полноценные художественные произведения, стремлением восстановить творческую энергию, скрытую в каждом живом языке. Иногда начало XIX века называют периодом эстетизации чешского национального языка.

Юнгман, Палацкий, Шафарик и их последователи наметили три важные цели:

1) создать новочешский национальный язык, то есть достаточно богатый синонимический диапазон, который позволил бы возникнуть новочешской поэзии, способной стать в один ряд с лучшими образцами современного мирового творчества;

2) создать терминологический аппарат, делающий возможным научное изучение литературы, искусства и культуры в широком смысле слова;

3) создать науку об искусстве и эстетику, которая позволила бы исследовать гносеологическую сущность литературного творчества, охарактеризовать общую структуру

произведения и художественные приемы, с помощью которых оно возникает, а также образовать систему норм и критериев для оценки художественных произведений.

Приоритет здесь принадлежит попыткам обновления поэтического языка. Своими переводами чрезвычайно трудных классических произведений, ставящих множество препятствий прежде всего в языковой плоскости, Й. Юнгман творчески обогатил довольно бедный в ту пору язык поэзии. Еще в начале XIX века он перевел «Утраченный рай» Мильтона и «Аталу» Шатобриана. В этих переводах в полном смысле слова рождался современный чешский поэтический язык.

Как переводы, так и опыты оригинального творчества показали, что недостаточен не только словарь — необходимо создать и современную новочешскую теорию стиха. Сделать это — под явным воздействием Й. Юнгмана — попытались Франтишек Палацкий и Павел Йозеф Шафарик (1795—1861) в небольшом произведении «Начатки чешской поэзии, особливо просодии» (1818).

В «Начатках...» оба автора выступили против тонической просодии, которую старался ввести Добровский, и провозгласили метрическое стихосложение, где количественный принцип преобладает над ударением, самой подходящей просодической основой для новочешского стиха. Они исходили из неогуманистического идеала, сформулированного прежде всего йенско-веймарской школой. Составной частью этого идеала было также убеждение в том, что самый совершенный язык — греческий, который служит критерием при оценке других языков. «Начатки...» должны были доказать, что чешский язык способен приблизиться к греческому и даже имеет для этого больше предпосылок, чем прочие европейские языки.

Другой внутренней мотивировкой принятия метрического стихосложения был тот факт, что оно служило просодией крупнейшим чешским писателям и поэтам-гуманистам — Нудожерскому, Росе и в первую очередь Я.-А. Коменскому, в которых Палацкий и Шафарик видели вершину чешской языковой культуры.

Их концепция на какое-то время определила направление творчества ряда поэтов, которые с переменным успехом предпринимали попытки в области метрического стихосложения (Юнгман, Коллар, Челаковский, Райман, Марек и другие). Однако метрический стих с самого начала

имел и противников, правоту которых подтвердило дальнейшее развитие чешской поэзии *.

«Начатки...» были не только первой новочешской поэтикой. Их назначение гораздо шире. Они оказались выражением побеждающего романтического идеала, который совмещал восхищение античными образцами с почитанием национальной традиции и национального своеобразия. Они были предвестием новой ориентации так называемого второго поколения деятелей чешского Возрождения.

Чешский историк литературы Я. Влчек метко сказал о «Начатках...»: «...за призывами, казалось бы направленными к обновлению античных форм в поэтической практике, скрывается цель гораздо более значительная, затрагивающая самые основы всего чешского мышления. В сущности, это не что иное, как идеал, который на сотнях языков провозглашала романтическая школа, — самобытность и самостоятельность в науке. Вот почему Шафарик и Палацкий, как это ни кажется несовместимым с их увлечением античностью, с их восхищением греческими и римскими формами, так часто ссылаются на простонародные чешские песни, вот почему сами они, вопреки своей мнимой победе в споре о просодии, обращаются к той науке, которая лучше всего воплощала новый идеал, — к истории. Их нельзя понимать иначе: несмотря на свои античные одежды, они в 1818 году и на протяжении долгого времени остаются *романтиками* в духе первых лет XIX века» **.

Спустя два года, в 1820 году, вышла следующая значительная работа о поэзии и стиле — «Словесность» Й. Юнгмана, снабженная целым рядом примеров из чешской и переведенной на чешский язык литературы. Одновременно здесь содержались образцы новой литературоведческой и эстетической терминологии, а также нормы и правила, в соответствии с которыми должна была оцениваться (и оценивалась) чешская литературная продукция той поры.

Для осуществления юнгмановского идеала национальной чешской науки много сделал в 1821 году журнал «Крок» («Шаг»), у колыбели которого помимо Й. Юнгмана и Я.-С. Пресля стоял ученый с мировым именем Я.-Э. Пуркине. В этом первом чешском научном журнале было

* Р. Якобсон в «Основах чешского стиха» (Прага, 1926) подчеркивал, в частности, как тонко Ф. Палацкий и П.-Й. Шафарик разработали проблемы фонологии стиха, и отдавал «Начаткам...» предпочтение перед целым рядом иных, более поздних чешских книг о поэтике.

** *Vlček J. Dějiny české literatury. K letům čtyřicátým století devatenáctého Praha, 1914, s. 49.*

опубликовано и несколько эстетических статей. Наряду с романтически возвышенными, но недостаточно самостоятельными статьями П.-Й. Шафарика безусловный интерес представляет статья Палацкого «Обзор истории науки о красоте и литературы о ней» (1823). В этом обширном труде Палацкий одним из первых среди европейских историков сделал попытку создать обстоятельную, методологически цельную историю эстетики.

Это исследование поражает не только обнаруженными в нем глубокими знаниями, но и непривычными для той эпохи конкретностью и трезвостью, которые явно связаны с симпатиями Ф. Палацкого к английскому просветительству. Внимание, которое он уделил в «Обзоре...» Шефтсбери, Бёрку и Хоуму, свидетельствует о том, что исходной точкой его размышлений было знакомство с британской сенсуалистской школой. Однако Палацкий основательно занимался и французским Просвещением, прежде всего Вольтером, был отличным знатоком и критиком эстетической системы И. Канта и поклонником И.-Г. Гердера и Ф. Шиллера.

Эти влияния сказались и на дальнейших его эстетических работах — «Относительно учения о красоте» (1827), «О чувстве прекрасного» (1829) и «О происхождении комического и трагического» (1830).

Если для всего чешского Возрождения характерна некая раздвоенность между просветительским рационализмом и романтическим энтузиазмом, то Палацкий, пожалуй, самым счастливым образом объединяет оба эти полюса. Ему не чуждо романтическое увлечение идеалом, который в тогдашних условиях конкретизировался в идее чешской культурной и политической самостоятельности, однако его метод — идет ли речь о науке или о политике — всегда продуман, трезв и целенаправлен, лишен романтических эффектов.

Это проявляется и в его эстетических трудах, где британский эмпиризм и кантовский рационалистический критицизм соединены с романтической теорией вчувствования, воспринятой от Гердера.

Присущая людям способность вчувствоваться в явления внешнего мира и тем самым преодолевать пропасть между субъективным и объективным, между человеком и природой, гармония чувства и фантазии составляют основу эстетического восприятия — *чувства прекрасного*. Вчувствованием, соучастием в судьбе других, которых мы или

жалеем, или презираем, объясняет Палацкий и категории трагического и комического.

Эстетика, согласно Ф. Палацкому, есть научная дисциплина, изучающая закономерности красоты как самобытной идеи. Следующая ее задача — установить систему правил красоты, так что назначение ее нормативное.

Ключевой термин философской системы Ф. Палацкого — божественность, понимаемая как единство добра, истины и красоты. В его концепции эстетического идеала — духовной и физической красоты человека, в своем совершенстве устремленного к божественности, — нельзя не усмотреть возврата к античным образцам.

Ф. Палацкий предполагал написать большой эстетический труд, который он предварительно назвал «Учение о красоте» («Krásověda»). Из его письма Я. Коллару мы знаем, что над этим широко задуманным проектом он начал работать в 1820 году. Итогом явились вышеупомянутые журнальные публикации. К ним примыкает «Опыт чешской терминологии, особливо касающейся учения о красоте», опубликованный в «Часописе Ческого музея» в 1827 году. Однако «Учение о красоте» так и не выросло в целостную систему. Ф. Палацкий отдал предпочтение историческим исследованиям и политической деятельности, считая, что тем самым он будет более действенно участвовать в процессе национального возрождения. К сожалению, в эстетике у него не было прямых продолжателей и его наследие, совершенно незаслуженно, было почти забыто.

Тем не менее в исторической перспективе мы оцениваем фрагменты эстетической системы Палацкого как один из оригинальнейших и значительнейших вкладов в чешскую науку 20-х годов XIX столетия. Ценность его эстетических работ связана не только с терминологическими новшествами или содержательными историческими экскурсами, но прежде всего с тем, что здесь перед нами действительно оригинальное мышление, самостоятельное творчество на чешском языке.

*ПРОРОКИ И ЕРЕТИКИ.
ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА В ЧЕХИИ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА*

Процесс эмансипации чешского философского мышления тормозился официальными предписаниями австрийских властей, которые стремились «охранить» философию от расхождений с учением церкви, а веру — от сомнений разума. Весьма опасным, если не прямо материалистическим с этой точки зрения считалось в первую очередь учение И. Канта.

На правах официальной философии в Австрии начала XIX века утвердилась система Лейбница, упорядоченная Христианом Вольфом. Чтобы обеспечить единство в преподавании философии, в 1820 году был издан учебник, составленный в духе системы Лейбница — Вольфа. Его чешский автор Й. Ликавец хоть и выполнил свою обязанность раскритиковать и осудить учение И. Канта, но не смог в достаточной мере утаить свое восхищение этим мыслителем, что привело к запрещению учебника.

В 30-е годы большие надежды возлагались на так называемую философию веры, которую разработал мюнхенский философ Ф.-Г. Якоби. Он полагал, что человеческое мышление неизбежно приводит к агностицизму, который распространяется не только на существование бога, но и на существование объективного мира вообще. В сущности, Якоби отрицает возможность рационального познания и утверждает, что о некоторых предметах мы способны судить только благодаря непосредственной убежденности чувства или веры. Впоследствии философия Якоби была приспособлена к потребностям австрийского католицизма Якобом Салатом, католическим философом из Ландсхута. Так называемая философия веры Якоби — Салата оставалась в Австрии официальным философским учением вплоть до 50-х годов, когда ее сменило гербартианство.

Самостоятельно и критически мыслящие философы, естественно, не могли избежать конфликтов с официальными системами. Наглядным примером философской «ереси» было учение Бернарда Больцано (1781—1848), которое повлияло на целый ряд чешских философов и ученых. К числу его личных друзей принадлежали, например, Ф.-М. Клацел, Ф. Палацкий и Я.-Э. Пуркине.

Большое значение и резонанс в чешской общественности имели прежде всего воскресные и праздничные поучения Б. Больцано в костеле св. Сальватора, заменявшие студентам университета обычные религиозные проповеди. Посещали их не только студенты, исключительной популярностью пользовались они и у образованных пражан из буржуазных и мелкобуржуазных кругов. В этот первый период, насильно прерванный увольнением Больцано и процессом над ним в 1820 году, он уделял внимание прежде всего моральным и социальным вопросам. Его острый социальный критицизм, нападки на частную собственность, проекты религиозных реформ вызвали резкий отпор со стороны церковных кругов, в результате чего Больцано был не только лишен профессорского звания, но и предстал перед судом духовенства, где должен был ответить на сто двенадцать пунктов опасных обвинений в ереси. Выдвинутые им оправдания не были признаны удовлетворительными, и если бы не темпераментное вмешательство Й. Добровского, использовавшего весь свой авторитет, чтобы повлиять на пражского архиепископа и на круги, близкие к императору, Больцано был бы заточен в монастырскую тюрьму. Добровский добился формального прекращения процесса, Больцано была выделена небольшая ежегодная пенсия, позволившая ему посвятить себя главным своим научным интересам — математике и логике — и в относительном покое написать выдающийся труд «Наукоучение» («Wissenschaftslehre»), по достоинству оцененный лишь более чем через сто лет. Подлинное значение семантически ориентированной логики Больцано для эстетики было понято только в нашем столетии.

На чешскую философию и эстетику XIX века повлияли в первую очередь упомянутые поучения в костеле св. Сальватора, которые записывались студентами, а затем размножались и распространялись по всей Австрии. Содержанием этих проповедей были вопросы мировоззренческие, религиозные, этические, социально-политические, а также и эстетические, насколько они вытекали из актуальной проблематики современности.

В период, когда Больцано жил в изоляции, он обобщил эти мысли в утопическом трактате, озаглавленном «О наилучшем государстве». Однако издан этот труд был только через сто лет.

Помимо политических, социальных и религиозных вопросов Больцано уделяет в нем большое внимание куль-

туре и просвещению. Например, в его наилучшем государстве каждая деревня имеет публичную библиотеку, где кроме общеобразовательной и специальной литературы содержится художественная литература, выполняющая эстетическую и воспитательную функции.

Наилучшее государство проявляет большую заботу не только о художественной литературе, но и об изобразительном искусстве и музыке, способных поучать людей и делать их жизнь приятнее. Государство издает и распространяет книги, покупает и выставляет ценные произведения художников и скульпторов, покровительствует музыке и пению.

Итак, наилучшее государство Больцано не скупится на средства для сохранения и распространения художественных произведений. Однако дело обстоит иначе, когда речь идет о создании новых произведений искусства. Только выдающиеся произведения дают поэту, художнику или композитору право заниматься исключительно искусством. В большинстве случаев общество лишь на определенный период, необходимый для создания произведения, освобождает художника от всеобщей трудовой повинности.

Скепсис Больцано по отношению к новому искусству вытекает из того, что, разделяя принципы классицистической эстетики XVIII века, он был твердо убежден во вневременном значении эстетических норм. По тем же причинам он переоценивал дидактические и моралистические функции искусства.

Особенно несправедлив был Больцано в оценке общественного значения театра, который он попросту изгнал из своего идеального государства. Театральные зрелища, по его мнению, есть не что иное, как уступка дурному вкусу.

Однако, в отличие от ряда других утопистов, Больцано довольно тонко различает так называемые внехудожественные эстетические ценности. Он выступает против однообразия как в одежде, так и в бытовой обстановке. За одеждой он помимо защитных и нравственных функций безоговорочно признает и функцию эстетическую — усиливать изящество и привлекательность. Точно так же подчеркивает он и значение культуры быта, которая, разумеется, не должна граничить с роскошью.

Связь Больцано с классицизмом заметна и в более поздних философских работах, посвященных проблемам

эстетики: «О понятии прекрасного» (1845) и «О классификации изящных искусств» (1851)*.

На чешскую философию и эстетику XIX века оказал значительное воздействие прежде всего социальный и политический аспект учения Больцано. Явственные отзвуки этого учения можно обнаружить в творчестве Ф.-М. Клацела, А. Сметаны и К. Сабины. Впрочем, наряду с влиянием Больцано они испытали влияние философских идей Гегеля.

Однако в чешских условиях философия Гегеля служила скорее творческим импульсом, нежели методологической базой. Кульминация популярности этого учения относится к концу 40-х годов, когда к нему примкнул ряд молодых, революционно настроенных интеллектуалов (поэты Фрич и Сабина, драматург Й.-И. Колар и другие).

В чешской философии и эстетике наиболее органично усвоил и соединил учения Больцано и Гегеля Ф.-М. Клацел (1808—1882).

Клацел, особенно в ранний период, находился под сильным влиянием своего литомышльского преподавателя Б. Бузeka, который учился непосредственно у Б. Больцано. Бузек рано пробудил в Клацеле интерес к социальным, политическим и национальным проблемам. Разнообразию и широте интересов Клацела было близко присущее Больцано понимание культуры как интегрального целого. Вопросы философии, эстетики, искусства он стремился объяснить, исходя из общей национальной и наднациональной социальной и экономической обстановки. Потому, в отличие от ряда своих современников, он никогда не поддавался национализму, а старался включить чешскую культуру в контекст культуры европейской.

Можно предположить, что и самое значительное произведение Клацела — «Письма приятеля к приятельнице о происхождении социализма и коммунизма» — возникло под непосредственным воздействием Больцано. Ведь в 40-е годы оба философа нередко встречались, и весьма правдоподобно, что Клацел читал в рукописи утопию Больцано «О наилучшем государстве».

Помимо влияния Больцано в творчестве Клацела заметно и воздействие Гегеля, чье учение Клацел называл «славянским» и «лучше всего отвечающим чешскому духу».

* *Bolzano B. Über den Begriff des Schönen, Abhandlungen der Königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, b. 3. Praha, 1845; Über die Einteilung der schönen Künste, Abhandlungen der Königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, b. 6. Praha, 1851.*

Особенно сильное воздействие оказал на Клацела диалектический метод Гегеля, который он пытался применить к проблематике чешского языкознания (в неизданном эссе «Начатки чешской научной грамматики»)*.

За обвинением в гегельянстве и пантеизме последовало увольнение Клацела в 1844 году с должности профессора философии теологического факультета Брненского университета. Впоследствии он добывал средства на пропитание как библиотекарь, редактор и учитель, дающий частные уроки.

Обострившиеся противоречия с церковью также стали причиной того, что большой труд Клацела по эстетике «Введение в науку о прекрасном», который он окончил в 1869 году, не был издан.

Следующим чешским, хотя и пишущим по-немецки философом, который находился под сильным влиянием Гегеля, был Августин Сметана (1814—1851), подобно Больцано и Клацелу, священник.

Сметану вдохновила вера Гегеля в великое культурное будущее славян. Сметана не сомневался, что именно на востоке будет достигнут такой синтез духовного наследия Европы, который станет поворотным пунктом в ее развитии.

Сметана, как и Клацел, был увлечен идеями социализма. Он хорошо знал немецкую философию, в том числе и произведения Ф. Энгельса, с точки зрения методологии находился также под влиянием Ф. Гербарта. По сравнению с Клацелом он был радикальнее как в своих воззрениях, так и в личном поведении. Поэтому в 1849 году он был отлучен от церкви и двумя годами позже умер.

Еще одним философом-еретиком, внесшим лепту и в развитие чешской эстетики, был Игнац Ян Гануш (1812—1869) — профессор философии во Львовском, Оломоуцком и позднее Пражском университетах.

Как ученик, друг и подопечный гербартианца Франца Экснера, Гануш исходил из гербартовской философской системы, которую, однако, обогатил так называемым генетическим методом, представлявшим собой его собственную модификацию гегелевской диалектики. В то же время на него воздействовали и прямо противоположные направления, например антигегельянская религиозно-идеалистическая критика И.-Г. Фихте. Мысль о праве на сосуще-

* См.: Dvořáková Z. F. M. Klácel. Praha, 1976, s. 33.

ствование разных философских систем привела Гануша к программе эмпирического эклектизма как специфически философского метода изучения истории.

По мнению Гануша, философия не есть законченная, замкнутая наука. Это постоянно развивающаяся и совершенствующаяся система. Следовательно, философия тождественна своей истории. Подлинная критика философских систем заключена в них самих, в их конфронтации.

Гануш выбрал позицию философа, который классифицирует и объясняет уже существующие системы, не отдавая предпочтения ни одной из них. Верный своему убеждению, он читал в Пражском университете «беспристрастную» историю философии. Тем не менее в 1852 году он был обвинен в гегельянстве и лишен профессорской кафедры.

Впрочем, Гануш разошелся с философией внутренне. Скепсис применительно к новым метафизическим системам привел его к самым границам философии, к кругу вопросов, касающихся связи философии с иными формами человеческого духа. Поначалу он в первую очередь занимался взаимоотношениями между природой и культурой. Культуру он определял как природу, сформированную так, чтобы она соответствовала человеческим потребностям. В дальнейшем он посвятил себя исключительно проблематике, которую ныне комплексно изучает теория культуры; тогда же она была предметом целого ряда научных дисциплин. Гануш сосредоточил свое внимание на так называемой славянской археологии, мифологии, языкознании, истории литературы и фольклористике. Он изучал старославянский язык, санскрит и готский язык. К этому периоду относится, например, небольшая, но до сих пор представляющая интерес работа Гануша «Шир Хаширам, или Песнь песней в ее мнимом и ее эстетическом виде», где он защищает эстетическую ценность прямого смысла библейского текста, выступая против натяжек псевдосимволического теологического толкования. Затем он издал «Славянский мифологический календарь, или Реликты славянских языческих праздничных обрядов», «О методологическом истолковании славянских легенд вообще и о предании «Три золотых волоска деда Всеведа» в частности», «О Богине Живе» и т. д.

В начале 60-х годов Гануш принял из рук тяжело больного П.-Й. Шафарика заведование университетской библиотекой, где продолжал начатую Юнгманом библиографию «Истории чешской литературы» и напечатал ряд

публикаций и статей по истории книжной культуры и письменности в Чехии.

Широко трактуемое сравнительное изучение культуры избавило Гануша от консервативного чешского национализма, свойственного ряду его современников. Он пытался также подвести под свою концепцию культуры и литературы теоретический фундамент. В статье «Поэзия без слова» он интерпретировал литературное произведение как онтологически самостоятельную структуру, полнозначное сообщение, для которого языковая фиксация является не слишком важным и более или менее случайным фактором.

Подобными воззрениями Гануш снискал себе немало влиятельных врагов и в конце концов был обвинен в том, что подверг сомнению исходные позиции, цели и бесспорные успехи процесса чешского национального Возрождения. Однако вступающее в жизнь поколение сочувствовало ему. Он имел непосредственное влияние на альманах Й. Фрича «Лада Ниола» (1855), где было выдвинуто требование возродить в чешской литературе общечеловеческие идеалы. По своим взглядам он был непосредственным предшественником деятелей, сгруппировавшихся вокруг альманаха «Май» (1858), во главе которых стояли Я. Неруда и В. Галек.

ЭСТЕТИКА И КРИТИКА

Существует ряд доказательств того, что уже в 20-е годы XIX века чешский язык постепенно становится языком, обладающим всеми средствами, необходимыми для полноценного научного творчества.

Сложнее была ситуация в области художественной литературы. Стремление Юнгмана придать чешской поэзии «мировой» характер временно завело ее в тупик. Копирование иностранных образцов (в первую очередь Гете, Шиллера, Виланда, Клопштока и Глейма) спотыкающимся и неумелым языком не слишком талантливых авторов приносило весьма незрелые плоды.

Несколько больших успехов добились те авторы, которые черпали вдохновение в живой традиции народной словесности (Ф.-Л. Челаковский, Ф.-Я. Вацек-Каменичкий), но и они составляли исключение, к сожалению, возведенное в правило. Устная народная традиция и национальная тематика были провозглашены единствен-

ным истинным источником чешской литературы. Невысокое качество оригинального творчества компенсировалось количеством, а сомнительная ценность — волшебной властью патриотических фраз. На страницах чешских журналов не критически приветствовалась любая попытка самовыражения на родном языке, каждое декларативное заявление о принадлежности к чешской нации.

Однако уже литературная практика 30-х годов XIX века убеждает нас в том, что это временное неутешительное состояние было вызвано не упадком эстетических качеств и функций чешского языка, а низким уровнем авторского и читательского вкуса, недостаточно развитой способностью адекватной оценки. Доказательством этого служит трудно объяснимое непонимание, с каким был принят «Май» К.-Г. Махи (1836), лиро-эпическая поэма, которая без натяжки выдерживает сравнение с лучшими произведениями мирового романтизма.

Примечательно, что художественная ценность «Мая» связана не только с романтической тематикой и необычным для тогдашней чешской литературы смысловым построением поэмы, но и в значительной мере с неповторимым совершенством использования специфических смысловых и звуковых свойств чешского языка. Тем самым было достигнуто то, к чему стремился Юнгман, — такое обновление чешского языка, при котором он становился не только комплексом неких общепринятых средств взаимопонимания, но прежде всего «энергией, способной исторгать из себя новые области мышления и красоты» *. Однако в ту пору не было почти никого, кто оказался бы способным различить истинно художественную ценность произведения без внешних, искажающих отношение к нему националистических критериев. Маху упрекали в «нечешскости», пессимизме, «вялости духа и эмоций», а его стих сочли формальным и «неэстетическим». Но в первую очередь ему ставили в вину недостаток патриотического чувства.

Поэтому неудивительно, что в 40-е годы прогрессивные представители молодого поколения — прежде всего К. Сабина (1813—1877) и К. Гавличек Боровский (1821—1856) — выступили против псевдопатриотического сентиментализма и требовали от литературы оригинальности и истинной художественности, требовали, чтобы она не проходила мимо современных проблем, в том числе со-

* *Vodička F. Struktura vývoje. Praha, 1969, s. 68.*

циальных и политических. Оба понимали, что большую роль в утверждении такой литературной ориентации должны сыграть критика и публицистика. Благоприятные условия для них возникли после того, как появились и стали регулярно выходить литературные журналы и политические газеты, откликавшиеся рецензиями и критическими статьями на все, что создавалось чешскими писателями.

Началом современной чешской литературной критики считается выступление Гавличека с резким осуждением популярных в ту пору произведений, чьи авторы прикрывали патриотическими фразами как художественную небрежность и поверхностность, так и ложность идеи. Poleмика, которую вызвала эта острая статья, побудила Гавличека теоретически сформулировать основные задачи художественной критики. В «Главе о критике» он говорил о необходимости объективного подхода к чешской литературной продукции, поисков самобытной национальной специфики вместо пустопорожних патриотических деклараций. От литературы он требовал правдивости и высокой художественности. Литературная критика, как правдивая, объективная и прежде всего обоснованная оценка произведения, является предпосылкой здорового развития молодой чешской литературы и культуры, а также условием возникновения научной, систематической эстетики (учения о красоте).

Таким образом, в его понимании художественная критика заключается не в индивидуальной личной оценке произведения, а в объективном всестороннем подходе к литературному произведению, рассматриваемому в широком социальном и политическом контексте. Это понимание ведет в первую очередь к восприятию новых принципов и функций искусства, а следовательно, к преодолению старых, отживших эстетических норм. Поэтому мы можем воспринимать его концепцию как предвосхищение так называемой «динамической эстетики», указывающей на новые факты и собирающей материал, которым затем систематически и с разных точек зрения занимается научная эстетика.

Так же как и Гавличек, Сабина был обеспокоен переработкой позитивного процесса национального Возрождения в мелкобуржуазный национализм. В принципиально важной статье «Демократическая литература» (1848) он обращал внимание на то, что сам факт возрождения нацио-

нального языка еще не означает возрождения нации. Это может произойти лишь в условиях полной культурной демократии, когда литература, искусство и культура в самом широком смысле слова будут доступны народу и будут служить его интеллектуальному росту. Поэтому в своей публицистической деятельности он обратил внимание и на столь значительные, но тем не менее часто игнорируемые вопросы, как издательская политика, состояние общественных библиотек, школьное обучение, пропаганда культуры и т. д.

Задача литературной критики не только оценивать отечественную литературную продукцию и указывать на ее недостатки, но и следить за новыми тенденциями в мировой литературе. Лишь обладая широким диапазоном литературного опыта, критик может по достоинству оценить незаурядные произведения, которые предвещают искусство будущего. Сабина как выдающийся знаток романтизма был одним из немногих критиков, еще в 30-е годы распознавших величие и исключительность таланта К.-Г. Махи. На основе анализа творчества и личности Махи он развил собственное представление о неограниченной свободе истинного гения.

Бурная и более свободная атмосфера 40-х годов вплоть до рокового 1848 года была необычайно благоприятна для развития чешской журналистики и критики. Столкновение группировок, представлявших различные идейные направления, различные политические ориентации, привело к созданию ряда политических и культурных газет. Гавличек основал газету «Народни новины» («Национальная газета»), Сабина редактировал «Новины Липы слованске» («Газета Липы славянской») и газету левого направления «Пражски вечерни лист» («Пражский вечерний лист»), Клацел в Брно выпускал «Тыденник» («Еженедельник»), Гануш в Оломоуце — «Голомоуцке новины» («Оломоуцкая газета»).

Однако после поражения революции 1848 года наступил длительный период преследования политически активной чешской интеллигенции. К. Гавличека Боровского несколько раз арестовывали, судили, и, хотя суд присяжных оправдал его, в 1851 году он был депортирован австрийской полицией в Бриксен (в Тироле), где жил в ссылке почти до самой смерти. К. Сабина в 1849 году тоже был арестован за сотрудничество с М. Бакуниным при подготовке общенемецкого восстания. Его приговорили к смертной

казни, но в результате высочайшего помилования казнь была заменена восемнадцатью годами тюрьмы. Тюремному заключению подверглись еще многие радикальные журналисты: Й.-В. Фрич, П. Хохолоушек и другие. Реакция сказалась также на судьбе Ф. Палацкого, Ф.-М. Клацела и И.-Я. Гануша. Большинство журналов и газет было запрещено, из наиболее значительных печатных органов эту эпоху пережил лишь «Часопис Ческого музея» («Журнал Чешского музея»), во главе которого теперь стоял не Палацкий, а политически «не скомпрометированные» и числящиеся у австрийского правительства «на хорошем счету» консерваторы. Цензура и строгий закон о печати, естественно, тоже не способствовали развитию чешской журналистики и художественной критики.

Положение изменилось лишь в начале 60-х годов, когда снова стали выходить не только новые литературные журналы, но и политические газеты. В 1860 году был основан «Час» («Время»), в 1861 году — «Народни листы» («Национальная газета»), в 1862 году — «Глас» («Голос»), в 1865 году слившийся с «Народними листами», которые вскоре превратились в трибуну передовой интеллигенции. Во всех этих печатных органах сотрудничал как редактор, критик и фельетонист Ян Неруда (1834—1891).

Неруда, особенно в первый период, в конце 50-х годов и в 60-е годы, выступил непосредственным продолжателем дела К. Гавличека Боровского, прежде всего благодаря боевому характеру и прямоте, с какими он боролся за новые принципы в чешской культуре, благодаря острому сарказму, с которым осуждал художественные и общественные пороки.

К. Гавличек Боровский в «Главе о критике» предвосхищал понимание функции критики как программной (динамической) эстетики. В полной мере этой цели достиг Я. Неруда.

Неруда был не только образованным, проницательным и объективным ценителем современной чешской художественной продукции, но, как выдающийся поэт и критик в одном лице, он был способен сформулировать собственную идейно-художественную программу, которая выходила за рамки современной ему системы эстетических норм и правил, и боролся за новые тенденции и принципы художественного творчества. В конце 50-х — начале 60-х годов он был вдохновителем, идеологом и главным глашатаем идей тех писателей, которые впервые выступили в альма-

нахе «Май», то есть литературного поколения, воспринявшего политические идеалы 1848 года, но отмежевавшегося от чешского национализма и требовавшего подчинения национальных идеалов общечеловеческим. «Майовцы» стремились к более тесному сближению чешской литературы с литературой мировой и требовали, чтобы литературная тематика не ограничивалась узконациональной точкой зрения.

Хотя в своем поэтическом творчестве Ян Неруда, пожалуй, больше и теснее других был связан с традицией чешской народной словесности, он отвергал стремление считать эту традицию единственным источником вдохновения. Сам же прежде всего был страстным пропагандистом и хорошо осведомленным истолкователем новых течений и устремлений, как чешских, так и зарубежных.

Во второй период своего творчества, с конца 60-х годов и до самой смерти, Неруда сознательно отступил в тень, став прежде всего защитником молодых авторов и тонким посредником между современной литературой и читателем. В 1873 году вместе с поэтом В. Галеком он основал журнал «Люмир», редактирование которого еще в том же году демонстративно передал младшему поколению литераторов во главе с поэтом Й.-В. Сладеком.

Динамическая эстетика Неруды часто противопоставляется нормативной, регулирующей эстетической теории Й. Дурдика. Большинство современных историков литературы и эстетиков сходятся в мнении, что, хотя их суждения об одних и тех же художественных произведениях подчас бывали различны, при ретроспективном взгляде они не исключают, а взаимодополняют друг друга. Увлеченность, поэтический инстинкт Неруды, служившие ему руководством при оценке произведения, направлялись, корректировались и дополнялись обстоятельным идейным и формальным анализом, который осуществлялся Дурдиком. Критическая деятельность Неруды, которую мы называем динамической эстетикой, привела в движение существующую систему норм и сам процесс оценки. Дурдик взял на себя задачу с надвременной точки зрения научно описать и объяснить новые творческие принципы, методы и новые художественные ценности.

ГЕРБАРТИАНСТВО В ЧЕШСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Начало второй половины XIX века было ознаменовано застоєм в политической, хозяйственной и культурной жизни Чехии. Реакционный баховский абсолютизм (получивший название по имени тогдашнего австрийского министра внутренних дел Александра Баха) жестоко преследовал всякую общественную деятельность чехов. Чешская печать, как уже сказано, была в значительной мере подавлена. За свои университетские лекции о немецкой философии, особенно о Гегеле, были подвергнуты гонениям чешские философы А. Сметана и И.-Я. Гануш. Единственным центром чешского движения остался Национальный музей и связанная с ним Чешская матица, где вокруг Палацкого наперекор всяческому административным придирам удерживался чешский национальный дух.

С падением баховского абсолютизма заметно оживилось чешское национальное движение. Возникли новые чешские журналы и газеты, ряд общественных и культурных организаций (в 1860 году — чешское певческое общество «Глагол», в 1862 году — «Умелецка беседа» и др.), что имело большое значение для развития демократических традиций чешской культуры. После так называемого «урегулирования» (1867), когда Венгерское королевство стало почти самостоятельным государством, а решение чешского национального вопроса в рамках Австро-Венгрии снова отодвинулось, усилились антигабсбургские настроения. Дело дошло до многочисленных демонстраций за права чехов в австрийской монархии. Характер антигабсбургской манифестации имела и поездка чешских политиков во главе с Ф. Палацким и Ф.-Л. Ригером на этнографическую выставку в Москву в мае 1867 года. Причем в широких народных слоях вновь крепла идея славянской взаимности, надежда на помощь России чешскому и словацкому народам. Однако нельзя не заметить, что эта акция была, скорее, тактической ошибкой консервативных чешских политических вождей и в этом смысле была осуждена некоторыми современниками (Фрич, Герцен).

Вполне естественно, что в пору национальной напряженности в Австро-Венгрии официальной поддержкой пользовалось гербартианство, главным образом из-за его трезвости, общественного консерватизма, несколько приземленной веры в конкретные науки и пренебрежения к спекулятивному мышлению, а также из-за примирения

науки с религией. Гербартианство, которое было и философским выражением оппортунизма чешской буржуазии, нашло в Чехии широкий отклик как в философии, так и в других науках. Быстрое развитие гербартианства именно на чешской почве было обусловлено не только внешними причинами, то есть политической ситуацией, но и причинами внутренними. Отчасти это было вызвано и тем, что философия Гегеля не получила в Чехии достаточного распространения. Чешская философия была не настолько развита, чтобы воспринять учение Гегеля в полном его объеме, кроме того, чешская философская терминология еще только создавалась. Гербартианство значительно больше отвечало потребности в возникновении самобытной философской традиции. Сенсуализм, стремление к чистоте понятий, акцентирование изучаемого предмета, научная строгость, методологический скепсис, относительная простота — все эти установки, а также современность и привлекательность гербартианства соответствовали потребностям чешской философии, которая одновременно стремилась³ достигнуть и уровня мирового философского мышления.

К числу первых пропагандистов взглядов Гербарта в Чехии относится Франц Фридрих Экснер (1800—1853), который читал здесь лекции по философии с 1832 года и быстро обрел ряд приверженцев, особенно в среде молодых чешских интеллигентов. В пропаганде нового учения определенную роль сыграла также полемика относительно права чешской философии на самостоятельное существование, которую гербартианец Франтишек Чупр (1821—1882) вел в 1847 году против Гавличека, В. Габлера и К. Шторха на страницах «Часописа Ческого музея». Собственную точку зрения и взгляды своих последователей Чупр обобщил в сочинении «Быть или не быть немецкой философии в Чехии. Вклад в историю утилитаристских тенденций современности» (1847), в котором подчеркивал требование научности.

Из концепций Гербарта наибольшее воздействие на современников оказало его утверждение, что форма создается взаимоотношением, элементы которого сами по себе являются лишь эстетически нейтральным материалом. Далее здесь следует назвать тезис об очевидности и единичности эстетического суждения, его конкретности и непосредственности. Целью анализа являются поиски элементов прекрасного, простейших эстетических составных

частей. Такой установке в качестве объекта анализа более всего соответствовала музыка, которая стала для ряда гербартианцев исходным материалом. Чешское гербартианство знаменовало отход от метафизики и нашло применение в конкретных дисциплинах, прежде всего в эстетике, а также в психологии, педагогике, этике, социологии и методологии наук*.

Немаловажную роль в развитии чешского эстетического гербартианства, безусловно, сыграл Роберт Циммерман (1824—1898), который как раз в годы преподавания в Пражском университете (1852—1861) более всего занимался эстетикой; он продолжал интерпретировать и развивать формальную эстетику Гербарта. В своей работе «Всеобщая эстетика как наука о форме» (1865) он попытался систематизировать эстетические суждения, установить их иерархию и выделил пять высших эстетических форм (сила, выразительность, согласие, верность, сравнение). В толковании Циммермана гербартовская эстетика была до известной меры схематизирована, обрела нормативный характер.¶

Из приверженцев гербартианства необходимо упомянуть Йозефа Дастиха (1835—1870), чье сочинение «Произведения Шиллера в области философии и особенно в эстетике» (1861), где он пытался проследить возникновение формальной эстетики, осталось в рукописи. Другой гербартианец, Густав Адольф Линднер (1828—1887), занимался вопросами педагогики, социологии и эстетики. В 1858 году вышла его работа «Об условиях и границах прекрасного», где он допускает, что форма иногда может определяться содержанием — идеей. Как и другие гербартианцы, Линднер интересовался воззрениями Шиллера («Шиллер как эстетик», 1868).

К упомянутой линии примыкает Йозеф Дурдик (1837—1902), прежде всего своим трудом «Всеобщая эстетика», вышедшим в 1875 году, а позднее и книгой «Поэтика как эстетика поэтического искусства» (1881). Дурдик выступил в момент, когда ни философская, ни эстетическая традиция в Чехии не были еще достаточно развиты. Чешская эстетика (и философия) не без труда создавала собственную терминологию, и в ней, по существу, отсутствовали систематизирующие труды, содержащие необходимую сумму знаний о данной области явлений в определенную

¶ * См.: *Zumr J. Některé otázky českého herbartismu.* — In: *Filosofie v dějinách českého národa.* Praha, 1958.

эпоху. Кроме того, культурная обстановка до того времени выдвигала ряд иных проблем (языковых, идейных и т. д.), а дифференциация культурных областей не была еще соответственно развита. Например, критерии оценки художественных явлений подчас были слишком односторонни — сосредоточены преимущественно на идеологическом воздействии данного произведения.

Значение Дурдика в области эстетики и искусствоведения определяется не только тем, что он был первым крупным чешским систематиком эстетики, но и тем, что он был тесно связан с культурной жизнью своего времени, что он был не только эстетиком, но также критиком, стремившимся к обоснованной оценке произведений своей эпохи. Он пытался на практике применить критерии оценки, которые мы находим в его эстетических рассуждениях. Таким образом, Дурдик был значительной фигурой не только с точки зрения развития эстетики, но и потому, что внес определенный вклад в формирование художественной атмосферы того времени. Это был не только «кафедральный эстетик», но и художественный (прежде всего литературный и театральный) критик.

Труд Дурдика «Всеобщая эстетика» состоит из трех разделов: прежде всего исследуется понятие прекрасного, затем — его разновидности и, наконец, прекрасное в действительности. Дурдик поставил перед собой цель определить законы прекрасного, общие его предпосылки и различные проявления. Он исходит из анализа понятий, чтобы постепенно установить основные принципы. Эстетика — это наука, которая исследует, почему могут нравиться различные предметы и явления, и не дает никаких практических рецептов творчества. Эстетика занимается «общими» вопросами: «что такое прекрасное в сопоставлении с добром, что такое идеал, классическое, вкус, стиль... и т. д.»* Дурдик интерпретирует эстетику в первую очередь как философскую науку.

Для чешского культурного развития важны также те статьи Дурдика, в которых он пытался исследовать творчество некоторых чешских авторов и проанализировать современные ему произведения, а кроме того, сформулировать требования, предъявляемые им к художественной критике. Дурдик воевал против «журнализма» и «фельетонистики» в современной критике и стремился создать кри-

* См.: *Durčák J. Všeobecná aesthetika, Praha, 1875, s. 31.*

тику, свободную от требований повседневности, преследующую более высокие цели, чем служение национальным интересам. Он ратовал за критику, которая опирается на широкую эрудицию, покоится на научном фундаменте, занимается прежде всего самим произведением и исследует его эстетические качества. Дурдик полемизировал также с односторонней тенденциозностью, которая, будучи с определенной, ограниченной точки зрения правильной, не была адекватна специфике художественного произведения. Критические рассуждения Дурдика отличались последовательностью в стремлении реализовать свой идеал, хотя в некоторых своих работах (например, в рецензии на сборник Галека «Среди природы») он не избежал ряда догматических суждений (в чем мы видим подводные камни «эстетической критики», культивируемой в рамках классического формализма).

Формализм XIX века следует упрекнуть в недialeктичности, порой — в определенной механистичности, а у некоторых авторов — в склонности к схематизму. Существенной его слабостью был антиисторизм, особенно явственный в решении проблемы изменчивости эстетического суждения. Подобные упреки нередко бывают уместны и при оценке воззрений Й. Дурдика. Особенно в последний период его творчества мы обнаруживаем большую склонность к схематизму и неспособность развивать свои эстетические взгляды с учетом изменений, происходивших в его эпоху в художественной и философской областях.

Несмотря на указанные недостатки, гербартианство представляло собой важный этап в развитии эстетики и оставило ряд сведений и приемов, до сих пор не утративших для нас интереса. С многими из поборников этого направления Дурдик разделял уважение к фактам, трезвость, точность, эмпиризм, стремление находить специфику данного явления, систематичность и т. п. В отличие от некоторых гербартианцев, опиравшихся на музыку как наиболее близкий к указанной теории вид искусства, Дурдик пытался интерпретировать с точки зрения формализма наиболее трудно поддающийся этому вид творчества — литературу. Причем в ряде моментов он был вынужден отступить от некоторых принципов формализма, мы даже встречаемся у него с зародышами семантики поэтического языка. К сожалению, те пассажи, где эту проблематику предполагалось развить шире, остались лишь в набросках (позднее они были найдены в его лите-

ратурном наследии и изданы). Кроме того, Дурдик создал в своих трудах по эстетике терминологическую базу, на которую могли опереться — позитивно или негативно — позднейшие исследователи.

Дурдик стоял у истоков одной ветви развития чешской эстетики. Свой вариант гербартианства развивает его современник О. Гостинский, который был моложе его всего на десять лет, а позднее О. Зих последовательнее продемонстрирует семантическую ценность различных художественных средств и таким образом создаст некоторые предпосылки, на которые впоследствии могло опереться чешское эстетическое мышление в межвоенный период и после второй мировой войны.

ЭСТЕТИКА И СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА В ТРУДАХ МИРОСЛАВА ТЫРША

Из формалистической эстетики Циммермана вырос также его ученик Мирослав Тырш (1832—1884), который, однако, в художественной критике и эстетике вскоре пошел по пути социальной философии искусства. Так, в 70-е годы в лице Тырша в Чехии появился весьма своеобразный социальный мыслитель, поражающий меткими социологическими наблюдениями, переросший средний уровень своих современников и вполне заслуживающий того, чтобы его включили в ряд таких значительных мыслителей тогдашней Англии и Франции, как Д. Рёскин, У. Моррис, И. Тэн и Ж.-М. Гюйо.

Эпоха, когда Тырш вступил на арену общественной жизни,— это 60-е годы (хотя как художественный критик и эстетик он начал свою деятельность лишь в 70-е годы), период национального подъема, время Неруды и Галека в литературе, Манеса, Чермака и Левого в изобразительном искусстве, Сметаны в музыке, пора наивысшего расцвета национального искусства. Это была эпоха, подготовившая самостоятельность чешского университета, в политической и общественной жизни — эпоха либерально-демократического движения.

Известную роль в формировании социологического подхода Тырша к искусству сыграло его руководство физкультурной организацией «Сокол» (основана в 1862 году), где в духе античного эстетического идеала он стремил-

ся воспитать нового человека, развитого как физически, так и духовно и нравственно. Только объединение всех этих элементов указывало путь к идеальному человечеству, к воспитанию всесторонне развитого человека. По сути дела, он развивал идею эстетического идеала совершенной духовной и телесной гармонии человека. Однако целью воспитания в «Соколе» была для него не отдельная личность, а социальное целое — нация. Основным принципом эстетики Тырша был принцип гармонии, основным же социологическим принципом — симпатия. Оба эти принципа составляли неделимое целое «сокольской» идеи поднять нацию на более высокий культурный и нравственный уровень, естественно, понимаемый прежде всего в либерально-демократическом духе.

Источники философской ориентации Тырша не исчерпываются только Шопенгауером, с которым он был многосторонне духовно связан; он исходил также из Дарвина и Спенсера. Позитивную роль в его практической (в «Соколе») и теоретической (искусствоведческой) деятельности сыграли идеи неогуманизма и левого гегельянства и особенно Фейербаха. Его философские, социологические и эстетические рассуждения, постоянно подчеркивающие необходимость совершенствования современного ему общественного состояния, необходимость деятельности, проводимой разумно, целенаправленно и успешно, объединяют его искусствоведческую, критическую и организаторскую активность в гармоничное целое. Тырш верил в прогрессивный смысл непрерывного движения и развития. Он был убежден, что цель жизни — в человеке, в его земной жизни, что смыслом жизни является сама жизнь, ее неустанное совершенствование и всеобщее развитие, формирующее многогранно одаренную личность и составляющее из таких индивидов более совершенное общество.

Искусство для Тырша — выражение идеи. Источником всякого искусства является человеческий дух, овладевающий материей. Поэтому художник не изображает предметы такими, какими они предстают в реальности, а преобразует их под углом зрения фантазии. На историю искусства Тырш смотрел как эволюционист. Он различал пространственные и временные искусства. К пространственным он относил также и физкультуру, сближая ее с пластикой, ибо предмет ее, как и предмет скульптуры, — человеческое тело. В статье «Олимпийский пир» (1868) он доказывал,

Что не только в физическом, но и в духовном воспитании именно изобразительная сторона жизни, включая изобразительное искусство, решительным образом влияет на формирование человека. Поэтому он старался, чтобы сокольские упражнения, как некогда греческие соревнования, стали средством распространения художественного вкуса в самых широких слоях народа. Эта демократическая черта деятельности Тырша, его стремление воспитывать эстетические вкусы остаются постоянным вкладом в чешскую эстетику XIX века. О. Зих полагал, что «физкультура способна создать новый вид искусства или, вернее, обновить старый его вид, ибо она может создать современную форму греческой *орхестрики*» *.

Хотя в одной чисто эстетической статье Тырша, названной «Физкультура в плане эстетическом» (1873), мы встречаемся с формалистической циммермановской пятеркой так называемых «эстетических идей», сам Тырш формалистом не был. В отличие от Циммермана или Дурдика он не собирался открывать абстрактные принципы прекрасного или объяснять прекрасное само по себе, но стремился объяснить конкретные произведения искусства или комплексы произведений. Так, в духе социологических воззрений Бокля, Спенсера и Тэна он противостоял критике Дурдика, которая не принимала во внимание ни создателя художественного произведения, ни его социальный контекст. Тырш, наоборот, стремился преодолеть формалистическое понимание художественного произведения как явления изолированного и рассматривал его в широком социально-историческом контексте, исходя из творческой личности автора.

¹] Начало искусствоведческой публицистики Тырша и его более поздняя лекторская деятельность в университете тесно связаны с именем Тэна. Ряд мыслей последнего Тырш вполне органично включил в свой духовный багаж. В 1871—1872 годах он перевел и подготовил к печати первую часть «Философии искусства» Тэна. Точно так же и в первой самостоятельной большой работе Тырша, «О предпосылках развития и успехов художественной деятельности» (1873), в которой он излагает собственную социальную философию искусства, еще чувствуется влияние Тэна. В этой статье Тырш сохраняет тот же подход к проблеме, какой мы встречаем в «Философии искусства» и «Истории

* Zich O. Sokolstvo s hlediska estetického.— In: Tyršův sborník I. Praha, 1920.

английской литературы» Тэна. Однако Тырш обнаруживает значительно больше факторов, важных для успешной художественной деятельности. Он порой приближается к материалистическому и диалектическому пониманию отношений между предпосылками художественной деятельности и самим искусством.

В этой статье можно отметить также ряд моментов, приближающих Тырша к диалектической трактовке отношений между творческим субъектом и средой. Как и в других его статьях, мы найдем здесь не только совпадения с Тэном, но и различия. В то время как Тэна считали создателем новой эмпирической эстетики, которая «не навязывает, а лишь констатирует факты и законы», то есть сторонником безоценочной эстетики, Тырш поставил перед собой иную цель. Его эстетика намеренно оценочна, поскольку цель ее — эстетическое воспитание. В отличие от Тэна смыслом и целью критики и социальной философии искусства Тырша было научить воспринимающего разбираться в искусстве. Мысль о стилизирующем воздействии образованного общества на искусство, особенно на развитие национального искусства, повторяется в ряде его критических работ, эстетических статей и лекций. О том, что Тырша занимало главным образом эстетическое воспитание современников, свидетельствует помимо прочего его лекция «О средствах поднятия уровня нашей художественной жизни» (1879).

То обстоятельство, что Тырш был далек от позитивизма и что в его философии значительное место занимал романтический идеализм, вновь отразилось на отношении к Тэну, при вариации его идей в работе Тырша «О законе конвергенции в художественном творчестве» (1880). Несмотря на то, что в течение десяти лет он развивал ряд положений и идей эстетики Тэна, нельзя сказать, что он во всем был согласен с французским философом. Он принципиально не соглашался с тэновским почти абсолютным детерминизмом в понимании роли внешних причин и противопоставлял ему «внутреннюю, темную и неведомую автономию гения». Причем его понимание этой автономии не было целиком романтическим. И здесь в эстетике Тырша на первый план выступает момент понимания диалектической напряженности между сознательным и бессознательным (или, лучше сказать, подсознательным), между творческим субъектом и окружающей его средой. Стилиевые изменения он также воспринимал не имманентно,

а выводил их из экономических, политических и социальных условий («О готическом стиле», 1881).

Образцом социальной философии искусства, бесспорно, останется обширное исследование Тырша «Ярослав Чермак. Биография и эстетический анализ» (1878), где дается общественно-политический анализ эпохи и среды, в которой созрел и творил чешский художник-реалист. Социологические наблюдения над жизнью и творчеством Чермака кое в чем напоминают микросоциологические анализы Сент-Бёва. Тырш не ограничивается тем, что прослеживает жизненный путь Чермака, в его статье мы найдем множество идей, касающихся общих вопросов искусствознания. В первую очередь необходимо подчеркнуть, что он акцентирует проблематику реализма, воспринимая ее глазами наблюдательного социолога и мыслителя, который не только сознавал то, что «современное искусство реалистично», что «оно глубоко связано со всем характером нашей эпохи», но и задумывался над причинами различия между современным ему реалистическим искусством и реализмом предшествующих эпох.

Исследование о Чермаке интересно и с точки зрения методологии. Тырш сумел вполне органично соединить в нем общие рассуждения об искусстве с конкретным анализом отдельных произведений художника, проявив себя как мастер психологического и социологического наблюдения. Свои выводы он сумел продемонстрировать на богатом конкретном материале, поскольку проникнуть в сущность художественного произведения означало для него проникнуть в сущность самой жизни: С одной стороны, он раскрывал своеобразие и неповторимость сильной индивидуальности художника, а с другой — подчеркивал социальную обусловленность его творчества.

Основной деятельностью Тырша как историка искусства и критика были его четкие эстетические воззрения, затрагивавшие и проблемы исторической и национальной обусловленности художественного произведения. Выше всего в произведении искусства он ставил правдивость.

Главным вкладом Тырша в чешскую эстетику было то, что он стремился к преодолению взгляда на художественное произведение как на явление изолированное, воспринимая его в контексте природной и социальной среды. Он сознавал не только социальную обусловленность искусства, но и его общественное воздействие и потому приписывал ему важную роль в деле воспитания общества. Он был

убежден, что воспитанию посредством искусства должно предшествовать воспитание способности воспринимать искусство. Тырш верил, что лишь в результате этого двойного процесса можно полностью развить духовные задатки человека, которые вместе с развитыми физическими данными создадут гармоническое единство всесторонне развитой личности. Своей социальной философией искусства Тырш предвосхитил ряд положений О. Гостинского и Б. Маркалоуса относительно эстетического воспитания как воспитания вкуса и самобытности самостоятельного суждения об искусстве.

ЭСТЕТИКА ОТАКАРА ГОСТИНСКОГО

После франко-прусской войны (1870) в неясной международной обстановке император Франц-Иосиф хотел укрепить свою империю, договорившись с чешской оппозицией на основе принципов федерации. Подготовленная программа предусматривала присоединение Чешского королевства к австро-венгерскому соглашению 1867 года. Однако этот проект встретил сильное сопротивление либеральных немецких политиков в Австрии и противодействие за рубежом (Бисмарк), так что соглашение не состоялось, и в конце 1871 года правительство вновь встало на путь репрессий против чешского национального движения. Чешские буржуазные политики перешли к пассивной оппозиции.

Единственной сколько-нибудь значительной уступкой австрийского правительства чешским национальным требованиям был закон о разделении Пражского университета на чешский и немецкий (1882). Большинство профессоров чешского университета стремилось поднять чешскую науку на современный мировой уровень. В отличие от той поры, когда чешская наука, особенно в области филологии и истории, находилась под сильным влиянием романтизма, в 80-е годы возобладал позитивизм — научный метод, выдвигающий на первый план чувственный опыт, точность и критицизм. Борцами за создание чешского университета и повышение авторитета отечественной науки были, в частности, языковед Я. Гебауэр, историк Я. Голл, социолог Т.-Г. Масарик, искусствовед и эстетик О. Гостинский.

Отакар Гостинский (1847—1910) по праву считается основателем современной чешской эстетики. Его деятельность ватронула все виды искусства и оставила глубокий

след в чешской национальной культуре последней трети XIX века.

Несмотря на то, что Гостинский представляет собой вершину чешского гербартианского эстетического формализма, его с полным основанием можно отнести к представителям социологической и экспериментально-психологической эстетики. Характерное для Гостинского неприятие метафизики и рационализма привело его к эстетике Гербарта, в которой он видел возможность освобождения этой научной дисциплины из-под господства немецкой спекулятивной философии. В первую же очередь к эстетике Гербарта его привел интерес к конкретным проявлениям эстетического. Но при этом он оставался противником гербартовской философии и в особенности психологии. Поняв, что гербартианский «абстрактный формализм» уже не отвечает требованиям современной эстетики, Гостинский обратил свое внимание на отдельные виды искусства и стал «конкретным формалистом», создателем конкретной науки об искусстве в Чехии. Отход от общих эстетических формулировок и обращение эстетики к отдельным видам искусства явились новой, значительной чертой чешской эстетики, воздействовавшей как на О. Зиха и Я. Мукаржовского, так и на М. Новака.

Хотя Гостинский не дал систематического изложения своей эстетики в виде отдельной книги *, все же он внес значительный вклад в историю эстетики («О значении практических идей Гербарта для всеобщей эстетики», 1881; «Эстетика Гербарта», 1891; «Эстетические воззрения Г. Земпера», 1905).

Прекрасное, по Гостинскому, не есть свойство предмета, оно возникает из суждения, но не о явлении, а о так называемой эстетической кажимости. Эстетику он понимает как науку об эстетических элементах и в этом полностью солидаризируется с Гербартом. Таким образом, прекрасное в его трактовке выступает отношением, причем эстетическое отношение всегда есть соотношение форм. Свою общую эстетику он строит на следующих предпосылках: а) эстетическое суждение применимо лишь к отношениям (только к сумме элементов, а не к одному элементу, который, по Гостинскому, эстетически индифферентен); б) всякое эстетическое суждение самоочевидно (эвидентно) и единично (сингулярно); в) всякая абстракция утрачивает

* Это сделал его ученик З. Неедлы в работе «Эстетика Оттокара Гостинского» (Прага, 1921).

эстетическую ценность. Гостинский считает, что нельзя делать никаких общих эстетических выводов, ибо эстетическое суждение — это суждение, имеющее силу лишь в единственном конкретном случае. Гостинский понимает это так: «Например, в музыке есть элементы — октава, квинта, кварта и т. д., — но мы не можем сказать, что эстетическим элементом является консонанс, ибо консонанс — это абстракция, которую никто не слышал и которая поэтому никогда не возбуждала чувства удовольствия, но его возбуждали лишь октава, квинта, кварта и т. д., подобно тому как никто не может сказать, каковы на вкус фрукты, но знаешь лишь, каков вкус яблока, груши, черешни и т. д.» *. В согласии с Гербартом он утверждает, что эстетическое суждение возможно вынести лишь об отношениях. Поэтому эстетика должна разложить художественное произведение на ряд элементов.

Однако Гостинский выступил против перенесения пяти гербартовских моральных идей в эстетику, ибо тем самым нарушается принцип конкретности эстетических суждений, который составляет основу антиспекулятивной, конкретной эстетики. Он считал, что, если эстетика хочет быть наукой, она, как и естественные науки, должна опираться на эмпирический материал. Значение отдельных открытий естественных и других наук для эстетики он объяснил в статье «Об эстетике» (1876). Столь же резко он отвергал и нормативность циммермановско-дурдииковской концепции. Хотя Гостинский вслед за Гербартом продолжал попытки установить эстетические элементы, при анализе отдельных художественных произведений он все больше отходил от правил формализма.

Содержание и форма, по Гостинскому, вообще не подлежат сравнению, ибо мы всегда сравниваем форму с формой. Особое внимание он уделял так называемой аперцепции, когда один из элементов формы задан внешним импульсом, а другой — нашим представлением. Тогда речь может идти либо о «совершенстве», либо об «образности». «Совершенство» обусловлено тем, насколько восприятие вещи приближается к нашему идеальному представлению о ней. «Образность» Гостинский определяет как сходство нашего представления о том или ином предмете с представлением художника. Так, образность, которую Герbart исключал из числа элементов прекрасного, Гостинский

* Цит. по кн.: *Nejedlý Z. O. Hostinského Estetika, Praha, 1921, s. 63.*

восстанавливает в правах и видит в ней отношение образа к нашему внутреннему представлению.

Гостинский преимущественно исходил из метафизического понимания эстетических элементов как чего-то неизменного, существующего всегда и для всех; в этом его взгляд на эстетические элементы антиисторичен.

Точно так же он не решил до конца в теоретическом плане и проблему отношения части к целому не только в отдельном проявлении прекрасного, но и в искусстве вообще, хотя понимал, что художественное произведение не есть простая сумма эстетических элементов. Не объясняет проблемы и возможность сложения элементов в целое более высокого порядка, в отношения отношений, в ряды и системы. Дело в том, что объяснение вообще возможно лишь с точки зрения целого, а не с точки зрения элементов. Однако необходимо иметь в виду, что эстетические взгляды Гостинского продолжали развиваться, причем уже под воздействием воззрений Фейербаха и позднее — Вундта и его школы («Об экспериментальной эстетике», 1900). Точно так же нельзя не учитывать и того, что в своей теории искусства и в монографических трудах он исходит отнюдь не из эстетических элементов, а из художественного произведения как целого. Приблизиться к постижению сущности искусства ему удастся как раз в этих статьях, где он сумел понять его историческую и социальную сторону.

Хотя Гостинский защищал самостоятельность общей эстетики, ее отличие от теории искусства, однако профессиональное знание всех видов искусства считал непременной предпосылкой успешного решения общеэстетических вопросов. Он стремился воспользоваться значительными открытиями и методологией различных естественных наук в целях построения материалистической эстетики. Он отталкивался от физики, затем перешел к физиологии зрения и слуха. Не пренебрег и значением биологии и антропологии, чтобы приблизиться к построению психологии искусства. В конце жизни особое внимание он уделил социологическим аспектам искусства.

Путем обобщения данных, приобретенных экспериментальным методом, и в результате сравнительной обработки конкретного художественного материала он пришел к научно обоснованной классификации искусства, истолковав специфику отдельных его видов с точки зрения эстетических элементов («О программной музыке», 1873; «Му-

зыкально-прекрасное и всеобщее произведение искусства с точки зрения основных положений формальной эстетики», 1877; «Что есть живописное», 1878; «О зачатках музыкального искусства», 1878; «Эпос и драма», 1881; «О характере современной музыки», 1883; «О значении художественной промышленности», 1887; «О классификации искусств», 1890, и др.).

Определив для эмпирической эстетики направление и метод, Гостинский смог приступить к созданию общей теории искусства. Каков же был этот метод? Хотя Гостинский сознавал, что основной научный метод — индукция, что без опытных данных и индукции эстетика вообще не может стать наукой, он был весьма далек от того, чтобы абсолютизировать индуктивный метод и отрывать его от дедуктивного. Исторические, аналитические и сравнительные исследования вели его к соединению индукции с дедукцией. Пользуясь индуктивным методом, он объясняет отношения между эстетическими элементами и структурной системой художественного произведения. Затем дедуктивно выводит правила стиля и т. д. Точно так же он понимал необходимость соединения аналитических приемов (анализ отдельных произведений) с синтетическими (историческая точка зрения).

Материалом для классификации искусств Гостинский считал конкретные художественные произведения — артефакты. Искусство он подразделял на искусства пространственные, временные, а также пространственные, меняющиеся во времени. Далее в своей классификации он пользовался критериями Тэна и различал искусства предметные и беспредметные. На основе этих критериев возникла следующая классификация. *Искусства пространственные*: 1) живопись (предметная, двухмерная), 2) скульптура (предметная, трехмерная), 3) плоскостной орнамент (беспредметный, двухмерный); *искусства пространственные, меняющиеся во времени*: 1) мимика (предметная), 2) танец (беспредметный); *искусства временные*: 1) поэзия (предметная), 2) музыка (беспредметная).

Наиболее последовательно разработал Гостинский эстетику музыки, в которой памятно превзошел Гербарта. Он доказал, что утверждение «абстрактных формалистов», будто музыка не имеет мыслительного содержания, относится только к музыке абсолютной. Пение, напротив, имеет содержание, которое, однако, вытекает не из музыки, а из поэтического текста. Он подчеркнул, что пение

является соединением двух искусств и потому о нем нельзя судить лишь с позиции одного искусства, но необходимо рассмотреть взаимоотношения поэзии и музыки. Эту проблему Гостинский изучил наиболее досконально и тем самым заложил основы современной эстетики музыкального искусства. Прежде всего он отверг предрассудок о несовместимости прекрасного поэтического и музыкального и обратил внимание на то, что необходимо учитывать три рода этого соединения: 1) программную музыку; 2) мелодраму, где программа полностью выявляется, ибо речь идет о музыке со словесной программой; 3) пение, являющееся наиболее важным видом соединения поэзии и музыки и представляющее наиболее обширную область — от народной песни до музыкальной драмы, объединяющей три вида искусства: поэзию, сценическое искусство (мимику и декораторское искусство) и музыку.

Значительную и успешную теоретическую борьбу вел Гостинский с характерными для того времени идеями, возникшими вокруг музыкальной драмы (Ганслик, Дурдик), особенно вокруг опер Вагнера и Сметаны. В этой борьбе родилось его понимание как художественного прогресса («О прогрессе в искусстве», 1889), так и национального характера искусства («Искусство и национальность», 1869) и реализма. Гостинский считал наиболее выразительной формой национального искусства музыкальную драму-оперу. Эстетическую сторону национального художественного произведения он измерял созвучностью эпохе и прототип такого произведения находил в операх Вагнера. Признаком современности он считал реализм, отвергая распространенное в ту пору мнение, будто в реализме прекрасное и правда противоречат друг другу. На основе анализа современных музыкальных произведений (Вагнера, Сметаны), а также литературы (Толстой, Достоевский и Золя) и живописи (Верещагин) он доказывал, что правда в искусстве является таким же эстетическим элементом, как и прекрасное. Так он пришел к широкой и до сих пор актуальной теории реализма («О художественном реализме», 1890), который был для него лучшим доказательством прогресса в искусстве. Свою борьбу за устранение предрассудков, связанных с оценкой опер Сметаны, и против не раз предъявлявшегося ему обвинения в «шквпатриотизме» он завершил книгой «Бедржих Сметана и его борьба за современную чешскую музыку» (1901).

С самого начала своего научного пути Гостинский ста-

рался уяснить вопросы возникновения искусства («О зачатках изобразительного искусства», 1877; «О древнейших следах европейского искусства», 1877; «О зачатках музыкального искусства», 1878; «О музыке древних греков», 1878; «Театральные представления в Афинах», 1878). По Гостинскому, искусство логически и исторически вырастает из трудовой деятельности, из которой оно в процессе истории человечества постепенно вычленилось, обретая самостоятельное существование. Комплексное материалистическое изложение генезиса искусства он дал в работе «О происхождении искусства» (1891). Основная предпосылка человеческой культуры — вертикальное положение человеческого тела. Последовавшее за этим освобождение руки человека и разделение труда он считает решающим моментом как в истории развития человека, так и в искусстве. (При этом Гостинский не знал работы Энгельса «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека».) Первые художественные проявления он считает следствием материальных условий и коллективной деятельности людей. Искусство само по себе — «сладкий плод труда». Первоначально все решает целенаправленность, позднее к ней присоединяется художественное чувство прекрасного, и наконец прекрасное само становится целью художественного творчества. Фантазия и образность в его понимании зависят от действительности. Дальнейшими условиями возникновения искусства он считает оседлые поселения и религиозные воззрения.

Важное место в эстетике Гостинского занимают размышления о социальной обусловленности искусства и его назначении в обществе. О социальной обусловленности и вкусе Гостинский писал в статье «Искусство и национальность» (1869). Социологически мотивированы и его рассуждения в упомянутых выше статьях «О происхождении искусства», «О прогрессе в искусстве» и «О значении художественной промышленности». Наиболее обобщенным и точным выражением социальной философии искусства и характерных для того времени устремлений к демократизации искусства, бесспорно, остаются его работы «О социализации искусства» (1903) и «Искусство и общество» (1907). Благодаря своему демократизму, оптимизму, вере в человека и гуманный мир он пришел к убеждению о важной роли искусства в деле воспитания общества. В искусстве он видел наиболее близкое народу средство массового воспитания и потому требовал последовательной его де-

мократизации. Не только искусство, но и все прекрасное должно было служить самосовершенствованию человечества. Как в этом вопросе, так и в акцентировании связи эстетических проблем с этическими он был продолжателем Палацкого и Тырша.

Гостинский не был в подлинном смысле слова систематиком в эстетике, но на основе своих монографических работ он приходил к общеэстетическим выводам. Впрочем, его воздействие не ограничивалось только научно-академической деятельностью. Гостинский жил художественными проблемами своей эпохи и умел не только теоретически, но и практически энергично отстаивать прогрессивные идеи, прокладывая им дорогу в общественном сознании. «Именно общественная деятельность Гостинского принадлежит к самым светлым страницам его жизни; его великая, недостижимая личная чистота дает нам незабываемый пример. Гостинский относится к числу тех счастливых людей, которые не только писали историю, но и делали ее», — отмечал Неedly*.

ПОКОЛЕНИЕ 1890-х ГОДОВ В КРИТИКЕ

На рубеже 80-х и 90-х годов XIX века в Чехии сложно переплетаются многие нерешенные проблемы (национальные, социальные, культурные). По мере того как на протяжении 80-х годов в политике наступает депрессия, особенно явственная при сравнении с внушавшим оптимистические надежды подъемом 60-х годов, лучшие силы чешского народа сконцентрировались на культуре и особенно на письменности как самой активной в общественном отношении ее области. Тем не менее острое противоречие между прогрессивными силами и реакционными порядками, критическая национальная ситуация вызывали у интеллигенции чувство отчаяния и безысходности. Так получает объяснение тот факт, что в эти годы значительного культурного развития народа в молодом поколении преобладает атмосфера скепсиса, безнадежности и разочарования.

В этот период необычайно возрастает общественный интерес литературной критики. Молодые литераторы и литературные критики начали полнее сознавать, что в ситуации кризиса чешского общества уже недостаточно ни журналист-

* * Nejedlý Z. Z české literatury a kultury. Praha, 1972, s. 39.

ской критики, ни критики в духе Врхлицкого, основанной на впечатлении или только на информации. Они чувствовали необходимость создания литературной критики нового типа — критики оценочной, которая вмешивалась бы и в социальную жизнь. Их уже не удовлетворяла и дурдиковская «эстетическая критика», которая оценивала художественное произведение, исходя из того, как оно воплощает идеал красоты, представлявший исторически неизменным и общим для всех видов искусства. От критики дурдиковского типа новое поколение отталкивали не только ее эстетический догматизм и формализм, но и тот факт, что эта «эстетическая критика» вообще не принимала во внимание «внеэстетические» качества и функции художественного произведения, принципиально отвергая обязанность служить общественным интересам и какую бы то ни было воспитательную роль.

Непосредственно против гербартовского формализма в эстетике выступил Томаш Г. Масарик (1850—1937). В его подходе к искусству прежде всего утвердились психологически-гносеологические критерии, что видно из работы по эмпирической эстетике, названной «Об изучении поэтических произведений» (1884). Методологии, исходящей из понятия прекрасного и дедукции как из основополагающих принципов, Масарик противопоставил индукцию и психологический анализ. Художественное познание он провозгласил высшим проявлением человеческого познания: «Художественное познание есть высшее человеческое познание». Поэзию он назвал самым понятным и популярным видом искусства, оказывающим наибольшее воздействие на развитие общества. Необходимо заметить, что Масарик видел в литературе и искусстве в первую очередь служение нравственным идеалам, средства, с помощью которых человеку предлагаются эталоны общественного поведения в рамках буржуазной демократии. Так, все богатство функций искусства и литературы он свел главным образом к этическим и политическим принципам, что находит отражение и в упомянутой работе. В качестве второй ее части вышли материалы «По поводу эстетического анализа Краледвоянской и Зеленогорской рукописей» (1886)*, доку-

* С сообщением об открытии этих рукописей в 1817 году выступил библиотекарь и архивариус Национального музея Вацлав Ганка (1791—1861). Речь шла о подделках, которые должны были доказать, что до чешской средневековой поэзии, ориентированной на западные образцы, в Чехии существовало и собственное поэтическое творчество славянского происхождения. Эта выполненная на высоком поэтическом уровне подделка в начале чешского Возрождения, несомненно, подняла национальное

зывающие их историческую несостоятельность. В разборах рукописей, а также в высказываниях о Достоевском (во втором томе книги «Россия и Европа») Масарик произвольно приблизился к социологическому методу содержательного анализа.

Наиболее значительной литературной заслугой Масарика было основание научно-критического журнала «Атенеум» (1884), где он сам выступал в роли литературного критика. Однако суждения его часто бывали однобоки, ибо, с одной стороны, он почти отождествлял искусство с действительностью, а с другой — литературное творчество и критику, по существу, считал инструментами политики. Не только в его общих рассуждениях, но со временем и в его литературно-критической деятельности социологические интересы возобладали над эстетическими. В 90-е годы он стал рассматривать литературу прежде всего как «зеркало эпохи». Как во французском романе, так и в романе Достоевского и в американской литературе на рубеже столетий он видел ценный источник социологической информации. Его социологически понимаемому «зеркалу эпохи», конечно, чужда материалистическая диалектика и социальная революционность.

В журнале «Атенеум» был возобновлен спор о Краледворской и Зеленогорской рукописях (статьей Гебауэра, 1886). С этой трибуны молодого и для своего времени передового поколения ученых против подлинности рукописей выступили историк Я. Голл, литературовед Я. Влчек и О. Гостинский. Вокруг этого вопроса разгорелась острая борьба, разделившая чешское общество на два непримиримых лагеря. Филологический и исторический спор перерос в большое политическое и социальное сражение, которое привело не только к ревизии чешского литературного прошлого, но и к резкой критике современной жизни нации. В процессе этой борьбы выкристаллизовалось новое критическое и научное направление, названное позднее «реализмом». Речь, однако, шла не о художественном реализме, а о реализме философско-критическом, представлявшем собой трансформацию позитивизма. Наряду с «Атенеумом» трибуной «реалистов» стал и основанный в 1886 году Яном Гербеком журнал «Час» («Время»).

самосознание. Подделки, приписываемые В. Танке и журналисту Й. Линде (1789—1834), оставили след и в чешской историографии. Фальсификация была окончательно доказана в 80-е годы, хотя сомнения в подлинности рукописей возникали и ранее.

«Реалистическое» движение явственно вело и к изменению взгляда на литературу и искусство вообще. Его сторонники начали обстоятельнее знакомить чешское общество прежде всего с реалистической русской литературой (Тургеневым, Толстым, Достоевским), привлекая внимание к достоинствам художественного реализма и к воплощению его принципов в творчестве чешских поэтов, писателей и драматургов (Махар, Шимачек, Стронуежницкий, Прейссова). С эстетической точки зрения сущность реализма наиболее доходчиво и основательно объяснил О. Гостинский в упомянутой статье «О художественном реализме».

В 80-е годы «реалисты» подняли значение литературной критики, превратив ее в средство критики общества. Литературная критика начала действительно вмешиваться в решение самых жгучих современных социально-политических проблем. За сближение литературы и политики выступил молодой критик Губерт Г. Шауэр (1862—1892), исходивший из убеждения, что большая часть чешской литературы 80-х годов оторвана от современной общественной жизни. Вся критическую деятельность Шауэра характеризует стремление углубить влияние литературы на общество.

Вначале Шауэр скептически рассматривал проблему самобытности чешской культуры. Его статью «Два наших вопроса» (1886) патриотическая журналистика объявила «нигилистической философией национального самоубийства». Напротив, Шальда назвал ее патриотическим поступком, ибо Шауэр своей статьей хотел лишь пробудить совесть тех, кто нес ответственность за современный кризис чешской нации в эту «удивительно сумрачную эпоху, обескровленную, полную отчаяния, буквально близкую к самоубийству». Однако в более поздних критических работах Шауэр сформулировал ряд тезисов о мировом значении национальной литературы. Он приходит к выводу о стирании национальной индивидуальности, обусловленной исторически, психологически и социологически. Национальный характер представляется Шауэру прежде всего нравственной задачей и моральным долгом писателя по отношению к человеческой культуре. Главной задачей чешских писателей он считал создание национальной литературы в вышеозначенном смысле слова. Его представление о современной национальной литературе, так же как и представление Гостинского о современной национальной музыке, было тесно связано с понятием «реализм». Попро-

су реализма, в котором он видел современный способ художественного выражения, Шауэр посвятил несколько статей (1888—1891). Критика тоже должна была стать национальной. Свой идеал такой критики Шауэр формулирует в статье «Наша критика» (1889). Здесь он впервые открыто выступает против чисто «эстетической критики». Истинный критик — «психолог и философ, политик и социолог, он — все...», писал Шауэр в этой статье *. Он выдвигает перед критикой воспитательные задачи и решительно выступает против существовавшего до той поры подчинения критики и литературной истории филологической науке. Литературную критику он ставил, собственно, в один ряд с эстетикой, историей и этикой. Его критические воззрения позднее сравнивались со взглядами Сент-Бёва. Вопреки внутренней противоречивости своих взглядов Шауэр стал предшественником критики 90-х годов.

В достаточно разнородной критике 80-х годов важную роль сыграли религиозные моравские журналы «Литерарни листы» («Литературные листы») и «Глидка литерарни» («Литературное обозрение»). Наряду с Шауэром в них печатался другой предшественник поколения 90-х годов, философствующий критик Леандр Чех (1854—1911), первый пропагандист французской научной критики в Чехии. Ознакомившись с творчеством Тэна, Гюйо и Эннекепа, он выдвинул требование антидогматической критики, не ограничивающейся эстетическим анализом в духе формалистической эстетики, а стремящейся к научному истолкованию произведения и постоянно обращающейся как к жизни автора, так и к общественной среде, в которой он творил и на которую воздействовал. Своими статьями Леандр Чех значительно обогатил отечественную литературную теорию и критику. Работой «Палацкий как эстетик» (1898) он внес серьезный вклад в историю чешской эстетики.

Шауэр и Чех констатировали, что чешской литературе не хватает чувства ответственности перед нацией, что она утрачивает контакт с эпохой и перестает быть выразительницей насущных общественных интересов. Поколение критиков, вступавшее тогда в жизнь, тоже считало ложным чувство удовлетворенности существующим «культурным богатством». Если поколение критиков 80-х годов

* *Schauer H. G. Naše kritika.* — «Česká revue», 1889, s. 239.

старалось главным образом разрушить иллюзии о том, что чешская литература уже вышла на мировую арену, и выражало стремление к социальным реформам, то поколение 90-х годов не ограничивается неприятием современных форм общественной жизни и начинает дополнять это неприятие позитивными устремлениями, поисками такого нового идеала, который смог бы преодолеть все представления, связанные с существующим общественным строем.

В конце XIX века социальная изолированность приводила деятелей искусства к все обостряющемуся конфликту с буржуазным обществом. Индивидуалистическая идеология нашла выражение в символизме и декадентстве. Вокруг этих направлений в начале 90-х годов в чешской культуре возникло много литературных и критических споров. Нельзя, однако, отождествлять (как указывал Ф.-Кс. Шальда) свойственный этому поколению индивидуализм с эгоизмом и себялюбием, субъективную ориентацию — с импрессионизмом в критике.

Наиболее значительной личностью в поколении 90-х годов стал именно Франтишек Ксавер Шальда (1867—1937), который под субъективной ориентацией в критике подразумевал личную заинтересованность. Его научная деятельность была неразрывно связана с критикой и беллетристикой (он был поэтом, романистом и драматургом). В совершенстве зная искусство и теоретическую литературу многих народов и эпох, он не стал ученым, обращающим свои взоры к прошлому. Когда Шальда писал о художественных личностях прошлого и их произведениях, он всегда имел в виду их современное значение и то, чем они могут стать для нас в будущем. Литературу и искусство он вообще понимал как творческий процесс, который постоянно обновляется.

Шальда стремился поставить критику на научную основу и объяснить отношения между художником и обществом. Своими переводами и статьями он ввел в чешское культурное сознание идеи Эннекена, Сент-Бёва, Гюйо, Карлейля, Рёскина и Кроче. В художественно-критической практике он стремился поднять чешское искусство до европейского уровня, извлечь из символизма лучшие его импульсы. В этом течении Шальда видел прежде всего явление философское, историческое и социальное и в этом смысле объяснял и защищал его в своей первой теоретической работе — «Синтетизм в новом искусстве» (1892). Эта статья о синтетизме, ставшая поэтической, научной

и критической программой молодого Шальды, была целиком основана на защите творчества, которое не ограничивается описанием внешней действительности, но само участвует в создании новой жизни и нового мира. Символизм и декадентство он считал реакцией на натурализм, исторически обусловленным мировоззрением, имеющим право на существование, как любое другое, ибо соответствует определенным явлениям жизни. Синтетизм, под которым он подразумевал «линию единства и целостности в искусстве», Шальда понимал не как художественную программу или направление, а как «идеальную цель», способствующую более постоянной и тесной связи между искусством и жизнью.

Шальда стал соавтором (вместе с Й.-С. Махаром) манифеста «Чешской модерна», напечатанного в левом журнале «Розгледы» («Обозрение») в 1895 году. Источником и критерием литературной деятельности манифест впервые провозглашал внутреннюю правду творческой индивидуальности, связанной с жизнью. От литературной критики манифест требовал, чтобы она стала самостоятельным и равноправным видом литературы и защищала свои убеждения, невзирая на авторитеты. Этим он метил в современную чешскую консервативную, догматическую и провинциально-ограниченную критику. Манифест резко осуждал, с одной стороны, эклектизм, дилетантизм, иллюстративность и утилитарность «люмировского» поколения (Врхлицкий, Сладек), с другой — все модные течения «искусства для искусства». Главное значение «Чешской модерна» заключалось в том, что она обратила внимание молодых художников на новые искания в области духовной, нравственной, формальной и социальной.

Еще в 90-е годы Шальда разошелся во взглядах с чешскими декадентами (И. Карасеком и А. Прохазкой). Разошелся он с рядом современников и во взгляде на роль искусства. Он отверг аристократический лозунг «искусство для искусства», объясняя, что искусство само по себе не имеет смысла, но что смысл его зиждется как раз на жизни, которую оно призвано преумножать и украшать. Шальда видел в искусстве неповторимое творческое деяние и интуитивное познание самих основ бытия. Смысл искусства, по его представлениям, в том, чтобы вести человеческое восприятие к более полному видению действительности и более глубокому проникновению в нее. Такому пониманию искусства Шальда посвятил ряд эссе, собрав их

затем в своей первой книге — «Сражения за завтрашний день» (1905).

Индивидуалистический подход 90-х годов остался основой понимания Шальдой искусства в течение всей его жизни. Эта противоречивая позиция, являвшаяся защитной реакцией против отживших форм буржуазного жизненного стиля и свидетельствующая о расхождении с приобретательским и разлагающимся миром буржуазии, не означала, однако, отказа от общественной функции искусства; напротив, Шальда считал эту функцию важным элементом искусства. Он открыто провозглашал, что искусство должно служить, что оно тем значительнее, чем большему и более жизненному целому служит. О ценности художественного произведения он судил прежде всего по его правдивости и жизненности. Последнюю он рассматривал не только как правдивое, проверенное глубоким личным переживанием понимание жизни, отражающееся в произведении, но и как способность произведения глубоко воздействовать на общество.

Критику Шальда считал самостоятельным видом искусства, выносящим общественно значимые суждения о художественных произведениях и национальной жизни. Под его пером чешская критика превратилась в важное орудие борьбы за нравственное здоровье всей нации. Он признавал, что критическая деятельность может быть двоякой — иногда научной, иногда художественной, — и сам в своей практике соединял оба этих вида. Его критические статьи об искусстве, относящиеся к 90-м годам, полны страстной борьбы за то, чтобы чешское искусство поднялось на европейский уровень. Он развил и утвердил в чешской литературе форму литературного и культурно-философского эссе, соединяющего в себе объективный анализ явлений с субъективным переживанием и индивидуальным выражением. Однако большая часть теоретического и критического творчества Шальды относится к XX столетию.

Наряду с Шальдой наиболее значительным представителем молодой критики в 90-е годы стал Франтишек Вацлав Крейчи (1867—1941), чья теоретическая деятельность хоть и не достигала шальдовской глубины и оригинальности, однако имела в то время с его творчеством много общего, начиная с их сотрудничества в «Розгледах» Й. Пельцла (Крейчи также подписал манифест «Чешской модерна»). Они вместе старались возродить чешскую критику, смело пересматривая прежние художественные и общественные

воззрения. Несмотря на то, что Крейчи понимал искусство как выражение «душевного состояния общества», то есть считал его социальным явлением, он был близок Шальде в акцентировании роли индивидуальности и в тезисе, согласно которому «искусство служит жизни и преумножает ее». Однако, с другой стороны, еще его ранняя работа, «Влияние социального движения на литературу» (1892), представляет собой достойную оппозицию психологическому подходу Шальды и свидетельствует о методологической и мировоззренческой широте тогдашней молодой критики. Поисками общественных влияний, которым подвержена литература в любой исторической ситуации, Крейчи опередил в чешских масштабах свое время, ибо воспринимал литературное произведение как документ эпохи.

Хотя Крейчи считал, что попытки перейти к социализму в конце XIX века еще утопичны, однако, опираясь на них, он стремился проследить временные связи между литературой своей эпохи и социальным движением. Он обнаружил две основные тенденции, посредством которых литература той поры соприкасалась с общественной действительностью. Это натурализм и пессимизм. С социологической точки зрения он сумел проанализировать и чешское декадентство. И несмотря на то, что относился к нему весьма критически, сумел распознать, что оно зародилось, скорее, «из боли плебеев и пролетариев», в отличие от французского декаданса, возникшего «из пресыщения жизнью и культурой». Современную литературу Крейчи понимал как естественного соратника пролетариата. Этой проблематике, а также возможностям воздействия литературы на общество он посвятил статью «Литература и народ» (1896) и книгу «Художественное произведение в литературе и его воспитательная сила» (1903), где снова коснулся ряда весьма интересных проблем, только спустя десятки лет оказавшихся в центре внимания социологии искусства. Критическую деятельность этого периода он завершил книгой «Десять лет молодой литературы» (1901).

Большое значение имела популяризаторская деятельность Крейчи, стремившегося ознакомить пролетариат с современной литературой, и его стремление постичь характерные черты литературы, соответствующей эпохе массового социалистического движения. Однако на этом пути он пришел к эклектизму и вульгаризаторству как в фило-

софии, так и в эстетике. Несмотря на это, его теоретическое наследие конца прошлого — начала нашего века осталось интересным вкладом в чешскую социальную философию искусства.

Хелена Лоренцова
Мирослав Прохазка
Зденек Поспишил

Перевод О. Малевича

Йозеф Юнгман СЛОВЕСНОСТЬ

I. О КРАСНОРЕЧИИ ВООБЩЕ

A) Введение в науку о красноречии

ОБРАЗЕЦ (идеал)

§ 39. Подобно тому как художники, например живописцы, прежде чем приступить к созданию картины, представляют ее в уме уже готовой и этот мысленный образ служит им *образцом*, которым они руководствуются в своем творении, так и писатель, что бы он ни создавал — будь то проза, или стихотворение, или речь, — прежде чем приступить к делу, должен хорошо продумать, что и как он хочет писать, должен создать наисовершеннейший мысленный план или образец своего произведения, который будет служить ему руководством при сочинении и написании.

Замечание. Истина есть идеал нашего познания; возвышенное — идеал нашего чувствования; чувствительность — идеал нашего поведения. К истине должны возвышаться наш ум и разумение, к добродетели — воля, к возвышенному — сердце. Истина, добро и красота — вот три звезды, светящие над науками, человеческим обществом и искусством («Ческа вчела»¹, 1835).

B) Части науки о красноречии

§ 40. Во всем, что мы пишем и говорим, можно различить *предмет* и *слова*, то есть *что* и *как* мы говорим или пишем. Предмет должен быть обретен, упорядочен, а слова должны быть высказаны и где надо произнесены голосом. Следовательно, существуют четыре части науки о

красноречии: *обретение* (inventio), *упорядочение* (dispositio), *высказывание* (enunciatio) и *произнесение* (pronunciatio).

Глава I ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ

I. В ЧЕМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ИЗОБРЕТЕНИЕ

§ 41. Материя либо зависит от воли пишущего, либо дана ему. Если для ее распространения должны быть *обретены* идеи, надобно обращать к ней мысль или, точнее, способность мышления, и подобное обращение способности мышления к предмету, каковой должен быть написан или высказан, называется *размышлением* (meditatio). Следовательно, изобретать означает то же, что размышлять.

Замечание. Материя всякого прозаического, поэтического и ораторского сочинения есть понятие или положение, поскольку чувства и стремления, дабы быть представленными, должны претвориться в понятия, и то, что изобретено для распространения материи, есть также понятия и положения; первые называются *главным положением, главным понятием*, вторые — *побочными, второстепенными*. Любое понятие или положение может быть главным, ежели только остальные к нему относятся и его объясняют. Подобно тому как на земном шаре любое место можно почитать центром, вокруг которого простирается великое пространство для обозрения, так и в мысли человеческой любое понятие может быть центром для иных понятий, опосредованно или непосредованно его касающихся.

§ 42. Наука о красноречии не может внушить писателю, в каких случаях говорить то или иное; мысль и разум должны ему подсказать, какие второстепенные положения и понятия он должен всякий раз выбирать для обоснования главного положения и понятия; размышляющего о данном предмете наука может лишь как бы вести за руку, сообщать ему некоторые общие правила и давать советы, может показывать ему направление и способ размышления; может называть признаки или основания истины, добра, красоты и, наконец, открывать различные стороны материи и тем самым различные способы размышления о ней.

§ 43. Размышление и результаты его не находятся, как могло бы показаться, полностью во власти человека. Ко-

нечно, существует свободная воля, но, с другой стороны, так много зависит от случайности, от расположения духа да и от телесных ощущений и т. д., что кажется, будто замысел устанавливает только первое и неопределенное направление размышления, а чужая и неодолимая сила управляет отдельными действиями нашей мыслительной способности и определяет результаты. Тем не менее разум и опыт позволяют установить некоторые правила размышления и ход его, если мы обнаружим, каким путем человеческий дух приближается к познанию истины, красоты и добра.

II. ВСЕОБЩИЕ ПРАВИЛА РАЗМЫШЛЕНИЯ

§ 44. Правила размышления и обретения таковы:

1. Постараемся живо и полно представить предмет, о котором мы собираемся размышлять, причем по возможности наглядно (в изображении, конкретно, неотвлеченно).

Замечание. Еще лучше на место вымыслов поставить воспоминания о поступках, действительный опыт. Намереваясь, к примеру, размышлять о скупости, воскреси образ знакомого скупца. Голый разбор понятий или словесных определений приводит к мыслям, высказанным другими, или рождает всего лишь предположения (*hypothese*), к тому же часто несостоятельные.

2. Надобно глубоко проникнуть в суть предмета, дабы не отклониться от главной мысли.

3. Необходимо постоянство, которое, впрочем, более всего зависит от силы воображения; но мы можем овладеть своим вниманием и способностью непрерывно развивать одну и ту же мысль.

Замечание. Поэты и философы носят материю своих произведений или предмет своих размышлений в уме, не рассеивая внимания другими жизненными впечатлениями. Молодой человек обретает власть над своим вниманием, приучаясь так долго обращать его на какой-либо предмет, пока не достигнет цели.

4. Иной раз надобно побеждать постоянством слабость или противодействие своих дарований (талантов).

Замечание. Почему великие мыслители часто бывают своенравны? Отсюда же то довольство малым, которое мы обычно встречаем у механических рабочих и у людей, чей труд в чем-то схож с их трудом, как, например, у школь-

ных учителей низшей ступени, у рядовых грамматиков и т. д.

5. Надобно знать язык во всей его полноте, дабы мысль находила знаки своих понятий в речи и дабы ей всегда предоставлялись наилучшие знаки. Бывает, что истинное название вещи не сразу приходит на ум, и оттого идея, которую мы намеревались высказать, меняется.

Речь есть средство духовного развития и вместе с тем препятствие для него. Творческий дух противоборствует этому препятствию и любит создавать собственную речь; отсюда частые жалобы на непонятность, но отсюда же и своеобразие (оригинальность).

Замечание. Порой, когда размышление застопорилось, полезно подумать о родственных предметах. Например, намереваясь размышлять о тщеславии, следует иметь в виду ученых вообще, их речи и странности, тщеславие женщины, пустых людей, молодежи; полезно сравнить тщеславие с верой в себя, честолюбием, гордостью и т. д.

6. При выборе материи для усердного размышления надо стремиться к тому, чтобы ценность ее в нашем мнении не упала, а ежели это случилось, следует превозмочь себя. Почему же у наилучших умов рождается столько незаконченных рассуждений?

7. Необходимо известное соединение мужественной мысли, свободы и спокойствия духа, надо доверять себе и пускаться в полет мысли, не стараясь все тщательно взвесить на весах, и не следует терять присутствие духа, если не сразу удастся достичь совершенства.

Знание теории может вести к излишней пунктуальности. Шекспир и Данте не знали правил, и многие знаменитости не считаются с ними.

8. К размышлению надобно готовиться:

- а) посредством чтения, но осторожно,
- б) обозрением идей из собственных запасов.

Замечание. Старательно записывать и просматривать мысли свои бывает полезнее, чем делать и перечитывать выписки из книг. Иногда и перемена места способствует мышлению.

III. ХОД РАЗМЫШЛЕНИЯ

§ 45. Способы, или методы, размышления, или проникновения в предмет с целью его познания, различны, среди них на первом месте стоят следующие:

§ 46.1. *Способ последовательный*, или *систематический*, есть полное, строгим правилам подчиняющееся разложение единого и связного ряда идей, исходящего из простых понятий и первичных положений и спускающегося к тому, что является особенным и неизвестным, прибавляя к первым понятиям все новые и подбирая все новые подтезисы (*Untersätze*) ко вторым. Сначала даются определения (*definitiones*), к ним присоединяются другие положения, или очевидные сами по себе (*evidens*), или заимствованные из иных наук, или известные по общему опыту; из них или из цели исследования черпаются различительные признаки ранее определенных предметов, а это разграничение одновременно устанавливает и порядок подбора подтезисов, а затем и заключений, из них вытекающих. Доказательства приводятся после положений, а объяснения — с помощью примеров после доказательств. Теория предшествует, а факты, на которых она основывается, следуют за ней. Рассуждение переходит от отвлеченного к конкретному.

Замечание. Этот способ, или метод, требует совершенного владения предметом и имеет место преимущественно в философских системах. Образцовые примеры у немцев — Кант, Фихте и другие. Метод этот более всего пригоден для философов, создающих системы.

§ 47.2. *Сократический способ*, или *метод* (названный так по имени автора, на которого ссылается Платон). Этот метод может считаться естественным способом рассуждения изобретателей идей. Он исходит из отдельных вещей или деяний, которые приводит либо в качестве примеров, дабы произвести из них отвлеченные понятия, либо в качестве явлений или проявлений, для объяснения коих ищет предположения. Иногда основанием исследования служат общепринятые мнения, древние предания или изречения мыслителей. Стремясь обнаружить их подлинный смысл или проверить их истинность, тот, кто пользуется этим методом, постепенно переходит к исследованию самого предмета; найдя в утверждениях других исследователей ошибку, он старается исправить ее определенными ограничениями или добавлениями, испытывает эту измененную формулу, объясняет далее и так переходит от одной поправки к другой, от одного сомнения к другому, пока наконец предмет не оказывается перед нашими глазами в полном свете, а исследование не приходит к таким утверждениям, которые совершенно понятны, устраняют

все трудности и заключают в себе все доводы правдоподобия.

Замечание. Этим способом надлежит пользоваться только тем, кто сам мыслит. Лучший образец — Платон. У немцев — Лессинг, Гарве², Энгель³. Способ этот требует живой сообразительности, учености, остроумия и великого духа, позволяющего предвидеть, куда поведет идея. Он пригоден для философов и поэтов, в особенности дидактических (например, Horatius, «Epistola ad Pisones»⁴).

Подчиненные формы этого метода суть:

§ 48.3. *Исторический метод*, заключающийся в том, что, размышляя о каком-нибудь предмете, мы приводим историю этого предмета или его познания.

Замечание. Платон в «Республике» и Руссо в «Эмиле» делали первое, Цицерон обычно делает второе.

§ 49.4. *Опроверяющий метод* более доступен, поскольку есть чего придерживаться, но к новым идеям приводит отнюдь не легко и даже может быть препятствием на пути к обретению истины. Лессинг и Шлегели⁵ счастливо пользовались этим способом.

§ 50.5. *Истолковывающий метод* идет по стопам избранного автора: пользоваться им надлежит прозорливо, дабы объяснить и то, что автор лишь предчувствовал и наметил.

§ 51.6. *Наблюдающий метод* излагает то, что говорили о предмете другие или чему учит на сей счет опыт, и стремится исправить допущенные в познании ошибки или даже добыть новые результаты.

IV. О ЗНАКАХ ИСТИНЫ, КРАСОТЫ И ДОБРА

§ 52. Знаки истины, красоты и добра (см. § 42) суть *доводы* (argumenta), в соответствии с чем их делят на три группы, а именно: *доводы доказательные* (probandia), которые убеждают разум с помощью истины; *доводы утешающие* (delectantia), которые тешат чувство показом красоты; *доводы уговаривающие* (suadentia), которые склоняют к себе волю через показ добра.

1. ДОВОДЫ ДОКАЗАТЕЛЬНЫЕ

§ 53. К доказательным доводам относят:

а. *Определение, или ограничение* (definitio), то есть перечисление признаков понятия, которыми оно отличается от других. Делается это в зависимости от потребности или

малым числом слов, то есть указанием общего рода и видового различия (*genus commune et differentia specifica*), как, например: «Человек есть животное разумное»; или бóльшим числом слов, — то же самое, например, может быть изложено так: «Это единственное животное (то есть человек), которое чувствует, что есть порядок, что прилично в деяниях и словах, какова мера. И потому красоту, лепоту, прелесть всех вещей, которые мы чувствуем зрением, ни одно другое животное не чувствует» (Сенека).

б. *Перечисление* (*enumeratio*) есть указание частей некоего целого, как, например: невинно его отрочество, чисто юношество, мужественна зрелость, старость добродетельна и спокойна, вся жизнь его свята и славна.

с. *Значение* (*notatio*) есть изложение смысла, заключенного в некоем слове. Например:

Коли «славяне» зоветесь, не мните, что слово простое
Даже без дел благородных великим творит славянина.

(Коллар)

д. *Происхождение слов* (*производные, conjugata*), то есть выведение одного из другого, как, например:

В том лишь, в чем грек человеком сказался, подражать подобает
Греческим нам образцам, не тому, в чем остался он греком.

(Коллар)

е. *Род и вид* (*genus et species*). Например, добродетель есть род, ее вид суть справедливость, миролюбие, удалство, мудрость.

ф. *Причина, результат* (*causa, effectus*), как, например: ранение есть причина смерти, смерть есть результат раны.

г. *Предшествующий, последующий* (*antecedens, consequens*). Так, цветок предшествует плоду.

h. *Сходство* (*similitudo*), указание на сходство двух в остальном различных вещей, например: как земля от воздѣльвания, так ум от наук становится лучше и плодороднее. *Несходство* (*dissimilitudo*) — различие у сходных вещей, как, например:

Дерево каждой весною буйной листвою зеленеет,
Сила весны к человеку не возвращается боле.

и. *Противоположности* (*oppositia*), не могущие существовать совместно в одном подлежащем, как-то: добродетель и порок, сердечность и равнодушие.

к. *Обстоятельства* (adjuncta): то, что связано с вещью, хотя и без необходимости. Обстоятельства относятся к личностям, например: дар от короля еще драгоценнее; или к вещам, например:

У кого лицо ладно,
пока речь течет складно,
верь ему, — знать, в нем есть
прямодушье и честь.

(Старинная песня)

Здесь открытое лицо — обстоятельство или признак правдивости.

Наконец, обстоятельства могут относиться к поступкам; такие обстоятельства перечислены в стихе, помогающем их запомнить: «Кто, где, что, сколько раз и чем, почему, как, когда и с кем».

Например: когда ночная тьма рассеялась, самый храбрый муж Гектор приказал каждому быть готовым к бою и всем сойтись на просторной городской площади, затем, разделив войско на отряды и фаланги, повелел открыть одни ворота и т. д. Здесь простое положение «Гектор готовился к бою» распространено обстоятельствами или признаками времени, личности, места и т. д.

l. *Сравнение* (comparatio), сопоставление двух предметов ввиду какого-либо совпадения; например, если заслуживает наказания отцеубийство, заслуживает его и убийство матери.

Замечание. Сходство и сравнение не есть одно и то же, ибо а) сходство устанавливается для того, чтобы качество одного было познано в другом; сравнение же проводится ради выявления количества множественной меры вещей; б) сравнение может касаться и вещей несходных, лишь кажущихся сходными.

m. *Подобие* (analogia) есть собственно схожесть; например: Здена любит свое дитя, поскольку почти все матери любят своих детей.

n. *Пример* (exemplum) есть доказательство с помощью поступков. Как-то: Сократ происходил из невысокого рода; Клеанф черпал воду и добывал пропитание поливкой сада; философия не приняла Платона в свое лоно и все же прославила его. Почему бы и тебе не питать надежду стать равным им? Все они твои предки, ежели ты их достоин (Сенека).

o. *Свидетельство* (testimonium) есть доказательство чьими-то словами. Например: Платон, сей духом и искус-

ством выдающийся муж, полагал, что общины благословенными стали бы, ежели бы ими управляли ученые и мудрые люди, ибо такие правители все свое усердие обращали бы на искусство и мудрость (Цицерон).

2. ДОВОДЫ УСЛАЖДАЮЩИЕ

§ 54. *Доводы услаждающие*, которые тешат душу показом красоты, суть чувства наглядные (действующие на разум и на органы чувств), поскольку воздействуют силой воображения. Они называются также чувствами эстетическими, хотя определение это недостаточно четко, ибо слово *aistesis* в греческом языке означает чувство вообще.

§ 55. Существуют эстетические чувства — либо *приятные*, либо *неприятные*, либо *смешанные*. Неприятные чувства не удовлетворяют источники чувств и мысли, поэтому только приятные и смешанные чувства могут почитаться услаждающими доводами. Для приятных чувств существует также название — *чистые* (*purî*).

1) Чистые чувства

Чистое, или беспримесное, эстетическое чувство есть *чувство красоты*.

§ 56. Прекрасное есть то, что удовлетворяет наше эстетическое чувство. Но поскольку красота, дабы ее можно было выразить словами, должна превратиться в понятие, то, как и другие понятия, она представляет собой соединение различных признаков.

Замечание. Прекрасное, собственно, означает то же, что красное, но, поскольку красный цвет наиболее живой, мы называем *прекрасным* вообще все, что в чувственном отношении совершенно и блестяще, например шлифованный драгоценный камень. В поэтических произведениях совершенство идей выступает в чувственной форме, то есть основано на чувственном воплощении понятий, а это имеет ту выгоду, что понятия предстают перед нашим взглядом как зримые образцы. Вот почему у всех народов поэзия считается прекрасной. К совершенству относится не только разнообразие составных частей, но и простота, единство (например, чистое, безоблачное небо), простое выражение возвышенных чувств. Понятие совершенства неотъемлемо от красоты. Всякое украшение только тогда прекрасно, когда представляется нам знамением или чувственным образом подлинного совершенства, например, накрашенное лицо не могло бы нравиться, если бы естественный румянец

не был знаменем цветущего здоровья. Итак, красота совмещает в себе чувственное и духовное. Телесный предмет представляется прекрасным лишь в той мере, в какой дух сообщил ему чувственную форму и понятие совершенства, а душа лишь в чувственном и зримом проявлении может слыть прекрасной. Впрочем, совершенство, имеющее отношение к способности создавать представления, есть, собственно, истина; совершенство, имеющее отношение к ревности, есть нравственное добро, и только совершенство, относящееся к чувствительности или к чувственности, есть красота, но, если речь идет о всесторонне прекрасном; для этого надо тайное совершенство, дабы предмет сей не противоречил разуму и нравственному чувству, а также доставлял эстетическое удовлетворение. То есть, красота есть чувственное, осязаемое соединение истинного, доброго и приятного. Простая приятность отличается от красоты тем, что приятность нравится нам благодаря одному лишь услаждению чувственности, а красота облагорожена разумом; следовательно, первая распространяется на телесное, вторая же — на душевное, свободное удовольствие и утеху, а равно и плодит их.

§ 57. Есть пять разновидностей красоты:

а. *Красота* как таковая, когда части и возникающее из них целое сохраняют обычную меру и могут быть легко объединены мыслью; например, изображение розы или следующее начало Вергилиевой буколики:

Тифир, лежишь ты под кроной развесистой бука,
песню лесную петь заставляя тростник тонкогласный;
я же, изгнанник, с полями и пастбищем милым прощаюсь,
я покидаю свой край, так в прохладе
учишь ты рощи взывать к Амариллиде прелестной ⁶.

б. *Красота величия* (das Grossschöne), каковой может быть красота:

1) *математическая* (метрическая), заключающаяся в величине, как-то: картина моря, неба, Альп. Пример: «Вот какое обиталище уготовила тем мятежникам вечная справедливость; узилище их установила во тьме кромешной, указав им место столь далеко от Бога и света небес, что расстояние это трижды равно пути от центра мироздания к небесным высотам» («Потерянный рай» ⁷).

2) *Силу являющая* (dynamicum), содержащаяся в силах природы, как-то: блискавица (молонья); сопка, огонь извергающая; телесная сила Геркулеса. Пример: «Молвив сие, берет она (мать Сатаны) ключ роковой, — резво под-

нявши огромные массы, коих, кроме ее самое, все адские силы не сдвинули б с места, поворачивает зубчатый ключ в полном замке, и глядь — все запоры и препоны из железа литого, равно как и из каменных скал, уступают; быстро и резко, широко распахнувшись, со скрежетом звучным отворяются ада врата, и на их петлях гром скрипящий такмо грохочет, что в недрах своих глубочайших сотрясся Эреб» («Потерянный рай»).

3) *Умственная* (intellectuale), пребывающая в уме, как-то: идея человеческой образованности, по всему свету распространенная.

4) *Нравственная* (morale), заключающаяся в правах, поступках, страсти, например образ героя, умирающего за отчизну.

с. *Красота малого, миловидность* (das Kleinschöne, Niedliche), когда целое сложено из мелких, хрупких частей, например образ красивого ребенка.

d. *Изобильная красота* (das Ueppigschöne), когда в частях красивой вещи заметна полнота и обилие проявления, например расцветшая роза. Слог Жан-Поля (Рихтера) ⁸.

e. *Живая красота* (das lebendig Schöne), когда в частях красивого целого ощущается живость и легкая подвижность. В отношении к телесному началу такая красота носит название *прелесть* (Anmuth), например красивый пейзаж; в отношении к душе — название *ласковость* (Holdseligkeit), в коей проявляется певинность, спокойствие мысли, цельность и радость добродетельной жизни.

2) Смешанные чувства

§ 58. Смешение чувств происходит тройким способом: смешивается приятное чувство с чувством неприятным, но тоже эстетическим; смешивается эстетическое чувство с неэстетическим; простое чувство со смешанным.

§ 59. а) *Первый вид смешанных чувств.*

Приятное и неприятное чувства не могут сосуществовать в мысли одновременно, поскольку грозили бы взаимно уничтожиться; поэтому смешение их заключается в том, что они так быстро чередуются в нашей мысли, что это чередование становится незаметным, причем приятному чувству всегда падлежит держать верх, ибо в противном случае не была бы в достаточной мере удовлетворена наша способность чувствовать и данный предмет не мог бы нам нравиться.

§ 60. В каждом таком смешанном чувстве господствует некое несогласие, вызывающее в душе удовольствие или неудовольствие, веселость или грусть. Посему этот вид смешанного чувства имеет три разновидности.

1) Когда упомянутое несогласие частей, долженствующих быть связанными в некое единство, нам приятно, возникает *комическое* вообще, которое именуется *смешным*, если несогласие возникло без умысла, ненароком, и зовется *шуткой*, если оно возникло с умыслом, нарочито.

2) Когда несогласие это трогает, берedit мысли, возникает *трагическое* в широком смысле слова, которое опять же бывает двоякого рода. Ежели оно несогласие относится более к способности познавательной (деятельной), чем к просительной (страдательной), возникает *страстность* (*patheticum*); если же оно относится больше к способности просительной, чем к познавательной, рождается *трогательность* (волнение, *ethicum, das Rührende*). Первое чувство пробуждает мысль, приводит ее в движение; второе — тревожит мысль, позволяет душе оттаять; одно чувство — резкое, другое — нежное.

Ежели трогательное чувство постоянно и упомянутое несогласие частей наполняет мысль нелегкой грустью и какой-то приятной болью, то чувство это слывет *элегическим*; если же это несогласие частей сильно возбуждает и печалит мысль, оно называется *трагическим* чувством в узком смысле слова.

3) Сие несогласие частей может проистекать вследствие отклонения от обычного хода вещей и порядка; отсюда происходит то, что мы именуем *удивительным* (*das Wunderbare*), которое может быть *вышим*, если относится к всеобщей природе вещей, или *низшим*, если относится лишь к земным предметам. Сюда же следует отнести чуда, чары.

Удивительное, ежели оно переходит в бессмыслицу, зовется *чудовицным*; если оно лишь игра воображения, то слывет *фантастическим* (воображаемым); если же удивительное основано на предчувствии закономерности, то есть когда отклонение от обычного совершается в силу закона, который человеческая мысль только предчувствует и угадывает, то тогда оно называется *романтическим*, например пейзаж, части которого представляются упорядоченными не случайно, а с умыслом, на основе продуманного закона, дабы пейзаж этот мог трогать мысль.

§ 61. б) *Второй вид смешанных чувств* возникает путем присоединения к эстетическому чувству другого чувства, а именно:

а. *телесного*, как-то чувства существования, каковое, если встречает помеху, именуется *грустью*, если же находит поддержку, зовется *бодростью*;

б. *душевного*, или *деятельного*, каковое может быть *чувственным* или *нравственным*.

1) *Чувственное*, ежели оно полностью удовлетворяет наклонность мысли, слывет *идиллическим*, например картина невинной жизни; если же оно вызывает отвращение мысли,— *сатирическим*.

Замечание. Ежели сии склонность и отвращение овладевают силой воображения, возникает то, что мы именуем *расположением духа* (Laune). В оном расположении мысль обладает особой способностью представлять себе вещи в зависимости от этой наклонности или этого отвращения то весело, то грустно, то грустно-весело; последнее по примеру англичан называют *юмором*. Юморист оценивает вещи по-иному, чем прочие люди, хотя никого этим не оскорбляет, а скорее доставляет читающему или слушающему удовольствие. То, что прочие хвалят, он порицает, то, что порицают, хвалит, о смешном говорит серьезно, серьезное изображает смешным — не из противоречия, а по личной наклонности или отвращению. Например, Свифт, читая проповедь о спящих во храме божьем, взял текст из Деяний апостольских (20,9), о юноше Евтихе, который, погрузившись в глубокий сон, во время проповеди святого Павла упал с третьего жилья и был поднят мертвым. После этого текста Свифт серьезно и торжественно начал проповедь такими словами:

«Взгляните на печальные последствия сна во храме божьем! Юноша, сморенный сном, упал и остался лежать бездыханным! На счастье одного, проповедник был апостолом, который смог своей чудодейственной силой сразу же воскресить его к жизни. Заранее сообщаю, я не чудотворец, и, если вас постигнет подобное несчастье, не питайте никаких надежд на воскрешение с моей помощью. Но, кажется, вы на нее не слишком рассчитываете, ибо свои скамьи вы укрепили так прочно, так удобно на них расположились, так мягко их устлали, что упасть с них можно лишь чудом».

2) *Нравственное* устанавливается свободной волей, причем трояким способом.

А) Когда свободная воля борется с телесными наслаждениями, душевными страстями и даже природными силами и преодолевает их, это называется *нравственной возвышенностью*.

В) Когда свободная воля постоянно проявляется даже там, где бывает побуждаема к затаенности или притворству, чему дано название *нравственная невинность*, простосердечие (*das Naive*). Такое простосердечие доставляет *удовольствие*, когда невинная цельность возвышается над условностями приличий или дурными привычками; или *тревожит*, когда возбуждает в нас тоску по добродетелям, не обретенным в жизни. Пример первого рода простосердечия таков: отец говорит некому человеку, ищущему руки его дочери: «Нельзя, сударь, ей только шестнадцать лет». А дочь, слыша это, добавляет: «И три месяца, папочка».

Примером второго рода может служить характер пани Пецице в басне Пухмайера⁹ (по Лафонтену), когда она, окрыленная надеждами, радостно подпрыгивает, отчего кувшин падает с ее головы и разбивается на куски, молоко разливается, хороня надежды на приобретение яиц, цыплят, курицы, поросенка и теленка. Мы жалеем ее, а заодно и те надежды, которые питала добрая хозяйка.

§ 62. С) *Третий вид смешанных чувств* возникает из соединения простых и смешанных чувств. Смешиваются же:

а. Изобильная красота с красотой величия, из чего рождается *великолепие*.

б. Великолепное вместе с трагическим дает *скорбно-великолепное* (*das Dusterherrliche*), например у Оссиана.

с. Красота величия и нравственная возвышенность, будучи соединены со страшным, представляют собой то, что мы называем *торжественным* (*das Feierliche*).

д. Великолепное и торжественное производят впечатление *величественности* (*das Majestätische*). Например, изображение Христа, вступающего на небо.

3. ДОВОДЫ УГОВАРИВАЮЩИЕ

§ 63. *Доводы уговаривающие*, которые, превознося добро, движут волей, суть: а) честь и бесчестие; б) польза и вред; в) возможность и невозможность; г) легкодоступность и труднодоступность; д) приятность и неприятность; е) нужность и ненужность.

Jungmann J. Slovesnost.

Praha, 1846, 36—48.

Перевод О. Малевича.

Франтишек Палацкий

УЧЕНИЕ О КРАСОТЕ¹

Учение о красоте есть наука об изначальных закономерностях красоты, или научная система всего, что известно нашему разуму о красоте во всех ее проявлениях.

Итак, предмет учения о красоте есть *идея красоты*. Мы можем без колебания наперед принять за истину, что *красота* есть нечто особое, существенное и свойственное духу человека; что не тело наше, а дух наш ее ощущает, взыскует и охотно ею наслаждается; что красота существенным образом отличается от всех других идей нашего духа; что, следовательно, та область, в которой проявляет себя красота, есть некая особая область духовных явлений и что прекрасные предметы в той мере, в какой они прекрасны, подчиняются в реальном мире какой-то особой закономерности. Итак, учение о красоте обнаруживает эту область красоты и ее особые законы со всей истинностью и основательностью. Сие учение отыскивает и исследует красоту во всех ее соответствиях. То есть в первую очередь определяет ее корень и возникновение в чувствах и мыслях, устанавливает связи и отношения ее с деятельностью духа в целом и указывает на ее отражения в мире предметном, подчиняющемся нашему опыту. Поскольку же человек по природе своей испокон веку стремится и способен творить красоту в предметах как поэтической речью, так и музыкальными звуками и зримыми формами, учение о красоте занимается также обширным исследованием законов изящных искусств, особливо поэзии, живописи и ваяния.

Таким образом, теоретик, изучающий красоту, не вопрошает, где на свете есть прекрасное; не стремится описать все красоты природы и произведений искусства. Еще Платон строго различал два вопроса: «Что прекрасно?» и «Что есть красота?» — и вместе с тем указал, что обязанность философа — ответить не на первый из них, а на второй. Один лишь недостаток научного духа приводит к тому, что многие исследователи красоты, особливо итальянские и французские, до сих пор не приучились соблюдать это различие. Пусть некто обойдет целый свет, обозначая все, что увидит прекрасного; ежели он не способен определить, что это, собственно, такое, что делает пред-

меты прекрасными, ежели не ведает истинной родины красоты в душе и в мире, то никогда не вступит в святилище учения о красоте. Наука эта призвана посредством объяснения идеи красоты послужить как философу, так и художнику для уразумения того, отчего данные предметы прекрасны или не прекрасны, отчего они либо воспламеняют тонкую душу наблюдателя благородным чувством, либо своей неприглядностью отвращают от себя.

Странно, однако, что хотя нежные человеческие чувства извечно единодушны в признании красоты, теоретикам ее затруднен даже сам подступ к этой науке. Воистину не только сонмы недоучек, охотно берущихся за все, что льстит их ограниченности, но и многие прилежные исследователи поныне сомневаются в самой возможности учения о красоте как научной дисциплины; даже испытатели красоты подчас утверждают, что красота как объект чистого чувства недоступна разуму, не поддается определению понятием, а потому изучать ее нельзя и, следовательно, научную дисциплину о красоте невозможно построить, поскольку сам предмет ее непостижим.

Если бы данное возражение означало лишь то, что нельзя построить систему, содержащую столь же строгую науку о красоте, как математика, где все следствия с такой внутренней непреложностью и очевидностью почти механически вытекают из посылок, не было бы надобности на нем останавливаться. Ибо истина есть не только то, что можно измерить и сосчитать; более того, самые важные истины человеческой жизни нельзя поверить числом и мерой. Но разве перестают они от этого быть истинами? Простое систематическое совпадение понятий еще не служит безошибочным законом истинности. Ни одна истина не заключена в предметности настолько полно, чтобы уже совершенно не зависеть от человеческого духа; даже математики вынуждены основывать свои посылки на субъективности, на человеческом чувстве. Поэтому учению о красоте нисколько не мешает, что оно не может быть чисто рациональным и, таким образом, согласно взглядам известной школы, строго научным.

Не подрывает возможности учения о красоте и то обстоятельство, что область ее истин в истоках своих основывается на субъективности. Красота, конечно, лишь в той мере является красотой, в какой она воздействует на чувства; точно так же истина лишь в той мере является истинной, в какой она мыслится, а добро лишь в той мере явля-

ется добром, в какой оно творится. Следовательно, мышлением можно охватить бытие красоты в столь же малой степени, как и бытие добра. Но бытие красоты есть предмет изящных искусств, а не учения о красоте. Теоретик красоты исследует лишь *закономерность* (то есть истину) красоты, точно так же как философ, посвятивший себя теории нравственности, исследует *закономерность* (то есть истину) добра. Итак, если красота подчиняется какой-то закономерности и эта закономерность входит в область нашего познания, то возможно и существование науки о красоте.

Сомневаться же в том, что красота действительно обладает определенной закономерностью, нельзя. Во-первых, несомненно, что это исконная и основная идея духа, к которой человек бывает побуждаем не извне, а сам собою. Таким образом, чувство прекрасного, как и другие проявления духа, должно быть заключено в исконной закономерности духа и подчиняться общезначимым законам, вытекающим из человеческой природы. Но как во всем разнообразии человеческих рас, народов и лиц все же из века в век проявляется одна лишь чистая человечность, так и во всем разнообразии видов чувства прекрасного — одна лишь определенная закономерность этого чувства. Эту закономерность красоты можно объять разумом и внимательно и тщательно исследовать всякий раз, когда она проявляет себя в своих естественных границах. Разумеется, всякое существенное познаваемое явление, а следовательно, и красота, заключает в себе особый род действия, основанный на единстве и однородности своей сущности, ибо если нечто никоим образом не действует, то оно есть ничто; и лишь в той мере, в какой нечто действует тождественным образом, оно является тем, что оно есть. Однородность действия отражается в однородных его проявлениях, доступных нашей мысли, и охватывать их единство есть дело человеческого разума. Это единство, заключенное в этой одинаковости проявления, и называется закономерностью данного явления независимо от того, относятся ли подобные проявления к области внешних чувств или воспринимаются лишь умозрительно. Итак, красота имеет свою основную, доступную разуму закономерность, и потому наука о красоте возможна.

Истинность этого утверждения ощущали и те теоретики красоты, которые после многократных безуспешных попыток продвинуться в исследовании приходили к выводу,

что ясного понятия о красоте составить нельзя. Ведь если бы о красоте действительно нельзя было составить ясного понятия, то невозможна была бы и наука о красоте. Ибо можно ли построить науку, которая лишь в той мере достойна называться наукой, в какой объясняет объекты исследования относительно вещи самой по себе неясной? И можно ли добиться познания, причем познания рационального, там, где нет ясности, а следовательно, и определенности в главном понятии? Таким образом, сами себе противоречили те писатели, которые, с одной стороны, на словах отрицали учение о красоте, а с другой — на деле пытались его построить. Противоречие сие возникло вследствие того, что сами они лучше ощущали закономерность красоты, нежели умели понять ее мыслью. Разумеется, как едина сущность красоты, как едина доступная разуму ее закономерность, так должно быть единым и всеобщее понимание красоты, притом ясным настолько, насколько эта закономерность вообще может быть ясной, ибо это понимание и эта закономерность суть одно и то же помышление.

Далее: для тех, кто основывает учение о красоте и судит о нем, важно ближе познакомиться с собственной целью и назначением этой науки, что может послужить и справедливому суждению о границах ее применения. Цель учения о красоте, как было сказано, заключается в открытии исконной закономерности идеи красоты и, следовательно, в определении законов, по которым красота возникает и проявляется в душе человека. Из чего следует, что цель этого учения та же, что и у всех философских наук, а именно: открыть истину, или истинный закон всего сущего. Посему и назначение этого учения всегда и везде чисто научное и философское, а не критическое и не художественное. Учение о красоте рассматривает красоту вообще, будь то красота искусства или природы. Главный предмет учения о красоте есть всегда красота, а не искусство, ибо на бытии красоты основаны изящные искусства, а не напротив.

Итак, не подобает говорить, что учение о красоте якобы есть лишь теория изящных искусств. Область красоты первичнее и шире области искусства, и власть законов красоты простирается на всю человеческую жизнь, а не только на изящные искусства. Наслаждение красотой в жизни человека есть существенная часть воспитания человека вообще; также и учение о красоте, помогающее по-

знать способы этого наслаждения, в этом смысле приобретает важное значение для всего человечества, для всех народов и всех поколений.

Но поскольку идея красоты в изящных искусствах как области собственного ее приложения проявляется наиболее отчетливо, теоретик красоты должен обращать главное внимание на изящные искусства, которые, как осуществление принципов красоты, делают их истинность или неистинность очевидной. И поэтому необходимо, чтобы каждый, кто философствует о красоте, имел полное и совершенное знание всех изящных искусств во всех их подоби-ях, в том числе и чисто ремесленных, и всякое звучание, которое дышит красотой, всякая изящная линия, всякое сочетание форм и выражение любящей души должны в первую очередь сильно воздействовать на его тонкую душу, ибо, лишь испытав и познав на самом себе воздействие красоты, такой человек может охватить взором ее всеобщее воздействие. Но в ремесло художника ему столь же мало надо вмешиваться, как и знатоку политики — в правомочия властителей. Обе — и красота и политика — оцениваются разумом и чувством человеческим, а отнюдь не особым законом гармонии или приказом иноземного владыки.

Из всего этого можно вывести и более правильное суждение о пределах применения науки о красоте. Учение о красоте есть наука чисто философская, а не художественная или ремесленная. Она обнаруживает присутствие духа в самой произвольной его деятельности, помогает исследователю уразуметь свою сущность и назначение, но не может и не хочет возмещать художнику недостаток изобретательности или чувства прекрасного. Одно дело — понимать красоту художественных произведений, и другое — уметь ее создавать; второе невозможно без первого, а не наоборот. Художник воздействует замыслом и искусностью, а не натурой; искусность же его должна основываться на определенных принципах учения о красоте, пусть даже не всегда им явственно и четко сознаваемых. Если кто-нибудь хочет создать нечто прекрасное, он должен первоначально иметь об этом понятие: произвольно ему ничто не удастся. И может ли эта наука, помогающая отличать красоту от некрасоты, не быть полезной и необходимой как философу, так и художнику? Ведь она и тому и другому служит для уразумения себя самого; и ежели она сама по себе не наделит художника способностью

творить красоту, то по крайней мере уберезет от заблуждения эту дарованную ему природой способность.

Однако исследование законов красоты имеет свои границы и в философском смысле, ибо не на все вопросы, которые рассудительный философ может задать, наука эта стремится ответить. Существует ли красота и вне человеческой природы или она присуща только человеку — об этом мы не слишком заботимся, полагаясь на то, что каждая истина, выводимая из чистого и незамутненного человеческого бытия, в том числе и истина, которая относится к красоте, является истинной истиной. Таким образом, решение этого вопроса мы оставляем метафизикам; физикам же и физиологам мы представляем возможность объяснять, как материальные предметы, в коих мы видим красоту, вообще могут воздействовать на наши органы чувств. Ежели непогрешимые математики тоже хотят помочь нам измерять формы и исчислять звуки, мы этому не противимся; во всяком случае, нам-то в них нет нужды.

Способ, которым разум воспринимает и образует закономерность красоты, также должен решить спор о необходимом методе учения о красоте. Само собой разумеется, что этот метод не может быть историческим и критическим; но он, бесспорно, должен быть исследовательским и научным. Философское же исследование вообще может осуществляться двумя способами: либо из главного понятия как принципа априорно выводится вся объективная система философских истин; либо из отдельных субъективных истин, всегда связанных между собой высшим единством, а следовательно, и объективированных, постепенно складывается закономерность, содержащаяся в главном понятии (то есть в красоте). В одном случае мы идем от общего к частному, в другом — от частного к общему; там мы следуем от синтеза к анализу, здесь — от анализа к синтезу; один подход более умозрителен или научен, другой более основывается на опыте и может быть назван исследовательским.

Собственно, все наше познание есть всеобщее взаимопроникновение и чередование синтеза и анализа, ибо в каждом полученном нами сведении мы сводим разнообразное к единству как на основе отдельных данных органов чувств, так и в самых общих идеях разума. Объединить можно лишь то, что относится к единству, и разложить на составные части — лишь то, что ранее было едино. Но кто же не видит, что при любом приобретении знаний это

собрание, или поиски синтеза, более важно, чем разложение на составные части, и что, следовательно, каждому синтезу должно предшествовать, пусть бессознательно, некое исследование? Таким образом, и синтез, содержащийся в понятии красоты, первоначально возник не в результате чистого умозрения, а лишь в той мере, в какой ему предшествовал определенный психологический опыт. Итак, если синтез, содержащийся в понятии красоты, обусловлен опытом, подобает ли в этой философской науке начинать с того, что обусловлено, или предпочтительнее начинать с самого условия?

Вообще профессия философа заключает в себе деятельность двоякого рода: одно его призвание состоит в исследовании истин, относящихся к жизни человека, второе — в обучении им. Когда он исследует, то, можно сказать, поднимается к синтезу; когда учит — опускается до анализа; пути этих двух родов деятельности противоположны. Но лишь после предварительного исследования философ может обратиться к обучению, и истинность или неистинность его поучений всегда зависит от умозаключения, правильно или ошибочно выведенного из опыта, на котором он основывает свои положения. И, конечно же, легче дидактическим путем, начиная от синтеза, выстроить в отчетливую систему истины, содержащиеся в единстве этого синтеза, точно так же как, взирая с вершины пирамиды, легче охватить взглядом ее строение, расположение и наклон всех ее граней, нежели рассматривая эту пирамиду с разных сторон. Но какое представление об устройстве и прочности пирамиды может составить тот, кто не видел ее фундамента и не наблюдал соединения всех ее частей? И, наконец, кто, предполагая возвести целую систему учения о красоте, предпочтет начать строительство с вершины пирамиды, а не с ее основания? Ведь когда эта громада будет достроена, и ему не представит труда охватить единым взором способ соединения всех ее частей, возникший перед его глазами.

Метод психологического исследования тем более необходим в учении о красоте, чем безусловнее и основательнее установлено, что область красоты следует искать в субъективности человека, а не в самих объектах, которые ее заключают. Последующее рассмотрение само собой докажет, что идея красоты свойственна человеческому духу точно так же, как идея правды и добра; что она есть самостоятельная сущность, а не всего лишь случайность,

как бы прилепившаяся к объектам; что в ней, собственно, объективируется сама субъективность в соответствующем ее проявлении (а именно определенная форма или эпоха жизни), и, следовательно, не законы и действия духа зависят от красоты, а красота зависит от законов и действий духа. Неизбежно разойдется с истиной и тот, кто, не обладая сущностью красоты в своей душе, ищет ее закономерность в одном лишь распорядке внешних объектов.

Вне всякого сомнения, именно по этой причине и возникло бесчисленное множество неудачных попыток объяснения красоты, что их инициаторы, пренебрегая психологическим методом, надеялись схватить сущность красоты умозрительными рассуждениями об отдельных ее проявлениях. Рассматривая красоту объективно, вне отношения к жизни человека, они хотели определить или, еще предпочтительнее, подменить понятие красоты неким объективным понятием, по большей части взятым из категорий разума, которые, будучи, как правило, либо слишком широкими, либо слишком узкими, в то же время не соответствовали понятию красоты. Так, Аристотель, основывая красоту на величине и порядке, пренебрегал тем, что определенную величину и определенный порядок можно обнаружить в любом объекте нашего познания. Но какая именно величина и какой именно порядок определяют бытие красоты? Августин и многие после него, называя красоту единством в многообразии, не замечали, что вообще в любом взгляде и в любом познании некое разнообразие сведено в единство. Но какое же именно разнообразие представляет собой основу красоты? Хогарт², определив зримую красоту известными линейными соотношениями, не проник в существо красоты музыкальной и поэтической, для постижения которых недостаточны ни волнистые, ни спиральные линии. Другие, обнаруживая красоту в изящном расположении частей, составляющих единство явления,⁵ не подумали при этом, что как изящных расположений без красоты, так и красоты без изящного расположения встречается в явлениях предостаточно. Лишь немногим удачнее были объяснения красоты логическими идеями, то есть идеями объективными, — такие попытки предпринимались особенно в Германии. Вольф³ и Баумгартен⁴ называли красоту совершенством, познаваемым органами чувств. Но совершенства в себе, или абсолютного совершенства, не существует, кроме бытия Божия; относительное же совершенство, зависящее от отношения опре-

деленного зримого образа к его понятию, не может быть познано самим чувством и познаваемо лишь разумом. В принципе этом заключалось не только недоразумение, но также известное противоречие. В свою очередь Кант хоть и изрек истину, назвав красоту определенной нравственностью, которая, не подчиняясь ни чувствам, ни разуму, сама по себе, в своем зримом образе всем нравится, тем не менее открыл, можно сказать, лишь внешнюю закономерность красоты, указав больше на то, чем и как красота воздействует, нежели на то, что она собой представляет и отчего так воздействует.

Ибо и этот метод, которым обычно пользуются новейшие теоретики красоты, недостаточен для открытия ее закономерности. Мало сказать: красота есть то, что действует на нашу душу примерно таким-то и таким-то образом, поскольку это не более, как если бы мы просто сказали, что красота так-то и так-то воздействует на нашу душу. Без сомнения, при этом всякий раз утверждается нечто истинное, но определить сущность красоты таким образом нельзя. Разумеется, духовное воздействие красоты может быть различным, всякий раз проявляясь лишь какой-то одной стороной, хотя красота в сущности своей всегда остается тождественной себе самой. Потому-то для ее познания необходимо прежде всего зоркое проникновение в само обиталище красоты, в самые, так сказать, основы всей духовной деятельности. Лишь там, в непосредственном сознании духа нашего, можно исследовать тот в самом себе имеющий прочное основание принцип, на котором, как на краеугольном камне, подобает строить все здание учения о красоте и на который притом должно полагаться.

В различные века и у разных народов находились, конечно, остроумные исследователи, усилиями которых были основательно истолкованы многие закономерности красоты и особенно удачно выявлены законы изящных искусств. Из числа наиболее заслуженных следует назвать Платона и Аристотеля, Шефтсбери ⁵, Баттё ⁶, Хоума ⁷, Винкельмана ⁸, Канта, Гердера, Бутервека ⁹, братьев Шлегелей и Зольгера ¹⁰. Но все еще недостает такого систематического учения о красоте, которое истиной своих положений удовлетворило бы и философа и художника и притом отличалось бы не только научной основательностью и полнотой, но также тонким и равным пониманием всех разновидностей изящных искусств. Несомненно, большинство преж-

них исследователей красоты, ограничиваясь одним видом искусства, не принимало во внимание других, и законы, ими установленные, нельзя было распространить на все изящные искусства. Ибо что общего между объектами красоты зримой и красоты музыкальной, между законами поэзии и ваяния? То, что во всем — будь то стихотворство, музыка или картина — проявляется лишь одна идея красоты и единое чувство прекрасного.

Поэтому и нельзя устранить тех немалых пробелов и недостатков, которые имеют место в наших знаниях о красоте. Ибо, даже если обойти молчанием другие проблемы, то часто ли принимается во внимание главный для философа вопрос: каковы причина и цель красоты в идее и вообще в бытии человека? Потребна ли она ему и почему? Сколь значительна ее область в жизни духа и каковы ее благотворные последствия во всей истории человечества? Я полагаю, что к сей последней цели должно быть устремлено любое наше исследование, и кто не обращает усилия свои на благо человечества, тот лучше бы отказался от них вовсе.

Palacký F. Krásověda. 1819—1823. — In: Spisy drobné, d. 3. Praha, 1902, s. 134—141.

Перевод О. Малевича.

Бернард Больцаю О ПОНЯТИИ ПРЕКРАСНОГО

§ 7. Итак, спросим еще раз: на что же, собственно, обращаются наши мысли при созерцании (*Betrachtung*) прекрасного? Но теперь спросим об этом в свете того обстоятельства, что мы обретаем способность оценивать прекрасное и наслаждаться им только тогда, когда наши духовные силы развиты до известной степени и обучены этому. Прежде всего, что совершаем мы вообще при созерцании предмета, если не стремимся, влекомые настоятельной потребностью, отыскать средство для его удовлетворения? Что совершаем мы при каждом созерцании, когда именно *просто созерцание* и составляет нашу цель? В таких случаях — можно сказать это без тени сомнения — мы ставим себе лишь задачу узнать, *что представляет собой*

имеющаяся вещь. Но спросить о том, что представляет собой имеющаяся вещь, означает не что иное, как исследовать *понятие*, или, что то же самое, *представление* или *правило*, из которого можно вывести особенности и свойства вещи. Но разве это не является задачей, которую мы ставим себе при созерцании *прекрасного* предмета? Разве и здесь не должны мы, сознаем ли мы это вполне или нет, созидать представление, которое отчасти дает нам все особенности и свойства этого объекта непосредственно через их составные части, отчасти же определяет их так, что мы можем вывести их из данных составных частей? Нечто в этом роде, бесспорно, должно происходить при созерцании прекрасного предмета. Но не нужно ли нам точнее указать, какого характера должно быть созидаемое представление: достаточно ли одного только *простого* представления, если оно таково, что *исключительно* представляет подлежащий предмет, то есть достаточно ли просто *восприятия* (Anschauung) предмета или же необходимо *сложное* представление и должно ли оно быть *смешанным* или вполне *чистым* понятием? Это обнаружится из сравнения того обстоятельства, которое мы решили теперь принять во внимание. Из этого обстоятельства тотчас же станет ясным, что произвести *восприятие*, представляющее прекрасный предмет, еще совершенно недостаточно; сами по себе восприятия могут создавать себе ведь и дети и даже животные, так что и им нельзя было бы отказать в понимании прекрасного, если бы созерцание, благодаря которому мы осознаем прекрасное и отличаем его от некрасивого, было бы лишь простым представлением, восприятием. Нет, если только человек с уже развитой и искушенной способностью познания в состоянии распознавать прекрасное, то в созерцании его должны участвовать все наши силы, направленные на познание, то есть наряду с нашей *способностью восприятия* также и наша *память*, *способность воображения*, наш *рассудок*, наша *способность суждения* и даже наш *разум*. Правда, чтобы опознать прекрасный предмет как таковой, мы должны начать с того — если это чувственно воспринимаемый предмет, — чтобы вызвать в себе относящиеся к нему *восприятия*, но, не останавливаясь на этом, подвести их с помощью *рассудка* под *понятия*, то есть перейти к представлению, что здесь имеется предмет, у которого такие-то и такие *свойства*. И опять-таки мы не имеем права ограничиться лишь *воспринимаемыми* свойствами, но попытаемся с помощью спо-

способности воображения придумать некоторые другие свойства такого рода, чтобы из соединения их с предыдущими возникало *понятие* (безразлично, чистое или смешанное), из которого сами собой следовали бы и тем самым как бы предусматривались нами также и те свойства предмета, каковые доставит нам дальнейшее наблюдение. Это должно удаваться нам не по воле случая, но благодаря тому, что среди множества свойств и особенностей, предлагаемых нам способностью воображения, мы с помощью *способности суждения* и *разума* смогли бы произвести умелый отбор. И, наконец, все это должно быть произведено нами столь легко и быстро, что нам не нужно даже отдать себе в этом отчет и осознать свои действия. < . . . > В действительности, если только все это требуется, можно понять, что умение распознавать прекрасное и наслаждаться им лишь *постепенно* может стать достоянием человека, что оно нуждается в известном *развитии* всех его сил, особенно познавательных, и, наконец, в собственных *упражнениях* в этом деле. Ибо только способность воображения, предлагающая нам из своих богатых запасов *многие и разнообразные особенности и свойства*, возможные относительно рассматриваемого нами предмета, нарисует нам среди них также и то, что действительно имеет здесь место. Только уже развитые *суждение* и *разум* распознают, какие из этих разнообразных особенностей можно ожидать здесь скорее всего. Только духовные силы, уже неоднократно участвовавшие в подобном созерцании, уже искушенные в какой-то мере, будут действовать с такой легкостью и быстротой, что мы не отдадим себе отчета в отдельных представлениях, суждениях и умозаклучениях, производимых нами при этом.

§ 14. Если мы теперь назовем *прекрасным предметом* такой предмет, *созерцание которого может доставить удовольствие людям с соответствующим развитием их познавательных сил*, и по той причине, что им не будет слишком легко, но и не потребуются от них усилий ясного мышления, чтобы, постигнув некоторые свойства предмета, составить понятие о нем, позволяющее угадать другие свойства, доступные для восприятия лишь при дальнейшем созерцании, а тем самым навык их познавательных сил приведет их по крайней мере к смутному восприятию, то уже в самом этом определении говорится, что всякий прекрасный предмет есть тот, который может удовлетворять нас просто созерцанием его; свойство это составило наш пер-

вый признак, установленный в § 3. И точно так же в самом этом определении уже говорится, что созерцание, посредством которого прекрасный предмет может удовлетворить нас, *должно происходить с такой легкостью и быстротой, что нам совсем не нужно ясно сознавать наших мыслей, происходящих при этом*; этого требовал наш второй признак в § 5. То, чего мы требовали в нашем третьем признаке в § 6, чтобы при созерцании красоты предмета *наше чувство не было направлено только на отношение, в котором предмет находится исключительно к нашему индивиду*, то, хотя наше определение явно и не говорит об этом, это само собой следует из всего, что говорится в нем. Ибо если прекрасное доставляет нам наслаждение только потому, что мы в силах составить себе о нем понятие конкретно указанного там характера, и если, подобно нам, это может сделать любой другой развитый в своих способностях человек, то красота не основывается на отношении исключительно к нашему индивиду. И все остальное, что мы говорили в этом параграфе о природе красоты, содержится в вышеупомянутом понятии: что наше суждение о красоте притязает на *всеобщность*, что его можно ожидать от всех людей, соответственно развитых в своих способностях, особенно познавательных, и им вместе с нами должно нравиться то, что *нам представляется прекрасным*; что, напротив, *животных*, как и еще неразвитых *детей*, следует считать неспособными к чувству прекрасного; наконец, что для высших духов мы можем допустить только *познание* прекрасного, но не *наслаждение* им. Наконец, все то, что мы установили в § 7, когда мы пытались подробнее определить *содержание* созерцания, направленного на красоту предмета, отчасти явно содержится в нашем определении, отчасти следует из сказанного столь очевидным образом, что всякое раскрытие этого было бы излишним.

Так, признак прекрасного, найденный нами последним, делает излишним каждый из предыдущих. Но разве все, что мы соединили в одном этом единственном признаке, необходимо должно содержаться в нем? Нельзя ли здесь опустить тот или иной момент, существенно не расширяя понятия? Излишне, кажется, как то обстоятельство, что созерцание прекрасного предмета должно доставлять *удовольствие*, так и то, что данное удовольствие должно проистекать *оттого, что навык наших познавательных сил достигает по крайней мере смутного восприятия*, ибо оба эти момента сами собой могли бы вытекать уже из

того обстоятельства, что созерцание прекрасного отличается конкретно указанным там характером. А именно, если предмет таков, что всем людям с соответствующим развитием их способностей можно — не слишком легко, но и без особых усилий ясного мышления на основе некоторых из его свойств составить о нем понятие, позволяющее тотчас же угадать остальные свойства, которые еще предстанут дальнейшему созерцанию,— если предмет таков, то не следует ли уже само собой, что предмет этот тем самым должен довести навык их познавательных сил по крайней мере до смутного восприятия и что созерцание данного предмета должно доставлять удовольствие? Так следует, вероятно, во многих случаях, но, конечно, не во всех. Ибо, если мы видим, например, на берегу возле стремительного потока человека, мечущегося со всеми признаками отчаяния и останавливающегося у самого глубокого места, и у нас возникает подозрение, что он хочет утопиться, что и подтвердится в следующий момент, то кто назовет это зрелище *прекрасным*? Хотя мы и обнаружили здесь известный навык наших сил, направленных на познание, все же событие это слишком ужасно для всех соответственно развитых людей, чтобы им просто могло прийти в голову подумать об их примененных при этом способностях познания и порадоваться им. Итак, не всегда, когда наши познавательные способности возбуждаются к действию неслишком легкому, но и не требующему усилий ясного мышления, навыки их обязательно должны приводить нас к смутному восприятию и доставлять удовольствие; но лишь тогда, когда это происходит или может происходить согласно природе предмета, мы признаем за ним истинную красоту.

*Bolzano B. Abhandlungen
zur Ästhetik. Prag, 1843,
S. 19—20, 30—32.
Перевод Ю. Попова.*

Карел Гавличек Боровский

ГЛАВА О КРИТИКЕ

Vivos voco, mortuos plango,
fulgura frango *1.

«Когда два писателя где-нибудь в Праге за кружкой пива поссорятся, один из них спешит домой, садится за стол и пишет на другого изрядную критику. Назавтра критическая заметка появится в печати, а следующим вечером друзья подвергшегося критике набьют морду тому, кто написал эту критическую заметку».

Примерно так представляют себе многие читатели пражскую критику, и в обилии словес, которые мало кто понимает, хотя многие часто употребляют, тоже видят *критику*. Бедняжка уже долгое время влачит у нас жалкое существование, более того, совсем утратила кредит, дело зашло так далеко, что она уже и честного имени лишилась. Большею частью читателей и, разумеется, писателей владеет врожденная ненависть к критике, и, если бы все еще господствовали старые, средневековые порядки, ни минуты не сомневаюсь, что *критики* вместе с палачами и т. п. были бы причислены к разряду людей нечестных и недостойных, в знак чего им было бы положено носить куртку с правым рукавом из красной материи.

Но эти недалекие враги критики никак не возьмут в толк, что, вынося ей смертный приговор, осуждают себя самих. Ибо мы готовы перед лицом всего мира заявить, что *всякий человек является критиком*. «Это парадокс!» В таком случае осмелимся на еще более парадоксальное утверждение и скажем, что обыкновенные критики, то есть те, кто критикует в журналах книги, артистов и музыку, еще самые скромные и снисходительные из всех. А почему? Да потому, что, судя людей и их творения, они ни в коей мере не решаются критиковать самого Господа Бога, как это делают все остальные люди:

— Хороший сегодня денек — если бы вот только солнце не так пекло!

— Какая отвратительная погода — дождь да слякоть!

Все люди подобным образом без усталости критикуют Господа Бога, а после этого еще осмеливаются ругать литературного критика, которому отродясь даже в голову

* Зову живых, оплакиваю мертвых, молнии ломаю (латин.).

не приходило посягнуть на Библию. Так все в этом мире запутано. Но последуем далее.

Уже с первого взгляда каждому стало ясно, что я буду здесь защищать критику и критиков, а если удастся, то и восхвалять их, и потому я вынужден, дабы с самого начала не ожесточить против себя сердца читателей, объявить всех их соучастниками преступлений моих подопечных. Ведь мне хорошо известно, что лучшее средство защиты обвиняемого — возможность сказать судье: «Сам такой!»

Итак, оставим пока в покое безбожных критиканов, осуждающих все и вся, и обратимся к людям более добродетельным, которые критикуют исключительно книги. К тому же эти честные, простодушные люди выступают со своим мнением открыто, в печати, а не шушукуются по углам.

Прежде всего мы не должны скрывать пренеприятную истину, что в Чехии (так же как на Мораве и в Словакии) по божьему недосмотру всякий писатель одновременно еще и патриот и эта патриотическая натура в нем неразлучно соединена с натурой писательской. Хотя на первый взгляд это кажется обстоятельством незначительным, но каждый критик прекрасно знает, в чем тут загвоздка... Некий писатель издаст книгу, некий критик напишет, что книга гроша ломаного не стоит. Если бы писатель был только писателем, он бы ничего не мог возразить против такого суждения; да и прочие писатели, побуждаемые братской и коллегиальной любовью, сошлись бы на этом мнении. Но писатель, кроме того, еще и патриот, так что в его особе оскорблена сама родина и все патриоты, вместе взятые; и посему упомянутый выше критик с той поры летом после девяти, а зимой после шести часов вечера не отваживается выйти из дому без палки.

Но и это не все: в Чехии (а также на Мораве и в Словакии) каждый патриот (ах, боже!) одновременно еще и писатель. А патриотом в Чехии может быть любое существо, разумное или неразумное, лишь бы оно пело чешские песни, подливало себе в кружку пиво из кувшина и не знало лучшего занятия, чем питать любовь к отчизне! Стоит из-под его пера выйти каким-нибудь сочинением, как критика уже не смеет сказать, что они плохи, ввиду вышеизложенной причины! Таково состояние чешской критики!

О печаль, о тоска, — говорит кишке кишка!

Многие люди, и среди них также Тополовский², считают критику совершенно излишней или даже вредной, с их точки зрения, это в лучшем случае пустая трата времени. Дескать, порицать и судить сумеет всякий, а вот писать самому трудно! Против этого можно найти множество разнообразных возражений.

Во-первых, не всякий может порицать и судить, поскольку тот, кто не разбирается в предмете, подобным порицанием и своими суждениями больше опозорит себя самого. Голословное порицание, голословное суждение не должны иметь места в критике, и если бездоказательное суждение в самом деле имеет какой-то вес, то лишь благодаря известному и признанному имени, коим это бездоказательное суждение подписано и потому с доверием принимается. Но такое *бездоказательное* суждение, даже принадлежащее самому прославленному писателю, не есть критика.

Во-вторых, критика — это не только порицание, как обычно считают многие, это *оценка*, а при оценке можно и порицать. ■

В-третьих, нет надобности, чтобы критик был способен написать оцениваемое произведение лучше автора. Так считал еще Лессинг, несомненно, критик и писатель из числа самых прославленных; более того, он еще советовал критикам, отмечая изъяны тех или иных сочинений, никогда не указывать способов их исправления, ибо полагал, что сие не входит в обязанности критика да и вообще не нужно. Казалось бы, это настолько очевидно и понятно, что никому не придет в голову требовать, чтобы критик все, что он может *хорошо оценить*, был в состоянии столь же хорошо создать или исправить. И все же подобного рода суждения мы слышим или даже вынуждены читать очень часто. Если я скажу, что дождь пагубен для того-то и того-то, то разве я должен уметь прекращать его? Или если я скажу, что слякоть вредна для обуви, разве я обязан тут же изготовить такую обувь, которой бы слякоть не вредила? Или разве я не имею права сказать, что в таком-то доме слишком маленькие окна, до тех пор пока не обучусь строительному делу и не выстрою сам несколько домов? Надеюсь, эти примеры достаточно красноречиво говорят в мою пользу, и, обращаясь к литературе, мы должны признать, что, например, человек, который не способен сочинить ни одной стихотворной строчки и действительно ни одной не сочинил, все же может очень от-

четливо ощущать шероховатости, неловкие обороты в готовых стихах. Ведь были люди, не написавшие ничего, кроме критических статей, которым тем не менее удалось занять в истории литературы весьма важное и почетное место.

В-четвертых, написать хорошую рецензию значительно труднее и сложнее, чем многие иные литературные статьи, что, добавим, — помимо иных доводов — признается и самой Матицей чешской³, которая предпочитает платить двойной гонорар за рецензии в «Часописе Чешского музея». (Это, разумеется, был прямо-таки удар ножом в сердце изрядному числу ненавистников критики, чурающихся ее, как летучие мыши света.)

На устаревшее возражение, что, мол, критика подчас отпугивает тех, кто мог бы возложить свои писания на алтарь отечества и т. д., уже многократно давался один и тот же ответ. Мы здесь скажем лишь несколько более резко: такие щепетильные патриоты, которые только потому обратились к чешской литературе, что, вероятно, надеялись на этом поприще легче снискать лавры, чем на любом другом, не многого стоят; такие патриоты, повторяю, нам не нужны. Впрочем, человек, у которого писательство в крови, а в голове начало проясняться, не позволит запугать себя ничем на свете — ни запретами, ни страхом голодного существования, — а следовательно, не отвадит его и критика.

На другое возражение хитрых голов, согласно которому критика потому не нужна, что хорошая книга и без нее найдет дорогу к читателю, а плохая и так будет забыта, мы выдвигаем такое предложение: пусть эти господа и сами не расхваливают собственные сочинения, и друзьям своим этого не препоручают, да и от хвалебных, многообещающих и завлекательных заглавий своих книг воздержатся. До тех же пор, пока они этого не сделают, должна звучать неприятная правда относительно их сочинений, дабы никто... не остался внакладе.

Само собой разумеется, под *истинной критикой* автор даже не обязан подписывать свое имя, потому что не имеет значения, кому принадлежит содержание, если оно *достаточно обосновано*. В таком случае это суждение ручается само за себя и не нуждается в гарантии громкого имени. Если кто-либо не согласен с критической статьей, возражать можно только против того, что в ней написано, и нет нужды упоминать об особе, ее написавшей: из самого

текста можно составить понятие об искусственности и способностях критика. Однако искусственность и зрелость суждения не являются следствием одного только возраста, в противном случае старый пень был бы лучшим критиком и писателем.

Мы считали нужным упомянуть все эти возражения, прежде чем перейти к сути дела. Разумеется, возражения эти делаются исключительно против порочащей критики, поскольку и незаслуженную хвалу каждый охотно сунет в карман, между тем как порицание, даже самое заслуженное, — неходкая монета.

Ныне да будет и нам дозволено высказать существенное возражение против того, что у нас обычно пишется о вышедших книгах (критическими статьями мы это лучше называть не станем). Авторам таких «критических статей» главным образом положено иметь наготове изрядный запас различных пустых похвал, дабы согласно обстоятельствам осыпать ими вышедшие книги. Читатели наших журналов, думаю, хорошо понимают, что я имею в виду, ведь подобные шаблонные фразы наверняка набили им оскомину.

Тем самым не только писательское ремесло — занятие серьезное и важное — выдается за нечто легко доступное любому и каждому, в результате чего литература обездешивается, но и вообще допускается грубое прегрешение против разума и духа просвещения, поскольку в этих пустых панегириках, не принимающих во внимание ничего, кроме личности автора, распространяются (по легкомыслию) самые нелепые воззрения относительно красоты, стиля, поэзии и т. д.

В особенности у нас, имеющих весьма бедную литературу и прежде всего в области учения о красоте почти ничего (по крайней мере оригинального) не свершивших, у нас, где по многим чрезвычайно необходимым отраслям наук и искусств под рукой нет ни одной книги, — в особенности у нас надобно, чтобы обо всех этих предметах хотя бы при случае высказывались и получали распространение в публике разумные, непредвзятые, полезные взгляды. И лучший способ для этого — критические статьи; в них постепенно может развиваться учение о красоте, ведь о нем до сих пор господствует представление, которое иначе как филистерским и вандалским не назовешь.

Могло ли, к примеру, при господстве здравых и истинных принципов учения о красоте случиться, что один

лагерь превозносит музыканта и его сочинения до небес, а другой смешивает с грязью, как это происходит сейчас в Праге с Берлиозом?

Уже одно употребление слов «гений» и «талант» в критических статьях и вообще в разговорах о художественных творениях выглядит весьма комично. Существует множество слов, за которыми охотно скрываются неразумие, неспособность к собственному суждению и болтливость, с помощью которых нечто произносится, но притом ничего нового не говорится; это некие подобия диванов — ум на них лениво покоится, вместо того чтобы заниматься трудоемкими исследованиями и систематизацией. Мы настолько привыкли в жизни к титулам и званиям, что не можем обойтись без них нигде, а потому и в искусстве и в поэзии хотим иметь капралов, сержантов, офицеров и генералов, чтобы салютовать им согласно чину. Это относится прежде всего к словам «талант» и «гений», которые, даже будучи произнесены в разумном смысле, ничего не значат, да к тому же, по несчастью, почти никогда в разумном смысле не употребляются. Как было бы хорошо, если бы во имя муз на эти слова можно было наложить запрет или по крайней мере рекомендовать воздерживаться от них и предписать *талантогениальный* пост! Действительно выдающиеся люди пользовались ими неохотно, а те, кто питает к ним склонность, обычно поступают согласно принципу: мы любим говорить о том, чего у нас нет.

Уже слово «талант», в сущности, ничего не значит и годится на свалку изъятых из употребления пустых фраз средневековой схоластической философии. С таким же успехом можно утверждать, что без зрения нельзя видеть, а слышать можно только при наличии слуха и т. д. Кто станет говорить, что лев обладает талантом разрывать добычу?.. На то он и лев, чтобы ее разрывать.

А титул «гений» в том значении, которое ему придается, и вовсе смешон. Какое право имеет капрал производить других в генералы? А ведь кто обычно именуется поэтов и художников гениями, как не такие люди, которые сами не являются ни поэтами, ни художниками и не наделены никаким другим отблеском гениальности. Если эти слова широко употребляют и многие другие люди, то тут есть разумная или по крайней мере понятная причина. Существуют вещи, в которых мало кто разбирается (таковы, например, учение о красоте, музыка и другие роды искусства и т. д.), но о которых вошло в моду много и пространно

говорить. Какую бессмыслицу пришлось бы, претерпевая душевные муки, читать и выслушивать разумному человеку, если бы не возник некий способ страховки. Подобной страховкой являются многие слова и фразы, которые хоть и лишены смысла, но при помощи которых можно очень легко, по видимости мудро, а главное, вполне безвредно говорить обо всем на свете. Причинит ли, например, какой-нибудь ущерб поэзии или музыке утверждение, что некто — гений или талант, либо что он гений, но не талант, либо что он талант, но отнюдь не гений? Если бы каждый, говоря без малейшего понимания о поэзии, музыке, живописи и т. д., начал употреблять иные, наделенные смыслом слова, — о несчастные музы! — вы при этом выглядели бы так же, как разумная девушка, вынужденная слушать болтовню заикающегося светского льва во фраке!

А мы можем наблюдать, что как раз о поэзии и музыке (две вещи, до сих пор менее всего доступные эстетике) преимущественно говорится и пишется именно так.

Если мы хотим высказать относительно критики (в обычном смысле этого слова) замечания, действительно имеющие какой-то практический вес, нам следует прежде всего разделить критическую деятельность на две совершенно различные и неравные половины — на *критику произведений ученых, или научных, и на критику творений художественных*. Казалось бы, в самом предмете тут не может быть большого различия, но оно заключено уже в характере оцениваемых дисциплин.

Всякая наука (исключая философию, которая, однако, и в самом деле не относится к наукам, для доказательства чего здесь потребовалось бы слишком много места, а мы не хотим отвлекаться от нашей темы) сама в себе ограничена известными, строго определенными рамками и потому ясна и очевидна, и критик научного сочинения, если он не хочет навлечь на себя позор и осмеяние, неизбежно должен разбираться в науке, к которой относится рецензируемое сочинение, по крайней мере столь же хорошо, как его автор, если не лучше; тут критику необходимы конкретные знания, которые нельзя имитировать. Критик обязан указать, насколько автор в своем сочинении расширил круг знаний в избранной области науки, что нового прибавил к старому и уже известному, какие заблуждения вскрыл в прежних системах и т. д., а обо всем этом без осведомленности в данной науке не напишешь.

Но дабы не быть превратно понятыми, мы должны при-совокупить, что слово «наука» понимаем здесь в ином, чем общепринято, более широком смысле, не исключая из науки и так называемые сочинения для народа, посвященные подобным же предметам. Нашу точку зрения легко вывести уже из того, что мы противопоставляем науку (Wissenschaft) искусству (Kunst). Всякий здравомыслящий человек охотно согласится с тем, что для написания хорошей популярной книги, например по физике, нужно, собственно, больше знаний, и знаний более основательных, чем для сочинения о том же предмете в так называемой научной, сухой манере, поскольку объяснять неученому труднее, чем ученому; не говоря уж об иных, психологических и т. п. знаниях и *навыках*, которые хороший популяризатор неизбежно обязан заранее приобрести. Поэтому мы с неодобрением наблюдаем, как сухие, оторванные от жизни ученые пренебрежительно морщат нос при упоминании о писателях для народа, которых они в своей школярской напыщенности ставят значительно ниже себя, поскольку популярные сочинения может понять каждый. В наше время такие популяризаторы научных сведений заслуживают особого уважения, как люди во всех отношениях полезные; наука, отложив в сторону ученый парик, не стыдится выступать перед непосвященными, щедро и с пользой наделяя своими добытыми тяжким трудом результатами людей, не причастных к ее цеху.

В критику таких научно-популярных и научных книг никто не пустится легкомысленно, без надлежащих знаний, поскольку, как уже говорилось, такой человек наверняка обнаружил бы свое невежество. Тут всякая недобросовестная критика, нисколько не вводя в заблуждение общественное мнение, обращается против самого же критикующего.

Совсем иначе обстоит дело с критикой художественных произведений.

Всякое искусство несет на себе печать неизъяснимого, окутано тайной: не потому, что художники таят от обычных людей цеховые секреты, а лишь потому, что всякое искусство отличается некой безграничностью, свободой. Этой свободой искусства немало уже злоупотребляли люди неспособные, привыкшие представлять свободу как отсутствие всякого рода правил, всяческих обязательств; между тем, напротив, свобода в искусстве есть не что иное, как, собственно, бесконечное множество

различных правил, из числа которых именно потому, что их очень много, может делать свой выбор художник. Следовательно, это только кажется, будто искусство не имеет правил, такое впечатление создается потому, что правил этих слишком много и их не вместишь в какую-нибудь инструкцию или руководство.

Понимание этого очень важно при оценке художественных творений. Повсеместно можно слышать жалобы художников на педантизм, узость, односторонность, школярство и т. д. критиков, и надо признать, что жалобы эти справедливы. Объясняется такое положение сказанным выше. Подобный критик, зная лишь несколько правил, считает этот свой скромный запас полным кодексом и, понятия не имея о бесконечности искусства, готов объявить ересью любые отступления художника от его (критика) правил. Проверим свое предположение на практике, причем ограничимся только поэзией как наиболее широко известным видом искусства, добавив лишь, что состояние критики прочих искусств, как-то музыки, живописи, актерского искусства и т. д., еще более плачевно и безотраднее, чем состояние поэтической критики, хотя и она по большей части весьма убога.

Обычно говорится, что искусство само в себе завершено, что цель его — только говорить, что в нем не должно быть никакой тенденции и т. д. Однако нам представляется, что все это лишь пустые речи. Ведь и государства независимы и самостоятельны лишь до тех пор, пока одно не одолевает другое. То же относится и к тенденции в поэзии. Возможно, поэтические красоты существовали бы, даже если бы на свете не было людей, но до таких красот людям нет и не может быть никакого дела. Гораздо более практичным представляется иной тезис: поэзия существует на свете для того, чтобы нравиться людям. И это одновременно лучший ответ на все, что было когда-либо сказано или может быть сказано о тенденциозной поэзии. Нечто в человеческом естестве вечно повторяется и всегда остается одним и тем же, нечто меняется; нечто, следовательно, всегда нравится, а нечто — лишь временно. Но, во всяком случае, *тенденциозная поэзия* лучше, чем нетенденциозная, потому что она есть нечто большее: прежде всего поэзия, а сверх того еще нечто. Впрочем, она должна быть в первую очередь настоящей *поэзией*, ибо дурная поэзия с наилучшей тенденцией все же никогда не станет тенденциозной *поэзией*.

Однако само собой разумеется, что некий *образ мыслей, направленность*, короче говоря, *смысл* в поэзии есть нечто иное, чем тенденция. Поэзия, как и всякая иная деятельность разумного человека, безусловно, должна иметь какой-то смысл, какую-то направленность; но все это еще не тенденция.

Точно так же не все, что пишется о каком-нибудь поэтическом произведении, является критикой, да и не всякую оценку можно назвать критической. Критикой можно назвать лишь такую оценку, при которой произведение будет основательно проанализировано с художественной стороны. Но в каждом поэтическом произведении есть и иные, порою, может быть, даже более важные стороны, заслуживающие оценки.

Упомянем здесь, воспользовавшись подходящим случаем, и об одном обстоятельстве, хотя и несущественном, но у нас, в Чехии, играющем немалую роль. Всякое художественное произведение имеет то неизбежное свойство, что оно кем-то написано. Тот, кто его написал, в свою очередь обычно имеет несколько друзей. Одного из них автор просит написать о его книге в журнал, ибо каждая книга, чтобы счастливо шествовать по жизни, нуждается в покровительстве какого-нибудь крестного. Такой приятель, которого попросили написать отзыв о книге, еще до ее чтения знает, как о ней писать, и неминуемо должен постараться что-нибудь написать. Большой цены это обычно не имеет, особенно в критическом отношении. Такие «рецензии» можно было бы в богатом ассортименте продавать готовыми в лавках, и читатель после прочтения подобного суждения знает о книге меньше, чем знал о ней до того.

К подобному же результату приводят «рецензии» другого рода, которые точнее было бы назвать *цегольскими*. Это рецензии, где критик не стремится представить нам рецензируемое сочинение объективно, таким, каково оно есть, а имеет в виду не столько автора данной книги, сколько себя самого. Он кокетничает в своей статье, старается писать интересно, разукрасить ее лучшими своими идеями и остротами. В итоге из-под его пера часто выходит занимательное и даже хорошее сочинение, но не рецензия.

Объективность — вообще главная добродетель критика: из настоящей критической статьи мы хотим вынести представление о самом произведении и о его авторе, хо-

тим извлечь обоснованное суждение о способностях писателя и о ценности его детища. Поэтому вторая главная добродетель критика, особенно в наше время,— большая начитанность, дабы в избранной отрасли ему были известны все сколько-нибудь выдающиеся плоды всех литератур и он мог отличить оригинальное произведение от списанного. Хотя произведение всегда сохранит собственные достоинства, все же с точки зрения оценки заслуг писателя существует значительное различие между произведением оригинальным и заимствованным.

В наше время, при столь бесконечном количестве художественных поэтических произведений во всех литературах, нелегко выследить литературного браконьера, если он осторожен и не лишен способностей. Здесь, разумеется, было бы полезно определить границы между оригинальностью и подражанием, если бы подобное определение было столь легким и требующим столь малого места, что его можно было бы втиснуть в такую небольшую статью. «Нет ничего нового под солнцем»,— слышим мы от одних, а другие говорят: «На всем свете нет двух совершенно одинаковых вещей». Между этими двумя положениями лежит истина. Тому, что умеем, мы научились у кого-то, и провести границу между подражанием и оригинальным творчеством — труднодостижимая задача. Самые замечательные художники часто и явно пользовались чужими идеями, хотя это и нельзя поставить им в вину. На практике очень хорошо распознается истинная литературная заслуга от простой копии, и весьма надежным мерилom литературной оригинальности представляется нам сама общественная жизнь. Нельзя вечно притворяться или по крайней мере нельзя вечно казаться умнее, чем ты есть на самом деле, и уважение, каким пользуется в обществе данное лицо, почти всегда можно считать самым верным мерилom его истинных литературных заслуг.

«Česká Včela», 1846, N 8,
s. 32; N 13, s. 52; N 14, s. 56;
N 102, s. 407—408; N 103,
s. 413—414.

Перевод О. Малевича.

Карел Сабина

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

I

Не так давно европейские писатели начали замечать народ. До той поры жизнь народа почиталась грубой и недостойной более глубокого изучения, даже в путеводителях не было ничего, кроме аристократических зданий, аристократической роскоши и аристократических действий; того же, что сделал народ, не замечал никто! И если действующие лица романов не были чисто аристократического происхождения — принцы, рыцари и т. д., — то им хотя бы приписывались аристократические нравы и поведение. Заколдованные и незаколдованные принцессы и принцы, очарованные князья и короли; прославленные рыцари, маркизы, лорды, бароны и т. д. были и остаются предметами читательского восхищения.

Никто не думает, что эта литература не оказала воздействия на политические воззрения общества. Она явно портила их, оживляя господскую роскошь и возбуждая в мыслях граждан излишние требования, никчемные желания.

Простая девушка мечтала о принцах, простой парень — о принцессах и баронессах; она жаждала роскошных одеяний, эlegantных ковров, служанок и преклоняющихся перед ней франтов; эти последние и верно приходили без зова, и бедная барышня с опозданием оплакивала свой испорченный вкус. Особо дурные плоды литература приносила нашей молодежи.

Сея аристократические воззрения, она отвращала молодую мысль от высшего жизненного познания и делала для нее недоступными достойные идеи. Привычка становится второй натурой; поскольку духу времени стоило немалых трудов прорваться через кору искаженного, губительного духа образованности до самых корней существа нашего, постольку и донныне существует так много явных и скрытых аристократов!

Долго господствовало заблуждение, будто вместе с упадком благородного сословия придут в упадок *благородство* и *благородные нравы*; но мы утверждаем, что эти стороны по указанным причинам никогда не могли развиваться во всей полноте и сути и что только демократи-

ческой литературе предназначено восполнить существующие поныне пробелы духовной жизни.

Демократическая литература открывает новые возможности для наблюдения и познания. В согласии со своей природой она смотрит на истинную суть вещей, не прельщаясь ни блесками мыслей, ни общественными предрассудками.

Жан-Жак Руссо дал главный импульс демократической литературе. Его благородная мысль и великий дух пришли к познанию того, из чего, собственно, проистекают беды человечества — из *непригодной* и *неестественной* образованности и из аристократических принципов.

Когда пала французская республика, пришла в упадок и демократическая жизнь всей Европы, и только новый век вновь пробудил ее, чтобы, как мы надеемся, никогда больше не дать ей уснуть. Еще до начала новейшего благословенного революционного движения писатели разных европейских национальностей стали замечать народ и образ его жизни.

Поначалу в нем увидели глубокую поэзию, пестрое разнообразие — словом, новый материал и новые формы. Для них это было благоприобретение, и они не преминули им воспользоваться. Так возникла одна часть демократической литературы, а именно картины из жизни народа. Прокладывались новые пути, обнаруживались новые ценности. Были найдены следы национальной поэзии, национальных преданий и нравов. Взоры образованных людей начали обращаться к этому новому виду словесности, и посредством возникшей таким образом *народной литературы* демократическая литература завоевала себе все более широкое поле деятельности и новую почву.

Это не были всего лишь сельские идиллии времен извращенных литературных пристрастий, когда невинная рыбацка говорила с невинным пастушком о невинных овечках, пасущихся на невинных нивах. Это были картины из жизни народа, с его добродетелями и с его грехами. Но это была лишь поэтическая сторона народа, остальные, более важные стороны оставались непознанными под покровом позорной цензуры.

Постепенно открывалась идеальная сторона демократической жизни, за ней следовала сторона практическая.

Простой народ представал необразованным — должен ли он быть таковым? Народ сам познал, каким оружием подчинили его себе угнетатели, и жаждал освободиться

от своего неведения; так возникла литература для народа.

Облик общенародный прояснился, народ познавал себя и $\frac{1}{2}$ был познаваем другими.

Что же узнал мир о народе и народ — о мире?

Народ строил города и деревни, дороги и мосты; на что ни взгляни во всем белом свете — не выросло ли это само собой из земли? Это создал народ! А что он получил? Мало признания, мало денег, нищету и презрение. Один был презираем, другой презирал себя самого, одного загнали в грязь, другой сам пал в нее. Перед ним были заперты храмы наук и искусств, ему не осталось ничего иного, как днем и ночью трудиться, добывая хлеб насущный. Он строил замки, в которых жили бездельники; посевы и жатвы, пища и одежда — все вышло из рук его, а он знал лишь нищету, уделом его была бедность. Естественно ли это? Нет, это неестественно и недопустимо. Но как же этому помочь? Ответа на этот вопрос пока не дает нам мудрость ученых, пытались дать его благотворители, однако некоторые из них все еще не сдвинулись с первых букв алфавита!

Попытки дать ответ на этот вопрос стали ядром демократической литературы.

Когда же ядро это прорастет и породит ствол, ветви и плоды, весь свет обретет новый облик. Исчезнут зависть и ненависть, не будет ни господ, ни черни, прекратится бесплодная суета и останутся лишь братья, пользующиеся полным равноправием.

Существуют люди, предполагающие, будто с рождением демократической литературы будет похоронена поэзия и настанет эпоха литературы практической. Даже если бы на почве демократической литературы в наши дни выросли всего лишь плоды Ж. Санд (госпожи Дюдеван), этого залога было бы достаточно, чтобы уничтожить упомянутые опасения. Но демократическая литература нашего века имеет огромное распространение; ее корни проникают глубоко в нашу общественную жизнь, и даже перед ними начинают трепетать слабодушные и не созревшие для будущего. Они уже предчувствуют, что получившая ранее развитие теоретическая сторона демократической литературы со временем дождетя и практических последствий, и точно так же как за Бентамом ¹ пришел Оуэн ², за Прудоном ³ придут другие, о которых ни один Кавеньяк ⁴ не осмелится сказать, что они вещают со сна.

II

«Взгляните на плоды демократической политики! — в великом гневе воскликнул некогда один полуаристократ. — Искусство и литература гибнут, торговля и ремесла в застое, промышленность доживает последние дни, нищета усиливается. Просвещение, то просвещение, о коем вы так много говорили, — куда оно ведет? Кто будет о нем печься? Кто будет на пользу его трудиться? Нравы утратят благородство, а вкус испортится. Кто будет поддерживать художников и образованных людей нации? Кто будет заботиться об изящных искусствах и науках?»

Такие и подобные им вопросы ставят незрелые люди и, не умея ответить на них в пользу демократизма, поносят общественные элементы, нисколько их не понимая.

Мы совершенно убеждены, что искусства и науки до тех пор не достигнут ни желаемого расцвета, ни положенного воздействия, пока демократия полностью не победит и систематически не утвердится в государстве, ибо демократия и всяческая духовная жизнь имеет однуединственную цель — помогать расцвету чистой человечности.

Мы приняли во внимание только одну часть обозначенного предмета, а именно *литературу* демократического государства, будучи готовы счесть безумцем каждого, кто полагает, что при нынешнем состоянии вещей литературе и наукам грозит какая-либо опасность. Мы спрашиваем — откуда, и если нам ответят, что снизу, от возбужденных демократических партий, не благоприятствующих тихому возникновению музыки, то мы ответим, что не боимся сих призраков, ибо у народа есть разум, а именно здравый разум; там же, где есть здравый разум, даже самая возбужденная мысль вновь остынет и мудрость возьмет верх.

Откуда происходят науки? Где прежде всего возникла литература и где она сливается с жизнью? Литература есть свободный плод духа. Многими путями шествует дух по свету и управляет им; литература — один из этих путей, причем из числа самых непосредственных и самых действенных. Но если она хочет быть истинной посредницей между духом и жизнью, если она претендует стать ангелом мира в схватке двух до сей поры противоположающихся начал — духа и материи, — если она стре-

мится способствовать победе этого духа над материей и намерена вести его туда, где перед ним предстает цель чистой человечности, то она должна этому соответствовать.

Мы помним времена, когда литература служила лишь немногим счастливым, когда неисчерпаемый кладезь духовный считался достоянием избранных, а для прочих, пусть и страждущих по пище духовной и жаждущих вкусить от плода познания, она была почти недоступна.

Это были годы скудной духовной жизни человечества на всей земле. Одни были образованны, могли заглянуть во все таинства жизни, умели пользоваться всеми средствами для обогащения и облагораживания жизни — словом, проживали две жизни, будучи гражданами двух держав, другие пребывали во тьме, были обречены всего лишь на половину жизни.

Литература должна объять все жизненные отношения, должна пробиться ко всем стихиям, осветить все повороты духа человеческого. Она должна идти от мысли к мысли, от сердца к сердцу. Не может быть на всем белом свете человека, которому этот путь познания не был бы доступен, который не мог бы стать причастным источнику света, этой справедливой школе *истинных суждений*.

Истинное суждение есть, безусловно, важнейшее средство разумного человека. От суждений большинства людей зависит весь ход совместной жизни. Из ложного суждения возникает все зло, из правильного — все добро; суждение руководит волей, ложное суждение вызывает недоразумение, ложное суждение обозначает свои следы ненавистью и недоверием. Литература более всего воздействует на суждения, а литература демократическая, особенно в своей борьбе с еще не преодоленными предрассудками и ложью, пробуждает в людях здравые суждения.

До сей поры мы знали литературу *par excellence* * и литературу для народа. Одна была похожа на франта в безупречных перчатках, другая — на босого бедняка, у нее был внешне и внутренне пролетарский характер. Далее это не может продолжаться. Вся литература должна быть для народа, ибо весь народ должен быть образованным и все, кто образован, составляют народ. Строгая наука существует для избранных и посвященных людей,

* По преимуществу (франц.).

однако и она посредством литературы будет доступна каждому.

До сих пор существовало ложное, более того, постыдное мнение, будто демократическим элементам свойствен цинизм.

Существует цинизм двух родов — цинизм нравственный и цинизм мыслей. Цинизм есть нечистота, в то время как демократия есть благородство. Цинизм — это или безразличие, или несерьезность, демократия — это труд, внимание к явлениям жизни, высочайшее уважение к законам, равенство перед правом. Циничная литература — это литература нечистая, грубая, ведущая народ в грязь, демократическая литература, как добрый дух народолюбия, зовет вверх.

Назначение демократической литературы — возвышать. Она должна пробуждать в народе сознание, чтобы он, познав свои задачи и свое могущество, перестал наконец ошибаться в средствах.

Народ должен властвовать. Как же это возможно без знания отношений собственных и чужеземных? Народ должен управлять общинами — создавать школы, нанимать учителей и заботиться о таком воспитании чад своих, чтобы в них действительно покоился залог будущей свободы.

Ко всему тому народ должен быть *ведом*, и подлинный путь к этому — демократическая литература. В демократическом государстве народ и нация *едины*, народ представляет нацию. Литература, которая восходит из народа, к народу принаравливается и в народе обретает свое назначение, не может ни погибнуть, ни прийти в упадок.

В демократии литература будет находить гораздо больше поддержки, чем в государствах недемократических, ибо уже не индивиды, а вся нация будет принимать в ней участие. Преумножатся библиотеки, не зависящие более от благотворительности магнатов и своеволия отдельных лиц, но послушные лишь законам, которые диктует всей нации движение времени. Приватные учреждения станут государственными, литература будет не *роскошью*, а *необходимой потребностью*.

Литература сольется с жизнью общества, будет кровью, наполняющей социальный организм. Могут ли прийти в упадок промысел, искусство и вкус *там*, где не приходит в упадок литература? Ужели литература, это

живое напоминание, не будет неустанно побуждать всю нацию к жизни более высокой, не будет оттачивать мысль, пробуждать и облагораживать образность и оживлять любовь к родине и к свободе? Дух, всегда находящийся импульсы к развитию, не обленится, а разум не погрязнет в нечистотах!

«Včela», 1848, 11 X.

Перевод О. Малевича.

СЛОВО О РОМАНЕ

ВВЕДЕНИЕ

Среди разных форм литературы, вне всякого сомнения, именно роман пользуется в наши дни наибольшей популярностью. Прижившись почти во всех слоях общества как приятный и повсеместно желанный гость, он здесь украшает праздничные вечера тружеников, там освежает мысль, утомленную иными, более тяжкими духовными устремлениями, и везде, где ни очутится, пробуждает ослабевшее воображение, да и многие редкие семена важных истин и прекрасных мыслей посылает в равнодушный мир, дабы они принялись там и стали общим достоянием. Будучи для многих единственной пищей духовной, он по крайней мере одной привязью соединяет их с литературной жизнью и тем самым не дает угаснуть скромному их участию в творениях духа. Есть люди, слышущие образованными и даже почитающиеся прогрессивными, но иной книги, кроме романа, они и в руки не брали, и можно сказать, что в нынешние времена роман и многим невеждам помог обрести хотя бы поверхностные познания и внешние манеры, что, по нашему мнению, все же лучше, нежели полная темнота духа и грубость нравов.

Из-за ряда достоинств роману, безусловно, следует простить и определенные прегрешения, которые он издавна допускал и поныне допускает. Неприязненные голоса достаточно часто отзывались о нем. Ему ставилось в упрек, что он сеет зло, что плоды его — безнравственность и душевная расслабленность, что он незваным бродягой вторгается в небесную область изящных искусств, что отвращает взоры читателей от великих событий мировой истории, от богатырей, навеки оставшихся в памяти

человечества, и направляет их к незначительным частным жизненным интересам, что хотя он занял место великолепной эпической поэзии, но лишен какого бы то ни было возвышенного поэтического пафоса, равно как и истинного эпического великолепия, а если в гордыне своей и коснется какой высокой материи, то, оказавшись в его владениях, она тут же дробится на мелочи и утрачивает величие. Другие опять же говорят, что роман возбуждает воображение в ущерб разуму и своевольно умерщвляет энергию духа, тогда как остальные роды поэзии, окрыляя мысль, непосредственно ведут нас к священным истокам красоты.

Пора господства таких упреков, бесспорно, уже миновала, роман одолел своих врагов, проявив себя на всех языках, во всех европейских литературах расторопным сыном своего времени и народа, плодовитым творцом образов и усердным сеятелем мыслей. Став в центре движущегося бытия, роман насыщается его фактами и в новых соединениях и формах вновь возвращает жизни свои живые плоды. Но у нас дело обстоит иначе, чем в других странах, и дороги, прорубленные романами по всей литературной Европе, чешскому роману проложить не удалось в силу внешних и внутренних препятствий, среди которых равнодушие публики и нерешительность издателей играют не меньшую роль, чем общее духовное и материальное положение наших писателей. Впрочем, хотя давно доказано, насколько тщетно всякое сопротивление тому, что содержит достаточно силы для существования, тем не менее педантизм у нас еще не вымер — особенно в литературной области! — и многие из тех, кто лишь деятельностью собирательской, а отнюдь не творческой заслужил себе место в литературе, все же смотрят на роман снисходительно, как на детскую игрушку! Наконец, в новейшие времена появился будто бы еще один совершенно новый — хотя, увы, на протяжении веков хорошо нам знакомый! — враг романа и вообще всех духовных устремлений, а именно реалистическое направление наших дней, которое считает всякий роман вещь непрактичной, суетой духа. Между тем эта суета духа уже стала повседневной потребностью множества людей и получает все большее распространение, хотя мудрствующие лукаво обходили романы за десять верст, хотя низменные натуры во имя грубых удовольствий избегали литературных развлечений, хотя и те, в чьем косном, неповорот-

ливом мозгу не прививается ни один высший интерес, пренебрегали романом как непрактичным и бесполезным предметом, прикрывая свою духовную грубость плащом современного реализма.

Разумеется, существует немало романов, достойных осуждения, усыпляющих мысль, задерживающих прогресс и выдающих бессмыслицы за высокую мудрость. Однако ради нескольких порочных явлений, наличествующих в столь обширной области, не следует отвергать богатое, сильное духом целое, которое день ото дня все шире разветвляется, все решительнее проникает в общественные круги, овладевает все более интересными и важными предметами в качестве своей специфической материи. Были, безусловно, времена, когда в Испании, во Франции, в Германии — да и всюду! — преобладал плохой роман. Тогда эта область кишела самыми буйными вымыслами худосочной фантазии; рыцари, разбойники и страшилища не давали читателям ни минуты отдыха, почти насильственно изгоняя из своей сферы всякое естественное развитие, всякую здравую мысль. Только чудеса, только бесконечные приключения признавались достойными внимания. Времена эти уже прошли, а то, что от них удерживалось на свете или на их основе еще рождается, без сомнения, таится в самых укромных уголках и теряется в собственном прахе. Зато новому роману уже полностью удалось подняться на благодатную вершину изящного искусства и притом не оторваться от почвы обыденности; положение его в современной литературе почетно и значительно. Тот, кто внимательно обозрел европейские романы наших дней, не может не подтвердить, что среди них есть плоды прекрасные, животворные и содержит великое богатство смелых и важных мыслей; можно даже сказать, что современный роман дарит нашему веку такие очаровательные и пестрые цветы фантазии, каких ни одна минувшая эпоха в таком множестве и такого достоинства не знала, и вводит в жизнь общества столь плодотворные и гениальные взгляды, каковые туда иным путем в такой полноте и законченности едва ли могли проникнуть.

Могущество и сила романа, а также его популярность в обществе, несомненно, связаны с тем, что он заключает в себе все многообразие и пестроту реальной жизни, что он не только рассказывает о событиях, живо индивидуализируя характеры, а также местные и личные обстоя-

тельства, но одновременно обнаруживает и выявляет внутренние побуждения человеческих поступков и скрытые источники истории общества; что свет и тени бытия он рисует яркими красками, одним словом, создает живую, волнуемую и привлекательную картину, которая приковывает читательское внимание и удерживает его так долго, пока намеченный сюжет не разовьется полностью и любопытство, пробужденное началом, не будет удовлетворено в конце.

Роман в этом отношении — противоположность театру, ибо драматическая поэзия преимущественно преподносит лишь результаты размышлений, характеров и воли человеческой, то есть само действие. Ядро и своеобразие ее — поступок; роман же истолковывает волю и постепенно выводит действие из причин и обстоятельств, тратит время на описания и рассуждения, углубляется в созерцание природы и все, что творческий дух может использовать в качестве строительного материала, вовлекает в свою сферу! Так возникает здание, отдельные части которого состоят из необходимых звеньев и из украшений, соответственно требованиям фантазии поэта, отдающего предпочтение то одной, то другой стороне, то объективному и пластическому упорядочению явлений, то субъективному, лирическому пониманию жизненных обстоятельств, вследствие чего и слог романов представляет собой смесь красоты с правдой и добром, поскольку одухотворенная правдивость выступает именно в таком единстве, которое, впрочем, становится уже не просто правдивостью, а, как говорит проникательный Фишер¹, поэзией духа. Роман есть верное зеркало высшей и духовной жизни, в результате чего всем своим внутренним строением он являет собой образ социальных отношений эпохи, в которую разворачивается действие; он прямо указывает, в какой мере история, запечатленная в нем, есть результат свободной человеческой воли, а в какой свидетельствует о нашей зависимости от обстоятельств и страстей; он переносит на свою почву явления грандиозной жизни человека и природы, преобразуя их в соответствии со своей целью; он распутывает сложные общественные отношения и освещает их, не преминув показать, что всякая жизнь только благодаря одухотворению обретает значительность и подлинный интерес. Тем самым читатель, так сказать, играючи вовлекается в бурное течение этого жанра, побуждается выйти за пределы

воззрений, ограниченных личными интересами, и принять участие в чужих судьбах как в собственных, переживая, чувствуя, страдая и возвышаясь вместе с персонажами, выступающими в изображаемом автором отрезке истории, вживаясь в их отношения и насыщаясь мыслями, которые просвечивают на обширной картине, как цветы на лугу, или украшают искусно построенное здание, как арабески. Пробуждается интерес, звучат могучие аккорды сочувствия, яркая образность одушевляется искрой остроумия, чтобы не расходиться впустую и не расставаться с почвой основополагающих жизненных идей.

Для достижения таких целей, разумеется, необходимо, чтобы роман пребывал на художественной высоте, то есть одухотворял изменчивые жизненные явления неизменной идеей и соединял их индивидуальный характер со всеобщим великим средоточием душевности. Фантазия — творец, размышление — распорядитель творения. Одно из этих начал без другого в романе обойтись не может, лишь благодаря их соединению возникает целое. Пусть фантазия может совладать с самыми разнообразными материями, но только посредством размышления они обретают цельность и верную направленность. И наоборот, даже если писателю посчастливилось отыскать самую прекрасную материю и самую основательную главную идею, не умея обработать их богатой фантазией и, так сказать, одеть душу телом, он создает мертворожденный плод!

Сфера романа бесконечна, как широкий мир, как необозримая жизнь вселенной. Она безгранична и неисчерпаема, и это особое искусство романиста, если он с изысканным вкусом из этого несметного изобилия умеет выбрать сюжет, представляющий интерес для всех, и не задерживается на незначительном; если мысль его не тонет в пустяках, а своей остротой способна высечь из праха искры даже там, где нельзя избежать самой обыкновенной повседневности. Но чем обширнее поле романа, тем легче и вместе с тем опаснее ничем необузданное гарцевание по нему; чем больше свобода писателя, тем необходимее законы, которых он сам добровольно должен придерживаться. Однако и необузданность и дикое галопирование по прекрасному царству образов роману простить легче, чем скуку. Если роман растягивается, простираясь как бесплодная почва; если он не отвечает ни на один жизненный вопрос; если он превращается в

бездумное и мелочное повествование о мелочах, то он, разумеется, мало кого заинтересует и никого не тронет, явившись на свет мертворожденным; познав такой роман, его отвергнут и забудут, ибо нет большего греха для романа, чем свойство наводить на образованного читателя скуку.

Слово «роман» каждому, конечно, напоминает о его романском происхождении, о романтике, от которой он если и не происходит, то по крайней мере перенял свой характер. Повествование на сей манер было ведомо грекам и римлянам, но не привилось у них и не получило особого развития. Повсеместно роман распространился лишь позднее. Средневековье, породившее множество вещей и взглядов неизвестных классической эпохе, ввело в употребление и роман.

Иногда общественная жизнь быстро и непосредственно следует за идеями, пробужденными эпохой, иногда эти идеи едва поспевают за ней, что происходит в особенности там, где никому неведомые замыслы отдельных людей, претворенные в действительность самими мыслителями, только благодаря этому становятся всеобщим достоянием и находят последователей, вызывая соответствующие поступки и пробуждая мысли. Порою идеи, прямо как герои средневековых народных сказок, отправляются на поиски приключений, что, вероятно, и было зародышем первых романов, где романист, раззадоренный страстями и удивительными похождениями какого-нибудь авантюриста, отваживался на такое же путешествие духа или пытался запечатлеть пером действительность. Крестовые походы, испанская Конкиста и иные подобные предприятия доставляли немало материала для духовных прогулок, обогащая фантазию современников и потомков. Какое богатство образов и идей распространилось среди народов западных стран в результате походов на восток, имевших всемирно-историческое значение! То были новые миры, раскрывшиеся перед воображением во всей своей живости и подвижности, и фантазия европейцев овладевала этим благодарным материалом. На распростертых крыльях улетала она в дальние страны, где ее встречали и манили иная земля, иное небо. Солнце, жара, великолепные, диковинные пейзажи, благоухающая растительность, неведомые и непонятные нравы стали основой новых взглядов и будили новые мысли. Затем появились одаренные люди, стремившиеся

размножить и обобщить вновь обретенные клады воображения и познания; так возникли удивительные средневековые легенды и мифы, героические песни и народные повествования о великих деяниях и приключениях достопамятных исторических лиц, а из этих литературных форм постепенно развился и нынешний роман.

Впрочем, характер его был совершенно иным, нежели сейчас; он был настоящим сыном своего времени, как и нынешний, и отвечал господствовавшим тогда интересам. Преимущественно практические устремления наших дней составляют прямую противоположность средневековой романтике. Вся история указывает нам на постоянную борьбу фантазии с разумом и учит нас, что в определенные эпохи либо фантазия, либо разум добивается значительного перевеса. Перевес воображения в средневековье отражается во всех его проявлениях, тогда как новое время опять обращается к разуму. Характер времени определяет и характер романа. Вот почему современный роман отличается от романа прошлого главным образом тем, что он продуман, а не только выдуман. Роман прошлого искал всю прелесть в пестром многообразии сцен, роман наших дней основывается на правде жизни.

Поскольку художественный плод никогда не может быть лишен очарования, так как относится к области красоты, то и подлинный современный роман — не результат голого расчета, а свободное проявление воображения; однако воображение поэта нового времени не упускает из виду путеводной нити правдивости, не блуждает в чистых вымыслах без всякого ладу и складу, как это бывало в средние века, а следует за некой правдивой мыслью дорогами привлекательными и интересными. Место пестрых романтических неожиданностей и явлений, диковиностью своей переходящих все границы правдоподобия, заняли более скромные плоды воображения; в картине теперь просвечивает идея. К чему тяготели старые романы и какие удивительные приключения в них громоздились друг на друга, каждый из нас может представить сам, приняв в соображение, что гениальному Сервантесу в его бессмертном «Дон-Кихоте» захотелось высмеять их направленность! Мыслящий наблюдатель жизни подтвердит, что приключения не соответствуют мирному, великолепному развитию быта, а навязаны ему и как бы стоят вне жизненного распорядка. Следовательно, чрезмерное нагромождение их в одном

жанре неестественно и утомительно. Необходимы передышки хотя бы в качестве противоположностей, ибо на противоположностях основано в жизни все, в том числе и искусство. Герой романа не столько лицо действующее, сколько лицо страдающее. Средневековый герой переживает одно приключение за другим, ввязывается во всевозможные сражения и являет собой пример абсолютного своеволия. Фантазия гонит его то туда, то сюда, не прислушиваясь к голосу разума; он постоянно находится в опасных коллизиях, что ведет к однообразию; опасность, следующая за опасностью, не оставляет в композиции целого никакого места для чего-либо противоположного; в сущности, это все время одно и то же, хотя и в разнообразном облачении. Герой романа нового века — зеркало некой современной идеи. Он не выступает в одиночку, не совершает чего-либо сам по себе; сюжет романа есть результат взаимодействия многих персонажей. Однако и это взаимодействие не составляет единственный интерес романа; по степени интереса на одном уровне с персонажами выступает любое проявление бытия, вся жизнь во всей ее широте. Все формы культуры предстают как побудительные причины взаимодействия, особенно природа в устойчивой закономерности своего существа и внешнего подобия. Поэтому даже то, что есть в романе исторического, выглядит совершенно иначе, нежели в историческом труде.

В истории события выступают как продукты эпохи, в романе они истолковываются с общечеловеческой точки зрения; поэтому роман нового времени со строго эпической высоты снисходит к более обширному описанию характеров. Разумеется, главный персонаж романа развивает самостоятельную деятельность, тем не менее деятельность эта зиждется на общем течении жизни и сливается с ним. Эта общая жизнь в различных своих подразделениях дает романисту разнообразнейший материал и привлекает его внимание к различным сферам, поскольку жизнь человеческая в разных слоях общества выглядит неодинаково.

Душа романа — идея, движущая жизнь; эта идея проявляется в образованности данного времени. Следовательно, в каком направлении проявляется воздействие образованности на общество, избранное романистом в качестве предмета изображения, таким будет и **общий характер всего романа, то есть какой класс людей в нем**

действует, такова будет и разновидность этого художественного произведения. Характер, бесспорно, есть сущность искусства. Если изображение отклоняется от признаков времени и места, в которых развиваются события, если лица говорят и поступают иначе, нежели это допускают их характеры и обстоятельства, мы скажем, что роман противоречит правде. Для достижения правды в искусстве достаточно правдоподобия, как это доказали Аристотель и вслед за ним Гегель.

В целях более отчетливого обозначения принципа характеристики романа эстетики позволили себе выделить особые его разветвления и признают существование различных видов романа. Так, они различают роман исторический и роман современный, роман простонародный и роман социальный и т. д. С высшей точки зрения разделение это имеет, пожалуй, лишь частичное и формальное значение, и можно легко доказать, что всякий хороший роман является или по крайней мере должен быть социальным, в каких бы слоях общества ни происходило его действие. В каждом хорошем романе должен отражаться дух его времени, сказывающийся и в обстоятельствах, из которых вытекает действие, и в образованности действующих лиц. В новое время уже стало очевидным, что ядро образованности не заключается в формах, а представляет собой цвет чистой человечности, которая во всех сословиях и обстоятельствах одинакова. Благопристойность нравов, таким образом, еще не есть чистота души, точно так же как грубость и неотесанность поведения не могут считаться наивной естественностью. И следовательно, за округлыми, равно как и за неприглаженными, манерами скрывается глубинное ядро. От такого ядра зависит существо характера, и, учитывая это, нельзя разделять романы на отдельные виды по одним только формальным внешним признакам; ведь роман может затрагивать все или хотя бы некоторые слои общества и освещать социальную жизнь определенной эпохи, невзирая на то, что его нельзя провозгласить исключительно сельским, или господским, или мещанским и т. д. Драматические поэты уже давно это признали, и такие названия, как «рыцарская драма», «сельская комедия» и т. д., вышли из употребления. Точно так же название «исторический роман» означает лишь то, что ряд, разумеется, характерных вымышленных событий присоединяется к некой цепи достоверных исторических фактов, в результате

чего история определенной эпохи выступает, так сказать, в своей целостности и становится более осязаемой.

Но лишь история романа предоставила бы нам настоящую почву для полного раскрытия сущности этого жанра.

«Lumír», 1858, s. 16—19,
40—41.

Перевод О. Малевича.

Ян Неруда НЫНЕ

Все наши национальные условия подобны детской забаве. Безусловно, нет нации, которая, будучи численно такой же, как мы, имея возможность гордиться такой же образованностью, воспитавшая в своей среде столь же влиятельную интеллигенцию, тем не менее прогрессировала бы так же медленно и лениво, как мы. Мне столь же хорошо, как и другим, известны исторические помехи, задерживающие наше развитие, но я не могу поверить, что, честно прилагая все свои силы, мы не могли бы сделать несколько более решительных шагов вперед. А мы не продвинулись дальше осознания того, что мы вообще чехи. О тех, у кого это сознание еще неглубоко или вовсе отсутствует, не стоит распространяться, поскольку пустые сетования ни к чему не ведут; однако у прочих это сознание обратилось в крайность, завело их на неверный путь и больше вредит, нежели приносит пользу. Мы поняли имя «чех» лишь в историческом его значении, играли с ним или действительно им воодушевлялись лишь потому, что с этим именем были связаны славные исторические воспоминания, поскольку какой-то отсвет славы падает и на внука прославленного деда. Каждый почитал себя чем-то особенным, уже мнил себя дворянином, поскольку был сыном нации, принадлежавшей к числу наиболее прославленных. Мы были вдовой, которая любит прекрасной прядью волос мертвого супруга; в нашей груди пылал прекрасный пламень, но его верхушку все время клонило книзу.

Наши поэты и писатели из тех, что рангом повыше, почти все были изрядными пророками, но знали только прошлое; были довольно хорошими астрономами, но

измеряли только угасшие светила. Остальные народы до нас и вокруг нас мчались на всех парах вперед; мы, разумеется, тоже были бы рады прокатиться, да, как говорится, оседлав коня, глядели туда, откуда выехали. Видя сборванного лаццарони, который лениво валяется среди развалин могучего памятника римской старины, но все же горд своими предками, мужественный британец пожмет плечами и бросит ему подавание, однако нищий даже не поймет, что унижен милостьюней.

Отцовской милостью тебе гордиться не пристало.
 Сам застрели свою стрелу, не лезь в чужой колчан.
 Эпоха давняя мертва, что было — миновало.
 Река сама себя несет в далекий океан...—

говорит Тегнер¹ и смело добавляет:

Слава лет минувших вам мешает!
 Все богатство наше — наши предки.
 Мы как тот дворянчик, что сплетает
 лавровый венок из сгнившей ветки.
 Спящий днем достоин осмеянья!
 Если ночь еще — будить не смею,
 вам пресвят пристрастие к Морфею.
 Если ж утро, то нужны деянья!²

Однако мы уже не можем продолжать дело предков теми же средствами, которыми снискали себе славу они сами; да и не хотим, потому что время продвинулось вперед и требования века стали другими. Устремления человечества испытали новые превращения, дух человеческий изменил свое направление. Славу, добытую на войне, я не могу назвать славой и назвал бы ее таковой разве что в тех случаях, когда война ведется во имя прогресса, во имя высших интересов человечества. Подлинная слава прежде всего основывалась на развитии искусства и литературы; наука им подчинялась. Зодчество (у нас лишь пересаженный цветок), с помощью которого народы как бы писали каменными письменами свою историю, свои наивысшие идеалы, к концу средних веков распалось на отдельные разновидности искусства, которые прежде находились у него в своего рода подчинении. Напрасны жалобы, что зодчество приходит в упадок! После изобретения Гутенберга человеческий дух пользуется письменностью значительно более умело и с большей пользой для себя. Письменность умеет приспособиться к любому, даже самому незначительному и быстрому шагу вперед и именно потому всегда понятна, между тем как многие дошедшие

до нас памятники зодчества нам теперь непонятны, поскольку отделены от нас не только возрастом, но и переменной всего нашего образа мышления. Бесспорно, неопровержимую истину высказал Клод Фролло³ словами: «Письменность убивает камень». Точно так же и гораздо позднее развившаяся живопись сейчас уже не имеет такого широкого значения; она чересчур индивидуальна и чересчур зависима от индивидуального развития художника, в нашу эпоху совершенно оправданного и приветствуемого. Один предмет античного искусства удовлетворит нас больше, чем целая новейшая выставка, особенно если, в праздничном расположении духа, мы жаждем чего-то цельного, завершенного и законченного. Там отражается зрелый дух и направление развития целого народа, здесь в каждом произведении мы видим индивидуальную направленность, ее развитие и борьбу. Вот почему представителям всех искусств часто указывают на античность как на исключительный образец для подражания; никто не отважится отвергнуть зрелое устремление целого народа, между тем как против индивидуального развития отдельного лица могут легко выступить многие. Прежде каждый народ развивался сам по себе. Он развивался телесно в соответствии с климатическими условиями, познавал все, что его окружало и с чем он соприкасался; климатическими и географическими условиями были определены границы его духовного развития, а соответственно и рост, распространение, расцвет и плоды его духовных усилий были почти индивидуальны и за относительно короткое время развитие их завершалось в себе самом. Достигнув в науке и в искусствах наивысшей степени возможного подъема, он увядал и погибал — миссия его была выполнена. Теперь все обстоит иначе. Нам неизвестны исключительно индивидуальные усилия отдельных народов, но мы знаем могучее устремление всего человечества, которое, впрочем, оставляет все права индивидуальности, если они не противоречат общим интересам. Это устремление выразилось в идее христианства и, хотя временами оказывалось под наносами и грязью, все же пробивало себе дорогу вперед и вновь одолевало препятствия. Устремление это не имеет иных границ, кроме тех, которые вообще определены природе и человеку материей, и ведет нас, будучи всеобщим, в небо чистой человечности, не дает погибнуть ни одному народу, участвующему в этом великом движении, и само прекратится,

лишь когда угаснет последний человек. Этот великий и прекрасный эпос разворачивается ныне во всех уголках земного шара, и каждый человек, даже неразвитый крестин, который своей слабостью учит окружающих любви, участвует в нем как поэт, и допет этот эпос будет лишь последним на земле человеком. Если бы человечество вымерло, обрели бы силу известные строки:

Zicht als der letzte Dichter
der letzte Mensch hinaus! *4

Да, всеобщий прогресс! Вот наша нынешняя поэзия, иной не хотим, да уж и не имеем. Только когда все, что может индивидуально развиваться, в максимальной мере послужит общему делу, когда человечество познает все, что дано ему природой, когда дух его соответственно разовьется в устоявшееся и неодолимое направление, — только тогда и в искусство может вернуться спокойная ясность античных творений; дух человеческий поставит себе монумент стилем, который будет превосходить все предшествующие и к которому все народы прильнут любящим сердцем. Но людям, которые обо всем составят ясное представление, не нужен будет никакой образ, никакие пророки и, следовательно, никакие поэты, ибо все человечество осознает свою цель и собственными деяниями и жизнью будет слагать себе возвышеннейший гимн.

Однако и сама литература повсеместно приходит в упадок, если мы хотим назвать упадком особое ее превращение. Современная эпоха стремится познать законы природы, чтобы человек на этой основе тем скорее стал господином всей земли и овладел ею на свое благо. Стремление это пока еще раздроблено. В мировых каменоломнях добываются пока только первые камни для гигантского здания. Но то, что ныне открывает человеческий дух, сразу же становится общественным достоянием. Каждое новое открытие осмысливается и изображается в своих отношениях ко всей системе наук и под углом зрения своего практического применения. Вследствие повседневного открытия таких истин возникла и новая литература, которую составляет наша нынешняя журналистика, включая в себя все, что вообще вытекает из стремления людей познать друг друга и тем самым наметить себе общую цель. Журналистика — характерная черта нашей практиче-

* В последнем поэт уходит последний человек (нем.).

ской эпохи, которая уже мало заботится о художественной литературе, руководствуясь следующим главным принципом: то, что не приносит очевидной и почти мгновенной пользы, должно до времени оставаться в стороне.

Остальные народы более не ищут средоточия своих стремлений в литературе, их мысль протягивает железные нити по всей земле, соединяет моря, распоряжается молниеносным письмом, и все это с единственной целью, чтобы самые образованные народы взаимно сближались, чтобы каждая страна и каждый человек отдали свою дань человечеству, подобные же дары получая от прочих, и чтобы все продвигались вперед равномерно и без помех. Наш народ, разумеется, участвует и в этой великой миссии, потому что не может не участвовать; однако в материальном отношении мы не одарены настолько, чтобы доля этого участия была большой и заметной, чтобы действовать наступательно. До сих пор мы все еще должны стремиться к более широкому осознанию именно своей собственной роли. В этом нам может помочь только литература, и между тем как иные народы в большей или меньшей мере от нее отходят, мы еще должны обращать к ней все свои силы. Когда на рубеже нынешнего столетия наш народ вновь начал воскресать, первым побуждением наших вождей, которые вообще имели более высокие устремления, чем мы, их эпигоны, было намерение оживить литературу. С той поры мы усердно трудились на литературной ниве, и этот труд — почти единственное доказательство того, что мы опять не уснули. К чему же спустя длительное время привело это народ, вся сила которого действительно проявилась только в литературе? Право, я не хочу недооценивать отдельных блестящих достижений, но спрашиваю, откуда эта почти наивная радость по поводу каждой вновь вышедшей книжечки (разумеется, я исключаю известные круги, настолько ослепленные своим высокомерием, что в каждой книге, не принадлежащей им или не выходящей под их эгидой, они видят покушение на свою славу); как могло случиться, что мы до сих пор не созрели до иной критики, нежели пересуды в трактирах и кафетериях, что история нашей литературы не без причины представляет собой всего лишь библиографию? Если мы еще находимся на таком примитивном уровне, где же то чистое самопожертвование, которое повсеместно проявляется в подобных условиях? Почему прозябает наша журналистика?

Почему каждый орган печати несет на своем челе признание: «Я выхожу лишь для того, чтобы вообще что-нибудь выходило»? Почему издаются или готовятся к изданию лишь еженедельники и ежемесячные журналы, тогда как нам более всего нужны ежедневные газеты? А как обстоит дело с писательским ремеслом? Мы должны откровенно признать, что, к сожалению, каждый чешский писатель до сих пор похож на того персонажа, который, видя, что солнце клонится к закату, приказал ему воротиться вспять. Я говорю не о тех, что кормятся литературой (это маленькая горстка, да в существующих условиях наша литература большего числа и не прокормила бы), а о тех, кто действительно трудится из чистой любви,— но худо писателю, если он трудится ради заработка, еще хуже, если пишет вещи сугубо актуальные, однако хуже всего, если он пишет ради того, чтобы вообще что-нибудь писалось! Вопросов, подобных приведенным выше, можно было бы нагромоздить еще больше, но ответ был бы грустный: там, где проявляется такая слабость, где нет никакой готовности к самопожертвованию, где господствует мещанское высокомерие, там мало надежды на лучшее будущее. И все же в нашей земле еще достаточно золота, и нужны лишь известные жертвы и хорошие рудокопы, чтобы открыть его. Будем давать народу лишь живые и свежие плоды, и литература, безусловно, соберется с сил ми, народ примет в ней участие, а писателям от этого будет и материальная польза!

Начало нашего литературного воскрешения совпало с эпохой, когда немецкая литература домогалась высот. Соревноваться с нею было невозможно, и при всем нашем воодушевлении вскоре стало ясно, что следование тому, что иные литературы уже пережили, тоже не ведет к великим достижениям. Если чешская литература хотела добиться признания других наций, необходимо было в большей мере обращаться к чисто славянским источникам. Очень быстро все новейшее, все чужое стало считаться пагубным для нашей нации; народ наш был объявлен таким чистым, невинным, голубиным, что сердца всех детей наполнились радостным смехом, таланты должны были втиснуться в оранжереи с исключительно славянской почвой и литература обязана была развиваться искусственно, на одной лишь национальной основе. Возникло стремление к изоляции (впрочем, не в науке); в то время как все вокруг срасталось воедино и могучий

прогресс достигался посредством обмена идеями, литература на радость всем слабосильным стала, как говорилось, «девственной», но при этом забывалось, что без проникновения чужеродных элементов вообще ничего не может родиться. Кто осмеливался считать европейские величины, такие, как Шекспир, Вольтер, и вообще французскую, немецкую, итальянскую и английскую литературу также и своими; кто хотел трудиться на основе, уже заложенной великанами других народов, и продвигаться дальше; кто намеревался идти в том же направлении, обогащаясь, однако, за счет последовательного усвоения славянских элементов, объявлялся еретиком, а подобное направление решительно отвергалось. В результате усвоения славянских элементов могла, безусловно, возникнуть совершенно оригинальная литература, но не следует удаляться от того, что расцвело в иных местах, и все, что существует где бы то ни было, должно считаться своим. Только такая литература может удовлетворить наши потребности, найдет отклик у народа и не будет всего лишь курьезом, не будет немочным дитятей! То, что является действительно безнравственным и пагубным, никакой разумный человек не признает добром; общественность сама это отвергнет, народ не воспримет, а если и воспримет, то устранил впоследствии, если в нем еще осталось некое здоровое начало; посему нет надобности в особом медицинском надзоре, а когда об этом говорится, то разве лишь для того, чтобы добиться новых монополий и теплых местечек. Впрочем, пусть никто не думает, что те люди, которые больше всех говорят о пагубных направлениях, нечестности, девственности и т. д., действительно являются нравственными великанами. Нам известны о них недурные истории, но мы понимаем, что водить общественность за нос и слыть при этом великаном весьма приятно. Важно лишь, чтобы все мы, молодые, сильные и здоровые, двигались вперед. Будем учиться у других народов, познаем, на какую ступень развития они поднялись, сдружимся с миром их мыслей и в переработанном виде свяжем все это в единое целое с тем, что мы впитали с материнским молоком и узнали в родных краях. Результат, безусловно, будет славянским, поскольку, будучи славянами, мы не умеем творить иначе. Не дадим несвоевременному высокомерию запереть себя в клетку или запугать, как иных до нас! Если будут необходимы жертвы, мы принесем их и, несомненно, добьемся у дру-

гих народов признания, какое выпало на долю многих даже более малочисленных, но более активных наций.

«Obrazy života», 1859, s. 71—73.

Перевод О. Малевича.

СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО

I

Преращения или *прогресс* человечества — называйте это как хотите! Несомненно одно: *жизнь* человечества продолжается, поскольку оно, если говорить коротко, до сих пор *существует*, и жизнь эта до сих пор изменяется во времени по восходящей линии. Разумеется, не слишком остроумно сравнивать человечество с деревом, но такое сравнение возможно. Дерево с каждым годом становится иным, человечество — тоже; дерево снова и снова проходит весь свой жизненный круг, то есть все-сторонне использует свои жизненные силы, так что итог отражает жизнь в целом, и с человечеством дело обстоит точно так же. Как у дерева в первый год совсем иные листья, чем позднее, так и древо человечества плодит все новых и новых людей. Конечно, его сущность та же, но подробности различны: иная окраска, иное расположение и развитие. В чем-то жизнь у всех людей одинакова — у камчадала и парижанина, жителя Нового Света и древней Аттики; «сумма» одна и та же, но «слагаемые» — разные. То же можно сказать и о развитии отдельного человека: жизнь ребенка — сумма многих радостей, редких ощущений боли и полного отсутствия забот; у взрослого мужчины — масса забот, но и заботы и радости рождаются жизнью, и жизненный круг ребенка и взрослого *в равной мере наполнен*. Человек сохраняет свою сущность, но изменяется в своей форме. *Современный* человек живет *иначе*, чем жил человек минувших веков, причем иначе не только в материальном отношении, но и в так называемых духовных интересах, настолько иначе, что, будь у него на то время, он пришел бы в отчаяние от непостоянства собственных критериев истинного и прекрасного.

Какой гигантский исторический переворот всего лишь за два или три тысячелетия! В характере древности и современности мы находим, разумеется, одну общую черту — эгоизм индивида, но сколь по-разному прояв-

ляется в обеих эпохах это естественное стремление к само-сохранению! Так же как сейчас, индивид в древние времена думал прежде всего о себе, но тогда он беспощадно осуществлял эту заботу в ущерб другим. Глава семьи держал остальных ее членов в рабстве, родственные семьи объединялись в народность только для того, чтобы повергнуть в рабство другую народность. История древности — история отдельных народов, а отнюдь не история человечества. Наш век имеет дело со *все*м человечеством, индивид обеспечивает себе возможность личного развития, добиваясь равных прав для всех. Мы еще далеки от этой цели, но идем к ней уверенным шагом; всеобщая свобода — лозунг современной политики, достижению ее способствует слияние отдельных наций в содружестве народностей, круг все расширяется и уже охватил весь земной шар.

Всесторонние контакты, настоятельные потребности, расширение знаний побуждают человеческий дух к развитию, упражняют его, и сама природа, словно бы желая помочь человеку в его труде, уравнивавшем всех, открыла ему часть своих тайн, благодаря чему время и пространство как бы сократились соответственно требованиям духа новой эпохи. Эти материальные и духовные перемены, затронувшие все человечество, естественно, изменили и жизнь отдельного человека, а поскольку он чувствует себя членом всемирного сообщества, то человеческое содружество, владеющее земным шаром, из своей *общей* сокровищницы наделяет его соками, придающими ему особую, новую окраску. Развитие это происходит стремительно, человек в конце каждого десятилетия — иной, чем был в его начале. Быстро сменяются научные воззрения, человек легко научается мыслить по-иному, однако он легко научается и чувствовать иначе, и к искусству, хотя оно и основывается главным образом на чувстве, согласно известным словам, «вечно неизменном», мы прилагаем ныне *совершенно* другие мерилы, чем прежде. Как во всем, мы и в искусстве хотим жить быстрее, всестороннее, а также благоустроеннее, чем раньше, — и, как во все другое, мы теперь больше вносим в искусство рациональное начало; короче говоря, мы изменились, подобно тому как ребенок превращается во взрослого мужчину; то, что нравилось нам раньше, нравится нам иначе или уже вовсе не нравится. Вскоре мы вновь изменимся, хотя нельзя сказать — как; однако с увере-

ностью можно сказать, что эта перемена будет естественным следствием дальнейшего жизненного развития. Относительно ясны нам лишь прошлое и настоящее.

II

Возьмем вааяние и живопись, которые, как известно, имеют дело с вечно одинаковыми формами. Формы эти настолько неизменны, что и абстрагированное из них понимание правильности и красоты почти не претерпевает изменений. Вопреки всему нашему эстетическому кокетству, ставшему своего рода навыком, мы одинаково холодно проходим мимо античной простоты и мимо средневековой аффектированности, ставящей на первый план одно лишь чувство. Мы, собственно, не знаем, чего хотим в этой области, неопределенно чувствуем, что более всего близки нашей душе большие или по крайней мере значительные скульптурные группы, в которых воплощена некая всеобщая идея. Под влиянием современной, бьющей ключом жизни мы требуем от камня, чтобы он говорил, забываем о границах возможного и ждем, не объявится ли скульптор — мессия новой эпохи, который своими произведениями ясно скажет нам, что мы чувствуем, но чего до сих пор не знаем.

Живопись своими более живыми средствами скорее отвечает нашим пожеланиям. Портретисты и ранее ушли дальше всех в той мере, в какой умели рисовать *характеры*; остальной фигуративной живописью ныне овладело «остроумие»; художник, не смея вдаваться в средневековую, смешную для нас аффектированность, не смея нехудожественно отступать от природы или пользоваться вспомогательными пояснительными средствами, как некогда делали живописцы, прибегавшие к символическим аксессуарам и т. д., тем не менее должен выразить много, слишком много. Стоит, к примеру, Делакруа написать одну-единственную историческую фигуру, как мы сразу же хотим понять по ней всю ситуацию или даже всю эпоху; стоит, к примеру, Каульбаху¹ нарисовать одну-единственную символическую фигуру, как мы хотим в ней видеть воплощение всего духовного прогресса человечества. Разум предъявляет неограниченные требования, но и оценивающее чувство ныне уже совершенно иное. Мы видим это на примере пейзажной живописи, которая, разившись в самостоятельную ветвь, воздействует главным образом на чувство. Как изменился и меняется вкус

в пейзажной живописи! Было время, когда нравились ущелья, ограниченные изломанными, острыми скалами, потом пришло время, когда и рай должен был выглядеть как подстриженный французский сад; было время, когда в картине ощущался воздух и когда воздуха там не было; время, когда нравились итальянские миниатюры, и время, когда, например, нравилась широта и обобщенность Рейсдаля ², и т. д. Теперь мы хотим, чтобы помимо верности в деталях и естественности пейзаж воздействовал на нас как лирическое стихотворение, чтобы он настраивал нас на раздумье или на веселое расположение духа, производил на нас элегическое и томительное впечатление, воздействовал идиллически или анакреонтически и бог ведает как еще! Мы требуем от пейзажиста больше, чем от портретиста, требуем не только внешнего подобия и абстрагированного характера, но и отражения нашего душевного «настроения». Более того, мы идем еще дальше и в качестве уступки современному остроумию создали новый вид пейзажей, так называемые «исторические», и хотим, к примеру, по пейзажу «Одиссеи» мигом узнать весь характер греческой цивилизации эпохи гомеровских войн! К счастью, пейзажная живопись тем самым вновь сливается с остальной живописью и расширяет набор своих средств, иначе положение ее было бы отчаянным

III

Никто не сумел так отчетливо обрисовать перемену, которая произошла с современным музыкальным человеком и вообще с нашим музыкальным слухом, как немец Ригль ³, имеющий огромные заслуги в изучении истории культуры. Поразительно, как изменилось человечество во всем, что касается восприятия музыки; кажется, что и домашние животные претерпели изменение слуха; даже современная собака, как мне доводилось наблюдать, не переносит известных особенностей средневековой музыки, и тот же пес, который спокойно дремал под современные терции и сексты, начинает надрывно и жалобно вить, когда исполняют квартетные гармонии Гвидо ⁴. Современному псу они представляются слишком средневековыми и варварскими, но и средневековая собака, скорее всего, тоже бы жалобно завывала, если бы услышала модуляции из «Тангейзера» или какие-либо произведения чешских вагнерианцев.

А человек? Он сейчас наверняка смеется над тем, над чем полвека назад плакал! Черное для него в буквальном смысле слова стало белым, все тона изменили свои значения; где раньше видели мужественную силу, там теперь видят женственную элегичность, и наоборот. Мы можем ограничиться сравнением с цветом, поскольку у эстетиков стало модным объяснять музыку, сравнивая ее с живописью, живопись — параллелями с музыкой; сами представители искусств путаются и говорят, что цвет имеет «звучание», а звук — «окраску». Поэтому мы слышим ныне такое множество «музыкальных картин», в которых композиторы рисуют все и вся — весну, лето, осень, зиму, возвращение Наполеона с Эльбы, солнечный свет и рост травы. Есть музыка описательная, драматическая, декламационная; современная изощренность ума требует от нее, чтобы помимо чувств она изображала и мысли, даже целые философские системы, короче, чтобы она выражала все, причем с подробной, мефистофельской эпиграмматичностью. При этом композитор честно обливается потом и, несомненно, честно верит, что сумел «сказать» все: он это слышит, его друзья тоже, потому что он познакомил их со своим замыслом. На том все и кончается. При исполнении сочинения Гаде «Оссиан»⁵ я слышал, как два приятеля совершенно искренне спорили по поводу одного места — «возит ли Оссиан дрова» или «пьет кофе». Из этого нынешнего чрезмерного умничанья проистекает также и засилье «знатоков» музыки; когда вся публика самым откровенным образом зевает, знаток презрительно пожмет плечами и обронит: «Ведь они в этом ничего не смыслят». Впрочем, уже со времен Давидовых концертов на арфе публика считается глупой, если не аплодирует.

Современный человек более страстен, чем человек прежних времен, даже холодный северянин теперь не так холоден, словно бы южане, с которыми стало легче вступить в контакт, привили ему южную страстность. Эту повышенную страстность мы обнаруживаем в большей звучности и ускорении темпа. Сниженное парижское «ля»⁶ — это только некое напоминание о давних временах, мгновенное замешательство в стремительном прогрессе; однако общий поток в результате этого не остановился, буйный хоровод понесется дальше, пока человечество не устоит и кровь в его жилах не успокоится.

Заглянем в театр. Где времена глубокого, трогатель

ного баса и сбволекивакщего сердце альта? Тенор ликует на головокружительной высоте, сопрано резвится на верхушке лестницы Иакова, страстность заставляет бурлить кровь; чем выше, тем больше захватывает дух; ради бога, еще чуточку выше, самое лучшее — вскарабкайтесь на какую-нибудь трапецию, чтобы нас охватила тайная дрожь! И когда певцу удастся эта высокая-превысокая нота, нам чудится, будто ввысь вырвалась струя горячей алой крови, и мы упиваемся ею и опьяненно ликуем. Этого хочет суверенный глас публики, композитор склоняется перед ее волей, учитель пения словно бы приставляет лесенки к черепам своих молодых воспитанников и заставляет их голоса взбираться все выше и выше. Первый бас он превращает во второй тенор, лирический тенор — в драматический, альт — в меццо-сопрано, меццо-сопрано — в колоратурное сопрано, колоратурное сопрано усаживается на самой высокой перекладине лестницы Иакова — и мы ликуем. Разумеется, легкие от этого страдают, певец быстро исчерпывает свои возможности, но нас это не трогает, таков характер эпохи, мы *хотим* жить быстро, страстно, по-современному.

В ритмах нашего времени сказывается та же убыстренная жизнь. Возьмем танцевальную музыку. Автор этих строк не стар и все-таки держит в памяти целую эпоху из истории танцевальных ритмов. То, что пятнадцать лет назад было модным, ныне уже не только устарело, но и похоронено. Тогда самый элегантный бал начинался серьезным, плавным менуэтом, а когда веселье бывало в полном разгаре, звучала огненная мазурка. В этой огненной мазурке теперь для нас, видевших канкан, слишком мало огня, и пусть кто-нибудь предложит нам станцевать менуэт! У нас нет времени, чтобы одного развлечения ради разучивать па менуэта, ведь и кадрили мы танцуем примерно с такой же грацией, с какой лошади мнут спелые колосья! Мы считаем кадрили отдыхом, но сожалеем, что не можем танцевать ее на манер канкана, как парижский студент в «*Closerie des Lilas*» *?, но для этого нам нужна все же канканная музыка и канканный ритм, нам, не умеющим отличать по ритму даже вальс от галопа. Если бы наш чешский салонный танец «беседа» обладал ритмом «фурианта», он был бы значительно популярнее. На клиросе костела все зажглось тем же огонь-

* «Сиреневый хуторок» (франц.).

ком, что и в танцевальном оркестре. Были времена, когда из церковных хоралов делались менуэты и гавоты, теперь не только оперные арии превращаются в марши и польки, но мы слышим их отзвуки и в костелах. Все, все должно подчиниться современному вкусу!

Мы, чехи, уже тесно охвачены этим всемирным кругом, ток современной цивилизации пульсирует в наших жилах, чешская музыка, как и чешское искусство вообще и чешская поэзия в особенности, должна вариться в общем котле. Разумеется, порой в странном положении оказывается при этом наша чешская музыка, особенно чешские народные песни, которые иногда предстают перед нами в таком современном облачении, что напоминают обученного всяческим трюкам и выкрашенного в розовый цвет пуделя с подстриженными красоте ради хвостом и ушами. Однако надо смириться и с этим. «Не терять головы и... сердца», — гласит девиз того, кто находится в неодолимом потоке.

IV

В музыкальном отношении человек меняется неосознанно. Нужны обширные профессиональные музыкальные познания, дабы он понимал, что облагораживает и делает более утонченными наши чувства, а что их принижает. Масса людей вообще воспринимает в музыке как нечто «иное» только то, что «по-новому» воздействует на их чувства; тем самым эти люди и сами становятся «новыми», не сознавая, что они уже стали «иными»; человеческую массу можно деморализовать и облагородить музыкой без ее ведома. Иначе обстоит дело в *литературе*. Здесь достаточно лишь некоего обычного образования, чтобы человек отличал хорошее от дурного и даже был способен взглянуть на себя как бы сверху, чтобы понять и определить, когда и как изменился его вкус. Кодекс общественной жизни дает ему хотя бы ключ для оценки доброй или дурной основы, а оценке художественной формы способствуют облагороженные формы той же общественной жизни, быстрая смена мнений, подсказанных литературой, обычное школьное образование и т. д. Круги, все еще стоящие с точки зрения литературного восприятия на наивной ступени чисто объективного рассказа или фантастических преувеличений и увлекающиеся *исключительно* добрыми Фридолинами⁸ или чудодеями Фортунатами⁹, сильно поределели; уже десятилетний школяр

откладывает подобные книги в сторону как «глупости», а простой человек, ввергнутый в поток современной жизни, вскоре начинает удовлетворяться только тем, что представляет полную картину этой жизни. Однако жизнь меняется, а литература есть ее изменчивое зеркало, человек же вырастает из жизни и отбрасывает в это зеркало свое отражение. Например, 1848 год у нас совершенно изменил литературные вкусы, элегические патристические сочинения а-ля Тыл¹⁰ читаются уже только из уважения к автору, а от рассказа мы требуем иного, *более широкого дыхания*.

С расширением жизненного кругозора расширился и круг предметов, претендующих на художественную литературную обработку. Факт сам по себе более уже не удовлетворяет читателя, желающего, чтобы факт был представлен в связи со всем остальным миром, всестороннее затрагивал самого читателя, не только его чувство, но и разум и материальные интересы. Чисто объективных эпиков и драматургов мы переносим столь же плохо, как и чисто субъективных лириков. Гомеров мы читаем уже только из ученого пристрастия или потому, что стыдимся их не знать; хотя мы еще смотрим пьесы Шекспира, нашему сердцу милее социалистические Фёйе¹¹, а Гейне потому лишь посмел еще появиться с таким обилием личной лирики, что погружал ее в щелочь современной жизни, сделал ее — соответственно требованиям нашего века — пикантной, универсальной, «остроумной».

Трудно сказать, что сейчас не принадлежит литературе. Эпики овладели историей идей и пишут «легенды веков»¹², «Фаустов», «Агасферов», где действие и персонаж — вещи второстепенные, а главное — возникновение и развитие «идеи человечества» и ее частью достигнутая, частью лишь желаемая цель; но как индивид уже считается членом человечества, так и человечество воспринимается как часть природы, не стоит более рядом с нею или под нею, а осознает ту связь с нею, которая существовала испокон веков, хотя и менее сознательно; вся природа в различных формах своего развития обрела собственных рефлектирующих эпиков, точно так же как и сама история человеческого духа.

Течение политической жизни слишком глубоко проникает в наше бытие, слишком сильно занимает нашу мысль, оно будоражит чувство, как любой иной фактор, и потому романист и новеллист не могут обойти его сто-

роной. У нас появилась уже целая библиотека «политических рассказов». Наряду с политическими проблемами решение загадки равенства во всем и везде также вызвало к жизни особые литературные разновидности: мы имеем рассказы «социальные», «рабочие», «культурно-исторические» (!), «криминалистические», «эмансипационные» и т. д. Разумеется, далеко не каждому это по вкусу! Не по вкусу это тем, кто из врожденного абсолютизма попирает человеческие права и где только может плодит мучеников; не по вкусу тем, кто жиреет на поте ближних и кому сетования нищих и голодных мешают переварить пищу. Такие люди содрогаются при звуках социалистической песни, клеймят эстетическим проклятием простой романс, берущий свой предмет из полноты жизни; однако долго отвергать все это им не удастся, не удастся долго превращать в мучеников ни людей, ни песни. Актуальные вопросы обретают плоть и кровь, перед ними скоро затрещат ворота.

Народ не удержать решетками оград,
 готов он штурмовать и ад и небо.
 Из тысяч глоток в унисон звучат
 слова отчаянья и гнева: «Хлеба! Хлеба!»¹³ —

поет французский рабочий. Рабочий обретает свои права в человеческом обществе, социалистическая песнь — в литературном сообществе. Более того, она уже обрела свои права, хотя этого до сих пор не признают. Разве более поэтично, когда король отправляется в поход, чем когда труд требует вознаграждения или жизнь сама защищает себя? Разве более поэтично, когда сердце влюбленного разрывается от боли или соловей заливается в кустах, чем когда полон отчаяния отец голодной семьи? Вы можете возразить, что все это носит актуальный характер и имеет лишь временное значение, а отнюдь не вечное право на существование; но что ни говори, у нынешнего человека именно *такое* поэтическое пристрастие. Здесь для нас важна эта ссылка на современность, хотя нетрудно было бы найти опровержение и указать на то, что *полная* гармония в обществе едва ли когда будет достигнута, что борьба не прекратится, с нею не прекратится и боль, а вместе с болью и поэзия, что, следовательно, и социалистическая песня в какой-то мере будет «актуальной» всегда. Впрочем, я думаю, что нынешняя борьба за человеческие права даже самых отдаленных наших потомков будет занимать больше, чем нас интересует сейчас давняя борьба

за какую-то троянскую царевну. Разрывы сердца от несчастной любви давно уже стали редкостью, но мы еще не отказали им в праве на существование. Все, что может возвеличить и зажечь человеческое сердце, поэтично, а сердце современного человека доступно более широкому кругу впечатлений, он живет если не глубже, то более пестро, многосторонне!

Многосторонность жизни тождественна убыстрению ее темпа. Современный человек хочет жить быстрее как в музыке, так и в литературе. Наиболее ясным, бесспорным свидетельством этого следует считать журналистику; не работу хроникеров, а духовно самостоятельную, честно несущую свою идейную миссию журналистику. Она отъединилась от поэтического цеха и от цеха научного как вольная ветвь и с полным правом занимает в литературе прочное место, ибо уже поднялась до уровня искусства. Более того, для значительной части современного человечества она является единственным облагораживающим источником; попытаемся представить себе, как сможет обходиться без журналистики современный человек, который так же далек от читателя Вальтера Скотта, как от луны, и охотнее всего воспринимал бы роман, эпос, драму в телеграммах! А журналистика, как истинное дитя своего века, является в литературе примерно тем же, чем в свое время был для живописи Тенирс¹⁴; она всегда создает свои впечатляющие «après-soupers» * наскоро, в самый короткий срок, как Тенирс между ужином и постелью. Журналисты работают не только быстро, но и многосторонне, и если Гирландайо¹⁵ мечтал покрыть своими фресками стены всей Флоренции, то многие из журналистов могли бы сделать то же, оклеивая стены зданий своими статьями; чешская журналистика еще молода, и все же кое-кто из нас мог бы в этом отношении предложить свои услуги какому-нибудь Коуржиму.

Современный человек охотно и много учится, но обучение должно быть быстрым и одновременно развлекать его, у него нет лишнего времени ни для учения, ни для развлечения, и потому он старается совместить и то и другое. От науки он требует, чтобы она стала популярной, приятной, а от искусства, напротив, чтобы оно было поучительным, много выражающим, всесторонним, исполненным неугомонного духа; *наука и искусство должны*

* После (холодного) ужина (франц.).

так же слиться воедино, как сливается воедино все человечество. Мы уже видели, насколько живопись и музыка и содержанием и формой удовлетворяют запросы современного человека; литература, включившая в свое содержание всю современную жизнь, должна была бы во имя ее и вообще во имя современного человека преобразовать также и форму. Если писатель несоизмеримо больше думает о предмете, чем о читателе, под его пером возникает слог поэтический или научный; если же он думает больше о читателе, чем о предмете, рождается пикантный слог. Этот пикантный слог является монополией современного человека, формой современной литературы, и журналист — первый пророк его. Должен признаться, и я думал больше о читателе, нежели о предмете.

«Národní listy», 1867, 23,
24, 27 VIII.

Перевод О. Малевича.

Мирослав Тырш О ПРЕДПОСЫЛКАХ РАЗВИТИЯ И УСПЕХОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

[Если мы обозрим историю всех искусств, то уже поверхностный взгляд откроет нам, что, в отличие от наук, представляющих с древнейших веков до новейшего времени одно непрерывное поступательное движение и развитие, здесь постоянно чередуются подъем и упадок, расцвет и увядание, жизнь буйная и идеальная и жалкое прозябание на краю полной деградации и гибели.

Чем объясняется это своеобразное и на первый взгляд странное явление?

Может быть, оно связано с политической жизнью народов, с подъемом и упадком их могущества, благосостояния и свободы? Однако греческое искусство пришло в упадок отнюдь не с такой быстротой, с какой Древняя Греция лишилась политического значения и гражданской вольности; да и Италия эпохи Рафаэля не была во всем самой свободной из стран; самые могущественные народы, как римляне, или самые свободные и состоятельные, как англичане и американцы, не произвели из своих недр

ничего такого, что необходимо было бы упомянуть, перечисляя самые значительные художественные творения.

■: Может быть, расцвет изобразительного искусства связан с развитием литературы? Но как низко упало оно в XVIII столетии, когда литература одна завладела всей культурной сферой, будучи для этого века столь же характерной, как изобразительное искусство для предшествующего! И нельзя ли утверждать, что между литературой и изобразительным искусством, скорее, существует какая-то противоположность, какой-то антагонизм?

Может быть, искусство переживает подъем и приходит в упадок в зависимости от глубины и широты просвещения вообще? Но какой век имел лучше и глубже обоснованные научные убеждения, чем наш, и в каком веке просвещение было распространено более, чем в нашем, а все же никакого Иктина или Калликрата¹, никакого Фидия или Праксителя, никакого Микеланджело или Рафаэля в нем не проявилось, да и никто сколько-нибудь знакомый с положением вещей этого не требует и не ожидает.

Но, с другой стороны, ни политическое положение, ни экономическое развитие, ни уровень просвещения не были безразличны для развития искусства. Ведь все же как в Греции, так и в Италии художественная деятельность процветала лишь в пору независимости и самоуправления гордых городских общин; ведь вслед за материальным упадком всюду приходило в упадок и искусство; ведь народы, скованные иерархическими цепями и лишённые свободного духовного света, такие, как египтяне или индусы, и в искусстве не поднялись к солнечным вершинам.

Как объяснить и согласовать все эти очевидные противоречия? Как найти истолкование того факта, что искусство оказывалось одновременно зависимым и независимым от одного и того же условия?

Все-таки это возможно!

Ни одно из отдельно взятых условий само по себе недостаточно; необходимо согласное действие всех их, чтобы искусство поднялось на высочайшую ступень, и совпадение по крайней мере многих, чтобы можно было говорить об успешном развитии. В этом как раз и заключается трудность и значительность проблемы.

Исчерпать предмет означало бы написать историю искусства под этим углом зрения, то есть пользуясь мето-

дом, никогда до сих пор последовательно не применявшимся. Мы здесь должны и намерены ограничиться более кратким очерком, не упуская, впрочем, насколько это в наших силах, из виду и выводов, которые вытекают из анализа прошлого для современности.

Мы предполагаем говорить в первую очередь об общих предпосылках развития, переходя от условий материальных к политическим и культурным, а под конец обратиться к сторонам, непосредственно касающимся художественного творчества и восприятия. Затем мы укажем, чего требует сама художественная деятельность и какие обязанности возлагает на художника в смысле его общего и профессионального образования и стремлений.

Предпринимаемое нами исследование интересно и важно с двух точек зрения. Во-первых, нельзя, как мы убеждены, помышлять об истинной и во всех отношениях прагматической истории искусств, пока не проделана предварительная работа, которую мы имеем в виду; во-вторых, с практической точки зрения, учитывая средства, с помощью которых мы хотим поддерживать наше художественное движение, полезно и необходимо присматриваться к обстоятельствам, помогающим нации добиться успехов и славы и на этом поприще.

Мы хотим кратко, но по всем пунктам изложить суть дела.

* * *

Итак, обращаясь к внешним и общим предпосылкам решения интересующей нас проблемы, мы должны в первую очередь затронуть *материальные отношения* в той мере, в какой они соприкасаются с нашим предметом.

Искусство — высочайшее украшение жизни, но именно поэтому прежде всего должна быть обеспечена и гарантирована сама эта жизнь. Легко объяснить тот факт, что ни один народ, не достигший определенного уровня благосостояния, не развил сколько-нибудь значительной художественной деятельности. Поначалу ему для этого не хватало средств; однако чем более возрастал избыток земных благ, тем больше средств он мог посвятить художественному украшению своей общественной и частной жизни. Обратим свои взоры к Греции, к Италии, к Нидерландам как ведущим центрам искусства прошлого. Везде мы увидим ту же картину. Когда Афины эпохи Перикла оказались на первом месте в царстве искусства,

они одновременно стояли на вершине могущества и благосостояния.

Когда итальянское искусство XVI столетия преимущественно во Флоренции, Риме и Венеции достигло совершенства и славы, там же скопилось и великое богатство.

Папы, для которых работали Микеланджело и Рафаэль, в различнейших формах получали доходы со всей Западной Европы; Флоренция, родина Леонардо, была резиденцией банкиров, имевших в числе должников даже королей, а Медичи, правившие городом, были первыми среди коммерсантов этой богатейшей общины; Венеция же как раз во времена Тициана сверкала на весь мир баснословным великолепием.

А Нидерланды XVII столетия, когда здесь расцвело творчество Рубенса, Ван-Дейка и Рембрандта? Разве не богатели они со сказочной быстротой как на юге, так и на севере, едва только Антверпенское перемирие положило конец войне, и разве не стекались к мужественным защитникам свободы со всех сторон и земные блага?

Нужно ли припоминать высказывание Сильвия² о красоте храмов, дворцов и домов, о богатстве одежд дворян и горожан в правление Карла IV³, то есть как раз в ту пору, когда Чехия могла гордиться собственной оригинальной и выдающейся школой живописи? Нужно ли ссылаться на эпоху Дюрера и Гольбейна, когда, как говорит тот же Эней Сильвий, шотландские короли могли завидовать домам нюрнбергских горожан? И как неблагодарные доктринеры ни третируют короля Людвига⁴, чем было бы новейшее немецкое искусство, особенно в области грандиозного монументального зодчества, без миллионов, истраченных в годы его правления на художественные предприятия?

Из благосостояния нации, если только оно добыто настоящим трудом и разделено между всеми ее слоями, одновременно проистекает и растет ее могущество и вольность. И тут, конечно, эта *вольность* как вовне, так и внутри является могущественнейшим рычагом всякого преуспевания и прогресса, в том числе и в области искусства.

Нельзя отрицать, что ни один порабощенный народ не сверкал на передовой линии художественных устремлений; ведь он или совершенно гибнет, или большую часть своих сил вынужден расходовать на простое сохранение

своего существования. Греция рядом блестящих побед обеспечила себе независимость от грозящего ей владычества варварской Азии, прежде чем Фидий своими непревзойденными творениями сделал ее почву священной на все времена, но едва Александр Македонский разбил храм эллинской свободы, стало приходить в упадок искусство, хотя по ряду причин оно в течение многих веков еще оставалось на высоте, до сих пор недоступной по крайней мере нам, людям позднейших эпох; с подобным же явлением мы встречаемся и в Италии. Восемь лет спустя после знаменитой битвы у Тальякоццо⁵, навсегда положившей предел притязаниям Гогенштауфенов, родился прославленный Джотто, великий творец национального итальянского художественного стиля. Следовательно, и там расцвет искусства начался с момента обретения политической самостоятельности и продолжался до второй половины XVII века, когда почти над всей Европой распростерла свои удушающие крылья абсолютная власть самодержцев. На то, что в Нидерландах поразительное развитие искусства начинается одновременно с установлением политической независимости, было указано уже ранее. Нигде впоследствии с такой наглядностью не сказалось, что именно художественные творения служат самым верным отражением характера времени и нации и нация нуждается в полной свободе уже только для того, чтобы она могла проявить этот свой характер без всяких ограничений.

Но не только государственная несвобода губительна для искусства; наряду с политическими зачастую и теологические оковы ослабляют руку художника. Возьмем все страны, где господствовала кастовая иерархия, возьмем Индию или Египет; здесь всюду искусство закоснело, словно попало в непреодолимый магический круг. Этого требовала неизменность богов и неизменность их изображений. Как может совершенствоваться то, что исходит от богов или касается их? Десять тысяч лет, как говорит Платон⁶, египетское искусство оставалось по своей сущности и духу неизменным и лишь ремесленная его сторона совершенствовалась, и мы, по крайней мере в том, что касается изображения богов, должны согласиться с этим суждением. Ведь и в Элладе художественная деятельность долго страдала от подобных же цепей... От этих цепей, в которые восточный мир остался закован навсегда, греческое искусство вынуждено было освобо-

ждать, и, только перестав признавать все чуждые его природе установления, оно достигло своего зенита.

Известно, как обстоит дело с монотеистическими религиями в ту пору, когда они в изображении невидимого бога и его главных последователей большей частью видели всего лишь профанацию возвышенных предметов и одновременно должны были ограждать себя от языческих представлений и изображений. Не только Моисей запретил своему народу творить образы божьи, не только Коран строго запретил какие бы то ни было изображения и этим деспотическим распоряжением в зародыше уничтожил в чрезвычайно одаренном магометанском мире всю скульптуру и живопись; во имя истины следует признать, что на первых порах подобным же образом поступали и христиане, что Илиберийский церковный собор⁷ наложил запрет на создание подобий предметов религиозного почитания, то есть бога и святых. Разумеется, позднее, когда язычество ушло из жизни, а тем самым отпали и всякого рода опасения, эти строгие запреты были отменены, и религия, жившая в сердце народа, проявляла и здесь неодолимое стремление узреть в наглядных изображениях то, чему истово поклонялась душа; из того стремления вышло страстное и набожное христианское искусство, получившее ярчайшее выражение в картинах Фьезоле. Но лишь когда в дальнейшем развитии ренессансной эпохи! вновь воскресенный античный дух полностью отстранил всю эту массу условных форм и символов, часто хитроумных, но неудобоваримых в художественном отношении, и на место замысловатых абстракций повсюду поставил красоту и природу, лишь когда благодаря этому в XVI столетии искусство опять стало самостоятельным фактором, только тогда оно достигло суверенных вершин и праздновало высочайшие свои триумфы. Хотя все еще наиболее ценились библейские сюжеты, но уже не столько из-за их церковного содержания, сколько из-за их общедоступности, причем сюжеты эти использовались лишь в той мере, в какой их человеческое содержание что-то говорило сердцу и в какой красота и правдивость их мотивов побуждали к художественному воплощению.

Олимпийский Зевс Фидия и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, как правило, считаются вершинами творения античного и ренессансного искусства. Оба они, бесспорно, принадлежат к созданиям религиозного искусства, преимущество и сила которого повсеместно заключаются

в том, что те свойства, которые приписываются его объектам, достигают в нем предельной идеализации. Но нельзя также обойти вниманием то обстоятельство, что оба эти творения возникли на рубеже двух эпох — старой и новой, — когда вера в своей сущности еще жила в народе, но строгое соблюдение внешних форм со всеми ограничивающими последствиями уже изжило себя. Страстность образности придала этим творениям правду и величие, а отсутствие внешних ограничений сделало возможным чисто художественное изображение. Следовательно, и для религиозного искусства классическая пора настала только в тот момент, когда традиция и канон как таковые лишились принудительного влияния и приобретенная тем самым свобода в концепции и композиции позволяла художникам учитывать лишь те требования, которые были заложены в самом характере избранного объекта и вытекали из вечных и общезначимых законов художественного творчества.

Что касается других внешних воздействий, которые обычно направляют искусство по неверному пути, назовем здесь лишь влияние двора. Не будем подробнее говорить о Египте, где царей изображали в три и более раза крупнее остальных смертных — такой царь может схватить за волосы целую сотню врагов и швырнуть наземь; пройдем и мимо того, что Нерон приказал нарисовать свое изображение размерами свыше 70 локтей. Упомянем лишь более близкую нам эпоху французских Людовиков, когда художник столь явно посредственный, как Лебрен⁸, мог в качестве руководителя общественных предприятий и художественных коллекций оказывать такое роковое влияние почти на все французское искусство и когда льстивый панегирик считался вершиной живописи. Точно так же мы могли бы отметить, что вслед за ним Адриан ван дер Верф⁹, Буше¹⁰, Фрагонар¹¹ и их подражатели, подчиняясь вкусу фавориток, создавали свои ложные Аркадии, рисовали «граций» и старались снискать пальму первенства, состязаясь в фривольностях; мы могли бы продемонстрировать, какое вредное и разлагающее влияние оказало это на французское искусство и как губительно это в свою очередь воздействовало на социальную обстановку. Но подобное направление существует ныне и вне Франции и теперь настолько распространено даже без влияния двора, что о нем уже нет нужды говорить, поскольку это вещь широко известная.

Однако ни благосостояние, ни свобода недостаточны сами по себе, чтобы какой-нибудь народ добился выдающихся успехов в искусстве.

Ни одна эпоха без взлета мысли и настроения не может похвалиться замечательными художественными плодами.

Если в Греции и других местах поэтическому расположению духа, на основе которого происходил подъем искусства, способствовали военные триумфы, а во Франции и Испании — религиозный энтузиазм, то и события печального характера могут придать мысли художественное направление. Дабы коснуться новейших явлений, укажем лишь на картины Матейко¹², которого унижение Польши заставляет вспоминать дни былой славы, а также на циклы «Варшава» и «Литва» Гротгера¹³, которые свою волнующую силу берут и черпают из сердца народа, погруженного в глубины скорби.

Там, где установилось расположение духа, благоприятное для художественной деятельности, по всей видимости, не надо опасаться недостатка подходящих сюжетов. Однако в романскую и готическую эпохи помехой в развитии живописи и ваяния во многом было то, что им был отведен слишком узкий круг предметов изображения особенно в скульптуре: помимо изображения отдельных фигур святых по крайней мере на северной стороне Альп дозволенные темы ограничивались почти исключительно первородным грехом, спасением, воскрешением и последним судом. Лишь в эпоху Ренессанса эти тесные рамки стали все более раздвигаться, так что в них вошли не только все события библейской и церковной истории, но в конце концов и эллинский мир вместе со своими богами, свежая красота которого довершила формирование новейшего искусства. В этом отношении характерно, что особенно Микеланджело в Сикстинской капелле ставит на один уровень языческих сивилл и ветхозаветных пророков, что у него в сцене последнего суда наверху вершит суд Христос, а внизу греческий Харон изгоняет грешников из своей лодки в ад, что в той же Ватиканской станце Рафаэль рядом с «Диспутой» изображает «Афинскую школу», приравнивая тем самым греческих философов к отцам церкви, что рядом с мадонной он рисует Галатею, что почти в одно и то же время он пишет Спасителя, сгибающегося под тяжестью креста, для Палермитанского монастыря и триумф любви, причем отнюдь не платонической, для купальни кардинала Биббены.

Точно так же и вообще художественная деятельность получила полное развитие только там, где в какой-то мере расширился круг предметов изображения и сюжетов, а где этого не происходило, искусство быстро деградировало до уровня шаблонного ремесла.

О том, что сюжеты неприспособленные, не поддающиеся наглядному изображению, навязанные извне могут завести в тупик даже величайшего художника, свидетельствуют многие из ватиканских картин Рафаэля. Пожалуй, здесь достаточно упомянуть «Мессу в Больсене»*.

Общеизвестно, что благодаря развитию пейзажной, жанровой и исторической живописи современное искусство обрело новые тематические возможности.

Соответствующему сюжету должно быть отведено и соответствующее место. Это почти забыто в наше время, когда преобладает станковая живопись и даже скульптурные работы втискиваются в тесные пространства. Для нашего времени характерны большей частью переносные художественные произведения; вместе с квартирой и владельцем они меняют свое место, которое вследствие этого представляется почти безразличным. И все-таки мы не вешаем картину и не ставим статуэтку куда попало. Все-таки более или менее сознательно выбираем подходящее место, все-таки развешиваем картины и расставляем статуэтки в зависимости от назначения комнаты, освещения, соседних предметов и т. п. Чем выше жанр художественного произведения, тем более тщательно подыскиваем мы для него соответствующее место.

Тем самым мы признаем, что помещение и картина или скульптура должны соответствовать друг другу, и ясно, что если мы во всем хотим добиться совершеннейшей гармонии, то помещение уже заранее надо готовить

* Имеется в виду известная фреска, помещающаяся над окном в так называемой Stanza di Eliodoro. Немецкий священник, одолеваемый сомнениями относительно причины алтарного таинства, отправился в Рим, дабы укрепиться в вере. Когда на пути в Рим он служил мессу в Больсене, плат в его руках начинает кровоточить, что явно доказывало присутствие бога. Фреска в упомянутой Станце должна была наглядно представить изречение: «Бог от начала и до конца всех дней в церкви и с церковью», и больсенская история была, конечно же, подходящим доказательством этого. Но можно ли ее воплотить художественно? Плат осенен красным крестом; но как Рафаэль мог показать, что красная окраска есть кровь и кровь эта — кровь божья, что священник, служащий мессу, прежде сомневался в чудесном этом превращении, а ныне убежден в том, что при определенных словах, произносимых во время таинства пресуществления, хлеб превращается в кровь и плоть божью? Все это живописец не может изобразить; на этом примере мы видим также, как положение и звание папского придворного художника, порой заставлявшие Рафаэля обращаться — скажем осторожно — к весьма своеобразным предметам изображения, ставили в тупик даже такого мастера.

для картины, а картину следует писать для конкретного помещения. В монументальном искусстве это всегда было и остается необходимым условием его воздействия; здесь наиболее наглядно выступает естественная связь между архитектурой, пластикой и живописью. Некогда из этого проистекали чрезвычайно важные последствия для развития отдельных областей искусства. Известно, что готика предоставляла пластическому искусству обширные пространства на порталах, галереях, фронтонах, и также известно, что это обстоятельство, возможно, было главной причиной значительного превосходства готической скульптуры над романской, хотя обе они из-за строгой подчиненности архитектуре в основе своей не поднялись над уровнем орнамента. Но какое различие применительно к живописи между готикой северной и южной! В то время как на севере в стенах возникли проемы и сплошные пространства стен исчезли, замененные большими окнами, а от всего здания остался почти один только остов, солнечный юг по-прежнему сохранил главный неф, а свет падал внутрь прежде всего через высоко расположенные окна боковых нефов. В результате этого повсеместно осталось обширное, непрерывное пространство для настенной живописи, тем более что и боковые нефы лишь немного уступали в высоте главному. Никому не придет в голову отрицать, что итальянское искусство, сохранив для себя эти пространства, тем самым заложило основу для своих позднейших великолепных достижений и что в особенности величие композиции и стиля, которым итальянская живопись так явно превосходит все современные попытки, связано с этой пространственной свободой. Напротив, почти все, что возникло на севере, при всей своей одухотворенности кажется мелким и недоразвитым. Нет нужды доказывать, что раздробленная и стесненная переплетами окон роспись по стеклу представляет собой — скажем откровенно — варварскую и ничтожную замену цельной и масштабной настенной живописи*.

Надо ли подробно доказывать, что расцвет искусства предполагает также *всеобщую образственность*, распространенную во всех слоях нации? Надо ли вновь напоминать эпоху Перикла, «когда тихое могущество духа, власть прекрасных и великих идей проникали весь народный организм», когда высшие жизненные блага и

* О том, какие новые пространства получили в свое распоряжение новейшие скульптура и живопись, мы скажем позднее.

интересы, обычно являющиеся привилегией верхушки общества, были доступны и низшим кругам, так что идеальные устремления подчиняли себе всю жизнь и все существо народа, направляя его к высшим и благородным целям? Ведь только всеобщая образованность поднимает нас над односторонностью и прозаической будничностью наших занятий и профессий и тем самым готовится и располагает мысль нашу к художественному мировосприятию.

Однако не всякая всеобщая образованность способствует развитию и расцвету искусства; для того чтобы подробно рассмотреть этот вопрос, понадобилось бы специальное рассуждение. Здесь мы можем сказать лишь следующее: искусство — таково наше убеждение — достигает наивысшего подъема, когда общая образованность характеризуется неким равновесием между непосредственностью и рефлексией. Примитивность и совершенная наивность в искусстве порой, может быть, трогательны, но почти всегда неуклюжи. Нужны вековой труд и непрерывная художественная практика, чтобы от первых неловких попыток в ваянии и живописи прийти к такому состоянию, когда в распоряжении искусства неожиданно оказывается достаточно знаний относительно средств, которыми достигается подлинно художественное впечатление, когда со всей определенностью становится известным, что именно в форме, цвете или композиции воздействует на чувство красоты или придает характерность. В тот момент, когда искусство овладевает всеми этими средствами, не теряя при этом естественной творческой силы воображения, оно достигает своей вершины. Но как только оно начинает полагаться на эти знания, выступающие в рациональном облачении, наступает упадок, тем более резкий и скорый, чем решительнее преобладает рефлексия. Во всем этом искусство представляет собой лишь отблеск и подобие своей эпохи: наивный век порождает наивное искусство, век рефлексии и утонченности — рефлексивное и утонченное искусство. Однако искусство достигает кульминации, когда, пользуясь новейшей философской терминологией, «бессознательное» находится в равновесии с «осознанным».

Это, думаем мы, истинная и наиболее глубокая характерная черта эпох, когда искусство Греции и Италии достигало своей вершины; в обоих случаях солнечной поре предшествовал недостаток осознанности в темные века,

а затем следовала односторонняя ориентация на приобретенные познания. Так, растение, еще имеющее неопределенные формы зародыша, всходит в темной земле, пробивается на свет, развивается и созревает под лучами солнца, а потом засыхает, истлевает и гибнет. Это закон всего живого.

Вот что мы хотели сказать об образованности, состоянию и характеру которой соответствуют состояние и характер искусства. Вероятно, следует упомянуть и о том, как одновременно с образованностью обретает различные формы и *самосознание народа*, постепенно возрастая и укрепляясь. Особенно в Элладе оно постоянно ширилось, так что грек со все большей определенностью и со все более оправданной гордостью отличал себя от «варваров», объединяя под этим названием все неэллинские народы. Ведь подобным же образом и в Европе национальная идея вскоре привела к новому взлету искусства. Французская революция и войны, возникшие вследствие этого мирового события, как во Франции, так и в Германии дали толчок развитию художественного направления, которое, может быть, с большим основанием, чем все иные, заслуживает названия национального. Подобно тому, и в Бельгии, Англии, Польше и Чехии искусство, обретая национальную основу, пробудилось к новой жизни и пережило подъем. Художник всегда несет на себе более или менее отчетливый отпечаток определенной эпохи и определенного народа, и точно так же всегда именно настоящее определяет хотя бы понимание жизненного материала; из мотивов прошлого в конечном счете оказываются пригодными только те, которые нам до сих пор созвучны и входят в нас отклик.

Но все это вещи слишком хорошо известные и близкие, о которых нет надобности особо распространяться.

Вероятно, также само собой разумеется, что для полного расцвета искусства необходима определенная — не скажем нравственность, но по крайней мере *здоровая основа национальной жизни*. Свежесть и бодрость, которые настолько отличают греческие фигуры, что это бросается в глаза даже непосвященному; высочайшая способность благородно пользоваться всеми благами жизни, которой дышат современники великих итальянских мастеров на всех их картинах, и даже грубое буйство плоти на бесчисленных творениях нидерландских художников — свидетельства этой истины, относящиеся к трем

самым блестящим художественным эпохам. Где есть здоровье, там обеспечены хотя бы низшая ступень и повсеместно необходимая основа идеального человеческого совершенства, которого искусство достигает в высочайших своих плодах.

Но если художник должен стремиться к абсолютным целям, то, с другой стороны, необходимо всеобщее участие нации в художественных исканиях; нужно, чтобы художественные поиски находили понимание, а также чтобы к ним предъявлялись максимально высокие требования. Без поощрения любая деятельность быстро ослабевает, а без более глубокого понимания со стороны публики художник легко удовлетворяется внешней красотой, ласкающей глаз, и недолговечными поверхностными эффектами.

Нужно, например, чтобы художник знал: публика сссторонне понимает и его чисто художественные намерения в рисунке, цвете и композиции; иначе он подумает: к чему проявлять истинное старание, когда конкретной и серьезной оценки все равно не дождешься. Итак, *живое участие, отточенный вкус, полноценное восприятие и понижение* со стороны публики также являются весьма важными условиями успешной художественной деятельности.

Достаточно одного взгляда на античные орудия труда и посуду — и мы поймем: в подлинно художественную эпоху тонкое суждение и вкус проникают во все жизненные потребности. Еще более определенно об этом свидетельствует великая эпоха итальянского искусства. То же врожденное чувство прекрасного, которое до сих пор побуждает итальянский люд отправляться на базар с увенчанными цветами корзинами, «которое товар, даже если это товар колбасника, украшает и принаряжает», которое умеет придать волшебную красоту и очарование итальянским праздникам урожая и сбора винограда, тогда проявлялось и в одежде, и в мебели, и во всех отправлениях частной и общественной жизни, так что все это в целом и в частности, особенно же по торжественным поводам, производило впечатление, выдерживавшее требования самого строгого художественного вкуса*.

* Не будем уж говорить об одежде, но какое поистине варварское впечатление, причем даже в самых состоятельных домах, производят наши жилища — столы, стулья, шкафы, посуда. Если во всем этом есть хоть какой-то стиль, то почти повсюду стиль ретроградный, да обычно еще самого глупого тона.

Это чувство красоты, как и все его специфические направления, которыми искусство проявляется столь поразному у различных народов, коренится, конечно, прежде всего в *характере климата и рельефа страны*, где обитает данный народ. Небезразлично, распространился ли он на равнине или среди достоящих до неба гор, живет ли он вблизи полюса, вблизи экватора или в умеренном поясе.

Итак, из внешних предпосылок — или, сказать точнее, на рубеже между внешними условиями развития и теми, которые мы назвали бы внутренними, — остается еще только одна, хотя и очень важная, а именно — *наличие достаточного числа художественных талантов*. Появление таких талантов зависит, разумеется, от физиологических причин, и мы думаем, что их в каждый век и в каждом из более одаренных народов появляется на свет достаточно. Но речь идет о том, чтобы они увидели свет при благоприятных обстоятельствах и чтобы вместе с тем своевременно осознали свой дар и соответственным образом могли его развить. В прежние века с этой целью молодых учеников посылали к уже признанным мастерам, и так возникали художественные цехи и школы; мы для этого же основываем академии *, заботящиеся о развитии искусства практически и теоретически, основываем музеи и коллекции, в которых прежде всего уже зрелые мастера могут находить стимулы и образцы для своего творчества, посылаем выдающихся молодых художников путешествовать, чтобы они расширили и углубили свои взгляды и воззрения, награждаем их премиями и стипендиями и, создав художественные объединения, заботимся о сбыте произведений живописи и скульптуры, дабы творческие стремления были материально вознаграждены и художникам было обеспечено пропитание. Тем не менее, пока повсеместно и во всех видах школ не преподается хотя бы рисование, значительное число художественных талантов даже не имеет возможности распознать в себе особую одаренность. Художественное оживление, заметное ныне в Англии и Америке, датируется только с тех пор, как рисование было введено здесь в качестве предмета школьного обучения, что, впрочем, как уже отмеча-

* Первую академию основали, как известно, Карраччи в Болонье. Что касается современных академий, то упомянем наиболее известные у нас академии в Мюнхене и Дюссельдорфе. Влияние академий оказалось сильным и в целом полезным. Легче указать отдельные недостатки, чем заметить эти институты лучшими.

лось, произошло лишь в интересах высокоразвитой индустрии, но благотворно подействовало и на художественную жизнь.

* * *

Перейдем теперь к внутренним условиям, касающимся уже не внешних обстоятельств, а самого художественного творчества.

Искусство призвано быть явственным выражением и прекраснейшим цветком своей эпохи. Для этого нужно, чтобы художник глубоко воспринял свою эпоху и освоил существенную часть ее содержания. В этом смысле мы требуем от него в первую очередь *основательной общей образованности*, и он, разумеется, должен быть тем образованнее, чем дальше человечество продвинулось вперед, чем большие сокровища накоплены человеческим духом.

Природа, история, поэзия* да и философия доставляют художнику идеи и импульсы для его собственной деятельности; следовательно, он должен их знать, и в тем большей степени, чем более широкие и высокие задачи перед собой ставит; такая образованность отражается не столько в предметах изображения, сколько в общей их трактовке и реализации.

В своей сущности и своих устремлениях искусство едино, и в этом отношении мы уже указали на естественную связь между архитектурой, пластикой и живописью, из которой следует, что художнику, полностью заслуживающему это звание, необходимо *знать все отрасли изобразительного искусства*... Полезно, чтобы о том, что великие люди и перворазрядные мастера успевали при своей многосторонней деятельности осуществить творчески, остальным художникам было бы по крайней мере известно, ибо это необходимо для монументального искусства, где статуи и роспись подчиняются характеру и стилю здания.

Особенно же в эпоху столь склонную к рефлексии, как наша, нужно, чтобы художник понимал, какое место за

* Влияние поэзии на изобразительное искусство, особенно в понимании предмета, всегда было велико и проявлялось тем сильнее, чем выше стояла эпоха в художественном отношении. В древности единодушно утверждалось, что именно слова Гомера подсказали Фидию идею Зевса Олимпийского. Столь же известно влияние Данте на итальянское искусство, не исключая Микеланджело. «Взгляните на итальянское искусство, — говорит Корнелиус¹⁴, — угадск начинается, когда художники утрачивают в себе Данте». Историческое взаимоотношение поэзии и изобразительного искусства, а говоря шире, взаимодействие отдельных искусств в целом, несомненно, заслуживает специального рассмотрения.

нимают его устремления и направление в историческом развитии и прогрессе. История искусства, нужная каждому, кто хочет ориентироваться в художественных вопросах, тем более нужна художнику. Во многих отношениях очень важные для себя сведения почерпнут из нее архитектор — о пластике и живописи, живописец — о строительстве и скульптуре, скульптор — об архитектуре и живописи.

Если мы требуем от художника всестороннего знания изобразительного искусства во всем его объеме, то еще более каждая из разновидностей этого искусства требует от художника знания природы и самой действительности, прежде всего в тех частях, которые непосредственно относятся к сфере его творчества. Мы не принадлежим к тем, кто считает, что задача искусства исчерпывается подробным описанием голой действительности со всеми ее случайностями и недостатками, и, конечно же, придаем в художественном творчестве величайшее значение образности и свежему чувству красоты и характерности, однако здесь мы говорим не о сущности художественного дарования, а лишь о предпосылках его развития; и тут можно сказать с уверенностью, что образность и чувство должны оплодотвориться и наполниться живым, конкретным содержанием.

Не выглядят ли даже самые замечательные и полные движения современные статуи по сравнению с античными скульптурами во многом неправдивыми, неживыми и топорными? Чем это вызвано? Неужели лучшие ваятели новейшего времени менее одарены, чем второстепенные и третьестепенные художники той давней эпохи? Едва ли. Но воображение тех древних мастеров было насыщено прекрасными человеческими телами, которые они ежедневно видели обнаженными в спортивных залах, причем во всевозможных позах и положениях. Отсюда бессмысленность почти всякой реставрации пострадавших античных статуй, если существуют хоть какие-нибудь сомнения относительно их первоначального вида — в особенности относительно положения рук и ног.

А к чему привело пренебрежение природой (провозглашенной обителью дьявола) во времена раннего христианства? Вспомним, к примеру, помпейские фрески, прекрасные формы, правдивые, неприужденные позы, изящные и живые движения изображенных там людей и сравним эти все же лишь ремесленные копии греческих фресок с

византийскими мозаиками эпохи Юстиниана. Вместе с античным мировоззрением погибли и «языческие» навыки. Художник уже не видел совершенно нагих или легко одетых прекрасных тел; формы человеческого тела исчезли под сложными, тяжелыми, набрякшими варварским великолепием одеяниями; вместо живого героического движения палестры — аскетизм монахов, интриги евнухов и придворные церемонии. Никто больше не изучал природу и действительность, каждый ограничивался подражанием творениям своих предшественников; картины превращались в копии копий, все менее правдивые и все более механические. Так, в течение нескольких столетий искусство опускалось ниже и ниже, пока наконец фигуры на фресках не стали неповоротливыми, неправильными и шаблонными, а художники уже оказались неспособны изображать их иначе, как топорно стоящими друг возле друга или с деревянной торжественностью восседающими параллельными рядами, — ничто более динамическое и сложное им было не под силу.

Такое вечное повторение мы называем манерой. Чаще всего она развивается у последователей великих мастеров, душевное превосходство которых лишает ученика самостоятельности, так что он уже изучает и повторяет не столько природу, сколько своего учителя, оперируя известным числом усвоенных от него форм и поз. Отсюда скука, сухость и бездушие, которые появляются во всех живописных школах, возникших таким способом. Но и в творческой эволюции величайших художников зачастую можно различить два периода — период учебы и период манеры. В первый из них каждый такой художник с неутомимым усердием и доскональностью наблюдает природу и действительность и находит в них импульсы к формам и сюжетам, во второй — останавливается на том, что уже знал, живет богатством, накопленным в первый период, и творит, черпая из приобретенного запаса. Определенные фигуры и мотивы, приемы и световые эффекты все чаще повторяются, оригинальность, естественность, полет фантазии и правда постепенно утрачиваются. Раньше — вновь и вновь начинаемый труд и расцвет, позже — шаблон и упадок! Посмотрим сначала на ранние, а затем на многие поздние творения Рубенса или даже взглянем на потолок Сикстинской капеллы, по которому Микеланджело распростер всю великолепную красоту, оригинальность, мощь и величие своего духа, и переведем

затем взгляд вниз, на стену с титаническим, но все-таки во многом уже однообразным и в ряде частностей лишь виртуозным «Последним судом», на эту «*terribil via di Michel Angiol*»*, на этот путь субъективности и манеры, на котором были растрочены такие обильные и выдающиеся силы, и вступим наконец в капеллу Паолона в Ватикане, где стареющий мастер писал «Обращение Савла» и «Распятие св. Петра», принятые римским обществом почти с безразличием, — здесь достаточно будет одного только взгляда, чтобы правдивость сказанного нами подтвердилась убедительнейшим образом.

То, что художник увидел в природе и воспринял из нее, ему предстоит воплотить и увековечить карандашом, кистью, резцом. Тут необходимо, чтобы он знал средства, с помощью которых этого можно наиболее совершенным и успешным образом добиться, чтобы он *полностью владел собой техникой своего искусства*. Такая техника — результат многовекового труда, возникающий из накопленного в его процессе опыта. До тех пор пока она не достигнет известной ступени совершенства, все попытки даже самых талантливых людей останутся слабыми и целовкими. Рассказывая о зачатках греческой живописи, Элиан¹⁵ сообщает, что художникам приходилось писать под своими творениями: это бык, это конь, это дерево. Спустя несколько сот лет мы услышим рассказ о художественном состязании между Зевксисом и Паррасием, о виноградных гроздьях Зевксиса, которые клевали птицы, и об изображенной Паррасием занавеске, перед которой даже введенный в заблуждение Зевксис воскликнул: «Отодвинь ее, чтобы я увидел твою картину!» Мы не собираемся воспринимать такие свидетельства буквально, но какой прогресс искусства обозначен ими. Причем прогресс этот имел место как раз благодаря совершенствованию техники. И до Паррасия и даже на самой заре живописи, безусловно, были гениально одаренные люди, ибо это зависит от того, каким, а не от того, где рождается человек, но экспериментов было мало, опыт незначителен, а средства убоги**.

* «Страшный путь Микеланджело» (итал.).

** Если под техникой мы подразумеваем сумму всех средств, которыми на нас воздействует искусство, горой достигая полной иллюзии реальности, то к ним можно отнести и перспективу. Сколько прошло времени, прежде чем она развилась надлежащим образом или хотя бы лишь удовлетворительно! На древнеегипетских изображениях предметы, находящиеся один позади другого, располагались рядами друг над другом; но и на помпейских росписях в этом отношении еще чувствуется заметная неуверенность.

Но присмотримся хотя бы к нашему времени.

Кто в 1869 году присутствовал на художественной выставке в Мюнхене, тому, вероятно, сразу же бросилось в глаза, насколько итальянские и особенно миланские работы в мраморе выгодно отличаются от работ северян, и, конечно, у каждого надолго остались в памяти такие имена, как Мильоретти с умирающим Авелем, Бернаскони с прелюбодейкой да и Тацтардини¹⁶ с группой «Фауст и Маргарита», от которой, разумеется, можно было бы ожидать большей поэтичности замысла, но едва ли — большей виртуозности исполнения. Даже человек, принципиально пренебрегающий техникой как всего лишь «ремесленной» стороной искусства, не мог бы здесь скрыть своего восхищения перед техническим мастерством, особенно когда видел его в соединении с подлинно художественной концепцией. Несомненно, в первую очередь работа с мрамором требует длительной и непрерывной технической традиции, для которой Италия — это родной дом* и которой недостает даже самым прославленным северным мастерам. Известно, что в мастерской Торвальдсена¹⁷ в пору его расцвета работали 24 итальянских скульптора и что итальянские «skarpellini»** переносят в мрамор модели французских, немецких и английских скульпторов, живущих в Италии.

Что касается новейшей живописи, то мы знаем, что значительная часть немецких художников довольно долго с высоты своих идей пренебрежительно смотрела на колористическое совершенство. Но то, что величайший немецкий мастер Корнелиус не владел кистью, конечно же, не придает ему славы, и вскоре участвовавшее и ставшее массовым паломничество его земляков в Бельгию и Францию неопровержимо доказало, что и в них было поклеблено убеждение, будто бы для сохранения глубины немецкого искусства необходимо, чтобы ученики академий выходили оттуда плохо обученными владеть кистью и разбираться в истинном характере красок, неспособными перенести на полотно чистый свет и густую тень, не знакомленными с выгодными внешними средствами, пользуясь которыми художник может избавиться от половины технической работы и усилий. Одна только Антверпенская академия, ссесованная на прстевспслсжных принципах и тогда же за 10 лет выпустившая из своих стен

* В одной Карраре скульптурой занимается более четырех тысяч человек.

** Каменотесы (итал.).

12 041 студента, рассеивает все существующие в этом отношении сомнения.

Замечательный успех этой академии основывался прежде всего на том, что, никак не посягая на самостоятельность художника, здесь, по крайней мере в пору ректорства Дикманса¹⁸, главное внимание уделяли тому, чему в буквальном смысле слова можно научиться, то есть чтобы ученики умели рисовать и писать с натуры, полностью владели материалом живописца, уверенно и правильно могли разрешить любую техническую задачу. Как обращаться с приобретенными знаниями, никому не предписывалось, никому не навязывались какие-либо шаблоны художественного творчества, на чем в первую очередь основывается дурная слава так называемого «академизма». Художник, несомненно, должен быть осведомлен и *об иных средствах художественного воздействия*; гармония красок, их градация и повторение, распределение светотени, выразительность, концепция и композиция относятся сюда в первую очередь, но использование всего этого зависит от врожденного чувства и дарования каждого художника, от изучения и образцовых произведений и выдающихся мастеров; причем указания на их особенности и достоинства, безусловно, могут принести большую пользу, но тем не менее должны восприниматься лишь как толчок к самостоятельным решениям. Коллекции и музеи выступают тут в качестве необходимого дополнения академий. Это приводит нас к последнему условию, о котором здесь следовало упомянуть.

Мы говорили выше, что единственно постоянное изучение натуры может спасти от манеры, но уже тогда мы отмежевались от мнения, будто бы простое копирование природы и действительности может называться искусством. Исторически подобный натурализм всегда лежит у подножия, но отнюдь не на вершине художественных устремлений.

Если бы задачи искусства исчерпывались простым подражанием природе, то слепок с натуры стоял бы выше, чем статуя, рожденная фантазией художника, и Лисистрат, восхвалявший или по крайней мере использовавший гипсовые слепки, был бы большим художником, чем почитавшийся ранее великим Фидий.

Но и слепку недостает красок, и, следовательно, совершенная восковая фигура означала бы вершину того, к чему должно и может стремиться искусство. Однако ес-

ли подобной вершиной она не является, если такая фальшивая подделка жизни возбуждает в нас скорее леденящее, чем возвышающее чувство, если самые совершенные произведения отнюдь не исходят из максимально точного копирования природы, то, следовательно, копирование само по себе не есть принцип и цель художественной деятельности.

Что же тогда составляет этот принцип и эту цель?

Скульптор должен изобразить красоту или величие, живописец, — скорее всего, характер эпохи, нации или определенного класса.

Между тем даже красивейший человек не во всем одинаково красив, и все, кто принадлежит к одному и тому же разряду людей, не являются одинаково характерными для его природы и своеобразия. Может быть, кто-нибудь думает, что величественное лицо Зевса Олимпийского Фидий скопировал с лица натурщика, а не создал лишь силой воображения или что Рубенс сам видел все те характерные фигуры и сцены, которые изобразила на полотне его неисчерпаемая фантазия. Это почти то же самое, что утверждать, будто Шекспир сначала увидел и познал в жизни, а только потом перенес в свои драмы всех тех персонажей и все те характеры, которые он непревзойденным образом нам представил.

Но ограничимся красотой. То, что относится к ней, легко перенести и на характерность как второе художественное требование.

Сотворила ли когда-нибудь природа человека одинаково совершенного и прекрасного во всем? Спросим и у собственного опыта и у самих художников — ответ в обоих случаях будет отрицательным. Таким образом, для создания одинаково и равномерно прекрасной во всех своих частях статуи недостаточно верно скопировать какого-нибудь красивого человека.

Однако у одного красивая голова, у другого — красивое тело, у третьего, четвертого, допустим, красивое бедро или лодыжка. Что же, если художник запомнит их или зарисует, то, соединив все это вместе, он создаст совершенную во всех частностях прекрасную статую?

Но разве всякая рука годится ко всякому туловищу, всякое бедро — ко всякой лодыжке, всякое предплечье ко всякому плечу, всякая голова — ко всякому торсу, хотя бы даже каждая из этих частей человеческого тела была прекрасной? Попробуем — и увидим, какое из это-

го произойдет несогласие, или обратимся к действительности — и узнаем, творят ли так и могут ли так творить художники, идет ли такое механическое соединение частей в сравнение с органическим единством тела.

Более того. Откуда мы знаем, что этот рот, это предплечье, эта рука, эта грудь, эта спина в самом деле прекрасны? Все это без каких-либо доказательств и размышлений, как мы привыкли выражаться, нашептывает нам «чувство», у художников, разумеется, более обостренное, осознанное и, если так можно сказать, более детальное.

Итак, мы нащупали второй или, собственно, самый первичный и наиболее глубоко коренящийся внутри нашей натуры фактор художественного творчества, который в силу своей прирожденности предшествует всякому возможному опыту и в этом смысле может быть назван, если хотите, априорным. Когда Рафаэль закончил изображение Галатеи в вилле Фарнезе, все римляне были едины в чувстве высочайшего восхищения. Кого изобразил и скопировал великий мастер из Урбино на этой картине? Сам он в письме своему другу графу Кастильоне¹⁹ так отвечает на этот вопрос: «Поскольку добрые судьбы и красивые женщины редки, я руководствуюсь некой идеей, которая передо мной возносится в воображении». Приведем еще только одно доказательство. Когда Пракситель создал статую Афродиты для храма в Феспии, говорилось, что моделью для нее была возлюбленная, прославленная красавица Фрина. Однако рядом со статуей богини он поставил в храме верное изображение Фрины для демонстрации того, сколь далека от идеального художественного создания самая прекрасная женщина, совершеннейшее творение природы.

Но почему только после многовековых попыток искусство поднимается на такую высоту?

Мы уже говорили о правдивости как об одном из самых замечательных отличий античности и указали на то, что эллинские художники видели множество нагих тел в спортивных залах; добавим здесь еще, что тем самым «каждая часть тела, каждый орган побуждали их пластическое чувство к оценке и сравнению с идеалом, который ранее пребывал неразвитым в их сознании». Так их художественное чувство оттачивалось постоянно и до тончайших подробностей, благодаря чему идеал человеческой красоты, сначала неразвитый и мерещившийся лишь в общих очертаниях, все более прояснялся, об-

реть наконец такую определенность во всех деталях, что античный мастер мог изобразить его с полной уверенностью и непревзойденным совершенством.

И ныне, как мы думаем, тем очевиднее для каждого важность и значение *выдающихся образцов* в качестве предпосылки успешного художественного развития.

В результате многовекового исторического процесса, в результате непрерывного подъема и прогресса искусство достигает одной из своих вершин. Должен ли каждый век, причем при менее благоприятных условиях, возвращаться к истокам, вновь проделывать ту же работу?

Мы так не поступаем, а, рисуя по античным образцам и воспринимая их формы, усваиваем результаты многовекового труда. Однако образцы должны не подавлять оригинальность художника, а оттачивать и совершенствовать его дарование, чувство прекрасного и вкус. Каждый художник вынужден начинать как бы сначала, но ранее созданные образцы совершенства убыстряют его продвижение вперед и предоставляют ему итоги многовекового труда *.

Разумеется, как мы уже говорили, копирование природы или образцов, подделка под них недостаточны. Истинное средоточие и истинная вершина искусства находятся на одинаковом удалении и от натурализма и от маньеризма.

* * *

Мы разложили исторический процесс на элементы, как нам кажется, правильно и во всей его полноте. Во введении мы задались вопросом о причинах, в силу которых постоянная смена подъема и упадка в художественной деятельности столь заметно отличается от почти непрерывного прогресса науки. Ныне ответ будет легок и краток. Все зависит от прибывания и убывания изложенных здесь условий. Художественная ценность и характер каждой эпохи подчиняются им, и весь облик эпохи, основывающийся на жизни нации в целом, опреде-

* Простое подражание, разумеется, рождает творения разпыльчатые и несамостоятельные, поскольку для подлинной ассимиляции нужно обладать большой оригинальностью; однако необходимо подчеркнуть, что всякое суверенное в своей методике искусство развивалось при решительном воздействии иноземных образцов. Так, согласно новейшим исследованиям, на Гречню существовавшим образом влияли Египет и Ассирия, на итальянское искусство — англичане, на нидерландцев — итальянцы. Это представляется законом всемирной истории, действующим и вне сферы воображительного искусства, и мы рекомендуем нашим сторонникам автохтонности изучать его.

ляется тем, как из этих предпосылок выдвигаются на первый план.

Каждое столетие должно быть всесторонне исследовано с этой точки зрения, только тогда мы обретем полное представление, а также подлинное и глубокое понимание общего процесса, для чего — в такой полноте и всесторонности — здесь, как нам кажется, впервые заложена основа *.

* * *

Сказанное, как мы думаем, не требует дальнейших доказательств; в целом все ясно, а более подробное представление о методе может дать лишь опыт всемирной истории искусств, написанной на основе данных рекомендаций.

Итак, лучше спросим под конец, что из всего этого вытекает для практики, в какой мере и каким образом мы, учитывая все это, можем преуспеть на художественном поприще.

Мы не хотим льстить себе и обманывать себя, но не хотим и отказаться от надежды на более яркий расцвет нашего искусства. У нас большие, очень большие проблемы, но пусть они не заставляют нас опустить руки, а побуждают к заполнению этих пробелов и к достижению поставленных нами целей.

На каждом шагу мы наталкиваемся на наши неурегулированные политические отношения. Пока положение остается таким, нет надежды на полное овладение полем самой высокой и плодотворной деятельности и на выдвижение в число тех, кто задает тон художественным исканиям и добивается успехов. До этого нам вообще еще далеко; поэтому мы стараемся попасть хотя бы во второй ряд и не будем забывать, что кроме изменчивой политической ситуации есть множество иных чрезвычайно важных предпосылок, без которых даже полнейшая свобода и независимость остаются и должны остаться бесполезными для художественных интересов.

Но разве мы не боремся прежде всего лишь за сохранение жизни? Да! Но при существующих обстоятельст-

* Подобную же основу, разумеется на значительно более обширном материале, писал для себя Бокли²⁰, рассматривая историю цивилизации в Англии в своем всемирно известном, но — увы! — неактуальном сочинении, единственным недостатком которого, пожалуй, можно считать склонность выводить весь исторический процесс из рефлексии. С этим тесно связано и пренебрежение художественным началом. Тем не менее труд его при всей своей фрагментарности и неполноте останется бесмертным образцом для будущих историков.

вах уже только высшие устремления могут привлекать круги, до сих пор остающиеся в нерешительности, и способствовать усилению и укреплению наших рядов. К тому же мы твердо знаем хотя бы следующее... Только внешние события могут вызвать благоприятный для нас поворот. Они не в нашей власти. Но в той борьбе за существование, которую мы называем жизнью, решающее значение имеют достоинства национального характера в целом, то есть здоровье и устойчивость национальной жизни, образование, а вместе с ним и искусство. Здесь не приходится рассчитывать на помощь извне, здесь приносят защиту, охрану и победу прежде всего собственные усилия и стремления.

«Máj». Literární almanach
Umělecké básnědy. Praha, 1872,
s. 181—233.

Перевод О. Матемла.

Йозеф Дурдик ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

§ 1. ВВЕДЕНИЕ. МЕТОД ЭСТЕТИКИ

Прежде чем возникло само искусство, люди, несомненно, ощущали могущество красоты, а также еще на заре человечества размышляли о ее сущности; и различные воззрения на сей предмет возникали, менялись, исправлялись и совершенствовались.

Философия призвана сначала собрать эти воззрения — итоги различных рассуждений, — классифицировать их и объединить в законченное целое, или систему. Прекрасное есть явление нашей действительности, и воззрения на него должны найти соответствующее место во взгляде на мир. Поэтому на долю философии выпала обязанность обзреть все, что в этой области уже открыто и исследовано, и затем самостоятельно продолжить эти исследования. Так возникла особая философская дисциплина, которую мы называем *эстетикой*, или наукой о всеобщих законах красоты; в чешском языке для нее имеется удачное выражение krásověda*.

* Учение о красоте.

Как грамматика исследует законы речи, логика — законы нашего мышления, механика — законы движения, так эстетика исследует общие и особые условия, при которых возникает ощущение чистейшего удовольствия, или, пользуясь более краткой формулой, исследует законы красоты.

Как все истинные науки, эстетика прибегает к способу или методу, называемому индуктивным, то есть размышляет об отдельных случаях и исследует, что есть общего в какой-либо их группе; так устанавливается правило, касающееся нескольких особых случаев; на этой основе она поднимается все выше, строит предположения и развивает рассуждения и наконец приходит к наиболее общим тезисам. Затем вновь спускается к основаниям, выводит решение дальнейших случаев и объясняет их из полученных ранее общих тезисов, пользуясь методом вычисления, то есть, как и всякая наука, стремится стать наукой дедуктивной, что ей, впрочем, в небольших ее ответвлениях действительно удалось. Двумя этими методами — индукцией и дедукцией — ныне попеременно пользуются при всех исследованиях, и каждый из них, примененный к месту, дает замечательные результаты. Существенно иного метода нет да и не будет. В зависимости от уровня развития каждой науки первенствует то одно, то другое направление; так, например, давно уже развивающейся математикой полностью завладела дедукция, меж тем как в языкознании только начинает завоевывать себе место истинный индуктивный метод.

Провозглашать один из этих двух методов единственно верным и третировать второй или вводить еще какой-то иной, совершенно новый или же давно отвергнутый метод было бы в нашу эпоху анахронизмом, хотя такие попытки часто предпринимаются как раз в тех науках, которым потребовалось длительное время для достижения известного уровня научности. К этим наукам принадлежит и эстетика.

Многие приступают к ее построению следующим способом. Темными, хотя и великолепными словесами изложат некие всеобщие принципы, поставив их во главу своего учения, и, двигаясь от них по нисходящей линии, составляют понятие прекрасного и его разновидностей, выводят его положение и значение, его отношение к другим понятиям, как-то: добро, истина, — классифицируют и детально дифференцируют исследуемый материал и вско-

ре гордо представляют результаты — короче говоря, пользуются дедуктивным методом. Однако такая последовательность действий оправдана только там, где самые высокие принципы полностью установлены, как, например, в математике; кроме того, из них следует исходить строго рациональным путем; здесь же не выполнено ни первое, ни второе условие — высшие принципы лишь сочинены, сформулированы на недостаточном основании, а последовательность выводов также продиктована не трезвым рациональным мышлением, а сочинительством. В итоге возникает красивая система широко известных понятий, в рамки которой можно заключить множество более детальных и вполне истинных результатов, но целое утрачивает научный характер и обретает, скорее, характер мистический. Общим недостатком всех этих эстетических систем, как уже было сказано, можно считать то, что их авторы преждевременно обращаются к дедукции, а некоторые положения, верные для определенного небольшого числа явлений, безосновательно распространяют на все явления, смело провозглашая *частные истины истинами всеобщими*.

Если приверженцы этих систем, собственно, пренебрегают индуктивным подходом, то существуют, напротив, иные, которые в области эстетики слышать не хотят о дедукции: для них любые общие положения — бельмо в глазу, они не могут смириться с мыслью, что красота представляет собой научную проблему, и так прочно приросли душой к отдельным явлениям, что боятся перейти от них к каким бы то ни было обобщениям. Это пресловутые адепты «вкуса», о котором не спорят; дескать, у каждого человека свой вкус, красота есть нечто субъективное и ни о каких законах в ее области не приходится говорить. Когда мы слушаем такого ниспровергателя эстетики, то очень скоро замечаем, что относительно некоторых эстетических вопросов у него есть определенные воззрения и что он решительно воспротивился бы, если бы кто-нибудь стал в них сомневаться, — мол, это неопровержимые результаты опыта, «факты», ибо они «сами собой разумеются» и т. д. Что ж, согласимся с ним и признаем, что эти его воззрения истинны, — со своей стороны он должен будет такую же правоту признать и за другими, у этих других тоже есть свои воззрения, и если мы сопоставим все группы воззрений, то заметим, что в одних вопросах они близки друг другу, в иных — пол-

ностью совпадают, так что некоторые положения будут почитаться истинными всеми. Сумма таких положений, хотя бы самая скромная, уже составила бы некую эстетику, и упрямый эмпирик был бы опровергнут собственными доводами. Но кто же собирает и сравнивает воззрения эмпириков, дабы найти и объединить общие их черты? Это и есть эстетик, и такое занятие не может быть предоставлено случайности, ибо подразумевает особую специальность. Не всякий, кто наслаждается красотой, не всякий, кто сам творит прекрасные произведения, занимается решением этой задачи, поскольку ни то ни другое — ни наслаждение красотой, ни создание прекрасного — не является научным подходом, а лишь дает материал для эстетики, стремящейся стать наукой.

Отношение эстетики к иным научным дисциплинам, как и к практическому искусству, будет в ходе нашего рассуждения неоднократно и достаточно объяснено; но уже сейчас мы видим, как истинно научная эстетика соотносится с обоими вышеуказанными направлениями.

Оба они в чем-то наносят ей ущерб: мистик, увлеченный стремлением к законченному целому, не позволяет ей созреть и слишком поспешно строит воздушные замки, не имеющие прочных основ; эмпирик ей не доверяет и, не признавая естественного дедуктивного подхода в других науках, не хочет признать его и здесь. Если мистик чересчур рано возносится ввысь и теряет почву под ногами, эмпирик вовсе не хочет вознестись и, как жидкость, всегда задерживается на самой низкой отметке. Итак, способ, которым мы намерены воспользоваться, намечен со всей ясностью. Мы не хотим насильственно ставить во главу своего рассуждения некий «принцип», некое общее, якобы само собой разумеющееся положение, из которого вытекают все остальные частные воззрения, а хотим такие положения лишь отыскивать, хотим учесть широко распространенные взгляды, уже готовые результаты и из них вычленять и принимать в свою систему то, что надежно установлено и взаимно согласовано. Итак, начнем с разбора существующих понятий и фактов и на основе такого анализа будем подниматься к идеям все более многообъемлющим, которыми можно было бы охватить все богатство эстетических явлений и обозреть все их разнообразие.

Поскольку пророческие слова трогают нас сильнее, чем простой стиль обычного научного рассуждения, по-

стольку и впечатление от мистической эстетики, упомянутой выше, должно быть, без сомнения, значительно более благоприятным, чем от той, которая во что бы то ни стало стремится достичь некоей степени научности. Первое требование научного подхода есть трезвость, так что, если наше рассуждение не будет достаточно притягательным и блестящим, оно будет зато более достоверным и поучительным. Для поэта, вероятно, самое главное — увлечь, распалить, вдохновить; но эстетика не поэма, для нее важна спокойная истина; посему ей следует простить, ежели она изъясняется иным слогом, чем поэзия, продвигается вперед ленивее, наводит скуку своими трезвыми размышлениями и кажется неповоротливой, нагромождая простые примеры. Мы должны, однако, с самого начала отвергнуть упрек, будто бы тем самым отдаем красоту на растерзание бездушному школярскому мудрствованию, будто бы хотим, чтобы об эстетике писали «люди чистого разума», лишены чувства прекрасного. Отнюдь! Люди, которые сами признаются, что никакое художественное произведение не доставляет им удовольствия, что они не могут понять, какой человеку прок, если в ушах его звучит музыка или перед ним простирается пленительный пейзаж, — такие люди не имеют права писать об эстетике. Но, разумеется, есть иные случаи — и именно они, как явления нормальные, бесспорно, наиболее часты, — когда человек, вовсе не обязанный сочинять стихи или писать картины, обладает способностью понимать стихотворение и картину. Если такой человек хочет стать эстетиком, он должен четко различать в себе, с одной стороны, впечатление красоты, а с другой — размышление о законах, которым эти впечатления подчиняются. Лишь подобное размышление, осуществляемое научными способами наших дней, делает возможным существование истинной эстетики. Ныне, однако, и ей отведено место между творчеством и наслаждением, а место эстетика — между творящим художником и обыкновенным любителем искусства. Творческие художники высказали много истин об изящных искусствах, но только в той мере, в какой о них размышляли. Художник сам, только потому, что он художник, еще не становится авторитетом в эстетических вопросах; то же следует сказать и о любителе искусства, хотя он знает много художественных произведений и, возможно, воистину почувствовал могущество красоты. Оба они часто имеют

весьма превратные и односторонние воззрения о вещах ныне уже несомненных. Они могут внести свой вклад в эстетику, если захотят подчиниться строго научному способу мышления; иначе даже самые прекрасные их высказывания останутся всего-навсего личными мнениями, хотя могут обладать и часто обладают ценностью, как дополнения к материалу эстетики и психологии.

§ 5. СЛОЖЕННОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Итак, прекрасное нравится само по себе, независимо от приятности и пользы для воспринимающего, независимо от его личных интересов. Эти три признака мы исключили из понятия прекрасного, хотя реально все они могут в той или иной степени изменять впечатление от прекрасного.

Возьмем отдельное простое чувство, например чистый звук (но не такой, каким его извлекают из определенного музыкального инструмента, когда звук уже окрашен другими и, следовательно, не является простым). О нем мы не скажем, что он прекрасен,— для того чтобы возникло впечатление красоты, звуков должно быть больше. Прима сама по себе есть неразложимое ощущение, точно так же и остальные звуки; каждый из них и в группе остальных всегда остается тем, что он есть; каждый звук, воспринимаемый сам по себе, нам безразличен. И все же какая разница, звучат ли вместе прима, секунда и септима или в другом случае — прима, терция и квинта. Из элементов самих по себе безразличных в зависимости от того, как мы их сложим, возникает совершенно особое впечатление. При наличии всего лишь одного звука не может быть речи ни о мелодии, ни о ритме, а ведь только ими музыка и воздействует. Едва я усиливаю звук, то есть хочу достичь *динамического* воздействия, как это уже не *один* звук, а звук более слабый или звук более сильный, то есть *два* звука.

Точно так же впечатление от одного цвета — исключительно чувственное, следовательно, в эстетическом отношении безразличное. Но представим себе друг возле друга две пары раскрашенных дощечек — сначала зеленую и синюю, а затем зеленую и красную; в обоих случаях мы будем испытывать разные ощущения — ведь мы говорим, что зеленое и красное больше подходят друг к

другу, чем зеленое и синее. Так же как с цветами и звуками, обстоит дело и с другими элементами. Несколько прямых линий определенной длины я могу расположить по отношению друг к другу различными способами... Одна прямая сама по себе для нас безразлична, не производит никакого впечатления, только вместе с другими она помогает создать эстетически безразличное образование.

Это же относится и к представлениям или понятиям (обычно обозначаемым словами). Способ, каким я выскажу свое представление, обуславливает впечатление; имеется в виду отношение представления как целого к другим представлениям или соотношение всех частичных представлений, использованных в высказывании. «Мель» и «безопасность» — представления безразличные, пока мы осознаем их в отдельности; но если мы соединим их в единое целое *мель безопасности*, сочетание обоих представлений вызывает особое впечатление. Подобным же образом возникают представления «лабиринт мира», «зима распрей», «корабль пустыни»... «пора любви, когда и свет и тьма взаимно льнут друг к другу»... (нам нравится соотношение, в котором оказываются *свет* и *тьма*, сами по себе представления безразличные: они *льнут* друг к другу) и т. д. и т. п. Здесь мы напали на след реального прекрасного, разумеется в простейшем его подобии; и нет надобности далее доказывать, что нечто простое, нечто обособленное не может произвести впечатление красоты. Для этого необходимо большее число членов. Мы воспринимаем красоту только в сложных предметах. Итак, *сложность* есть необходимый признак всего прекрасного. Казалось бы, утверждение это противоречит общему мнению, согласно которому простота часто служит особым признаком хотя бы некоего вида красоты. Кажущееся противоречие сразу же отпадет, как только мы присмотримся к истинному значению слов. Все прекрасное бывает *сложным*, но не должно обязательно быть *сложным* (замысловатым). Сложность означает свойство сложности в наивысшей степени. Явление, которое включает в себе столько членов, то есть так сложено, что с трудом поддается обозрению, мы называем *сложным*, и вместе с тем мы *точно так же* именуем простой сложную вещь, которая, однако, обладая меньшим количеством составных частей, легко обозрима. Следовательно, надо держать в памяти двойной смысл слова *простой*: 1) буквальный, как противоположность *сложного* во-

обще; 2) косвенный, как противоположность *сложного*, или запутанного, полного, обильного, то есть как намек на возможность существования и менее *сложного*. Прекрасное должно быть *сложенным*, но не обязательно должно быть *сложным*. Притом различие всегда заключается лишь в степени, но на нем в конечном счете основывается тайна одного важного оттенка прекрасного. На явлениях, где впечатление красоты достигается наименьшим числом членов, то есть, как говорится, без затей, простым способом, основано изящное прекрасное; когда же число членов увеличивается сверх потребного, возникает *полнокровно прекрасное* (богатство, великолепие, изобилие). Однако говорить о сравнительной ценности обоих здесь еще преждевременно. (...)

Когда бы мы ни ощущали могущество красоты, когда бы ни любовались театром природы или художественным произведением, будь то здание, или статуя, или стихотворение, или музыка, всякий раз у нас возникало множество отдельных представлений, из взаимодействия которых только и рождалось впечатление красоты. В означенных явлениях сказанное нами, разумеется, более очевидно, но не иначе обстоит дело и в простейших случаях,— нечто само по себе простое (то есть один цвет, один звук, одно представление) никто не может назвать истинно прекрасным. Для красоты всегда необходимо, чтобы предмет имел части, был расчленен, представлял собой множественность.

Тем самым обозначен положительный признак красоты, вследствие чего в определении понятия мы сделали шаг вперед. Но чтобы еще яснее истолковать этот признак, выслушаем возражение, которое здесь можно высказать. «Вы говорите, что прекрасное есть нечто сложное, но разве есть на свете вообще нечто простое? И приятное сложено. Например, вот это яблоко!» Итак, нам возражают — что ж, хорошо; но не все яблоко приятно, а лишь его вкус, или цвет, или гладкая поверхность, или аромат. Вкус же есть *ощущение*, в котором мы не различаем никаких составных частей; вспомним ощущение сладкого, кислого: мы не чувствуем сначала несколько таких качеств, из которых позднее складывается ощущение сладости. Тут одно ощущение, само по себе единое и простое, неразложимо; впечатление от него сливается с его содержанием. Ибо что есть сладость вне самой сладости? Содержание не может о себе заявить иначе

как впечатлением, следовательно, и в мышлении мы не можем отделить одно от другого, тогда как в том случае, когда речь идет о прекрасном, мы очень хорошо различаем впечатление и его предмет. Всякий раз мы можем особо представить предмет в частях и целом и особо — удовольствие, с ним связанное.

Далее, нечто сложенное может быть членом новой группы. Дом, разумеется, нравится сам по себе, если он составлен из множества частей, но он может быть членом целой группы домов, где выступает как простой член, конечно, лишь в относительном значении, подобно тому как в химии мы говорим о сложном основании. Из нее же мы можем позаимствовать еще одну аналогию, а именно пример сложности, образующей последовательный ряд. Самая простая группа состоит из двух членов; но сложение может идти дальше — из трех, из четырех членов и т. д. Эти первоначальные группы в свою очередь складываются в более сложные, в которых уже считаются простыми членами, так что мы обретаем понятие и о расчленении предмета, идущем в обратном порядке — от групп наиболее многосоставных к наипростейшим. Таким образом, каждое реальное явление представляет собой *группу групп*, или, если ввести выражение с более весомым смыслом, скажем — *систему групп*.

§ 10. ЗАДАЧА ЭСТЕТИКИ

Эстетика исследует предпосылки незаинтересованного удовольствия, а предпосылками его являются в первую очередь определенные формы. Только формы нравятся эстетически, незаинтересованно приятны. Форм может встречаться и встречается неисчерпаемое множество, примерно так же, как соединений в химии. Но как там есть лишь несколько простых материальных основ, или *элементов*, так и здесь существует несколько простейших форм, из которых возникли самые сложные образования. Эстетик в чем-то напоминает химика, исследующего, как соединены тела, открывающего простейшие элементы, разъединяющего и соединяющего. Разумеется, это лишь аналогия, в подробностях и во всей полноте ей следовать нельзя.

Кто-то может подумать, что эстетика призвана перечислить все отношения, которые вообще возможны; от-

нюдь нет: *какие* группы цветов, или звуков, или форм, или представлений будут нравиться, это соответственно представившемуся случаю всегда будут решать глаз, ухо — короче говоря, живое человеческое чувство. Эстетика лишь исследует, *почему* они нравятся, она занимается понятием прекрасного, его различными взаимоотношениями и разновидностями.

Эстетика имеет примерно такое же отношение к художественному творчеству, как логика — к мышлению, грамматика — к речи. Кто не умеет мыслить, того логика мыслить не научит; кто не умеет говорить, тот с помощью грамматики не овладеет даром речи; кто не обладает творческим талантом, тому эстетика его не раздобудет. У многих людей такое представление об эстетике: «Надо только прочесть книгу о том, как делаются стихи, и я стану поэтом». Книгу прочел, но поэтом не стал. «К чему тогда эстетика?» — спрашивает подобный человек, и эстетика обретает в нем врага, так же как логика и грамматика. Не знающий законов рычага, маятника и движения может прекрасно бегать; не знающий, почему нравятся его творения, может тем не менее создавать прекраснейшие вещи. Эстетика есть *прежде всего наука*, и она не дает никаких практических советов, как стать художником, поэтом, актером и т. д. ...Это задача других наук; но для нас важен ясный взгляд в *общицх* вопросах: что такое прекрасное, чем мне нравится художественное произведение, каково отношение прекрасного к добру, что есть идеал, классичность, вкус, стиль и т. д.? Для эстетики важно то, что заключено во всех искусствах, но что не составляет проблемы ни для одного из них, поскольку ни одно из искусств решением теоретических вопросов вообще не занимается. Эстетика — прежде всего наука *философская*.

Лишь в ненаучных головах может возникнуть сомнение относительно особой задачи эстетики. Подобные головы имеют множество возражений против всякой эстетики. Первый признак ненаучной головы есть неточность, а второй — тупость во всех отношениях или прославление прекраснодушных мечтаний. Далее сюда относятся те «переучившиеся», мнимо умные люди, которые очень много знают, однако ни одной наукой как системой не овладели. Им хотелось бы, чтобы научные вопросы решались с помощью поверхностных изречений взбалмошных недоучек; математика для них — верх всякого коп-

мара, наука бездушная, механическая, как и все, в чем надо придерживаться меры и последовательности. В психологии такие головы, конечно же, стоят на позициях популярного натуралистического учения: особым даром видеть и слышать якобы наделила человека сама природа. Однако новейшая наука (философия и природоведение) показывает, как сложны эти процессы; и тому и другому человек в буквальном смысле должен учиться; в обоих случаях существует множество явлений, служащих предметом глубочайших научных исследований; физика, физиология и психология в равной мере заняты решением соответствующих вопросов; так что это грубое незнание, когда кто-либо говорит о зрении и слухе как о вещах законченных, которые не требуют и не допускают никакого объяснения. Указанная позиция — позиция самых ограниченных эмпириков, не имеющих понятия о науке. Подобным же образом обстоит дело в философии вообще и особенно в эстетике; о них хотя судить люди, которым в разговоре о науке следовало бы помалкивать. Ведь в соответствии со сказанным выше человеку надо учиться видеть и слышать не только в утлом младенчестве, но постоянно, и в особенности следует учиться правильному воззрению на красоту в природе и искусстве. Прекрасных явлений и различных впечатлений в обоих этих царствах столько, что они требуют специальной дисциплины, которая считала бы своей задачей научное установление всех существенных понятий и исследование всех законов этой области.

§ 11. РАЗДЕЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ

Итак, эстетика содержит *общую часть*, которая истолковывает все вопросы, касающиеся красоты вообще, и *положения которой применимы ко всем искусствам*; здесь раскрываются те всеобщие, *свойственные всем искусствам*, основные отношения, из которых могут быть составлены все остальные. Эстетика будет рассматривать все новые и новые материи, возникнет множество новых художественных творений, но нравиться они будут все тем же. Есть такие формы, приятность которых настолько сама собой очевидна, что мы не спрашиваем о причинах этого; они составляют основу для более сложных форм. Сколько бы таких более сложных форм ни возникло,

всегда следует сводить их к однозначным простым отношениям.

То, что добыто общей эстетикой, мы развиваем дальше, то есть указываем, как эти всеобщие законы применять конкретно. Мы говорили здесь об основных формах, о формах вообще, независимо от того, где они существуют. Однако эстетика должна обратиться к более детальным исследованиям. Эстетические формы предстают перед нами в той или иной мере воплощенными в окружающих нас явлениях, короче говоря, во всей жизни. Это великое зрелище распадается в нашем сознании на несколько главных ответвлений. Каждый шаг, каждый взгляд, ведущие в глубь мира, заставляют нас столкнуться с целым роем различных эстетических отношений; таковы время, пространство, история, природа, искусство; всюду мы застаем формы, сложенные из элементов, обладающих всевозможнейшими качествами, прекрасное встречается нам в разнообразнейших проявлениях. Поэтому следует конкретизировать общее его понятие и установить разновидности, исходя либо из качества элементов, либо из особенностей впечатлений; прекрасное в архитектуре, наверное, обладает особыми и только ему свойственными (специфическими) признаками, не позволяющими сравнить его с прекрасным в музыке или заменить последним; точно так же следует отличать прекрасное в живописи от прекрасного в поэзии и т. д. Наконец, мы переходим к намеренному созданию прекрасного, то есть к изящным искусствам, но лишь в их общих основах. И здесь должны быть исследованы положения, служащие путеводной нитью для всего художественного творчества: сущность художественного произведения, его возникновение, завершенность и воздействие, взаимовлияние родов искусства и т. д.

Соответственно этому общая эстетика делится на три раздела: первый раздел посвящен истолкованию *понятия прекрасного*; второй имеет своей задачей установление различий и *видов прекрасного*; наконец, в третьем изучаются общие законы *искусства* в целом.

Дальнейшее приложение эстетики имеет место в отдельных искусствах. Все, что было ранее установлено, является законом, и мы можем сказать: формы, о которых шла речь, суть *образцы*. Ныне по ним должно действительно создаваться прекрасное, и потому их нужно придерживаться в творчестве. Но в процессе творчества

всегда пользуются определенным *материалом* — теперь он должен быть принят в расчет, и в зависимости от качества материала выясняется, какой из форм он наиболее соответствует. Если в предшествующих частях исследования объектом эстетики были формы вообще, независимо от того, в чем они будут или могут проявляться, то здесь важен материал, ибо на нем или в нем должны быть запечатлены определенные формы. Следовательно, возникают *науки об изящных искусствах*, или науки о художественном творчестве, из которых наконец вытекают практические предписания, касающиеся отдельных видов искусства, и даже сама их ремесленная практика. Такова эстетика изобразительного искусства, от которой можно перейти к материальному приему в художественной мастерской, в результате чего возникнет, например, руководство по обтесыванию камня и т. д., тогда как возможности собственно теоретической эстетики, естественно, будут исчерпаны.

Здесь мы не должны смешивать отдельные области и требовать от одного из таких руководств того, что может сообщить лишь другое. Кто хочет узнать о смешении и использовании красок, о полезных ремесленных приемах, для того общая эстетика сама по себе явно недостаточна, тот должен обратиться к подробному руководству по живописи. В свою очередь такой человек не должен жаловаться, что не нашел в общей эстетике поучения, ибо ежели он способен к усвоению знаний и философскому рассуждению, то найдет там достаточно иных вещей, которые тщетно искал бы в подробном руководстве по живописи.

Здесь, как было сказано, теоретическая наука соприкасается с изящными искусствами и даже с их ремесленной стороной; и нужно строго отличать одно от другого: в художественном исполнении речь идет о *создании* прекрасного, в эстетике — о *проблеме* красоты; в первом случае перед нами — *искусство*, во втором — *наука* (теория).

Ныне можно обозреть всю эстетику. Вслед за ее общей частью, имеющей дело с самым главным понятием, с различием прекрасного и искусства вообще выступают отдельные более конкретные отрасли (...).

Durdík J. Všeobecná aesthetika.
Praha, 1875.

Перевод О. Малевича.

ПОЭТИКА

При одном только упоминании слова «поэзия» отзывается каждая струна нашего духовного мира, тогда как, естественно, никакое абстрактное понятие, а следовательно, и никакое определение не удовлетворит живое воображение поэта и не оправдает ожиданий, возлагаемых на это определение бесхитростной мыслью. Ведь слово это употребляется в столь многообразных значениях, что только обширное рассуждение может осветить его со всех сторон. Для нас поэзия означает прежде всего род изящного, в котором духовная красота создается из представлений, вызываемых понятиями. Остальные смысловые оттенки будут по ходу нашего изложения постепенно вращаться в это главное значение. Вообще в связи с красотой возникает столько различных вопросов и загадок, что ими занимается особая наука — общая эстетика. Их не исчерпывают ни увлекательные дифирамбы, ни история изящных искусств; ведь если я хочу обрисовать, где и как возникло искусство, каким образом развивалось и как приходило в упадок, мне нужно самому для себя определить главные понятия, которыми я пользуюсь. Уже поэтому всякий настоящий разговор об изящных искусствах предполагает общую часть, касающуюся в равной мере всех их, исследующую конкретные предпосылки красоты и причины эстетического впечатления. Однако у каждого вида изящного искусства есть особые ветви, особые формы и понятия, которые в остальных изящных искусствах не встречаются и, таким образом, выходят за рамки общей эстетики; каждое изящное искусство имеет собственную область, свое родовое владение, на границах которого оно соприкасается с другими подобными же областями. Наконец, оно заключает в себе главные правила для художника, воплощающего его принципы, иными словами, обладает собственной техникой. Все эти вопросы составляют особую науку, именуемую *искусствоведением*, разновидности коей выступают в качестве эстетик отдельных искусств. Поэтическое искусство тоже имеет свою эстетику, или искусствоведение, которая обычно обозначается словом *поэтика*. Как явствует из сказанного, мы вкладываем в это слово более широкий смысл, чем общепринято, и включаем в него все выводы общей эстетики, а также свод законов поэта. В противопоставление поэтике явственнее выступает еще

одни смысловой оттенок понятия «поэзия»; поэзия как творимое искусство есть действие, деятельность, ²практика, ведь здесь более всего подчеркнуто именно *творение* (poetry — творить, делать), тогда как поэтика — систематическое знание об этом рода зачатии, то есть *теория*. Поэт творит поэзию, иначе говоря, из представлений, обозначенных словами, создает некие целостные единства, которые нам нравятся, некие прекрасные образования; поэтика же эти образования и поэтическую деятельность вообще делает предметом размышлений.

Итак, то, что излагает общая эстетика, в поэтике мы должны дополнить утверждениями, верными применительно к одному из изящных искусств, должны на возведенном уже основании достроить особую часть большого здания, чтобы она приобрела завершенность и стала эстетикой поэтического искусства.

Прекрасное бытует в нескольких различных видах, обычно именуемых в соответствии с качеством членов, его составляющих. Так, мы имеем прекрасное *размерное*, или *метрическое*, сложенное из простых отрезков длины (прямых); прекрасное *контурное*, или *рисованное*, и состоящее из линий вообще (из кривых); прекрасное *светотени* — из света различной *яркости* (в количественном отношении); прекрасное *живописное* — из света различного *качества*, или *цвета*; прекрасное *фóрмовое*, или *пластическое*, — из *телесных* форм. Аналогично этим пространственным видам мы имеем во времени прекрасное *протяженное*, или *ритмическое*, сложенное из *временных* отрезков (прекрасное *рисованное* не имеет соответствующей аналогии во времени, ибо у времени только одно измерение); прекрасное *силонерное*, или *динамическое*, — из звуков различной *силы*; прекрасное *гармоническое* — из *единовременных* звуков; прекрасное *мелодическое* — из *последовательных* звуков (аналогия — мелодия цветов); наконец, прекрасное *поэтическое* — из *представлений*, вызываемых понятиями. В этих видах прекрасного всякий раз сопоставлены члены одного ряда — отрезки длины с отрезками длины, линии с линиями, цвета с цветами и т. д., — вследствие чего такое прекрасное именуется *однородным* (гомогенным). Если же в одном явлении встречаются несколько однородных видов прекрасного, возникает прекрасное *сложенное*, не как особый вид, а как соединение нескольких видов прекрасного, например прекрасное танцевальное, оперное и т. д.

Прекрасное поэтическое рождается из соотношений представлений, обозначенных словами. Кому это определение кажется слишком сухим, пусть взвесит, что связано с понятиями *прекрасное, соотношение эстетическое* (то есть форма) и что заключает в себе отличительный признак (*differentia specifica*) — *представление, способное нести понятие*, содержание которого можно запечатлеть и воплотить словом.

Преднамеренное создание и изображение прекрасного есть изящное искусство. При этом чаще всего несколько видов прекрасного соприкасаются в одном творении, но его характер и название определяется тем видом прекрасного, который в нем преобладает. Так возникает несколько изящных искусств; их иерархия предопределена разделением прекрасного.

Издавна различаются пять главных, или *высоких*, изящных искусств: I — зодчество, II — живопись, III — ваяние (все это изящные искусства *изобразительные* в широком смысле слова), IV — музыка, V — поэзия. К ним присоединяются танец, актерское исполнительство и другие виды искусства, которые возникают сложением разного рода прекрасного и отличаются друг от друга степенью своего развития и эстетической чистоты.

Поскольку же изящные искусства соприкасаются в материале своих творений и каждое из них своими средствами может лучше овладеть то одной, то другой стороной, между ними возникают различные взаимоотношения приязни и отталкивания, благодаря которым отчетливее выступает собственный характер каждого изящного искусства. Особливо поэзия, как изящное искусство с самым широким материалом; которое может обратить в свой материал и впечатления остальных искусств (воспевание всевозможной красоты), а также как изящное искусство наиболее содержательное и духовное, в целом превосходящее все другие изящные искусства, но в отдельных аспектах опять же им уступающее, требует, чтобы было принято во внимание ее отношение к другим искусствам и к духовным устремлениям вообще (к наукам и к практической жизни), в результате чего проявится истинная сущность поэзии, определится ее понятие, ее сфера и границы, отделяющие ее от соседних сфер.

Только после этого может пойти речь об отдельных элементах поэтического творения, то есть ограничение и изложение самого предмета прежде всего с художест-

венной стороны, которой поэтическое произведение воздействует вовне, если мы воспринимаем его на слух, и, наконец, о внутренних различиях и разветвлениях поэзии в той мере, в какой ее иерархию возможно систематически познавать в отдельных, более или менее обобщенных жанрах. Тем самым наше рассуждение распадается на три книги, из коих первая поведает нам о *поэзии и о ее отношении к другим областям искусства*, вторая — о *внешней форме* и третья — о *поэтических жанрах*.

Собственный предмет поэтики — обнаружение и познание законов, которым подчиняется наслаждение поэтическими плодами. Готовые плоды — ее истинное поприще, причем она, разумеется, уделяет внимание и поэтической деятельности, самому продуцированию. Предлагаемые аргументы — *поэтические произведения и поэтическое творчество*. Поэтика как наука предназначается для тех, кто уже знает поэтические произведения; это теория, которая без наглядности осталась бы вялой и пустой.

Чем больше знание литературы, тем более интересным может стать ее истолкование, ибо наряду с разговором о важных предметах оно может быть прославлением поэтических произведений и подготовкой к их восприятию, интерпретацией, критикой и контраверсией и тем самым может многообразно развлекать читателя. Это критиканское направление в поэтике весьма популярно ввиду широкого современного интереса к критическому жанру. Такое направление не соответствует своему назначению потому, что подобные разговоры чрезмерно переполняют рамки научных понятий, порой вовсе заслоняя их, а само это *говорение* о поэтических творениях выступает в роли подлинной поэтики, отрицающей теоретическую поэтику. Поэтика должна предварительно позаботиться о руководящих принципах, на основе которых может производиться критика; следовательно, изъян критиканского направления — преждевременность. Поэтому мы называем его критиканским, отличая это слово от слова *критический*. Критической, разумеется, может быть вся поэтика, как и эстетика вообще.

Там же, где нельзя предполагать достаточное знание поэтических произведений, существуют два способа, как обрести эмпирический материал для доказательств. При первом способе излагающий перед каждой научной категорией в качестве образца или доказательства приводит

пример, стихотворение или его элемент. Это очень полезный способ, ибо он увлекает образцами, и увлекает тем больше, чем больше их приводит. Второй способ заключается в том, что для расширения кругозора читателю предлагаются не извлечения из поэтических творений, а обширные сведения о них; излагающий описывает их и сообщает, где и когда они возникли, передает в подробностях их содержание, приводит биографии авторов, благодаря чему изложение опять же обретает иную, но столь же действенную прелесть. Однако в обоих случаях нужно соблюдать меру; в противном случае страдает сама наука, а порой даже теоретический интерес уступает другим интересам; ведь если нагромождается одно или другое, поэтика в первом случае грозит превратиться в *антологию*, во втором — в *историю изящного искусства*.

Поэтика — теория поэтической деятельности; следовательно, поэтика, как всякая теория, возникла позднее, чем деятельность, обоснованием которой она является. И в момент возникновения поэтика еще не обрела того подобия, какое ей придали позднейшие века; как развивающаяся наука, она имеет свою историю. Историю поэтики следует четко отделить от самой поэтики, так же как и от истории эстетики. Как все науки, так и разновидности поэзии некогда были ближе друг к другу и только со временем разделились на особые области; то же затем происходило и внутри наук: зачатки поэтики мы усматриваем в зачатках общей эстетики, которая всегда остается ее основой, по крайней мере в абстрактном смысле — как сумма принципов и общих положений, хотя установлены они были подчас лишь позднее. Краткий обзор развития поэтики, который необходим для ориентации читателя и для обозначения нашей собственной позиции, мы не хотим выдавать за ее историю; подробное же ее изложение само по себе заняло бы солидное место.

Каждый народ, создающий на определенном уровне своего развития поэтическую литературу, приходит в конце концов и к определенной поэтике. Отдельные изречения о стихах и их воздействии, о дарованиях и могуществе поэта, отрывки и наброски правил сохранились у нас с древнейших времен. Ими, как и повсеместно, подготовлялась более систематическая наука. Наиболее явно и естественно мы это видим у эллинов, которые вообще всем главным областям духовной деятельности дали первую систему и наименование. У них начали разделяться раз-

личные роды деятельности и не только возникли новые виды творчества, но и теоретическое мышление о них. Их мыслители, вероятно, не первыми высказывали суждения о красоте, то же делали, несомненно, поэты и мудрецы более древних и современных эллинам народов — египтян, персов, индусов, китайцев. Но до нас дошли прямые высказывания греков, ибо образованность нового времени, как наиболее близкое к ним звено в развитии человечества, находится под непосредственным влиянием древнегреческой образованности. Исторические и археологические исследования откроют еще много неожиданного у названных выше народов и исправят наши во многом важном пока еще отрывочные представления об их древнейшей культуре, но в целом эти исследования уже не могут заставить нас сойти с путей, начатых и намеченных Элладой. С греческой философией мы связываем и зачатки учения о красоте; вскоре, когда мысль человеческая от загадок внешнего мира начала склоняться к загадкам внутреннего мира, от природы к человеку, от объекта к субъекту, появились и определенные воззрения на красоту, отдельные изречения об искусстве и поэтическом творчестве, полутемные, но выразительные, мистические излияния, связанные с именами, также наполовину мифическими. Вспомним, сколько идей и догадок, свидетельствующих о замечательно глубоком проникновении в сущность красоты, приписывается Пифагору. С еще большей отчетливостью выступают эти взгляды у софистов, которые на вопрос: «Что есть прекрасное?» — отвечали перечислением прекрасных предметов, затем у Сократа, объединявшего красоту с пользой и добром. Решительный шаг вперед сделал его великий ученик Платон, который первым достиг полностью осознанного и четкого понимания прекрасного; он является основателем учения о красоте, тогда как его наследник на философском троне Аристотель положил начало поэтике и дал ей имя. Если у Платона представление о красоте носит еще двойственный характер, обозначая, с одной стороны, идею, с другой — форму, то Аристотель более определенно подчеркивает роль формы, обуславливающей все прекрасное. Хотя Платон, излагая свои эстетические воззрения, внес замечательный вклад и в поэтику (в частности, ему принадлежит классификация поэтического искусства, сохраняющая свое значение до сих пор), только Аристотель занялся этим вопросом углубленно и дал

систематическое изложение всей ее истории в самостоятельном произведении, которое хоть и сохранилось в малой части (только его третья книга) и искажено (и в ней есть существенные пропуски, различные варианты важных мест и чужие вставки), но и в этом виде стало настоящим сводом законов, так же как и его работы по логике, психологии, этике, метафизике, так же как Евклидовы элементы для математики. Каждый, кто после него писал о поэтике, начинает с поклона наследию Аристотеля. В своей трезвой, лапидарной простоте оно стоит как настоящий памятник, к которому до сих пор обращены взоры всех, кто размышляет о поэтическом искусстве. Из таких, тогда еще не разрозненных сокровищ черпали позднейшие греки и римляне; Цицерон и Квинтилиан, хотя они главным образом склонялись к риторике, неоплатонизм (Плотин) внесли многие ценные мысли в поэтику. Более же всего прославилась «Ars poetica» * в «Послании к Пизонам» Горация. Своей популярностью поэтика Горация обязана прежде всего коротким эпиграмматическим изречениям, которые, словно блестящие огоньки, касаются то одной, то другой стороны поэзии. Вместе со сладкозвучным стихом она вкрадчиво проникает в мысль, становится поговоркой и побуждает поэтов к подражаниям и переложениям. Многие филологи, причем прежде чаще, чем теперь, знали прославленное «Послание» наизусть целиком; это подлинный экспромт о поэзии и римской литературной обстановке. Разумеется, более глубоких исследований о прекрасном, философских разборов сущности поэзии и изящных искусств или систематической классификации материала мы здесь искать не можем. После того как оживились древнеклассические штудии, настала новая эпоха и в поэзии; появляются длинные, ученые, растянутые сочинения, доводившие разграничение материала до мельчайших оттенков и вместе со своими обильными плевелами распространившие также и многие золотые зерна истины. В Италии начали филологи, французы взяли на себя дальнейшую работу: тут особо выдающихся успехов достигли и завоевали широкую известность драматический поэт Корнель, в особенности же Буало, который в эпоху французского литературного классицизма в рифмованном сочинении «Art poétique» **, подобно Горацию, собрал коллекцию остроум-

* «Искусство поэзии» (латин.).

** «Поэтическое искусство» (франц.).

ных правил; а также Баттё, хотя и слишком односторонне понимавший в своей эстетике Аристотеля, но приобретший значительное влияние. Одновременно с французами выступают англичане, либо сами художники, как Хогарт, либо критики, как Хоум, либо благородные светские люди, как Шефтсбери и наиболее известный в этой области Поп¹, который писал о критике и поэтическом творчестве также и в стихах («*Essay on Criticism*»^{*}). Немцы восприняли некоторые ремесленные пачатки поэтики еще от мейстерзингеров; с течением времени попытки создать поэтику предприняли Опиц² и Готшед³, пока наконец в пору расцвета литературы наука эта не получила нового развития. Баумгартен разработал первую полную систему эстетики, дав ей и само это название, а Лессинг, Гердер, Шиллер, Гете, Жан-Поль своими рассуждениями и стихами, отдельно касающимися всех материй поэтики, углубили ее самым неожиданным образом. То, что они делали от случая к случаю, наряду со своим собственным творчеством, философы хотели возвести в систему, в особенности Шеллинг, вся философия которого, по сути дела, представляет собой гимническую эстетику, и Гегель, довершивший построение поэтики и сумевший ввести энтузиастическое красноречие в трезвые рамки. Поэтика составляет часть его великой «*Эстетики*». На основе древних воззрений Платона наряду с глубокими и содержащими некую долю истины помышлениями развились также безудержные фантазии по поводу содержания прекрасного и ошибочные мнения относительно его формы; реакцией против этой эстетической болтовни послужили трезвые и строго предметные исследования Гербарта. Если Фишер принимает поэтику Гегеля, то Р. Циммерман⁴, оставаясь верным направлению Гербарта, коснулся главных вопросов той же науки с позиций эстетики форм. Из практических книг, служащих удобным подручным наставлением, прославилось сочинение Готшалля⁵, помимо многих других трудов, разрабатывающих отдельные материи поэтики. У нас в сжатых и развернутых трактатах наиболее глубоко размышляли о поэтике (в связи с «*Народными песнями*»⁶, «*Крале-дворской рукописью*», в спорах о просодии и по иным поводам) Палацкий, Шафарик, Юнгман; в новейшее время — ряд других; появилось и множество кратких ру-

^{*} «Опыт о критике» (англ.).

ководств, излагающих применительно к школьным нуждам или науку о внешней форме, или поэтику в целом; в них нет и следа философского духа. Перечисление всех подобных опытов, равно как и их оценка, не входит ни в нашу задачу, ни в задачу истории поэтики, а относится к задачам истории чешской литературы.

Предлагая вниманию читателя этот обзор развития поэтики, мы вместе с тем указали основные источники, из которых следует черпать всякому, кто хочет пойти дальше, и которые должен знать тот, кто, разрабатывая теорию, обязан избрать исходной точкой высоту, какой наука уже сама достигла в своем развитии; такой человек должен освоить наследие этих своих предшественников и определить свое отношение к ним как главным направлениям. Лишь установлением в поэтике законченной системы расширятся истинные знания о ней, а также исчезнут многие предрассудки. Пусть никто не ожидает от поэтики, что, прочтя ее, разу же станет поэтом; это предостережение кажется нелепым, однако упреки, которые делаются поэтике, обычно исходят именно из такой точки зрения. Поэтому все еще не излишне указывать на характер поэтики как теоретической науки, содержащей нечто значительно большее, чем практическое руководство, но неспособной сообщить кому-либо практические навыки; указывать на то, что поэтика относится к поэтическому творчеству, как логика к мышлению, грамматика к речи, исследование к плодородию (к природе), суждение к творчеству, то есть что цель ее — осознание законов, которым подчиняется поэтическое творчество, и тем самым обретение истинного воззрения на ценность поэтических сочинений и способности ориентироваться в великом хаосе противоречивых суждений, в сумятице различных мнений и вкусов, где каждый считает себя безошибочно правым или вообще отвергает все рациональные знания как неприменимые к этой области; одновременно поэтика прокладывает дорогу необходимому обновлению эстетического элемента в кругах, которые должны были бы в первую очередь пестовать красоту и делать жизнь приятной, но утратили это сознание по причине странных научных убеждений.

Отакар Гостинский

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ

(...) Художественный реализм не обусловлен ни исторической правдивостью, то есть подлинностью изображенного предмета, ни личным опытом художника, он основывается не столько на правде в буквальном смысле этого слова, сколько на *правдоподобии* образа. Однако степень правдоподобия может быть весьма различной; следовательно, без более точного определения это понятие было бы слишком ненадежным признаком. И потому прежде всего следует исключить то объяснение, которое мешает подлинному пониманию реализма даже в тех случаях, когда не приходится сомневаться в добрых намерениях истолкователя. Дело в том, что иные полагают, будто художественное произведение становится реалистическим, когда оно во всем правильно. (...)

Правильность, безусловно, является важной стороной всякого, а следовательно, и реалистического искусства, но отнюдь не характерным признаком последнего. Микеланджело был одним из крупнейших идеальных художников всех эпох, но что касается знания анатомии и перспективы, то в этом никто из современников его не превзошел. Более того, картина может просто поражать совершенством своей пластики, но если ей не хватает определенного свойства, которого никак не добиться всего лишь правильностью, а именно не хватает полной убедительности, никто не назовет ее реалистической; меж тем как реалистическим, разумеется, может быть и самый беглый набросок, без теней и красок, если только его скупые штрихи производят впечатление отчетливой конкретности. Ведь стремление к точности и правильности в перспективе, в анатомии, в археологии и т. д., если оно овладевает мыслью художника настолько, что все остальное подчиняется этому стремлению, легко приводит к холодному «академизму», то есть к прямой противоположности реализма. И мы, безусловно, пойдем почему: правильность всегда основывается на общих, теоретических закономерностях, уже утративших конкретность, хотя они и абстрагированы из действительности; порой (например, когда речь идет о перспективе) ее можно достичь и путем чисто математического конструирования. То же, что мы называем реалистическим искусством, не

довольствуется абстрактной закономерностью, но требует жизненной свежести совершенно конкретного впечатления. Точно так же как в живописи, обстоит дело и в поэтическом искусстве. И здесь художник, если он хочет по праву называться реалистом, не может ограничиваться всего лишь психологической правильностью. (...)

Итак, мы и здесь должны быть осторожны и не отождествлять с реализмом то, что положено требовать от любого художественного произведения без различия направлений и стилей, если только в нем заложено честное усердие и серьезный труд. Реализмом отнюдь не исчерпывается без остатка понятие искусства, а лишь обозначено одно из его направлений, — впрочем, сегодня мы должны сказать: направление, которому принадлежит ближайшее будущее. Поэтому поиски следов реализма в прошедших эпохах, в классическом искусстве всех народов слишком легко уводят на ложный путь, если не осуществляются достаточно трезво и непредвзято. (...)

Реализм требует большего, чем вероятность, подкрепленную лишь правильностью, — он требует полнейшего правдоподобия, ибо только оно обладает совершенной убедительностью. Конечно, этому слову необходимо дать правильное истолкование. Речь идет не о грубой иллюзии, не о заурядном обмане — с ними истинное искусство не имеет ничего общего. Ни одно художественное произведение не может сравниться с действительностью (позднее мы увидим, ввиду каких многообразных причин), но те несколько сходных с действительностью черт, которые оно нам предлагает, должны воздействовать с такой силой, чтобы наша фантазия не только непроизвольно восполнила все недостающее, но и не позволила оторвать себя от этой деятельности никаким реальным недостаткам художественного образа. Наш разум не даст обмануть себя художественным произведением, но наша фантазия, захваченная одной из его сторон, с неутомимым упорством дорисовывает и исправляет все необходимое. Поэтому достижение художника не в старательном устранении и сокрытии того, чем художественное произведение по необходимости отличается от действительности, а в силе характеристики, заставляющей нас обо всем этом забывать. Эта эстетическая иллюзия (которую мы, однако, не должны подменять иллюзией психологической, поскольку художественная картина ни в коей мере не выдается за правду), разумеется, является целью всяко-

го художественного творчества, однако мы уже убедились, что художник не всегда достигает ее с помощью всего богатого арсенала разнообразных технических средств, что нередко несколько смелых карандашных линий служат ей лучше, нежели картина, выписанная во всех подробностях, со всеми оттенками светотени.

Реализм требует, чтобы это *эстетическое видение*, эта художественная иллюзия, чудесно рожденная нашей фантазией, а отнюдь не сама картина, трезво воспринимаемая разумом, выдержали сравнение с действительностью, чтобы они во всем с ней совпадали и ни в чем ей не противоречили. Как приходит художник к этой вершине правдоподобия, хотя бы частично уже было намечено в наших вступительных рассуждениях: к правильности, которая, собственно, имеет, скорее, негативный характер, исключая все, что противоречит законам природы, истории и т. д., и к истине логической, которая столь же негативно учитывает лишь самые существенные признаки предмета, присоединяются всяческие второстепенные черты, случайные особенности, порой даже неправильности и недостатки, но только такие, которые подсказаны опытом. Именно благодаря этим чертам картина обретает теснейшую связь с действительностью, а последняя, ожив в фантазии воспринимающего, всю свойственную ей живость и богатство отдает художественному произведению. Ведь удачный художественный образ — это вовсе не слепок с природы или жизни, воздействующий абсолютной верностью оригиналу; мы гораздо лучше передадим его сущность сравнением с механическим действием: образ как бы является неким высвобождающим механизмом, способным косвенно пробудить в нашей душе значительно более сильные движения, нежели те, которые были вызваны непосредственным впечатлением. Художник одной линией или поэт одной фразой освобождают в нас могучий поток представлений, точно так же как машинист незаметным движением руки приводит в движение огромную паровую машину.

Теперь мы видим, что во всем этом главное: высвобождающий механизм, пусковое устройство должно быть таким, чтобы не только разом высвободить как можно больше представлений, но и сосредоточить их в определенной точке, ибо здесь важнее всего интенсивность впечатления. Само собой разумеется, что мелкие черты, которые должны служить такому назначению, выбираются не наугад,

а по принципу наибольшей силы воздействия и что последняя зависит от общедоступной характерности, иногда по возможности — от новизны этих черт, но тут нельзя ничего заранее предопределить какими-то правилами. Следовательно, подобный выбор требует большого опыта; жизненного и художественного. И что касается количества таких характерных подробностей — установить какие бы то ни было точные предписания тоже невозможно; иной раз и минимум их действует с необычайной силой, порой же требуется максимально большое число. Помимо качества отдельных черт решающее значение имеет, с одной стороны, индивидуальность художника в целом, с другой — его направленность в каждом отдельном случае. <...>

Так, например, залог художественной удачи часто видят в обилии деталей, забывая о пользе экономного обращения с техническими средствами. Оттого получается, что подчас детали убивают главное, внимание рассеивается на мелочи и ослабляется восприимчивость к общим очертаниям и основным мыслям художественного произведения, — по крайней мере так обстоит дело применительно к большей части публики. Отсюда берет начало и обычный упрек современному реализму: мол, он скучен. Иногда, конечно, в этом бывает повинен сам читатель или зритель, у которого не хватает должной выдержки, серьезности и терпения в подходе к художественному произведению, поднявшемуся выше уровня повседневности. Однако нельзя отрицать и того, что стремление к обстоятельности характеристики должно иметь свои границы, дабы излишние уточнения не влекли за собой вялость и растянутость, ставящие под угрозу успех всего произведения. <...>

Другая ошибка, замутняющая истинное понимание художественного реализма, заключается в убеждении, будто задача художника-реалиста ограничивается накоплением и использованием мелких характерных черт, поскольку сами эти детали, если они правдивы, то есть почерпнуты из опыта, гарантируют правдоподобие всего произведения. Но в этом кроется серьезное недоразумение; механическое нагромождение правдивых подробностей еще ни в коей мере не гарантирует правдивости целого, как прекрасное не возникает из простого соединения прекрасных частей. <...>

Но нет, конечно, надобности объяснять, что не вся-

кий прекрасный лоб подходит ко всякому прекрасному носу, ко всяким прекрасным глазам, рту и т. д., что даже составленное из самых привлекательных черт лицо может быть совершенно некрасиво, если эти прекрасные черты не совсем подходят друг к другу. Такой эклектизм без живого понимания гармонии целого... есть чрезвычайно примитивный художественный принцип, ныне уже никем всерьез не принимаемый. И подобную наивность, давно отвергнутую применительно к прекрасному, мы должны одобрить, когда речь идет о правде? Разумеется, рассказ может быть основан на самых обстоятельных наблюдениях и полон отдельных черт, правдивость которых не вызывает никакого сомнения; и все же канва его действия и некоторые персонажи в целом оказываются совершенно неестественными, построенными искусственно, если этому рассказу не хватает той внутренней логики, которая проявляется в крупных чертах, то есть если недостаточно правдоподобна общая его композиция. Человеческие чувства и страсти, безусловно, проявляются самым различным образом в зависимости от характера, темперамента, образования и т. д., и потому совершенно очевидно, что не следует отделять частные их проявления от личности и ситуации, в коей личность пребывает, вследствие чего особенно поэт, использующий отдельные наблюдения и опыт других людей, должен быть в этом отношении чрезвычайно осторожен. И если писателю рекомендуют старательно подмечать детали, где бы он их ни встречал, то никогда не нужно забывать, что хотя это ценное и необходимое техническое средство, но всего лишь средство для добывания материала, из которого затем по продуманному плану строится художественное произведение. Разумеется, о плане тут говорится не в смысле шаблона. По плану работает и писатель, правдиво воспроизводящий реальный исторический случай, и художник, пишущий с натуры: здесь они не выдумывают общие контуры, а берут их готовыми из действительности. Автор романа, пишущий главу за главой, в середине действия еще может не знать, как оно окончится. Но и он не работает без плана, только план его растет и зреет в процессе творчества, продуманность его произведения основана на том, что каждый новый шаг действия последовательно вытекает не только из ситуации, непосредственно ему предшествовавшей, но также из всего комплекса происходивших прежде событий.

Только вниманием к целому, то есть к его полной естественности и правдоподобию, достигается реализм художественного произведения. {...}

Таким образом, реалистическое творчество берет начало в конкретных явлениях, служащих для него образцом, а свою цель видит в создании конкретного впечатления, производимого художественным образом этих явлений. *Конкретность* поэтому и представляет собой ядро художественного реализма, причем конкретность произведения в целом, со всеми его подробностями и предпосылками. Вполне уместно задать вопрос, возможен ли вообще иной способ творчества, может ли вообще быть художественным нереалистическое произведение. Здесь нет необходимости анализировать понятие искусства; достаточно, если мы подразумеваем под словом «искусство» то же, что подразумевает каждый непредвзятый ум, в той или иной мере составивший представление о его различных отраслях и обозревший его прошлое и настоящее. Разнообразие художественных направлений столь велико, что нам приходится заранее усомниться, можно ли все, что некогда было подлинным искусством, то есть служило человечеству именно как искусство, втиснуть в одну теоретическую формулу.

И вот мы спрашиваем: всегда ли одна лишь действительность бывает импульсом художественного творчества, не может ли художник найти иную исходную точку? И должна ли только конкретность впечатлений быть для него конечной целью, не может ли его деятельность устремляться в иное направление? Если бы мы, отвечая на эти вопросы, признали право на существование лишь за абсолютным реализмом, то тем самым предали бы осуждению большую часть древнего и средневекового искусства да и добрую половину искусства нового времени вплоть до наших дней: все это перестало бы считаться искусством в истинном смысле слова. Такая расправа над историей искусства была бы, конечно, страшным доктринерством, и притом поведением чрезвычайно нереалистическим. Впрочем, нет нужды ссылаться на давнее прошлое — самый скромный опыт на поприще современного искусства убеждает нас в том, что художник может исходить и из собственных представлений, абстрагированных его разумом и претворенных фантазией из реальных впечатлений, од-

нако преобразованных так, что эти представления уже значительно отличаются от первоначальных жизненных впечатлений. Внутренний мир человека содержит [религиозные и философские мысли, общественные идеалы, рожденные мечтой о том, чего нет и чего нам хотелось бы, и вообще всяческие идеи — абстрактные, общие или наглядные, конкретные, и порой мы, несомненно, видим, как художник ощущает неодолимую потребность поведать эти идеи другим, выразить то, что ему кажется достойным такого выражения, причем, разумеется, выразить художественными средствами. Однако для него важно не только просто поведать о том, что происходит в его внутреннем мире, как, к примеру, эпик-реалист повествует о мыслях, чувствах и стремлениях своих героев; своим собственным идеям он придает не меньшее, если не большее значение, чем преходящим явлениям реального мира, и хочет в объективных самостоятельных образах воплотить эти идеи, не только представить себя как их случайного носителя, — короче говоря, он смотрит на идеи точно так же, как реалист смотрит на дерево, на человека, которых рисует или описывает. Разве не имеет он права сделать совершенное сообщение этих идей главной задачей своего художественного творчества, разве не может он использовать реальные формы и действия, без коих не в силах обойтись никакое изображение, всего лишь в качестве средств к достижению такой цели и примириться, если эта цель достигнута, то есть идея четко и ясно выражена, с самой низкой ступенью конкретности художественного образа или даже с полнейшей ее недостаточностью?

На такой позиции стоит художник *идеального направления*. Он тоже в первую очередь заботится о том, чтобы создать верный образ, но источник этого образа, его предмет мы должны искать не в реальном мире, а лишь в царстве фантазии самого художника, мало-помалу наделяющей идеи, первоначально довольно абстрактные, такой наглядностью, что их удастся высказать посредством произведения изобразительного или словесного искусства.

Таким образом, сторонник реализма и сторонник идеального направления подходят к художественному произведению с двух противоположных сторон: первый, идя от чистой идеи к действительности, останавливается там, где идея обретает достаточную наглядность; второй же,

двигаясь, наоборот, от действительности к чистой идее, прекращает мыслительный процесс в тот момент, когда действительность, утратившая в результате абстрагирования свою вещественность, превращается в чисто эстетическое видение. Художественный образ стоит посередине между идеей и действительностью: так же как идея, он есть лишь представление о вещи, а не сама вещь, однако имеет сходную с действительностью четко выраженную наглядность, то есть выступает перед нами или как первый шаг на пути к реализации идеи, или как первая ступень отражения действительности в человеческой душе.

Из этого различия вытекает весьма важный критерий оценки художественных произведений, о котором мы должны здесь хотя бы мимоходом упомянуть. Правдивость реалистического образа можно контролировать. Действительность, из которой черпает художник, иногда более, иногда менее доступна тому, кто судит о художественном произведении, но в целом все же доступна, поскольку, несмотря на неизбежную субъективность человеческих воззрений, в конкретных вещах всегда остается достаточно объективного, сохраняющего силу для каждого наблюдателя.

Художник-реалист выбирает предмет изображения и, следовательно, несет ответственность за этот выбор; однако отнюдь не за самое вещь, не за ее красоту или безобразие, не за ее положительные или отрицательные качества. И потому оценка его произведения прежде всего должна основываться на том, понял ли он в должной мере свой предмет, изучил ли его, изобразил ли с непредвзятой искренностью, живо и верно, достиг ли поистине полного впечатления конкретности. В этом и проявляется величайшее его мастерство, самая большая его заслуга. (...)

То, что здесь было сказано о характере творчества реалистического и идеального, может вызвать следующие сомнения. Дело в том, что существуют случаи, когда художник безусловно идеальной направленности черпает импульсы своего творчества в наблюдении над действительностью и, напротив, не менее законченный реалист творит, опираясь на некую тенденцию, то есть на определенную идею, так что исходная точка у обоих кажется

совершенно противоположной их направленности. Но это лишь кажется. Например, живописца или поэта привлекает пейзаж или человеческое лицо, занимает случай, свидетелем которого он стал, или какое-нибудь историческое событие; если он чувствует, что вдохновлен этим на художественное творчество, то, безусловно, первый импульс получен им от реального предмета; однако это лишь внешний предмет, не имеющий ничего общего с различием названных художественных направлений. Только способ, каким использует этот предмет художник, делает его творчество идеальным или реалистическим. Если для него важно точно схватить и передать сам конкретный вид предмета, верно воспроизвести непосредственное объективное впечатление от него, возникает реалистический образ; если же для художника важен не столько сам наглядный облик предмета, сколько ясное, отчетливое выражение тех мыслей и идеалов, которые возбудило в его фантазии наблюдение над действительностью, то есть воспроизведение далеких от предмета, субъективных представлений, лишь вызванных этим объективным видом предмета, то автор такого произведения окажется на идеальном пути. Хотя ни произведение реалиста явно не будет свободно от субъективных мыслительных рефлексов, ни произведение идеального художника не окажется полностью лишенным конкретных черт реальности, однако и тут и там эти признаки играют второстепенную роль, будучи подчинены главному намерению художника.

Случаи, когда художника-реалиста побуждает к творчеству некая общая идея, еще не нашедшая для себя наглядного воплощения, будут, очевидно, более редки, нежели вышеупомянутые противоположные случаи, но и они имеют место. Например, Золя, обдумывая свой большой цикл романов, опирался на идею наследственности великих человеческих страстей и пороков и в самом деле остался верен этой идее. Припомним теперь то, что говорилось выше о тенденциозности реалистического искусства. Тенденциозная направленность художника оказывается решающей лишь в выборе предмета; но как только подходящий, то есть действительно содержащий в себе нужную тенденцию, предмет найден и начинается реалистическое творчество, художник целиком подчиняется этому предмету, стремясь прежде всего посредством совершенной естественности и правдоподобия достичь пол-

ной конкретности впечатления, а тенденция или идея возникают сами с тем большей убедительностью, чем вернее передана художником картина действительности. (...)

Довольно часто о реализме говорится так, точно единственная его забота — рабская верность изображению, а единственное занятие — чисто механическое фотографирование или фонографирование. Подобный взгляд более чем поверхностен, ибо мы знаем, сколь по-разному ограничивается абсолютная твердость изображения в зависимости от степени стилизации, диктуемой особым характером различных художественных средств и рядом иных аспектов, которым реалистическое искусство подчинено так же, как и всякое другое. Если бы для художника-реалиста речь шла лишь о как можно более верном копировании действительности, если бы ценность художественного произведения основывалась исключительно на его правдивости, предмет наименее интересный и наименее привлекательный приветствовался бы наравне с самым увлекательным и наиболее приглядным, а какой-нибудь эскиз, изображающий кусок одежды или второстепенную деталь пейзажа, значил бы ровно столько же, сколько самая продуманная историческая картина или самый содержательный пейзаж, а портрет можно было бы рисовать хоть со спины — ведь мы узнаем своих друзей, даже когда идем позади них *.

Однако и реалисту не может быть безразлично, что он изображает; как от всякого разумного человека, мы и от него требуем продуманных действий, причем уже при *выборе предмета* изображения. То, что изображает художник или рассказывает поэт, безусловно, интересовало и привлекало их по какой-либо причине, и они надеются, что по той же причине это заинтересует и привлечет также и нас. Если мы не хотим низвести все художественное творчество до уровня тщеславной виртуозности, то должны видеть в выборе предмета не малозначительную игру

* Здесь нет необходимости защищать себя от подозрения, будто этим высказыванием я принижаю художественную ценность эскизов и набросков. Однако я должен уточнить, что различие между ними и законченным произведением, для которого они служат лишь подготовительным и вспомогательным материалом, не только количественное, основывается не только на большем богатстве целого в сравнении с его частью, но прежде всего касается самостоятельности и завершенности художественного произведения. Если перед нами эскиз или фрагментарный набросок, то ценность его прежде всего состоит в том, что он свидетельствует о технике художника; если же последний выносит на наш суд некое целое, хотя бы очень небольшое и успешно созданное, необходимо уже считать его самостоятельным произведением.

слепого случая, а осознанный, серьезный шаг. Конечно, мотивы этого выбора могут быть самыми различными — от эстетического пристрастия к выразительной детали до глубокой убежденности в нравственной и общественной значимости того или иного явления, — но нельзя себе представить немотивированный выбор, лишенный оснований, за которые художник и человек могли бы отвечать. Следовательно, назначение реалистического художественного творчества заключается не в максимально верном воспроизведении чего угодно, а в умении изобразить определенный предмет, причем изобразить, во-первых, верно, конкретно и правдиво, во-вторых, наглядно, ясно, впечатляюще. {...}

На первых страницах я старался опровергнуть всяческие широко распространенные предубеждения против художественного реализма и, указав на его истинную эстетическую сущность, убедить читателя в том, что такой метод вполне закономерен. Однако основа реалистического творчества так естественна, так очевидна, что возникла противоположная опасность — односторонней предубежденности против идеального творчества. Поэтому мы должны были непредвзято исследовать основания идеального творчества, и конечным следствием всех этих рассуждений явился вывод о *безусловном принципиальном равноправии реального и идеального направлений*. Но еще до того, как мы установили такое равноправие, выяснилась и принципиальная противоположность обоих направлений, явный спор между ними, нашедший особенно бурные отголоски в современном художественном и литературном движении. Как же мы представим себе взаимоотношения обоих методов *in pax* *, под углом зрения требований, предъявляемых критикой к художнику и художником к критике? {...}

Нельзя ли провести между реальным и идеальным направлениями некую демаркационную линию, которая определила бы принципиальную закономерность обоих и обеспечила бы каждому из них соответствующее поле действия?

Прежде всего необходимо иметь в виду следующее: ни идеальный, ни реальный методы не являются высшим, всеобъемлющим принципом искусства, полностью исчерпывающим всю сущность художественного творчества.

* На практике (*латин.*).

Нам известны случаи, когда о настоящем реализме не может быть и речи,— таковы, например, стилизованный растительный орнамент или легенда, рожденная необузданной фантазией,— и, наоборот, такие случаи, когда господство реализма не признает иных ограничений, кроме неизменного характера художественных средств,— таковы, например, портрет или роман, изображающий собственный жизненный опыт автора; и все же ни тут ни там мы ни минуты не сомневаемся в художественной оправданности обоих методов. Реальное и идеальное направления суть лишь *стилистические принципы*, которые при разных обстоятельствах могут проявляться по-разному и на протяжении истории различным образом чередовались, а порой и сосуществовали, поскольку они с давних пор боролись друг с другом за власть в царстве искусства и всегда будут продолжать эту борьбу, что не исключает, впрочем, возможности компромиссов в качестве переходных ступеней.

Приведу две наиболее известные попытки разрешить спор между реализмом и идеальным творчеством, очевидно, вытекающие из вполне понятного и естественного при существующих условиях стремления установить если не полный мир, то хотя бы некий сносный *modus vivendi* * между противными сторонами; однако и эти попытки не представляются мне конечным решением задачи. Первая — стремление к *«золотой середине»*, которая, мол, должна отвлечь и реализм и идеальный метод от наиболее резких проявлений, от так называемых излишеств и крайностей. Оба направления призываются к умеренности, к уступкам, благодаря которым сгладились бы противоречия между ними и наметилась возможность их максимального сближения, а то и «взаимопроникновения»; ведь таким их синтезом — идеальным реализмом или реальным идеализмом — спор был бы завершен. Наверняка это звучит прекрасно, обнадеживающе, когда обе противоборствующие стороны вдруг единодушно провозглашают мудрое древнегреческое изречение: «Ничего слишком!» Но тут возникает другой вопрос: имеем ли мы вообще право на подобную позицию третейских судей? Ведь в соответствии с нашим пониманием истинной сущности реализма и идеального направления нельзя считать «средним путем» простой отказ от того, что общий

* Здесь: временное соглашение (латин.).

предрассудок зовет «крайностями». Кое-кто полагает, что реализм не должен выискивать безобразное, не должен им любоваться; сие верно, но если так поступают некоторые художники-натуралисты, из этого еще не следует, что такова сущность реализма, ибо хотя последний и не страшит безобразия и зла, не уклоняется от их изображения, но вовсе их не ищет и не отдает им особого предпочтения. Точно так же полагают, что идеальное направление не должно посягать на жизненную правду, своевольно попирая законы природы и исторический опыт; сие опять же верно, но если так поступают некоторые идеальные художники, из этого еще не следует, будто такова сущность идеального направления. {...}

Признавая правомочие этих принципов, мы не можем не допускать и правомочия вытекающих из них следствий; но а priori раз и навсегда отрицать законченное выражение любого из этих двух принципов художественного творчества, реалистического или идеального, считать, что никогда ни тот ни другой стилистический принцип не может проявить себя в неурезанном и незамутненном виде, означало бы, пожалуй, не что иное, как отрицание их права на существование. Ведь всякий стилистический принцип регулирует сам себя и в своем воздействии может быть ограничен лишь такими художественными правилами, которые, с необходимостью вытекая из самого понятия искусства, имеют общеобязательную значимость, но отнюдь не каким-либо иным по характеру стилистическим принципом, условия и основы которого совершенно не сходны с ним, а возможно, и противоположны ему. И, я полагаю, ясно как день: с тем, что мы знаем об отношениях между идеальным и реальным направлениями, об исходных пунктах и устремленности обоих, несовместимо и пожелание, чтобы художники искали некую индифферентную точку, в которой бы реализм переставал быть реализмом, а идеализм — идеализмом. Не будем упрекать Брауэра¹ в том, что на его жанровой картине, изображающей трактирную попойку, крестьяне недостаточно приглажены и ведут себя не совсем прилично, или роман «Жерминаль» Золя в том, что он не дает нам утешительной картины жизни и нравов рабочих, как не станем порицать Рафаэля за то, что в «Афинской школе» он вопреки всякой хронологии ставит рядом *Пифагора*, *Аристоте-*

ля, Птолемея и даже средневекового арабского ученого, словно все они жили одновременно. <...>

Другая попытка примирения основана на следующем принципе: поскольку реализм имеет такое же право на существование, что и идеальное творчество, не остается ничего иного, как предоставить художнику неограниченную свободу и радоваться каждому его творению, лишь бы то в избранном им направлении было мастерским. Однако тут необходимо различать самого художника и его произведение. На личную свободу художника в выборе того или иного направления никто покушаться не будет; никто не станет навязывать ему метод творчества, не соответствующий его характеру, его дарованию. Другой вопрос, всегда ли произвольное решение художника в равной мере обеспечивает успех его деятельности, не зависит ли, напротив, этот успех от каких-то еще иных факторов, чем его воля и дарование. Личность художника, вне всяких сомнений, является первым условием художественности произведения и оставляет на нем неизгладимую печать своего духа. Но она не единственный фактор, участвующий в создании произведения; его замысел, предмет, технические средства, все окружение и атмосфера, в которую оно погружено, да, пожалуй, и особый характер того, для чего оно предназначено, — все в большей или меньшей степени вносит свой вклад в конечный итог художественного творчества. Поэтому вполне правдоподобно, что и при выборе, как подойти к решению той или иной художественной задачи — о реалистической или идеальной позиции, — названные факторы не будут безразличны; более того, может случиться, что при равных способностях художника именно от них будет зависеть, выйдет ли из-под его рук произведение истину мастерское. <...>

* * *

Мы убедились в принципиальном праве на существование как реалистического, так и идеального искусства. Однако мы не смогли найти общей формулы для всего художественного творчества в целом, формулы, которая бы объединяла, примиряла... и ослабляла оба направления; не кажется нам правильным и предоставлять выбор стилистического принципа исключительно произволу

художника. Зато мы пришли к выводу, что вопрос о том, реалистическое или идеальное направление приведет художника к цели, может быть решен лишь при учете особых условий и обстоятельств, связанных с каждой отдельной художественной задачей, и что из всех факторов, которые следует принимать во внимание, решая эту проблему, важнейшим является характер самого изображаемого предмета. Реальным современным фактам более всего подходит реалистическое понимание и исполнение, тогда как религия и легенды могут найти наиболее полное выражение лишь на пути идеального творчества; история же, мир хоть и реальный, но уже относящийся к прошлому, то предрасположена к реалистическому изображению, то, наоборот, противится подлинному реализму, так что в наибольшей мере ей соответствуют комбинации обоих принципов и компромиссы между ними. (...)

Обращаться к истории искусства за подтверждением того, к чему привели нас теоретические рассуждения, не входит в нашу задачу. Самый беглый обзор исторического развития любого вида искусства убедил бы нас в том, что в широком историческом потоке реализм чередуется с идеальным изображением, что соответственно преобладающему в данный момент направлению отдается предпочтение тому или иному разряду предметов и наоборот: задачи, обусловленные внешними обстоятельствами, во многом определяют направление искусства, и если на какое-то время один принцип уступает другому, то он не подавляется полностью и бесследно; что как раз идеальный принцип в пору своего расцвета черпает силы из все новых и возрастающих успехов реализма, максимально используя все добытые на этом пути художественные средства и таким образом обретая способность путем самых малых отклонений от действительности выражать свои идеи с наибольшей наглядностью и убедительностью.

Не следует ли стать взаимно более терпимыми и приверженцам обоих направлений, раз мы поняли, что сами эти направления ни в коей мере не отрицают, но, напротив, дополняют друг друга? Не хочу выступать в роли ментора, но, безусловно, имею право указать на пример и образец, достойный подражания: это великий реалист Достоевский, который говорит в своем «Дневнике»:

«...идеализм есть дело вовсе не стыдное. У идеалиста и реалиста, если только они честны и великодушны, одна и та же сущность — любовь к человечеству и один и тот же объект — человек, только лишь одни *формы*, представления объекта различные. (...) Так что идеализм, в сущности, точно так же реален, как и реализм, и никогда не может исчезнуть из мира»².

«Květy», 1890, г. 12, к. 25.
s. 213, 466, 601.

Перевод О. Малевича.

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

2

(. . .) Правда, можно сказать, что сейчас искусство в основном, если не главным образом служит эстетическому переживанию, иначе говоря, — развлечению; однако мы не будем, как Толстой, осуждать его за это, хотя и признаем, что в наши дни оно во многом стало не только дополнением к труду, что заслуживает одобрения и даже необходимо, но в известном смысле и его противоположностью, некой забавой, предметом роскоши или, по выражению строгих судей, просто-напросто пустым времяпрепровождением. Но так было не всегда, в прежние времена все было как раз наоборот. Среди источников, из коих некогда било искусство, исключительное место — а в изобразительном искусстве наверняка первое — занимал труд, подлинный, полезный труд, служивший удовлетворению некой настоятельной потребности, причем непосредственно, кратчайшим путем. (. . .)

Чтобы понять значение целенаправленного материального труда на поле изобразительного искусства, напомним предварительно кое-какие вещи, о которых позднее будем говорить подробнее. Еще на самом пороге культурной жизни человек вырабатывает каменные и деревянные, а позднее и металлические орудия охоты и труда, мастерит глиняные сосуды, плетет, ткет и шьет себе одежду, изготавливает различные украшения и драгоценности, строит хижины для живых и насыпает курганы над могилами умерших... Все это результат материального труда, то

есть преобразования некоей природной материи, предназначенной для определенной цели; назовем это результатом ремесленного труда или более современным словом — труда промышленного. Дальнейшее историческое развитие труда в конечном счете ведет к вершинам строительного искусства, к монументальной архитектуре.

Именно здесь — прежде чем обозреть некоторые поучительные примеры из истории искусства — необходимо уделить внимание отношению между искусством и ремеслом. (. . .)

Часто различают искусство высшее и низшее, большое и малое; к первому причисляют строительное искусство со скульптурой и живописью, ко второму — остальные ответвления изобразительного искусства, и прежде всего разного рода ремесла. Иногда такое разграничение приносит пользу, облегчает обозрение обширного царства изобразительных искусств и, следовательно, практически вполне имеет право на существование. Однако эту границу нельзя ни устанавливать неверно, то есть произвольно, ни считать принципиальной разграничительной чертой при различении художественных ценностей.

Если, например, художественное ремесло ставится на низшую ступень, а архитектура как искусство в подлинном смысле слова — на высшую, то нельзя в этом опираться на привычное утверждение, будто «первейшей и главной целью искусства является прекрасное, а в ремесле оно стоит лишь во втором ряду, поскольку главное назначение ремесла не создание прекрасного, а практическая применимость и польза, то есть *целесообразность*». Таким образом, различают два вида искусства: высшее, изящное искусство и низшее, полезное или целесообразное. Однако это совершенно неверно, даже если из области так называемых изящных искусств в результате стремления к последовательности не исключается и архитектура, а, наоборот, включается в их число, противопоставляется ремеслу и ставится над ним. Мы не можем отделять архитектуру от скульптуры и живописи — ведь она отводит им определенное место, создает для них окружение, а подчас как высшее искусство определяет их содержание и направление; с другой стороны, так же трудно оторвать от архитектуры и художественное ремесло, без которого она не может обойтись. (. . .)

Выходит, вообще нет никаких границ между искусством и художественным ремеслом? С точки зрения искусства действительно принципиального и ценностного различия тут нет. (. . .)

Если, с одной стороны, ремесленники сотрудничают с архитектором и он является их руководителем, а, с другой стороны, монументальное искусство само в свою очередь пользуется ремесленным трудом, то между искусством и ремеслом возникает взаимодействие, которое представляется нам в пору зачатков искусства таким же, каким мы видим его в вершинные периоды развития, например в Древней Греции или в эпоху итальянского Ренессанса. Присмотримся прежде всего к самым ранним произведениям изобразительного искусства, чтобы распознать эту взаимосвязь на простейших явлениях. Мы наверняка обнаружим, что *все технические приемы искусства первоначально развились из целенаправленного труда* (. . .)

Мы видим, что труд, направленный на удовлетворение самых необходимых материальных потребностей, вел человека к тем техническим средствам художественного изображения, которыми затем овладевает монументальная архитектура. Но этим еще не исчерпывается круг основных форм названного искусства. Существуют главным образом две самостоятельные формы, возникшие уже из потребностей высшей духовной культуры, до известной степени и религиозной: это курган, защищающий мертвое тело земляной насыпью, грудой камня или надгробной постройкой, и памятник, который своей вздымающейся ввысь и способной простоять долгие годы массой отмечает памятное место или напоминает будущим поколениям о памятном событии. О значении надгробия и памятника выразительно свидетельствует история искусства, особенно древнего.

Предыдущие размышления привели нас к выводу, что развитие ремесел постепенно подготовило все, что вообще необходимо архитектуре даже для самых великолепных ее творений. Следы такого происхождения и развития ремесел мы можем обнаружить и в таких постройках, которые на первый взгляд далеко опередили всю историю строи-

тельной техники — причем в этих постройках, может быть, даже с особой наглядностью. Цоколь — пусть самого обыкновенного дома — напоминает нам сухую кладку, а имитация каменных плит на нем подчеркивает конструкцию, связанную с ремеслом каменщиков, точно так же как любой настоящий свод в подвалах или над окнами и дверьми; колонны, пилястры, карнизы и треугольники фронтонов по большей части передают нам формы, к которым первоначально прибегали плотники, хотя теперь эти формы выполнены из камня, штукатурки и гипса. (. . .)

Во всех этих рассуждениях, к которым мы могли бы добавить много сходного и из иных областей искусства, мы помимо искомым свидетельств значения целесообразности в художественных произведениях нашли бы и иные ценные поучения, или, точнее говоря, подтверждение того, о чем прежде упомянули лишь вскользь. Именно целесообразность, владеющая и монументальным искусством, является причиной того, что очевидные ее следы в памятниках архитектуры дают нам представление не только о чисто художественных идеях и принципах, но одновременно и о тех общественных устоях, о тех религиозных и научных воззрениях, тех обычаях и правах, которым должно было соответствовать искусство. В первую очередь именно это делает произведения монументального искусства красноречивым свидетельством мастерства и вкуса их творцов, образа материальной жизни народов и веков, а также *высших идеальных чувств и стремлений человечества во все времена и на всех континентах*. (. . .)

6

(. . .) Мы еще в самом начале признали, что успех художественной деятельности зависит не только от самих художников, но и от общества, для которого они творят, то есть от *взаимоотношения и контакта* обоих этих элементов, призванных *взаимодействовать*, вследствие чего для роста образования народа ни в коей мере не может быть безразлично, какой вкус и какое понимание искусства проявляются *в самых широких кругах общества* и что для воспитания этого вкуса и понимания делается. Однако там мы затронули этот вопрос лишь мимоходом, всего в нескольких словах; теперь же, подходя к завершению своих рассуждений об искусстве и обществе, нам

предстоит поговорить об этом подробнее. Оставим в стороне то, что касается профессионального образования художников — в особых школах, или на практике в мастерских, или собственными стараниями и жизненным опытом, — и обратим свой взор на *художественное*, или, лучше сказать, *эстетическое, воспитание общества*.

Различия в вопросах понимания и ощущения искусства и в развитии чувства прекрасного так велики даже между людьми, близкими и по интеллекту, и по жизненным воззрениям, и по воспитанию, что напрашивается вывод, будто и любовь к искусству и понимание его со всеми разнообразными оттенками и градациями, соответствующими индивидуальным характерам и подчас весьма значительно расходящимися, — это врожденные человеческие свойства, а следовательно, все попытки воспитания вкуса — труд если не абсолютно напрасный, то, во всяком случае, тяжкий и неблагодарный. Такое мнение — столь же предвзятая крайность, что и обратное ему: будто вкусу можно научить так же легко, как правилам арифметики или грамматики.

Врожденным является не вкус, не чувство прекрасного и понимание искусства как сформировавшаяся, надежная готовность к суждению в вопросах искусства; *врожденными*, то есть определяемыми, с одной стороны, особенностями физического и душевного склада, с другой — наследственностью, могут быть лишь *некая общая способность, некое более или менее благоприятное предрасположение*, из которых быстрее или медленнее, до более высокого или менее высокого уровня развивается то, что мы называем *вкусом*, если воспользоваться этим кратким словом для обозначения всего нашего интереса к прекрасному и его понимания как в искусстве, так и в природе. В этом развитии весьма немаловажны — разумеется, наряду с собственным опытом и собственными стараниями — также и посторонние, внешние влияния, идущие от семьи, школы, общества или из того, что дает нам общественная жизнь и общественные институты. Эти влияния, точнее, руководство, управление и овладение ими, и делают возможным действительное воспитание вкуса. Мы не должны слишком переоценивать меру возможностей такого воспитания; однако если сравнить их с тем, что мы видим вокруг себя в самых широких слоях, то нельзя не приветствовать даже самый скромный прогресс, самый скромный успех в этом деле.

Безусловно, в известной степени можно начать воспитание вкуса в самом раннем возрасте, у детей, еще не посещающих школу. Кажалось бы, лучшее средство для этого — как можно большее богатство художественных впечатлений, постоянная возможность получать впечатления такого рода, я бы сказал, некая намеренная и упорная эстетическая тренировка ребенка. Но это была бы жесткая ошибка. Такая атмосфера, пожалуй, может принести пользу выдающемуся художественному таланту, но для развития здорового общественного вкуса этот метод совершенно непригоден. Как легко вызвать у ребенка пресыщение и тем самым притупить его восприимчивость к впечатлениям, требующим непредвзятого, свежего духовного отклика! Нет худшего врага подлинного искусства, чем *пресыщенность*, возникающая у самых юных.

При этом, правда, существует иная, еще большая опасность: наряду с таким переизбытком художественных впечатлений ребенку до известной меры внушается и *суждение* о них; если это делается слишком обильно и систематически, ребенок скорее утрачивает, чем приобретает, *самостоятельность суждений*, а ведь она — главное условие всякого вкуса. Человек должен судить *сам*, на основании собственных впечатлений, чувств, разума и убеждений, а не по выученным правилам или механическим навыкам. (. . .)

Следовательно, подлинное воспитание вкуса не допускает навязывания или присвоения чужих суждений, пусть самых лучших и самых глубоких, а состоит в том, чтобы *облегчать и поддерживать формирование собственных суждений*. Такова высшая цель подобного воспитания, причем главным образом речь идет о двух вещах: прежде всего о *восприимчивости* к эстетическим впечатлениям всякого рода и во всем их многообразии, затем — о *непредвзятости* и *смелости*, с которыми такое суждение выносится. В этом направлении человека нужно вести с ранней молодости, лишь так он постепенно приобретет свой личный вкус, а не всего лишь отражение чужого вкуса. (. . .)

Уже первое *воспитание в семье* дает немало возможностей. Детские игры и игрушки в этом деле особенно полезны, когда они требуют большой наблюдательности, умения различать и комбинировать любые ощущения и

представления и ведут к собственному, самостоятельному творчеству или хотя бы к материальной, ремесленной работе. Ребенок, если мы желаем пробудить в нем понимание ценности художественного труда, должен научиться собственными руками делать то или другое, должен сам ощутить радость творчества или деяния, пусть самого скромного. Когда, например, он играет строительными кубиками, то пусть не ограничивается предлагаемыми образцами, не обуздывает свою изобретательность и фантазию. Рисование — одно из ценнейших воспитательных средств; лист бумаги и карандаш, если ребенок пользуется ими по собственному усмотрению, при самых незначительных указаниях и критических замечаниях лица более сведущего гораздо больше пойдут ему на пользу, чем преждевременное обучение по привычным шаблонам, которое не приводит к непосредственному изображению видимых предметов и своим геометризмом лишь вызывает скуку и отвращение. Совершенно свободные упражнения для глаза и руки в соединении с тренировкой зрительной памяти — вот что важнее всего в восприятии формы и цвета. А какая бы то ни было механическая художественная выучка лишь препятствует разумному воспитанию.

Когда ребенку предлагаются готовые художественные произведения, пусть то будут книги с картинками или игрушки, лучше начать с того, что доступно и приятно самому ребенку. (. . .)

О том, что прекрасно, а что безобразно, надо как можно меньше поучать впрямую; лучше косвенно руководить ребенком, так чтобы он вынес суждение сам. А если воспитателю все же приходится высказывать суждение, он не должен злоупотреблять своим авторитетом, прибегая к прямому диктату, а обязан по возможности аргументировать свое мнение конкретным, а порой и техническим объяснением, но главное — всегда понятным для ребенка. (. . .)

В школе, безусловно, не могут господствовать иные принципы, чем в семье, особенно в начальной школе; причем необходимо постоянно считаться с ростом интеллекта и опыта учащихся от класса к классу. В учебных программах начальных и средних школ есть прежде всего

ряд предметов, вводящих молодежь в *художественную практику*; так, при *стилистических* упражнениях, по крайней мере в старших классах, можно уделить внимание и их эстетической стороне, а *рисование* (моделирование) и *пение* уже непосредственно относятся к области искусства, одно — в творческом плане, другое — хотя бы в исполнительском. Разумеется, в задачи такого обучения не входит превращение всех учащихся в художников; однако цель его не преумножение рядов дилетантов, а воспитание на уроках рисования чувства формы, цвета и перспективы, а также способностей, с одной стороны, передавать этими техническими средствами свои взгляды и представления, а с другой — понимать хотя бы в этом отношении ценность подлинно художественных произведений; на уроках пения — тренировка слуха и голоса, способностей запоминать и воспроизводить мелодию, что также помогает ориентироваться и в сложных музыкальных сочинениях. Таким образом, речь идет о настоящих практических предметах школьного художественного воспитания.

Однако во всем остальном при эстетическом воспитании в общеобразовательной школе важно соблюдать одно правило, не всегда достаточно учитываемое. Такое воспитание ни в коем случае не должно основываться на систематическом *преподавании*, включенном в программу как новый самостоятельный предмет. Ни эстетика, ни история искусства в подобной роли не возымели бы серьезного успеха; в той мере, в какой это необходимо, чтобы *знания* об историческом развитии искусства расширялись и углублялись, можно обратиться к этому вопросу в рамках изучения истории. В остальном все, что касается эстетики и искусства, нужно объяснять *от случая к случаю*, по различным конкретным поводам, и подобного рода объяснения должны носить скорее *воспитательный*, чем дидактический характер. Учить воспринимать искусство и прекрасное можно в процессе преподавания почти любого школьного предмета, а широкие рамки программ и инструкций, хотя бы поначалу, вряд ли послужат препятствием. Правда, все это предполагает соответствующую образованность педагогов всех дисциплин, важность чего ныне широко признается и в кругах самих педагогов. (. . .)

Семьей и школой художественное воспитание не исчерпывается; они лишь закладывают основы, на которых

можно спокойно строить то, чего нельзя себе представить без возрастной зрелости и жизненного опыта. Разве человеческая жизнь не продолжение школы, только школы свободной и индивидуальной, лишенной всяческих шаблонов и всяческого принуждения? Поэтому те, кто призван заниматься художественным воспитанием, должны проявлять заботу и о взрослом человеке, уже посвятившем себя какой-то профессиональной деятельности, должны вносить свой вклад и в поднятие эстетического уровня *самых широких слоев народа*, то есть людей относительно малообразованных, прошедших лишь обязательное обучение в начальной школе и одновременно самых бедных. Поэтому особенно в наши дни, когда мы стали лучше, чем в прежние времена, понимать значение и вес этих слоев общества и осознавать их права, отовсюду слышатся призывы: искусство народу! — призывы к популяризации, общедоступности, демократизации, социализации искусства. (. . .)

Хотя легко требовать, чтобы искусство, предназначенное для народа, было ему *доступно*, однако необходимо заметить сразу: доступность еще не означает низкий уровень и примитивность. Впрочем, если бы мы даже вычеркнули эти последние качества из программы народного искусства, можно ли было бы провозгласить, что для народа годится лишь искусство, по общему мнению, самое доступное, то есть простое, незамысловатое, легкое для воспитания? Имели бы мы право лишать народ того, в чем усматриваем вершину и гордость художественного творчества? Те, кто так поступает или рекомендует так поступать, любят сравнивать народ с ребенком. И верно, оба нуждаются в художественном воспитании, но огромная разница между ними состоит в том, какое воспитание им необходимо. В воспитании молодежи нужно начинать с того, что ей наиболее доступно, близко, что вызывает ее симпатии, и только затем можно понемногу и постепенно повышать требования к ее восприимчивости и оценочным способностям. Совершенно иначе обстоит дело с народом; начальную школу эти люди уже окончили и теперь стоят перед нами как огромная пестрая масса самого различного возраста, самых разных способностей и склонностей, постоянно пополняющаяся новыми поколениями; здесь о методическом постепенном подходе не может быть и речи; можно рассчитывать лишь на некое «усредненное» восприятие всех тех, в ком есть хотя бы скромный заро-

дыш какого-то интереса к искусству и какого-то стремления к нему, пусть лишь ради обычной забавы. Мы наверняка обнаружим, что такой «средний» человек из народа лучше воспринимает форму, чем это казалось на первый взгляд, поскольку его чувства многосторонне воспитаны хотя бы уже его профессиональным трудом, поскольку у него богатый опыт, рано приобретенный в нелегкой жизненной школе; поэтому он более подлинен в своих чувствах и более упорен в стремлении понять выдающееся произведение, перед которым стоит, — конечно, если это произведение сумело его чем-то привлечь; он хочет и в меру своих сил пытается понять такое произведение. (. . .)

Итак, с чистой совестью можно выдвинуть такой принцип: мы не отказываем народу в привычном для него развлечении — в художественных произведениях облегченного характера, — но одновременно проявляем заботу о том, чтобы у него было *достаточно возможностей воспитывать, облагораживать и развивать свое понимание искусства на самых лучших, самых совершенных его образцах*. В области драматического и музыкального искусства этот принцип предполагает *максимальное совершенствование исполнительского мастерства*, поскольку именно выдающиеся пьесы и музыкальные сочинения требуют особенно безупречного, то есть в первую очередь *исключительно внятного и естественного*, исполнения актерами, музыкантами, певцами, если они хотят воздействовать на широкие слои общества. (. . .)

Теперь рассмотрим различные виды искусства, чтобы хоть примерно выяснить, какими средствами и путями они могут осуществлять эти принципы. Относительно проще всего дело обстоит с *изобразительным искусством*. Картинные галереи или какие-либо иные *художественные коллекции* можно сделать доступными народу в наиболее подходящее для него время, разрешив посещать их бесплатно или за скромную плату, не превышающую его экономических возможностей. Дорогой печатный каталог для таких посетителей могут заменить надписи, содержащие самые необходимые сведения о выставляемых предметах, к сему можно присовокупить критические и исторические толкования в журналах, лекции и т. п. И пусть не все, но кое-что из этого уже делается. Далее,

чрезвычайно действенным воспитательным средством являются *общественные художественные достояния*; памятники, монументальные постройки — храмы, школы, учреждения и всякого рода институты — могут стать не только бесплатной школой вкуса, но и богатым источником художественных переживаний, конечно, если они проникнуты истинно художественным духом; то же самое можно сказать о внешнем виде и оформлении целых краев.

И в *литературе поэтической* препятствия тоже не слишком велики. Издание дешевой книги давно стало не таким уж невыполнимым требованием; гораздо более значительная и трудная задача — распространение книги не только дешевой, но и хорошей именно в тех кругах, которым она особенно необходима. Это относится только к роману и рассказу, к стихам лирическим и эпическим — словом, к тому, что читается. С драмой дело обстоит по-иному. (. . .)

В области *драмы и музыки* художественное воспитание народа встречается с более серьезными препятствиями, ибо предполагается *особое исполнительское искусство и большой состав исполнителей, а значит, и большие затраты*. (. . .)

Требование, чтобы концертный зал с отличным оркестром и выдающимися солистами или театр с великолепным актерским или певческим ансамблем хотя бы на один вечер *бесплатно* открывал свои двери народу, что так легко осуществить в картинной галерее или каком-либо музее, кажется почти невыполнимым, а сниженные цены, которые практикуются вместо этого, очень редко бывают в подлинном смысле слова «народными». Ясно, что трудности, реальные или кажущиеся, но с которыми нельзя не считаться, тут немалые; устранить их надлежит прежде всего тем деятелям общественного управления, чьей обязанностью является забота об интересах искусства, и тем ведущим художественным институтам, которые содержатся или поддерживаются, между прочим, и за счет налогов, собираемых с народа. Так, например, *представления для народа, драматические и оперные* (но действительно предназначенные для народа, в первую очередь для рабочих, и с минимальной входной платой,

а отнюдь не спектакли со сниженными на столько-то процентов ценами для всякой публики), никогда бы не должны были исчезать с афиш Национального театра¹. Более того, организация таких вечеров должна была бы вменяться в договорные обязательства этого общенационального института, обязательства, выполнение которых потребовало бы, разумеется, специальных дотаций. Полагаться в художественном воспитании широких неимущих слоев на независимые частные предприятия, пусть дешевые, нельзя уже потому, что тут при всем желании (если речь идет, к примеру, о театральных предпринимателях) не могут быть обеспечены ни высокий уровень, ни всесторонность художественных переживаний. Если народ имеет право на то, чтобы для него стали доступны *вершины искусства*, в предлагаемое ему должны включаться *все направления и все виды художественной продукции*, хотя бы в отрывках и образцах. А такую задачу лучше всего может выполнить первоклассное учреждение. (. . .)

Итак, мы выдвинули конкретные обоснованные доводы против попыток ограничивать художественные впечатления народа во всем, что касается сюжетов и художественных направлений, какой-либо доктринерской, специфически народной программой, пусть даже продиктованной самыми лучшими намерениями; взглянем теперь, подводя итог своих рассуждений об искусстве и обществе, на тот же вопрос с точки зрения *социальной*. Тому, кто по какой-либо причине стоит за такие ограничения, например в театральном репертуаре, я предложил бы подумать над следующей аналогией. Представим себе общественную картинную галерею, в которой собраны произведения всех эпох и школ; бóльшая ее часть, содержащая множество картин знаменитых мастеров, была бы за немалую входную плату открыта исключительно для состоятельных людей, а меньшая часть, согласно мнению устроителей или дирекции, годящаяся по содержанию и форме подачи материала только для народа, была бы доступна, допустим, даже бесплатно. Как воспринял бы народ такое кастовое разделение коллекции, опирающееся на случайные личные мнения, за правильность и тем более безошибочность коих никто не может поручиться? Разве не почувствовал бы он себя униженным сознанием того, что ему запрещен или по крайней мере усложнен доступ в залы, где находятся картины, которые настоящие зна-

токи искусства считают гордостью живописи всех времен? А разве есть в этом отношении какое-нибудь существенное различие между собранием картин и драматическим или музыкальным репертуаром?

Очевидно, это был бы сепаратизм худшего сорта, санкционирующий противоречия и пропасти, которые, к сожалению, уже существуют, еще и тем, что убеждал бы как народ, так и интеллигенцию: у вас сложился и навеки останется разный вкус, не найти вам общей почвы и общих интересов даже в вопросах искусства! Такой малой нации, как наша, надо вдвойне заботиться о *культурном единстве всех общественных слоев*; и потому во имя этой в чистейшем смысле слова национальной солидарности мы должны всякий раз, когда говорим об искусстве для народа, руководствоваться принципом: *не будем ставить новые преграды там, где еще надо устранить старые!*

*Hostinský O. Sbíрка přednášek
a rozprav. Praha, 1907, s. 26—
30, 35—36, 42, 91—103.
Перевод О. Малевича.*

Чешская модерна

Вынужденная типичными представителями старых направлений сомкнуть свои ряды в единый строй и отстаивать свои убеждения, свободу слова, право на беспощадную критику в самых яростных и жарких схватках, какие вообще помнит чешская литература, часть молодого литературного поколения приняла брошенное ей с пренебрежением имя — Чешская модерна.

Ее упрекали в нарушении правил хорошего тона — дескать, она не присоединилась потихоньку к предшествовавшему ей старому течению, не чтит его икон, скептически пренебрегает авторитетами, не поклоняется старым фетишам; ее революционный дух выставляли к позорному столбу. Эти упреки справедливы, и все, в чем Чешскую модерну упрекают, составляет ее гордость. Она чувствует, что между нею и старшими поколениями — непреодолимая пропасть. Пренебрегая проторенными путями, Чешская модерна пойдет своей дорогой. Принципы, которые ее члены в течение нескольких лет отстаивали в одиночку, она будет утверждать и впредь. Именно эти принципы спаяли ее приверженцев.

От критики мы требуем того, за что боролись и что завоевали: собственных убеждений, свободы слова, беспощадности. Критическая деятельность — труд творческий, художественно-научный, это самостоятельный литературный жанр, равноценный всем остальным. Мы требуем индивидуальности. Требуем ее в критике, в искусстве. Нам нужны художники, непохожие на эхо, повторяющее чужие голоса, не эклектики, не дилетанты. Мы не ценим разноцветных заплата из заимствованных мыслей и форм, зарифмованных политических программ, имитаций народных песен, фольклорных безделушек в стихах, беззубого ура-патриотизма, плоской реалистической объективности.

Для нас превыше всего индивидуальность, бурлящая жизнь и творящая жизнь. Ныне, когда эстетика нашла приют лишь в учебниках для средних школ, когда борьба за целесообразность в искусстве стала смешным пережитком, когда все старое отправляется на свалку и начинается новая эра, мы требуем от художника: будь самим собой, и только собой! Мы ни в коей мере не акцентируем чешский характер: будь самим собой — и ты будешь чешским. Манес¹, Сметана, Неруда — ныне чисто чешские художники *par excellence* — половину своей жизни считались говорящими по-чешски чужаками. Мы не признаем географических карт, отделяющих одну нацию от другой. Нам нужно искусство, не представляющее собой предмет роскоши и не подчиняющееся изменчивым капризам литературной моды. «Модерное» в нашем понимании — это не то, что сейчас в моде: позавчера — реализм, вчера — натурализм, сегодня — символизм, декаданс, завтра — сатанизм, оккультизм; все это эфемерные девизы, помогающие нивелировать и унифицировать на несколько месяцев ряд литературных явлений и с обезьяньей склонностью к подражанию усваиваемые литературными фатами. Художник, влей в произведение свою кровь, отдай ему свой мозг, всего себя — и ты, твой мозг, твоя кровь будут жить и дышать в нем, а твое произведение будет жить ими! Мы хотим правды в искусстве, не фотографической внешней правды, а честной внутренней правды, нормой для которой служит ее носитель — индивид.

Литературная модерна в своем чистом стремлении к новому и лучшему объединилась с современной политической. Обе родились из одних и тех же предпосылок.

Нынешнее поколение выросло при мрачных пред-

знаменованиях. Полное симпатии к движению и жизни, оно слепо присягало знамени партии ², казалось бы, воплощавшей собой начало новой эпохи в истории нашего народа. Эта доверчивость принесла горькие плоды. Вместо духовной пищи ему предлагались фразы и снова фразы — в парламентарных учреждениях, на митингах, устами газетных краснобаев произносились патетические речи о высокой культуре нашей нации, о просвещении, о требованиях времени, о соревновании с другими просвещенными нациями; что касается политического воспитания, то представителей нашего поколения, пользуясь их молодостью, передвигали как слепые пешки по буланжистскому ³ шахматному полю, а сборища гейславянских ⁴ болтунов заменяли общественную жизнь. Пресыщенные громкими и пустыми фразами, возмущенные тем, сколь осторожно подвязывают буланжистское крыло, выведенные из терпения набившими оскомину гейславянством и гдedomованием ⁵, мы вдруг проснулись. Взглянули скептически на своих отцов. Грустное впечатление. Они вступали в мир под трубные звуки — ныне мы видим, как они превратились в бессильных парламентских репортеров, которым подписчики и различные иные обстоятельства диктуют позицию во всех литературных, политических и общественных вопросах. Мы видим народ, которому вместо огня просвещения достались одни бенгальские огни. Народ, превратившийся в безликую голосующую массу, которую для поддержания доброго настроения льстиво наделяют «здравым политическим сознанием» и «высокой интеллигентностью». Наши отцы приняли наследство старой партии старочехов ⁶. Мы не можем не признать, что в вопросах просветительской работы последними сделано немало. Но их лепту младочехи или зарыли в землю, или превратили в пожизненную ренту. Период деятельности младочехов будет отмечен в истории нашей культуры как тощие годы.

Мы проснулись и стали заботиться о себе сами. Ряд лет мы трудились и ныне выступаем сомкнутым строем.

Политика? Мы не можем понять, что же это такое — то ли некая наука, исполненная макиавеллизма, торгашества, жульничества, всевозможных личин, то ли сцена, где пожинают аплодисменты, популярность, цветы, поцелуи девушек и восторг народа.

Политика — тяжелый, изнурительный труд, и только труд. И притом труд тихий. Политика — это не выдвиг-

жение своей кандидатуры в депутаты. В политике нельзя начинать работать только после получения мандата. Политической работой нельзя заниматься лишь после избрания в парламент.

Если мы требуем от литературы проявления индивидуальности, того же мы требуем и в политике. Пусть проводят политику цельные, сформировавшиеся личности. Мера их индивидуальности должна быть прямо пропорциональна мере их самоотверженности: ничего для себя, все для дела.

Мы хотим быть в политике прежде всего людьми в полном смысле слова. Из этого вытекает остальное. Из этого вытекает, что на национальный вопрос, на вопрос, гальванизируемый и поощряемый правительствами, поднимавшими его на щит и апеллировавшими к нему всякий раз, когда начинало пахнуть войной, когда требовалась очередная дань кровью, подобно тому как в средние века в этих случаях власть имущие воздействовали на религиозное чувство, — мы смотрим совершенно иначе, позитивно. Мы не опасаемся за судьбу своего языка. В национальном отношении мы уже ушли так далеко, что родной язык у нас не вырвет никакая власть на свете. Сохранение языка не самоцель, а средство для решения более высоких задач. Поэтому мы осуждаем жестокости, которые под национальными лозунгами допускаются с немецкой стороны, как осудили бы их, если бы они допускались нами. Мы осуждаем также политические партии, поддерживающие национальный вопрос исключительно в интересах правительства и растрачивающие на его решение лучшие силы народа. Мы будем добиваться взаимопонимания с нашими немецкими земляками; не за зелеными столами, не путем дипломатических комплотов в парламенте, а будем искать взаимопонимания на почве гуманности и... желудка. Мы готовы к тому, что старые партии, воспользовавшись как раз этим вопросом, посеют в массах фанатическую ненависть к нам, — мы этот напор выдержим. Идея, в основе которой — честность, не даст себя растоптать, перекричать, переголосовать.

В *социальном вопросе* мы хотим «быть прежде всего людьми». Считаем ли мы рабочий класс частью нации, несмотря на то, что сам себя он провозглашает интернациональным? Да. Национальность не выдается в виде патента ни младочехами, ни старочехами. Партии исчезают, народ остается. нынешняя парламентская делега-

ция младочехов представляет чешскую буржуазию и часть крестьянства. Она и сама открыто это заявляет. Предложение ввести всеобщее избирательное право было стратегическим ходом, способом вызвать замешательство у властей. Ныне это предложение — подкидывш, которому не осмеливается признаться его собственный отец.

Буржуазия всей Европы одинакова. Эмансипированная французской революцией, она быстро забыла о горькой доле угнетенных и вместе с феодалами и богатыми крестьянами (последние прошли такую же школу) единым фронтом выступает против просительно протянутых мозолистых рук белых рабов. Мы требуем всеобщего избирательного права не потому, что верим, будто это что-нибудь изменит в их печальной участи, но потому, что благодаря их свежей силе нынешний парламентаризм будет скорее доведен *ad absurdum*, в то время как при младочешских делегатах мы от такой надежды давно отказались. Делегаты этой партии, гордо называющей себя народной, забыли о своей миссии, приспособляются к атмосфере и обстоятельствам, вместо критики торгуются, вместо работы декламируют.

Мы требуем такой политической деятельности, посредством которой общественное благополучие и довольство распространились бы на все круги и слои, требуем защитить всех трудящихся и терпящих лишения от гнета сильных мира сего. Мы настойчиво требуем и для женщин доступа к культурной и социальной жизни.

Всюду (с равной последовательностью и в политике) мы выступаем против партий, в которых заведены военные и церковные порядки. Партии в этом старом значении для нас такие же орудия угнетения и нивелировки, как правительства. Цельных личностей мы ценим выше, чем абстрактную толпу. Партии, будьте орудием общественного прогресса, а не препятствием ему: воспитать народ — значит поднять каждую личность на высоту полного жизненного самосознания и сломить лень тупого, равнодушного приспособленчества, всяческую бездеятельную трусость, безответственность, бездумие и беспринципность — все те взгляды, согласно которым мысль, дух, идея сами по себе ничего не значат и уважения не заслуживают, а учитываются лишь ленивые тела и голосующие руки!

Октябрь 1895 года.

Ф.-В. Крейчи	О. Бриезина	В. Хоц
Ф.-Кс. Шальда	Й.-С. Махар	Д-р Э. Кёрнер
Д-р Я. Тршебицкий	В. Мрштик	Й. Пельцл
	А. Сова	Ф. Соукуп
	Й.-К. Шлейгар	

«Rožhledy», 1895, г. 5, N 1,
s. 1—4.

Перевод О. Малевича.

Франтишек Ксавер Шальда СИНТЕТИЗМ В НОВОМ ИСКУССТВЕ¹

(. . .) Наука (то есть аналитический разум) ограничила себя узким кругом трудоемкой, абстрактной и ко всему равнодушной деятельности. Она замкнулась навсегда перед вопросами сердца и души, адресовав людей, интересующихся ими, к иным источникам. В первую очередь она исключила вопросы религии и метафизики вообще. Отказалась от всего абсолютного: изучает факты не в их сущности, а только как знаки.

Этим можно объяснить и появление спиритуалистской религиозной реакции в искусстве последних лет, направленной против позитивистской научной индифферентности, характерной для искусства предыдущего, натуралистического периода. Особая, беспокойная забота о внутренней жизни души, ощущение таинственного, заинтересованность в предначертаниях судеб отдельных личностей и мира, медитации о проникнутом болью настоящем и предвидение радостного будущего, символика чистых идей и прочная заземленность искусства в нравственном мистицизме — всеми этими оттенками преклонения перед Вечным и Абсолютным исполнена и английская и русская поэзия. (. . .)

Очевидно, что такое душевное состояние есть выразительнейший признак переходной эпохи в ее стремлении преодолеть всеобщий аналитизм как обычное психологическое настроение, преодолеть возникающую в процессе разложения разведенность сил и прийти к их единству и

слиянию в определенные изначальные целые, более спаянные и представляющие собой явления высшего порядка по сравнению с элементами в состоянии распада. И уже ближайшее историческое потомство, понимая неокатолическую реакцию как знак, а не сущность, извлекая из нее принцип, лишь временной, случайной, условной реализацией которого был неокатолицизм, сознательно делает целью своего труда максимально полный и широкий, основанный на результатах всей аналитической деятельности предшествующих периодов художественно-философский синтез. Анализ — вещь грустная, поскольку это изгнание духа, раздел наследства, поскольку он ведет за собой забвение вечной Истины и вынуждает искусство ставить на ее место истины временных деталей, поскольку, наконец, представляет собой отречение от права Искусства на Красоту, от обязанностей Искусства перед Красотой. Синтетизм возвращает духу родину, собирает воедино расчлененное наследие, зовет Искусство к Истине и Красоте. Синтез Искусства — радостная мечта прекрасной истины.

Нельзя себе представить, чтобы эти новые формы мирозерцания, несколько иное понимание цели искусства не оказали воздействия на отношение новых жизненных элементов к искусству, называемому натуралистическим, и не вызвали реакции против него. Натурализм был не расширением, то есть переработкой, а прямым перенесением индуктивного метода естественных наук на почву искусства. «Объективные методы наблюдения в применении к явлениям общественной жизни» — так гласит эстетическая формула Золя. Тем самым из нового искусства исключался не только какой бы то ни было синтез, но и (как вытекает из слов «к явлениям общественной жизни») некоторые виды анализа. Заранее исключался всякий синтез, поскольку натурализм в такой трактовке был бы не применением, не аппликацией готовых, уже полученных научных данных, а *их действительным и реальным поиском*. Но и это составляло бы лишь одну сторону научного труда, а именно процесс экспериментирования, а не результат его, то есть не полученную рядом умозаключений, сравнений, обобщений закономерность; иными словами, натуралистическое искусство поставляло бы лишь материал для научного социального исследования. Во-вторых, эта теория отвергала бы и некоторые виды анализа, вернее сказать, всякий анализ, за исключением

физиологического, или психофизического, и, следовательно, в первую очередь психологический в собственном, узком смысле слова. Как известно, Золя запрещает последовательное изучение внутреннего мира отдельной личности, поскольку нельзя достоверно, то есть с помощью объективного метода изучения (в его понимании), познать психические процессы сами по себе, ибо они по сути своего внутреннего механизма сокрыты от нас и поддаются нашему наблюдению лишь косвенно, то есть в действии, которое опосредствованно их выявляет. Таким образом, собственной и реальной эстопсихологической основой и содержащем натурализма было бы ощущение; натуралистическое произведение было бы рядом тщательно, кропотливо и добросовестно (как только может художник) зафиксированных ощущений в том порядке, как предлагает их художнику *последовательный* ход социально-природного эксперимента, им проводимого и направляемого. (Хоть Золя и не добавляет этого к своей формуле, но это разумеется само собой.)

Никогда искусство не было столь аналитичным и одновременно ограниченным в своем анализе, никогда не зависело так от обстоятельств места и времени, никогда не отличалось такой пассивностью и не имело такого имитаторски репродуцирующего характера, как при подобной интерпретации его задач. Ему в равной мере были бы заказаны движения души, интуиция, мечты, видения, символика природных сил, метафизические медитации, фантазия, нюансы чувств, нравственные стремления и юмористическое настроение. Искусство стало бы более или менее точной записью природно-социального процесса, которая бы, однако, имела для науки более чем сомнительную ценность. Совершенно последовательной реакцией против натурализма была поначалу лишь реакция психологическая, а затем интуитивно-символистская в более широком плане. Мнимобъективному методу Золя противопоставляется субъективный опыт. Род², воплотивший в себе эти типичные устремления, должен был стать эстопсихологом, чтобы объяснить свою эволюцию от натурализма к «психизму». Он приводит ряд причин такого перерождения: «Первой, вероятно, была публикация статей Золя об экспериментальном романе. Они побуждали к размышлениям, которые не могли не оторвать меня от его собственной системы: мне нравился опыт; я приходил к выводу, что ему нужно отдать предпочтение перед на-

блюденіем, превращающим художника в фотографа и проходящим мимо того, что в фактах особенно интересно, мимо их значения («signification»). Опыт предоставляет художнику те права на догадки и дедуктивные выводы, которых наблюдение его лишает: присваивая себе его полномочия, оно обязывает художника исключить из своего внутреннего мира все не поддающиеся наблюдению связи между фактами. Это ставит жесткие задачи и произвольно, в процессе осуществления устанавливает оттенки; наблюдение позитивно, определено, материально, опыт — хотя бы в литературе — очень скоро обретает интеллектуальность и фантазию. Так я осознал некоторые недостатки теории натурализма и указал на них». И далее: «В ту же пору мы много дискутировали с Эмилем Эпнекенем³ о теории среды; эти разговоры пробудили во мне пелисбовь к описаниям, к их детальности, к их бесполезности. Я думал, как возместить все это *изучением внутреннего содержания личности* и мечтал о романе, избавленном от того, что я называл «случайными обстоятельствами», о романе исключительно «внутреннем», события которого разыгрываются в сердце» (Предисловие к «Trois coeurs» *). Следовательно, интуитивизм (так называет свой метод Род), как он сам подчеркивает, является применением интуиции в качестве метода литературной психологии; и из ее сферы не исключен ни один психический феномен: ни рассуждение, ни чувство, ни возбуждение, ни воля, ни мечта. Не исключен и внешний мир; наконец-то удалось примирить мнимое противоречие между объективизмом и субъективизмом. Однако цель всего этого не описание; не расчет, одним словом, не детерминация предмета, а тающий в нем смысл, его значение, духовное восприятие предмета как знака, когда предмет существует лишь постольку, поскольку в его восприятии выявляется та или иная особенность, то или иное состояние души. Здесь, в сущности, уже заложена основа синтеза в искусстве: в отличие от классицизма, от романтизма, от натурализма, которые воспринимали предмет в его индивидуальности, определенности, частности и ограниченности, синтетизм интересуется общим, абстрактное, абсолютное значение предмета, его смысл исключительно как преходящего явления, ограниченной формы, частичной реализации вечного разума, чистой идеи, скрытого смысла. И только

* «Трем сердцам» (франц.).

в этом отношении его символический метод (о сфере его воздействия и значении вскоре пойдет речь) — гипотипизация, то есть чувственное и косвенно наглядное представление чистых идей, — носит философский и объективный характер: как философия он имеет в качестве предмета всеобщие генеральные истины, истины *вне времени и пространства*.

В этом смысле значительно размышление Ш. Мориса⁴, указывающее путь к пониманию вышеназванного момента: «Гениальность, точно так же как Любовь или Смерть, заключается в отделении от всего второстепенного, от обычаев, предрассудков, условностей и всякого рода случайностей элементов вечного и единого, которое пресвечивает за явлениями на дне каждой человеческой сущности», — речь, следовательно, идет вот о чем: о необходимости лишить произведение зависимости от времени и пространства — очевидно, от *определенного* времени и пространства, — чтобы оно могло *полнее и неограниченнее* сознавать метафизическую Фикцию: роман, который разыгрывается в сердце... как сказал Род.

Эстетическая конструкция, о которой хотелось бы напомнить, что она будет абстрактным априорным типом и в том смысле, что эмпирическая реализация не может быть параллелью к нему по самой сути вещей, была бы, таким образом, полностью и сознательно обусловлена целью, назначением или содержанием, и в этом плане можно было бы сказать, что любое конкретное художественное движение, которое руководствовалось бы идеей синтетизма, будет противостоять формальной реально-эстетической самоцельности или «искусству для искусства», как это не совсем точно, зато в более широком понимании выражено этой популярной формулой, то есть красоте формы. Если искусство должно давать синтез явлений духовной жизни, а уже тем самым и явлений материальных (как было показано при истолковании интуитивизма Рода), то этим определяется *значение* искусства, значение его как чистого и адекватного средства для достижения цели. Значение, но не *сущность*. Сущность же его как воззрения, одновременно конкретного и интуитивного, именно на основе этой теории доводится до наиболее полной и глубокой, реально понятийной явственности, поскольку, стремясь и поднимаясь к *цельности и единству*, искусство избавляется от замкнутой формальной разграниченности в *исторических*, то есть заданных и созданных, абстракт-

ных и схематичных эстетических *типах*, мешающих этой деятельности, по существу своему догматической, субъективной, чувственной, конкретно-интуитивной. Новое направление ныне прочно и в понятийном отношении неизменно поняло и охватило *сущность* искусства, его собственные неограниченные просторы, «после долгого изгнания вернуло ему родину» (как кем-то было сказано) благодаря тому, что противопоставило псевдообъективизму синтетический интуитивизм, — уже одним этим оно *одновременно и интегрально* (именно в результате полного понимания, постижения интуитивизма-конкретизма, который в равной мере обращается и к внешнему и к внутреннему, соединяя, вернее, уравнивая и то и другое в идеальном эквиваленте, который в одном случае выступает как «форма», в другом — как «материал») определяет *значение* искусства, то есть *выражение*, символику, или, в более специальном и несколько ограниченно-техническом смысле, его стиль.

«Literární listy», 1891, N 1,
s. 1—3; 1892, N 2, s. 25—
27; N 3, s. 49—51; N 4, s. 67—
70; N 5, s. 87—89; N 6, s. 103—
105; N 7, s. 121—122; N 8,
s. 140—142.

Перевод О. Малевича.

РЕНЕССАНСНАЯ МЕЧТА

Свободный человек
меньше всего думает
о смерти, и мудрость его
в мыслях о жизни,
а не о смерти.

Спиноза, «Этика», IV, 67

Да, я чувствую, что мы уже там, что идем в этом направлении, что стоим уже близко, на самом пороге, — *все дороги ведут к жизни*. Да, я чувствую, в этом смысл современности. Прежние эпохи научили человека весьма редкостному искусству красиво умирать; современная эпоха должна научить его искусству в тысячу раз более трудному — красиво жить. Новый героизм должен выкристаллизоваться и творить новое рыцарство, новый порядок, новую дисциплину, новый стиль. *Новый героизм* — прямая противоположность старому: он призван расши-

рять царство жизни в ущерб смерти. Из трясин нынешнего трусливого натурализма и осторожничающего безразличия должны вырасти прочные и гордые бастионы нового материка.

Озарить тьму, озвучить мглу, показать, что смерть — это всего лишь иллюзия, ложное отрицание, состояние переходное и обманчивое! Реабилитировать все малое и опустившееся, дать смысл всему пропащему и мнимо неразумному. Все негативные идеи (случайность и рок) заменить положительными ценностями. Делать мир более логичным, помогать той логике, которая болезненно, медленно и трудно, в кровавых родовых муках возникает из лишенной разума тьмы.

В нашу эпоху душа набирает силу, растет и завоевывает могущество. Новый элемент, новый актер приходит на мировую сцену. Драма обретает иной ритм, иное течение, иные контуры. Мы только начинаем постепенно и с недоверчиво-подозрительным изумлением познавать очертания этого нового материка, еще не открытого, ибо он чуть ли не за ночь вырос из бездны вод, набух из глубин тьмы. И еще только разрастается в будущем — как и куда, кто может сказать? *Науки души и субъекта* этой новой, по-иному новой Америки, возможно, еще только родятся завтра. (Возникнут вслед за науками объекта, после того как те полностью разовьются, — в качестве их прославленных продолжательниц.) О новом мире написаны пока разве что фантастические романы — эти убогие описания, порожденные тяжеловесным и утомленным воображением, загнанным и исхлестанным кнутом на старых, грязных дорогах, как лошадь, запряженная в тяжелый воз. В нашем распоряжении пока только романтическая алхимия нового мира. Когда придут счастливые поколения, которые создадут и запишут его химию?

Душа все более осознает себя. Обретает власть над собой, а тем самым и над внешним миром. Бесконечные волны стремлений прокатываются ныне по ландшафтам души. Плодотворные влажные ветры, благоухающие грядущим урожаем, вызывают из глубин земли на свет все корни и все зародыши, и тысячи парусов белеют, готовые наполниться ветром и унести в прекрасные далекие страны там, за морем. Старые понятия не могут охватить новое внутреннее содержание и ломаются под его тяжестью, как деревья, прогибающиеся под тяжестью плодов. И тысячи дорог открываются там, где еще вчера

стояли тысячи стен и крепостных валов, и тысячи мостов опускаются к нашим ногам, где раньше высились тысячи неприступных башен. Перед всем этим стоит душа — слабое, бледное, малокровное дитя вчерашнего дня, ошеломленное необозримостью разбежавшихся во все стороны дорог и каналов, по которым вместо воды стремительно течет дух. Стоит, сотрясаемая на перекрестках в нерешительном томлении, как корабль, увлеченный в водоворот.

Самое важное — закалять ее, эту хрупкую игрушку вчерашнего дня, хрупкую как все, что родилось только вчера. Еще вчера она не была покрыта кожей. Вчера ей было больно от сперттого воздуха — как же ей сегодня бороться с ветрами, и противостоять им, и целоваться с ними, наслаждаясь и сопротивлением и покорством? Еще вчера она была только *страдательной чувствительностью* — впечатлением и настроением, игрой нервов, шелестом сминаемого шелка, мимолетным танцем видений, паутиной, висящей между скукой и капризом и служащей для них забавой и качалкой. И что же, сегодня она должна стать мостом, по которому мы хотим переселиться из старого мира в новый? Мы, старые люди, тяжеловесные и неповоротливые, со своим тяжким багажом, с нагруженными повозками, со старой дубовой дедовской мебелью, с тяжелыми, окованными железом сундуками? Со всем балластом унаследованных понятий и институтов, схем и предрассудков?

Возможно ли это вообще? Не следует ли нам *сделать себя легче*, точно так же как *ее — крепче?*

Да, *ее* нужно сделать крепче, а *себя* — подвижнее. Как она будет обрастать мускулами, так мы — нервами; как она будет все экстенсивнее, так мы — интенсивнее; как она будет расти вовне, так мы — внутрь. Она и мы — две взаимодополняющие друг друга ценности.

Да, необходимо отправить душу в странствие по всем крутым скалистым дорогам за великими перипетиями ума и сердца, ввергнуть ее как обломок в потоки всех духовных мальстремов, позволить ей всплывать из глубин на поверхность и вновь погружаться в глубины, предоставить ей возможность пробиваться через опасности и набирать силу в преодолении боли, коченеть в горнилах и оттаивать на холоде.

И я мечтаю о новом героизме, о новом его характере и силе. Старая мечта о новом рыцарстве. *Рыцарстве свя-*

того духа — на сей раз в буквальном смысле слова, а не только в качестве образа и риторической фигуры.

Герои давних времен рыцарствовали в неведомых землях, верхом взбирались на стеклянные горы, завоевывали царства за семью синими морями и двенадцатью голубыми горами. Это были приключения внешние и материальные. Но сегодня мы уже знаем, что внутренняя жизнь, жизнь души полна приключений в тысячу раз более таинственных, что по драматической силе они сравнятся с внешними приключениями и бесконечно превьсят их трагичностью. И сильные люди обращаются ныне к этим новым внутренним и духовным приключениям, как их мертвые прапредки обращались к приключениям старым и внешним. Все честные и сильные люди, ищущие свою родину за последней гранью мёчты, под небом, имеющим окраску их настроения, в горах, отвечающих своим эхом ритму их сердцебиения и призывам их порхающих мыслей, когда они кричат в экстазе, широко распластав крылья. И меж тем как внешний мир ныне пустеет, становится все однообразнее, становится все более трезвым, будничным и повторяющимся, перед нашим тоскующим взором растет полная приключений и неуверенности, неизученная, до сих пор еще горячая, страстная почва нового духовного мира, стремительно и недавно извергшегося, мира, где пока нет закосневших твердых форм и заскорузлых поверхностей...

Мы ищем новый мир, а кто сказал «новый мир», сказал и «новое искусство». Новое искусство, конечно же, это *искусство красиво жить!* До сих пор искусство и жизнь были разделены и враждебны друг другу. Теперь проблема заключается в том, чтобы жизнь сделать искусством, а искусство — жизнью. До сих пор у нас были только потуги на искусство, мелкие, сварливые, противоречивые и замкнутые: красивые картины, красивые вазы, красивая музыка, красивые стихотворения, чаще же и красивее всего — красивые памятники, полированные мраморные надгробия великих деяний, великих любовей и великих душ... мертвецов. Мраморные, сверкающие, как солнце, полированные надгробные плиты, созданные затем, дабы из прошлого не выросло ничего, что не вытесано или не выгравировано на памятнике.

Но теперь возникла еще и иная проблема. Теперь важно, чтобы любая трава, выросшая из могилы, была пам милее и цепнее, чем самый прекрасный камень над

этой могилой, и каждый человек, выросший из праха этого покойника, был дороже и ценнее, чем мертвые всего мира, чем пепел цезарей и урны Александров. Такая проблема стоит перед нами — ценить жизнь! *Научиться* ее ценить! Не дать смерти столько мертвых отверстий, столько мертвых могил, откуда она могла бы отбрасывать на нас свою тень, простираться над нами свои ледяные покровы, выпускать своих темных нетошрей, чьи крылья заслоняют от нас солнце. Отдать жизнь живым, а не мертвым!

До сих пор мы заботились лишь о частностях, отрывках, деталях; переходили от одних к другим, утрачивая найденное. Сегодня мы хотим *сохранить все и преумножить*. Сегодня нам известны два полюса красоты: один — очаг материального, детального; другой — воистину духовный, очаг целостного и символического. Сегодня мы знаем, что духовное способно путем градации достигать все большей интенсивности, что все — одновременно целое и часть: часть — для высшего синтеза, целое — для более глубокого анализа. И потому мы не кладем предел ритму развития ни в одном, ни в другом направлении. Поэтому мы отмечаем *мертвую точку и конец*. Поэтому мы ничего не прерываем эффектом прочным и окончательным — *эффектом смерти*. Новое искусство станет искусством жизни, а не искусством смерти. Именно этим будет отличаться от старого, фрагментарного искусства искусство новое, целостное, слитное — одновременно оптический фокус и луч, искусство подвижное и волнующееся, как море вечности.

До сих пор искусство было изоляционистским, оно разделяло, прерывало связи... как и жизнь. По своей концепции, существу и сути оно было *романтическим*. Оно оперировало смертью как последним неизбежным понятием. Ведь разум и движение, свет и стиль существовали лишь для того, чтобы в конце концов быть поглощенными бесформенностью, тьмой, алогизмом. Старое искусство все свои эффекты брало у смерти. Это были эффекты человека грубого, старого, примитивного. Новое искусство будет их брать у жизни. Это искусство лишится эффектности, потому что оно сила, а сила производит впечатление. Но это новое искусство будет более тонким и сдержанным, более глубоким. Оно будет оперировать не темным фоном, не опущенным занавесом и непроницаемой стеной смерти, а перспективами преумноженной и многократно усиленной жизни.

* * *

Я лелею голубую мечту о новом Ренессансе. В моей душе течет великолепная река представлений, спокойная и глубокая, дремотная от полуденного солнца, и создает острова Красоты, нежные и зрелые, ласкающие глаз и радующие душу.

Ее страна лежит на юге, за семью высокими, разрезанными ущельями, романтическими горами. И вы достигнете ее лишь после того, как перейдете вброд сентиментальные болота, полные лихорадок и туманов, сентиментальные мутные болота, поросшие меланхолической низкорослой сосной.

Страна же эта сухая и солнечная.

Над нею господствует особый акцент — акцент стиля.

Она поражает грациозностью архитектуры. Нигде нет судорог и насильственности узлов и клубков, сумасбродного упрямства. Здесь все легко и свободно, порядок и стиль здесь едины, как воля и мысль. Здесь все воплотилось в мелодию, вся материя превратилась в типичность и форму. Краски влюбились в линии, а линии стали речью идей. Отовсюду — сквозная перспектива во все стороны.

«Nový kult», r. 1, 1897,
N 3, s. 43—48.

Перевод О. Малевича.

ГЕРОИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

Большинство людей *не видит* абсолютно ничего из окружающего их в мире и в жизни; они лишь *вспоминают* от случая к случаю, что об этих вещах читали или слышали, и в соответствии с этим выискивают в памяти бледные, стертые представления, бесчувственные и мертвые понятия, заготовленные дома, скроенные впрок в наглухо запертой темной комнате, меж четырех стен.

Если случается так, что нет выхода и этим людям не избежать встречи с вещами, с реальными, живыми вещами, а не их призраками, порожденными мозгом и книгами, если вещи прямо врезаются в них, они перебрасывают эти вещи в грубых мешках логической абстракции, лгут и убивают вещи этой абстракцией и по своей глупости полагают, будто таким путем их poznали и ими овладели.

Мозг, единственный горячий орган их натуры, переполнен бескровными литературными призраками, и те

сами собой проецируются в их жизнь и заселяют ее. Эти люди убивают жизнь, не успев ее прожить, ощущают все ее источники, не успев из них напиться: люди-тени плавят скуку уже своей тенью.

Это подавляющее большинство людей знает лишь грубые шаблоны и грубые схемы, сквозь которые жизнь ускользает, как река сквозь рыбацкую сеть.

Это большинство живет жалкой, искусственной жизнью одного лишь мозга, содержащегося в вакууме разума, абстрактной логики, жизнью высушенной мертвой головы, насаженной на кол, пустой ветряной мельницы на деревянных ногах, жизнью бесплодной, никому не нужной и обедненной. Эти люди живут на пустынном острове бессильного умничанья, изъятом из связей и полноты земли, трав, птиц, страсти, ужаса, красоты и изумления.

Они дают готовую логическую классификацию, еще не зная вещи, и безжалостно поедают все конкретное, как рогатый скот или овцы — траву, не имея иных познаний, кроме обидного и суммарного знания о родах и видах.

Ничто под солнцем так не далеко от искусства и так ему не противоположено, как этот ученый сброд и эта образованная чернь, которые хоть и обладают абстрактным *знанием* памяти и логики, но совершенно не способны к действительно художественному *познанию*, познанию живого, богатого, неповторимого, определенного и нового, ибо они всего этого не видят.

Чувства таких людей притуплены и заскорузлы: прежде чем столкнуться с жизнью, природой или искусством, они старательно запрятали свои глаза в ящик письменного стола.

Иные видели однажды, дважды, несколько раз в жизни, но когда-то давно, много лет назад, в молодости или в зрелые годы, а теперь уже перестали видеть и держат в памяти лишь отпечаток и представление прежнего зренья, вспоминая и механически повторяя это мертвое, законченное представление, искусственно преумножая его логикой обобщения всякий раз, как они оказываются перед вещью подобного рода.

Но постоянно видеть вновь и по-новому, каждый день видеть те же предметы заново и по-иному, каждый день домогаться их зрением и каждый день вновь завоевывать и овладевать ими означает каждый день создавать для себя мир и не жить на вчерашнем зачерствевшем и заплесневевшем хлебе милостыни и обмана.

Это означает быть подлинным художником и поэтом.

В этом смысл, могущество и слава художника, этого праздничного ребенка, который не стареет сам и в глазах которого не стареет мир.

Поразительно убогими, привычными, скучными, пустыми и бедными представляются мир и жизнь заурядному человеку. Он давно не верит в славу и красоту жизни: она выветрилась; выцвела, вопреки лучшим намерениям и помыслам утёкла, как вода между пальцев. Он не извдал ничего, кроме лжи, горя и обмана; не верит, что можно жить, вспоминает лишь, что в молодости слышал о людях, которые жили где-то когда-то за семью реками и девятью горами. Но это уже давно и неправда.

Обыденный человек не знает и никогда не познает жизненных ценностей; он только слышал о них, знает о них по разговорам, понаслышке, с десятого языка и из двадцатых рук.

В этой устаревшей, изолгавшейся и подлой жизни только один человек живет и познает подлинно своевременно, действенно, неустанно, каждый раз по-новому, неопровержимо, реально — и это художник.

Он живет только видением.

Покрытые грязными наносами трусости, условности, традиции, вчерашней истины и сегодняшней лжи вещи скрылись, как за панцирь и крепостные стены, в свое нутро и ждут героического видения, которое бы их оттуда добыло и высвободило.

Все постоянно спорят о том, каковы вещи на самом деле, но только подлинный художник устанавливает это решительно, определенно и окончательно посредством познания, о котором можно вести дебаты, но которое нельзя опровергнуть, а если можно, то разве что новым творческим свершением.

Видение — творческий орган души.

Только героическое видение неустанно, вновь и вновь преобразует и возрождает поверхность нашей застывшей звезды, которую устало и недовольно топчет подавляющее большинство ее детей, будто это самая старая и нудная грязь, сметенная с самых дрянных и ненужных отбросов вселенной, уже тысячу раз высосанная, отжившая и перемешанная, грязь, которая давно бы уже могла превратиться в вечную мерзлоту или провалиться в чумное болото, как заброшенное хранилище костей, омерзительно

обглоданных крысами всех философских систем, если бы не было омолаживающего зрения.

Единственно благодаря ему еще зеленеют леса и луга, текут воды, благоухают травы, светит солнце, сверкает роса, искрятся звезды, бьется сердце, пламенеет радость, пенится сила и вся земля и все небо играют, как хрустальная чаша, только что наполненная свежим вином.

Благодаря ему весь мир каждый день возникает заново: оно видит вещи такими, какими их не видел никто до него и не увидит никто после, — новыми, молодыми, свежими, лишь вчера родившимися, только что вышедшими из купели красоты и славы. Оно каждый день видит вещи все с тем же удивлением и священным трепетом, как будто солнце взошло впервые после сотворения мира и впервые озарило этот мир и лики вещей.

Оно видит мир сохраняющим свежесть глубоких, влажных, дымящихся красок, словно бы сочащихся из ран вещей, наполненных болью страстей и мукой бытия, ибо весь мир неустанно бьет ключом и кровоточит, как раненый, и даже кристаллы, грани, мраморные зеркала скал, метрические и числовые формы не что иное, как застывшая и затвердевшая кровь, но только художник своим новым, удивленным, детским зрением, утонченным и настроенным на самые тихие и ласковые вибрации сочувствия, видит постоянно обновляющиеся, живые и трогательные муки этого мира.

Такое видение — вечный освободитель и омолаживатель мира и жизни.

Только оно избавляет нас от сухих, затвердевших и оцепенелых эпигонских эпох, от эпох ученых, александрийских, чрезмерно цивилизованных, когда под огромными стогами литературы, комментариев, критики, схем и шаблонов, виртуозности, правил и теорий задыхается и гибнет жизнь, поэзия и гений, когда пишут головой ради бумаги, без сердца, глаз и слуха, когда цель становится средством, а средство — целью, когда холодные руки согреваются у нарисованных костров, когда люди живут с помощью театрального картона, обмана, традиции, инерции, живут в долг.

Только в таком видении — освобождение от эпох малых душ, когда корни жизни вянут на воздухе, обнаженные скучающей сластолюбивой суетностью, скучающим любопытством; когда всего достаточно, только не способности восхищаться, только не верности и постоянства;

когда обширно описываются сложнейшие и утонченнейшие игры ленивого воображения, но никто не умеет сильно выразить самые чистые и основные жизненные чувства и впечатления — без литературных намеков, пуантов, мифологического аппарата и всего этого балетного церемониала старых, обветшалых королевских дворов.

В такие риторические и помпезные эпохи героическое видение вторгается как завоеватель, как огонь или чума в пораженные гнилью города, через наслоения мертвечины прокладывает пламенем путь к живому ядру, удобряет ими почву, чтобы весной она покрылась волнующимися всходами, в которых спустя века вновь сверкнет крыло и рассыпется жемчугом песнь жаворонка.

В такую вот эпоху ворвется нежный варвар Уолт Уитмен¹, тренировавший свое зрение в обществе лесных и степных хищников, положит друг возле друга, казалось бы, без ладу и складу несколько простых, резких зрительных впечатлений, несколько торжественных широких обзоров, несколько больших пейзажных панорам, несколько неразбавленных и неприевшихся, неослабленных и надежных, полно и ясно говорящих чувств, назовет со страшной конкретностью все своим точным именем — и перед вами стихотворение! Без градации, без пуантов, без анекдота, без каких бы то ни было композиционных правил и остроумных находок, без сюжета, без рифмы и вроде бы даже без ритма и формы, без всяких мелочных и дразнящих корней литературной кухни. И все же стихотворение! И какая сила, величие, освобождение!

Или придут Гонкуры², отбросят в лучших своих произведениях все композиционные трюки, всю искусственно выпестованную стратегию, с помощью которой их предшественники романисты поражали читателя и производили на него художественное впечатление: пестроту и напряженность различным образом чередуемых и переплетаемых сцен, драматичность неожиданности, пикантность намеков и загадок, позднее распуываемых, — и вместо этого лишь достоверно и честно складывают мозаику мелких, четко, словно бы техникой офорта зафиксированных чувственных впечатлений, нервных потрясений и прежде всего резких атак на сетчатку глаз. Все это не упорядочено ничем иным, кроме свободно льющегося потока времени, и увидено чистым, неповторимым зрением, не приспособлено и не опосредствовано внешней логической и рациональной условностью. Они передают лишь

последовательность впечатлений, не связанных и не нанизанных на нить искусственной композиции, не ретушированных литературной риторикой, героически нагих и разъединенных, в них не вложен никакой литературный или философский априоризм, но несмотря на это или именно поэтому у Гонкуров возникает величественное, трагическое и сладострастное видение жизни, постоянно и глубоко болезненной жизни, которую месят, перетирают и сжигают, но вместе с тем жизни пламенной и уже этим очаровывающей свои жертвы и зрителей.

Или в живописи придут *импрессионисты*, такие, как Клод Моне ³, по десять раз в разные часы суток рисовавший один и тот же стог или же Руанский собор и всякий раз создающий новую картину. Смысл и значение их творчества заключается в том, что они отдают предпочтение узкой и малой уверенности, аскетически строгой честности, *истине самой быстролетной секунды* перед значительно более импозантным, пышным, но пустым и лишь поверхностно слепленным синтезом всех сил и ценностей искусства.

Импрессионисты обращаются к чистому и исключительному зрительному восприятию и с нарочитой ограниченностью, с героическим упрямством и прелестным жесточением отвергают любое сотрудничество и всякую коррекцию образности, традиции, композиции и стиля. Отворачиваются от всех вторичных и производных органов духа, вполне обоснованно подозревая их в испорченности, и апеллируют к *основополагающему чувству*, может быть, более изменчивому, по мнению философствующих академистов, зато верному, надежному и безошибочному.

И разве немалая доля освобождающей силы Ницше не состоит именно в том, что он отверг всю хоть и утонченную, но жидкую и непитательную, стократ дистиллированную метафизику и благородно безжизненную этику своих предшественников, что оставил всякое кокетничанье с методом и системой и доверился лишь пронизательному орлиному взору, прожигавшему себе путь к ядру вещей, как огонь, и опрокидывавшему иерархию жизненных ценностей, как завоеватель? А кроме этого орлиного взора — еще лишь импровизирующей полноте минуты, художественной и поэтической рассодии... и всей своей мрачной, непостижимой, страстной, мукой красоты и силы вытравленной душе, заключавшей в самой своей материи иные, более глубокие и надежные ручательства истины, чем бу-

мажная доказательность и логические лесенки в книжках посредственных философов.

Освобождение всегда означает способность отвергнуть испорченные стилистические, культурные и исторические органы, пустую философию, абстрактную логику, высохший интеллект и бесплодную традицию и обратиться к вечно молодому, вечно учащемуся, вечно доступному новым впечатлениям, честному и правдивому зрению, которое не пасилует жизненные факты, а охотно отдается полноте минуты. И я даже могу представить себе художника, в случае необходимости отвергающего испорченное зрение и апеллирующего к честному *осязанию*; ведь освобождение всегда означает способность без страха опрокидывать иерархию органов и обладание отвагой честной примитивности в эпоху выродившейся, фальшивой и лишь мнимой культурной и художественной сложности.

Прежде всего именно в искусстве верно изречение: честный слуга стоит неизмеримо выше лицемерного короля. Эта истина выглядит банальной и кажется самоочевидной, и все же в каждую эпоху нужен хотя бы один гений и несколько прекрасных, сильных талантов, для того чтобы напомнить о ней человечеству и вновь ее утвердить.

В искусстве более всего убийственна инертность памяти, логики и рассудочности, вера, что можно *научиться* стилю и красоте, что из опыта искусства можно вывести систему поучений и правил и составить комплект руководств и советов.

Искусство надо *завоевать*, и не просто завоевать, а *завоевывать* неустанно, каждый день, вновь и вновь. Никогда не станет прекрасным живописцем или писателем тот, кто не видит и не чувствует смело, отважно, героически, причем не видит и не чувствует так *неустанно и постоянно*.

Героическое видение — кесарь и властитель мира и жизни, то и дело низвергающий с трона красоты и традиции одни вещи и возводящий на их место другие.

Это видение заставляет сегодня художника с таким же пабожным трепетом, с каким некогда Пуссен ⁴ или Клод Лоррен ⁵ приступали к изображению римской классической Кампаньи или другого края, освященного многовековым историческим и легендарным благородством, относиться к сырой, обсыпанной рыжей сажей улице предместья или к огрубелым окрестностям большого города с худосочными деревьями и тоскливой зеленью газонов, изъеденных шлаком или остатками химических красок,

к пейзажу современного большого города, затянутого грустным паром, поднимающимся над пахнущими дегтем и маслом, работающими механизмами.

Оно сделает доступным современным поэтам материи, которые на протяжении веков считались абсурдными и низменными, допустимыми лишь в эпизодах и в жанровой комике, и поможет, прочувствовав и переплавив их, создать великий стиль. Оно превращает в трагические личности людей, которые в течение многих веков были всего лишь объектами изображения авторов фарсов и карикатуристов.

Единственный королевский эпик мира — это героическое видение, и на чем оно с благосклонностью и любовью остановится, туда переместится центр внимания, красоты и величия и там неизбежно окажется рано или поздно корона титула, традиции и внешней санкции, ибо это видение постоянно и неопровержимо доказывает, что именно оно освящает все, к чему ни прикоснется.

Зрение — залог новых, огромных и безграничных художественных возможностей. Каждый обращенный на что-то взгляд учит нас, что лучшие из этих возможностей еще не исчерпаны и даже не затронуты. Каждый взгляд бесстрашно повторяет: *Tout reste à faire — tout reste à refaire* *. Все еще остается впереди, все ждет, что будет прочувствовано, переплавлено, переписано и перерисовано. Ничто еще окончательно не выражено и не высказано, ничто не готово и не завершено.

В самих вещах заключены и постоянно из них изливаются волны, трепеты, звуки и оттенки, для восприятия которых наше зрение должно быть во всеоружии.

И все вещи, весь мир, вся жизнь неустанно и страстно ждут великого художника с героическим видением, которое обратится на них, — ждут, чтобы отдать ему ключи своей тайны, ключи не от всех, но хотя бы от какой-то одной из бесчисленных дверей и калиток.

«Volné směry», 1901, г. VI,

s. 71—74.

Перевод О. Малевича.

* Все еще остается сделать — все еще остается переделать. (франц.).

НОВАЯ КРАСОТА: ЕЕ ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕР

Существует точный и безошибочный признак, по которому вы всегда и везде узнаете подлинно новую красоту и подлинно новое искусство*.

И признак этот заключается в том, что оно никогда не пытается снискать лестью вашу приязнь, не подкупает вас прилизанностью и элегантною поверхностью и лица, не ведает ни сенильной приятности, ни кокетства и вообще почти не считается с вами — живет своей, обращенной в собственный внутренний мир жизнью, покоится в себе, как всякая ценность, укореняясь в себе и углубляясь в себя, целиком отдавшись своей внутренней идее, своему внутреннему ритму и закону. Впечатление, которое оно на нас производит, — это впечатление чего-то твердого и строгого, чего-то сильного, скорее от всего отрешенного и грубого, чем элегантно и прилизанного, чего-то резко отличного от привычности и приятной нетребовательности прежней всеупотребительной художественной манеры.

Новое искусство и новую красоту вы наверняка узнаете по тому, что *они совершенно бесхитростны*: всякая политика и всякая дипломатия им чужды, они не стремятся и не пытаются вкрасья в ваше доверие, не хотят проникнуть в жизнь с черного хода и, спокойно присосавшись к настоящему и прошлому, в дружном согласии с ними кормиться за чужой счет из чаши общественного признания.

Нет, всякое новое искусство и всякая новая красота обладают явственными *добродетелями завоевателей*: самоуверенностью, честностью, нетерпеливостью, задиристостью и исключительностью — абсолютными, бескомпромиссными добродетелями воинственных эпох и периодов рождения новой культуры. Новая красота и новое искусство всегда вторгаются в мир подобно завоевателям — они не пытаются выговорить себе местечко рядом со старой красотой и старым искусством, а стремятся подчи-

* Точнее говоря, всюду вместо слов «новое искусство» мне следовало бы писать «искусство молодое», ибо я не думаю, что сейчас рождается какое-то совершенно новое искусство. Вовсе не так: *всякое* искусство (и то, которое сегодня кажется нам старым) было когда-то, в своих зачатках, молодым и только позднее состарилось и пришло в унадок (одно быстрее, другое медленнее, в зависимости от богатства своих внутренних сил и потенциалов), и тем самым возникла необходимость заменить его искусством более молодым и потому новым. Но я оставляю вошедшее в общий обиход слово, поскольку оно уже не может привести к недоразумению.

нить себе всю жизнь и весь мир, не из тщеславия и гордости, но в силу глубокого и непреложного убеждения в том, что владеют истиной жизни и будущего и приближают и приобщают мир к этой истине, которой он до сих пор не ведал или которою пренебрегал: *без такой глубочайшей внутренней веры нет нового искусства*. Эта вера — его собственный корень, темный, мистический корень, уходящий к средоточию всей жизни вселенной: из него новое искусство растет, и на нем оно держится.

Нет новой красоты, нет нового искусства там, где нет такого абсолютного религиозного и мистического отношения, такой освященности: какой бы ни была истина, за которую борется искусство, — будь она велика или мала, грандиозна или ничтожна, касается ли она первого или последнего дыхания нашей жизни, ее поверхности, ее кожицы или ее основ, ее корней, метафизическая ли это истина или всего лишь физическая, истина века или истина долей секунды, будь то незначительная на вид и едва приметная истина оптики и перспективы, истина слова и фразы, их оттенка и рельефа, истина трепета какой-то краски или атмосферы (как это было у импрессионистов) — новое искусство всегда должно быть непреложно убеждено не только в том, что в данном спорном пункте мы можем познать истину, но и в том, что оно ею уже владеет и ее познало. И потому новое искусство в этом пункте не допускает сомнений или двойственности, а обязывает каждого честного человека верить и чувствовать так же, как оно. Новое искусство никогда не бывает сомневающимся, пирроническим¹, эклектическим и терпимым: если вы встретитесь с таким искусством, знайте, что эпоха его расцвета и развития близится к завершению и недалеко до заката.

Добродетели подлинно нового искусства, подлинно новой художественной культуры, повторяю, *всегда воинственны и религиозны — ведь царство красоты и искусства всегда обогащается лишь деянием завоевателя; если есть на нашей земле нечто мистическое, так это именно таксе деяние*. Всякое новое искусство в первую очередь есть сдвиг геры и отваги, а во вторую — следствие любви, в том числе и мистической любви, к последней минуте, к ее невозвратимому очарованию и таинству.

Новая красота, новое искусство всегда возникают вопреки сопротивлению историков и теоретиков, решивших, что новое деяние невозможно, поскольку красота и

искусство во всех своих проявлениях уже *были*, уже исчерпаны и переварены в тех границах, которые нельзя пре- ступить, так что не остается ничего другого, кроме как повторять и копировать старые деяния в более или менее точных оттисках и вариантах; но вот вопреки сопротивле- нию и предостережениям этих историков и теоретиков появляется великое и смелое творческое сердце, которое наперекор всему свершает, казалось бы, невозможное.

Скажем, теоретики решили, что в наш утилитарный и позитивистский век более уже невозможна лирика мисти- ческой любви к богу, что уже само это чувство отмерло вместе с различными иными формами культуры прошлого, выражением которых оно было, что на основе этих и по- добных им рассуждений следует сделать вывод об упадке и бессилии такой поэзии, но вот приходит Верлен и осу- ществляет невозможное. Его «Sagesse» * — книга такого лихорадочного пульса, такого страстного полета, такой тоскливой неги и такой испепеленной покорности возрож- дающихся чувств; такой простоты сердца и таких бездон- ных водоворотов стихии нервов и чувств, что вопреки самой неподходящей среде и как раз благодаря брезгливому от- вращению к ней он создает новую мистическую поэзию таких же внутренних ценностей и такой же мистической потенции, какой была великая мистико-эротическая и ре- лигиозная испанская поэзия, но при этом поэзию чисто современную по изощренности боли и наслаждения, любви и ужаса, страстей глубокой полуночи и первого, тишайше- го духовного рассвета. Или теоретики решат, что нет почвы для возникновения подлинной современной тра- гедии, которая сумела бы воспринимать нашу повседне- ную жизнь и самое ее практику и организацию в великих трагических линиях, в символически-типических фигурах и критиковать ее с искренностью, неумолимостью и высо- той той этической критики, какой подвергала своих ге- роев и полубогов античная трагедия, — но вот приходит Ибсен и создает такую трагедию. В самом механизме со- временной жизни он обнаруживает источники трагиче- ского вдохновения, в ее нивелированности и усреднен- ности — трагическую вину, в ее болезненности и опусто- шенности — мрачную поэзию нового пафоса и новой иро- нии, обнаруживает законы трагической логики и после- довательности в том, в чем до сих пор видели всего лишь материал для анекдотов.

* «Мудрость» (франц.).

Или все теоретики сойдутся в мнении, что существуют какие-то твердые, непреложные и непреодолимые границы между живописью и скульптурой и что существуют нервная страстность, возбуждение и лихорадочность жизни, которые не может и не умеет воплотить ваятель и которые согласно эстетическим законам должны оставаться во владениях живописи, но вот приходит Роден и перешагивает, нет, перескакивает, высоко перескакивает межевые знаки, установленные ленивыми мозгами. Он создает пластические поэмы с поразительными нервными флюидами и лихорадочной эмоциональностью, пластические бури наслаждения и ужаса, тела, вибрирующие страстями и их судорогами, как эфир вибрирует светом, а воздух — звуками, он запечатлевает самый цвет лица и сами испарения жизни, ее магнетическое дыхание и дым; ваяет то, что, казалось бы, может схватить кистью только живописец.

Обратите внимание: всегда и везде теоретики и историки — это люди без веры, люди пресыщенные или боязливые, люди застоя и трезвого расчета, одним словом, люди, утратившие мистическое отношение к жизни, а гений творца — простое, но героическое и преданное таинству сердце, которое верит, что материя искусства и деяний не иссякла, как скупо отмеренная мука, что бог не фикция, не гипотеза, не легенда, а полнейшая действительность — подлинное *ens realissimum** дословно и буквально, что бог трепещет, дышит, творит и горит повсюду вокруг него, а главное, дует в него космическим ветром наслаждения и ужаса, упоения и любви и гонит его по неведомым и неисследованным дорогам, что каждая минута есть лишь чудо откровения и поток, которым в жизнь и мир вливается божество, а каждый день — только новый акт в мистической драме вечного возрождения всего, кроме будничности и старости, что каждый день — праздник, требующий только, чтобы в него внести веру и отвагу, а затем расцветающий с такой красотой и силой, какой не зажигались даже самые торжественные дни истории и легенд.

Всегда и повсюду теоретики и историки держат творца под подозрением, всегда и повсюду они убеждены, что тот требует от искусства невозможного, всегда и повсюду оговаривают и недооценивают его как человека без дис-

* Самое реальное сущее (латин.).

циплины познания, как необразованного бунтовщика, дикаря, ниспровергателя, представляющего угрозу для трудного и извечного развития искусства, и всегда и повсюду в конце концов оказывалось, что интуиция и взгляд творца глубже проникали в законы и в само внутреннее строение искусства, лучше распознавали наиболее важные его силы, опирались на нечто более существенное и конкретное в его логике, чем это было доступно теоретикам и историкам, и что подвиг творца лишь продолжал, развивал и домысливал предшествующие предвестья и предварительные попытки истории.

Если из процессов художественной истории человечества можно вывести некую позитивную философию, то она заключается лишь в том, что художник-творец значительно опережает свою эпоху и ту стадию развития, через которую проходит нация и общество в целом, что он видит *далее и глубже, больше и иначе*, типичнее и выразительнее, чем его публика, и что эта публика позднее, после многих лет непонимания или всего лишь половинчатого понимания дорастает до тонкости и *характерной чистоты* зрения художника. Так живописцы неустанно обостряют или расширяют зрительную жизнь публики, довершают ее зрительную культуру, учат ее видеть без условностей, продиктованных головой, разумом, логикой и памятью, видеть чисто и по-новому тона и оттенки, которых в противном случае она не заметила бы в природе. А поэты — учителя новой культуры чувств, они пробуждают и открывают новые нервные и чувственные сферы жизни, находят новые сенсации сердца, учат переживать новые тона и оттенки чувств и настроений, впервые ими высказанных, трепетать от наслаждений и рыдать от печалей, которых еще не знали предшествующие поколения, и тем самым обновляют, расширяют и делают более тонкой способность чувствовать и придают ей новые формы, ибо в своих персонажах поэты создают живые примеры, которым пытается следовать молодое поколение: *преумножая царство жизни, они преумножают царство красоты*.

Но вот что в этом процессе вечного обновления необходимо осознать, что я подчеркиваю с особой силой и без чего вы не сможете понять генезис новой красоты и нового искусства: истинно творческий художник никогда *не ищет красоты*, но ищет нечто в корне иное, а по сути дела, всегда одно и то же — больше жизни, больше честности, больше правды, больше силы, больше ритма,

больше закономерности и логичности, больше боли и наслаждения, чем было в искусстве до сих пор. В особенности же он избегает приятности — его устремления по существу своему революционны и мятежны: он хочет ввести в царство искусства и освятить его благородным авторитетом нечто, до сих пор из него исключавшееся, считавшееся недостойным искусства, несшее на себе вечную печать принадлежности к касте эстетических париев ввиду своей болезненности, чудовищности, патологичности, уродливости, бурности и убийственности, нечто такое, на основе чего якобы никогда не может возникнуть эстетическое впечатление.

Произведения каждого истинного художественного творца, по мнению хорошо воспитанных знатоков и любителей искусства, слишком сыры, и о них говорится как о чем-то интересном, диковинном, но как образцы хорошего вкуса и красоты они решительно не ценятся. *Ибо красота* — и в этом заключается величайший парадокс и вся меланхолия, вся трагическая ирония художественной жизни, — *красоту им придает лишь отдаленная перспектива*: только когда минует ряд лет и произведение художника постепенно остынет и затвердеет, когда оно утратит свою страстную этическую актуальность и драматическую настоятельность, когда собственный повод его возникновения и причина его бытия уже отойдут в прошлое, люди начинают называть его прекрасным и ощущать как прекрасное, — только после того, как его грозное, страшное влияние и воздействие на жизнь, его хищные когти и отточенные острия притушатся и сотрутся, после того, как его вулканическая непредвиденность, некогда представлявшая угрозу прочным историческим традициям и сложившемуся укладу жизни, будет сломлена и приглушена, после того, как само это произведение станет пережитком и воспоминанием. Красота — всего лишь поэзия минувшего, меланхолия воспоминания, которое, как голубой туман, охотнее всего окутывает развалины, когда-то давно бывшие грозными замками, неисповедимыми центрами силы и хищническими гнездами опасности. Красота — это лишь меланхолия отшумевших пиров и попоек, титанических взрывов наслаждения жизнью, меланхолия успокоения и отрезвления от горячечных безумств.

Чем дальше в прошлое отступает произведение, тем более спокойным, простым и приятным оно кажется и тем

труднее нам представить себе его былую сложность, патологичность, хаотичность и вулканичность.

Как тяжело, к примеру, сегодня, когда фигура Гете окаменела и застыла, вообразить, пережить и прочувствовать его первоначальную патологичность и проблематичность, его интеллектуальный авантюризм, взрывчатое бурление его чувств и всю ту мрачную, наэлектризованную тьму, из которой в страданиях и тоске, в сомнениях и тревогах, как остров из моря, возникло и выкристаллизовалось его творчество!

И точно так же обстоит дело с Моцартом и другими великими фигурами, которых мы привыкли называть гармоничными людьми. В конечном счете кажется, будто они видны насквозь и мелки, будто это самоочевидные схемы и шаблоны, тогда как на самом деле это были натуры удивительно сложные, таящие в себе возможность неожиданных духовных курбетов, горячие, полные скрытых склонностей к самоуничтожению и внутренней раздвоенности, характеры больные и изболевшиеся от бешеной, с трудом укрощаемой импульсивности... и именно из этих темных демонических стихий создавали они свои произведения как противоядие и лекарство против этих стихий, как громоотвод и сток, преодолевая эти стихии с помощью их самих. Именно эта гармоничность *ex post* *, эти кажущиеся уравновешенность и зрелость становятся для близоруких теоретиков аргументами против новых творцов, создающих свое произведение из темных, глубоко укоренившихся инстинктов души, из темной ночи Прозерпины, ночи вздохов и отчаяния, или из взрывов буйного, безумного веселья. Так Моцарт долгое время был аргументом против Вагнера, а Шуберт — против Хуго Вольфа ².

Ибо — и это, если хотите, второй значительный пункт в характеристике творческого духа, непосредственно вытекающий из предшествующего отличительного признака как его следствие, — гений никогда не заботится о том, чтобы оправдывать себя перед прошлым, никогда не заботится о связи с ним: *он творит из мистической любви к последней секунде, из благодарности за полноту переливающейся через край минуты*, целиком и без остатка отдаваясь ее головокружительному полету, не противясь ей, сливаясь с нею и с ее тайной, не заботясь о последствиях, о внешней организации и логике времени, без честолю-

* Задним числом (латин.).

бия, покорно и безлично. Найти связь и логику между самим гением и прошлым, включить его в традицию, открыть ритмическую связь, с драматической последовательностью и необходимостью идущую от него к отдельным великим явлениям минувшего,— все это уже не его дело, все это делает само течение и развитие жизни.

Поэтому новое искусство и новая красота всегда страстно преданы настоящему, и, более того, они, собственно, и представляют собой единственное настоящее, самую полную, самую реальную и самую правдивую реальность, какая только существует. Вне ее — все поток, движение и обман; она единственная стоит в центре, связанная подземной артерией с сердцем и осью жизни. Ибо именно этим в самом существенном и основном художник-творец отличается от человека, способного лишь воспроизводить чужое, от человека заурядного и посредственного. Заурядный человек питается крохами прошлого и постоянно остается в прошлом; он в поте лица, безрадостно кроит, скрепляет булавками, сшивает и наставляет свою жизнь согласно внешним критериям памяти и логики и тем самым по чужим, заимствованным образцам соединяет даже не собственные впечатления, а лишь отзвуки чужих впечатлений,— только творческий дух самостоятельно и интенсивно живет полной и подлинной жизнью, без посредничества логики, памяти и абстракции, жизнью преумноженной и удесятеренной, полнокровной — из первых рук, в едином откровении чувств.

Человек способный лишь на воспроизведение чужого прозябает возле подлинного творца, ведя какую-то призрачную, фантоматическую псевдожизнь, пронический дремотный кошмар, который он не в силах с себя стряхнуть, какую-то полужизнь, высосанную и обескровленную до уровня схемы, маски, шаблона. Только творческий дух неустанно возрождается, черпая из источника вечности, и в момент, когда он перестанет возрождаться, когда утратит способность бесконечного развития — этот величайший талант гения,— над ним запыляет «мене текел», и все в нем будет взвешено и сочтено — полная готовность к смерти.

Поэтому вы не найдете более надежного и верного критерия подлинно новой красоты и подлинно нового искусства, чем свойственный им *драматический* характер, что означает, если перевести это на язык отрицания, характер *внеисторический*: они не описывают прошлое, а органи-

зуют *настоящее и будущее*, из самых скрытых и типичных потребностей эпохи творят новый мир форм и ценностей, стилизуют материал эпохи и жизни, придавая ему новый смысл и новую перспективу. Новое искусство никогда не заимствует язык форм и выразительные средства у былого, никогда не повторяет мертвый стиль и мертвое выражение мертвой жизни, никогда не описывает; не составляет, не цитирует, не выбирает, а творит, то есть организует хаос сплюснуттого в новый закон, в новое выражение, в новый ритм. Нет большего греха — греха против самой сути искусства, греха, более всего оскверняющего самое тайну творчества, — чем грех копиистов и эпигонов, которые нарушают, извращают и фальсифицируют сам основополагающий ритм художественной жизни, высочайший и существеннейший ее критерий — неподкупную связь между искусством и жизнью, между органом и функцией, между вдохновением и формой. Все связи, все отношения нового искусства к прошлому сводятся к тому, что оно критикует это прошлое, полемизирует с ним, интерпретирует его, а порой и насилует, иначе говоря, тем или иным способом его преодолевает и на него реагирует, но никогда его не описывает и никогда ему не подражает. С точки зрения нового искусства подражательность есть поклонение идолу материи и мертвизны, грех отчаяния и неверия в бесконечность и силу жизни и вселенной, фальсификация высочайших художественных ценностей, отравление всех святых источников жизни и здоровья.

Идет ли речь о новой поэзии или о новой архитектуре, вы всегда узнаете их в первую очередь по тому, что они ищут свои собственные новые выразительные средства, новый язык форм, *ищут* свой стиль, поскольку нигде не находят и не могут найти его готовым, ибо все прежние средства выражения, любой прежний стиль их не удовлетворяет, являясь воплощением чужой жизни, чужого чувства, чужих потребностей, чужих целей, чужой тоски чуждых людей и чуждых эпох. Истинно новая поэзия или архитектура кует свой способ выражения и свой стиль на огне самой затаенной боли и томления из хрупкого, текущего, облачного материала последней минуты и из ее тревоги, постоянно меняющейся, постоянно живой и разбереженной. Поэзия творит стиль интуицией, проникающей в порывы и потребности настоящего и им, немим, развязывающей язык, но никогда — и я особо это акцентирую и подчеркиваю — она не ищет стиль в чем-то внешнем

и не собирает его по крупицам из чего-то внешнего. Она вообще не думает о внешнем и не исходит из него, а брызжет из глубин настоящего, из его потребностей, болей, томления, из его образных видений, из его решений, которые проецирует слепо и последовательно, без уступок, во внешнее, — и эта проекция как раз и есть стиль. *Стиль*, повторяю, *не что иное, как организованная боль, томление, тревога и необходимость эпохи, выражение необходимости*, а не кокетство и приятность внешности, рассчитанной на дешевые аплодисменты. Вся слава и честь стиля — в верности; честность и неуклонность, с какой стиль проецирует ее во внешнее, не обращают внимания на то, нравится ли это общественной привычке. Поэтому вы не станете оценивать стиль поэзии по ее рифмам или словарю, а стиль архитектуры — по фасаду, но будете оценивать эти стили исключительно по структуре их внутреннего мира, по их логике и ритму, по их организации, по сумме жизни и глубине и честности выражения ее боли, томления, надежд и грез.

Еще один, если хотите, третий по счету, но столь же важный, как и предыдущие, признак новой красоты и нового искусства, выглядящий как их скрытое следствие, заключается в том, *что они всегда обращены и устремлены к жизненной целостности*, что они хотят объять, ^и заполнить, пронизать светом и преобразовать всю жизнь, что *они не дробят ни ее, ни себя*. Эта титаническая мечта — естественное следствие их молодости и веры. Всякой новой красоте и всякому новому искусству чужды и далеки пороки старости. Они не ведают эгоизма специализации, не ведают материального копирования малых кусков и отрезков жизни; не отделяют себя от большого ритмического целого, не замыкаются перед ним; они не изолированы, а преданы, они служат ему и сливаются с ним; несут в себе тенденцию к единству и цельности сначала искусства, а затем и жизни, хотят не подражать жизни, а *украшать ее, преумножать и усиливать интенсивность ее ритма*, хотят пронизать все этим ритмом как вибрирующим светом, объединить им все в один грандиозный аккорд ликования и экстаза. Всякая новая красота и всякое новое искусство символичны и орнаментальны, всякое новое искусство обладает необычайно живым чувством целого и бесконечности, чувствует и чтит ритм жизни и мира, приспособляется к нему, сливается с ним; ему не свойственны материальность, виртуозность, механичность; только

старее и приходящее в упадок искусство распадается на ряд специальных дисциплин, ревнивых, раздвоенных, отделенных друг от друга и замкнутых, и медленно, но неудержимо поддается кокетству материальной образности и виртуозности — всему этому честолюбию, тщеславию, желанию понравиться, всем дьявольским соблазнам, которые отвращают сколько-нибудь глубокого наблюдателя от устаревшего искусства и в конце концов убивают это искусство в глазах такого наблюдателя. Художественное произведение не отпечаток действительности, а нечто неизмеримо более масштабное и значительное, некая парабола блеска, красоты и непостижимости жизни, — и это вписано в глубины сердца всякого нового искусства.

Попытаюсь доказать это на примере из области изобразительного искусства: в периоды молодости и силы, на заре своего расцвета все виды изобразительного искусства без исключения дружно и покорно трудятся на благо целого здания, или улицы, или даже города, объединенные взаимной поддержкой, проникнутые страстным сознанием и ощущением ритмичности, которая связывает их все вместе и в которой каждый из видов искусства лишь звено высшего синтеза и материал для бесконечного размаха мелодии и гармонии. В такие эпохи художник и скульптор, точно так же как любой ремесленник, не создают изолированных абстрактных произведений, лишенных конкретного назначения, а преследуют совершенно определенную декоративную цель — расписывают фресками ту или иную стену, украшают каменным декором ту или иную колонну или нишу. Но едва только искусство внутренне разделяется и разгораживается, ставя перед собой цель, заключенную в нем самом, видя ее в максимальной технической законченности и проработанности, в материальной и материалистичной виртуозности, наступает упадок, и единство стиля, единство искусства и жизни — эта высочайшая ценность культуры — оказывается утраченным. Ибо стиль есть не что иное, как сознание и ощущение целого, сознание взаимосвязанности и сомкнутости, сознание жизненного ритма — эхо и продолжение пульса мирового сердца. Стиль — это все, что отражает и усиливает взаимосвязанность жизни, ее течение и закон ее развития; стилю противоречит все, что это единство нарушает, что изымает из целого частности, из цепи — звенья, из ритма — такты и изолирует их. Стиль всегда расчленяет и

строит, стиль никогда не копирует, ибо всегда сокращает, интерпретирует, сгущает, синтезирует, — это *суждение о жизни и оценка ее*: он опускает малое, акцентирует большое, выдвигает на первый план основу, закон, смысл материального. Это предчувствие духовного единения жизни и мира, парабола космического сродства и единства.

Стиль превращает искусство в культурную власть и силу, в организатора, судью и оценщика жизни; служа жизни, овладевая ею и обновляя ее в своих целях и по своей инициативе, искусство становится жизнью, а жизнь тем самым становится искусством. Поэтому всякий раз, когда новая красота и новое искусство рождаются и вливаются в жизнь, они стремятся овладеть не только эстетическими концепциями и образностью, но также жизненной и общественной практикой, хотят реформировать организм человеческой активности и, указывая новые пути чувствам, воздействовать и на генезис новых деяний.

Взгляните теперь с высоты этих критериев на наше современное искусство — на весь этот хаос, который выдает себя за него и пытается им слыть, — и спросите себя, чего оно хочет, какой тип красоты реализует? Где новая красота или по крайней мере ее элементы, ее первые вибрации и проблески? Где если не новый стиль и не новая художественная культура, то хотя бы предрасположенность к ним, тоска по ним, труд ради них? Спросите, в чем наши современные художники видят красоту, истоки и предпосылки того будущего благородства, которое именуется красотой. Покоряются они пассивно старому благородству, живут за его счет, за счет отбросов с больших пиршественных столов старых стилей и культур или основывают благородство новой культуры?

Вносят они своим искусством в мир некую организованность или только механистичность? Творят или повторяют? Представляют собой зародыш новой художественной культуры или последний побег старой и умирающей?

Чтут они более важные и существенные силы и божества жизни, чем их предшественники? Спустились ли глубже, чем те, к священным кладезям вдохновения и черпают ли из них непосредственно и прямо, дают ли пить и вам, не разбавляя и не переливая, не обедняя силу и тайну своим прикосновением? Идем ли мы к новому синтезу искусства и жизни или поддаемся специализации и

эпигонству, виртуозности мелких жанровых зарисовок и материальному формализму? Функцией каких жизненных суждений, каких ценностей, какой этики, какой метафизики стало искусство? Каковы достоинства наших художников? Это новые достоинства новой эпохи и новой культуры, мужественные, инициативные, воинственные добродетели, добродетели героического воспитания, при котором учителями бывают лишь бури да стужи, опасность и тоска, необходимость и рок, — отвага, вера, честность, преданность, беспощадность в служении идее, любовь к отдаленным и самым отдаленным целям, стремление проникнуть как можно глубже в жизнь и общество и как можно ближе к их средоточию, — или кокетство эгоизма и тщеславия, жажда самого близкого и самого легкого, приличные, кроткие и подвергшиеся девальвации добродетели периода упадка, худшие по убийственности своего воздействия, чем открытый порок?

Подобные вопросы должен задавать себе каждый, кто хочет узнать направленность и течение, характер и цель искусства своей эпохи, самое основу и смысл его; эти вопросы он должен неустрасимо и неуклонно, как приставляют меч к груди, ставить, оценивая художественные произведения своей эпохи, на эти вопросы он должен требовать прямого и положительного ответа.

Если вы приблизитесь с их помощью к нашей современной эпохе, смятенной и мятущейся в противоречиях и спорах, то должны будете увидеть, что наряду со старым искусством, слабым и вялым, откровенно подражательным и разбавляющим старые великие открытия, наряду с этим последним побегом старой и отмершей культуры рождается и борется с ним новое и действительно молодое искусство, черпающее вдохновение в новых источниках красоты, которые оно само ищет и обнаруживает, и устремленное к новому стилю и к новой культуре. Эта красота подлинно нова уже потому, что подавляющей части человечества кажется некрасивой, — это красота истины и силы, красота честности и веры, красота ритма и закона, красота структуры и логики, красота мужественная, жесткая и прямая, красота более глубокого и существенного проникновения в основы вещей и жизни, красота более тонкого, зоркого и широкого понимания их связей и обусловленности.

Если вы хотите, чтобы я как можно короче и нагляднее ответил вам, чем нынешнее эстетическое чувство ново-

го искусства отличается от эстетического чувства старого искусства поколения наших дедов, в чем оно иначе организовано, я могу сказать лишь следующее: в том, что в нем медленно, но уверенно *исчезает противоречие между мечтой и жизнью, между истиной и красотой, между небом и землей, между поэзией и здоровьем, между фантазией и логикой*, что оно более едино и органично, что оно живет за счет более высокого синтеза и перекрывает более высокими арками и более музыкальными аккордами большие жизненные пространства. *Старое искусство жило как раз за счет пикантности этих контрастов, проникнутое романтическим дуализмом разорванности и фрагментарности жизни* — в этом дуализме был источник его пафоса и его поэзии; новое искусство уже живет и будет все больше жить, основываясь на единстве, на закономерности, на великой целостности жизни; оно видит свою цель в заживании старых, зияющих ран, которые старое искусство еще больше растравляло и углубляло, поскольку они были нужны ему хотя бы уже как материал и предпосылка творчества. Сегодня мы чувствуем и видим, что и в эпоху зарождения и первого расцвета старого искусства и старой культуры не существовало этой дуалистической разорванности и что, едва проникнув в искусство, она вносит в него зародыши упадка, смерти и гибели.

Сегодня мы чувствуем — и если до сих пор еще не все, зато самые сильные и лучшие из нас, — что реальность и настоящее богаче, удивительнее, глубже и темнее, чем была старая образность, что логика превосходит все мечты, что хорошее видение и хорошая интерпретация содержательнее грез. Наше новое эстетическое чувство *не производно, не вторично, а первично*, основа его заключается в новом освящении чувств, в их наивности и набожности, в новом освящении земли, опыта, повседневности. Мы вернулись от производного к первоначальному и основному, от обманов и хитростей к честности, от второстепенного к существенному. Мизерной и незначительной кажется нам всякая красота исключительности и далее, нестерпимым — все, что вырвано из великого течения и ритма жизни, из ее всеобщей связи и мистического сродства, из ее перспективной бесконечности. Пафос нового искусства заключается не в том, в чем заключался пафос старого искусства: это не пафос исключения и случайности, а пафос логики, закономерности, последовательности; не пафос внешнего, а пафос внутреннего.

Новым поколениям свойственно особое *мистическое чувство реальности, мистический культ жизни и путей к ней: не явление действительности, а ее сущность и закономерность* становятся предметом почти религиозных медитаций. Мы подходим к жизни и к каждому факту действительности как к величайшему сокровищу мира, как к истолкованию всех тайн, как к последнему основанию собственного бытия, набожно растроганные, с боготворящим взглядом. Насколько больше утверждения в этом мистическом смысле содержит современное новое искусство по сравнению со старым искусством! Можно сказать, что чем решительнее исчезает из искусства культ романтичности и фантастичности, тем больше мистики вливается в него. Сопоставьте в этом отношении хотя бы старый романтический приключенческий роман с интимным и психологическим романом новейшим: там при величайшей внешней напряженности, при бешеной погоне за чудесным, таинственным и странным господствует удивительная опустошенность сердца и зрения, удивительная жесткость и трезвость восприятия — здесь самые простые и обыденные предметы, камни на дороге и цветок рядом с нею, воспринимаются с взволнованной нежностью набожного восхищения религиозно растроганным взглядом и ритуальным чувством.

Мы отвернулись от фантастики и обратились к действительности, к наблюдению, к чувству, к интуиции, к интерпретации, к прочувствованию и додумыванию действительности — этим объясняется генезис нового эстетического взгляда и чувства.

Это заслуга всего изменившегося характера эпохи, изменившегося интеллектуального баланса в конце века, поразительного развития естественных и технических наук. Самые фантастические мечты минувших веков осуществились, и мы невольно чувствуем, насколько эта действительность глубже, изумительнее, новее, богаче и таинственнее, чем вымыслы старого, усталого воображения... и воображение тем самым, естественно, падает в цене. Новая техника создала и новую речь форм, новый мир конфигураций, причем без какого-либо участия традиции, даже в противовес ей, без какого-либо участия фантазии, без каких-либо эстетических претензий, простым логическим решением проблем математики и механики, простым их проецированием и воплощением. Инженеры были первыми архитекторами чистой целесо-

образности, первыми, кто без оглядки на эстетическую традицию, лишь из назначения постройки и характера материала, из потребностей его внутреннего строения создали первые, суровые и сырые, но вместе с тем удивительно выразительные и характерные по настроению постройки века. Я не сразу смогу привести пример столь же поразительно грандиозного и подавляющего архитектурного впечатления, какое производит большой железнодорожный мост, голый, безлюдный, без украшений, чистое воплощение конструктивной идеи; именно в этой резкой, характерной чистоте, в этой твердой обнаженности, в этой лишенной фальши честности и строгости — зародыш эстетической сенсации, нечто внушающее уважение и непосредственно соседствующее с чувством величия. До чего мизерными и игрушечными выглядят каменные постройки наших городов со своими так называемыми эстетическими фасадами, со своими куполами и колоннами, украденными у ренессансных дворцов! Какой мошеннический маскарад, какой гнусный фарс, какая пародия, какая фальсификация основного ритма художественной честности и правдивости, ненарушимой связи между эпохой и ее выражением! Если простая железная инженерная конструкция есть аутентичное, неподдельное и не заимствованное выражение нашего грустного, темного, неприветливого века, еще бесформенного и спутанного как циклоп, едва начавшего лепетать и требующего удовлетворения своих самых примитивных потребностей, выражение наивное, честное и *потому* в своем зародыше эстетическое и художественное, — такая современная копия старого стиля есть не что иное, как историческая ложь, обман и плагиат. Видя железнодорожный мост, мы стоим, не ведая о том, перед новой готикой, перед готикой железной, основанной на том же принципе, что и ранняя каменная готика: ничего, кроме истины назначения и честности материала, кроме прикладной математики и прикладной механики, кроме закономерного, неуклонного и неподкупного выражения необходимости... и отсюда величие, предпосылки художественного впечатления, красоты.

Новая красота — прежде всего красота целесообразности, внутренней закономерности, логики и структуры, это первый постулат современного эстетического чувства, постулат, которому всегда и везде удовлетворяло и всякое действительно новое и сильное искусство прошлого.

И знайте, что там, где вы находите осуществление этого постулата в настоящем, вы стоите перед зародышем новой красоты, хотя бы она казалась недостаточно приглядной и отвращала вас своей строгостью, жесткостью, замкнутостью и грубостью. *Здесь*, именно здесь и нигде больше, в особенности не там, где на вас рассчитывают и хотят вас привлечь кокетливая эlegantность и бульварность. Ибо если есть на свете хоть что-то не прибегающее к подкупу, так это новая красота и новый стиль.

Этот закон вы можете проверить в любом виде искусства — как в архитектуре, так и в драматургии. Сравните какую-нибудь пьесу, обладающую подлинно новой красотой, заслуживающую новой эстетической оценки, имеющую новую стилистическую организацию, к примеру драму Ибсена, с более старой пьесой, с романтической драмой тридцатых годов, скажем, с драмой Дюма. Какая простота и прозрачность темы у Ибсена, какая конструктивная характерность и закономерность, какая страстность логики и чисто целесообразной динамики! Какая ненависть ко всякой риторической декоративности, какое отвращение ко всему второстепенному и детальному, что могло бы преждевременно прельстить и очаровать зрителя, какая ненависть ко всему, что не работает и не устремлено к центру, какая железная методичность и последовательность мысли! Какие простые, трезвые, сухие фразы повседневной разговорной речи! Без кокетства и без каких бы то ни было фиоритур! Какое стремление избежать всякой поэзии и всякой красоты в обычном, мелком и банальном смысле слова, поскольку поэт знает, сколь иная, *по-иному* новая, сильная и привлекательная поэзия и красота, красота конструкции и логики, красота закона додуманного и соблюденного до последней буквы, красота математическая, может быть, холодная, но вместе с тем и великая затрепещет в конце концов на всем эфирной вибрацией.

Разум, целесообразность, логика — живое сознание всех первичных, основных, материнских отношений материи и щепетильное следование им, интуитивное проникновение в организационный закон материи — таковы божества нового искусства, всякого нового искусства; именно их вы должны обнаружить, если исследуете ценность и значение художественного произведения. Нет ничего более чуждого новому и молодому искусству, чем фантастика произвольности, фантастика внешних ана-

логий, которая уводит от центра, учит отходить от ядра и теряться во второстепенном, затемняет назначение и смысл целого, мельчит его ритм, нарушает его честность, ограничивает досягаемость его логики, облегчает шарлатанство, суррогаты и подделки.

Обратите внимание хотя бы на то, какой вред нанесла эта произвольная фантастика старому художественному промыслу, ренессансным орнаментам с изображением людей и животных. Это она вызвала упадок старого прикладного искусства, поскольку окончательно убила в нем всякое ощущение логики и конструкции, все первичные, основные и коренные достоинства формы, поскольку органическую интуицию подменила литературной условностью и остроумием... и до сих пор делает мелким и мизерным, высушивает и лишает внутреннего нерва все, к чему прикоснется, причем не только в художественном промысле, но и во всяком искусстве, будь то изобразительном или словесном. Нет худшего врага мысленной дисциплины и интуитивной последовательности, чем она; потому и избегает ее так старательно всякое новое и молодое искусство, что она столь же соблазнительна и удобна, сколь бесплодна и губительна.

Красота, к которой стремится и которую ищет новое искусство, — в первую очередь красота прирожденная, красота коренная, дающая в ритмическом сгустке сущность и эссенцию вещей, красота, присоединяющая свой ритм к мировому ритму, ибо кто сказал *ритм*, сказал также *вселенная*. Основу всякого ритма мы видим в сердцебиении, и потому ритм для нас — самая правдоподобная концентрация и характеристика организма. Ничто мы теперь не ощущаем так остро, как ошибку в ритме: ошибка в нем, промах или недостаточность служат для нас безошибочным свидетельством того, что сам организм болен и поврежден. Никогда за многие десятилетия, как кажется, не было столько понимания, столько слуха и, более того, столько сердца для восприятия ритма, как ныне. Мы хотим ритмического богатства, максимума ритма в поэзии; ритма сгущенного; стихов, напоенных ритмом, как облако электричеством; хотим не твердого и схематичного ритма, а ритма упругого и свободного, дающего предельное число различных возможностей при интерпретации. Поэтому мы ценим, к примеру, Уолта Уитмена. Ведь его свободный, просторный стих заключает в себе большее ритмическое разнообразие, чем старый,

канонический, поскольку он богаче ритмическими зародышами и потенциями, чем другие, слишком прочно скованные стихи; поскольку он более восприимчив к ритмическим колебаниям вселенной. В музыке мы чтим мировую совесть, ибо музыка есть не что иное, как прикладная математика. Никогда до сих пор музыка настолько не господствовала над художественной культурой эпохи, как сейчас; никогда музыкальные термины так часто и так последовательно не прилагались в качестве критериев к отдельным видам искусства. Ничто не доказывает более очевидно, каким упорным стремлением к красоте внутренней и органичной, к красоте эссенциальной и существенной проникнуто новое искусство.

В конфигуративных искусствах аналогичную роль играет рисунок, этот художественный жанр, как никакой другой, склонный к сокращению и эссенции, к ритмическому упрощению и углублению, интерпретации, к суждению о мире и жизни. Ничто не требует столько чистоты характера и твердости глаза, столько его переоценивающей силы, как именно рисунок. Кто сумеет сказать, сколько концентрации, какой поток внутреннего ритмического богатства, сколько мелодической неги вложил Пювис де Шаванн ³ в каждый жест, в каждую позу персонажей своих картин? Или, дабы ограничиться рисовальщиками в более узком смысле слова, сколько горькой энергии, ⁴ сколько отчаянного пессимизма, сколько глубокой общественной критики и философии в рисунке Дега ⁴ или Тулуз-Лотрека ⁵?

Красота, к которой обращается новое искусство и по которой тоскует, хотя до сих пор недостаточно сознательно, также и наше изменившееся эстетическое чувство, *несравненно более широка*, чем старая красота: она является следствием более живо и более страстно ощущаемого вселенского сродства, тесной связанности и скованности всего космоса едиными великими законами жизни и смерти, является следствием мистического культа жизни и ее логики. Для минувших поколений условием красоты была, бесспорно, некая замкнутость, законченность, завершенность во всем: в технике, этике и метафизике — без этих качеств у них не возникало эстетическое впечатление. Мы сейчас исходим из прямо противоположной установки: художественное произведение для нас тем прекраснее, чем больше точек зрения и перспектив оно дает нам в освещении жизненных фактов, чем

более широкий кругозор перед нами открывает, чем более полно и страстно сливается с бесконечным космическим ритмом, чем менее замыкается в себе и чем о большем позволяет догадываться, чем больше подсказывает и чем меньше досказывает. Всякое окончание мы ценим тем выше, чем больше начинаний, чем больше возможностей и зародышей новых процессов оно в себе несет. В особенности мы не любим концы слишком аподиктические, прерывающие ритм развития и его логику по каким-то внешним техническим и композиционным причинам; от конца мы требуем, чтобы он лишь вывел нас на вершину, предоставив возможность взглянуть на события с наибольшей высоты и обрести максимально широкий кругозор, — остальное мы уже додумаем сами. Литература и философия, таким образом, все более становятся *искусством спрашивать*. Ценность и значение философии Ницше более, чем в чем-либо ином, заключается именно в этом: он был величайшим художником вопроса.

Дабы понять это принципиальное изменение нашего вкуса и нашего эстетического чувства, а также способ, каким их организовало и выпестовало новое искусство, вспомните только, что из картин и театральных представлений природы нравилось еще нашим прадедам и дедам и что нравится сейчас нам. Раньше это всегда было нечто маленькое, замкнутое и забытое; укромные местечки и уголки, куда почти не доносилось дыхание мирового ветра; нечто изъятое из бесконечного ритма вселенной, нечто уединенное, по возможности разрушившее все мосты и прервавшее связь с ним; нечто обладавшее красотой малого, игривого, элегического, покинутого и забытого — красотой замкнутости и подавленности. Все великое, простое, свободное и широкое — далекие перспективы, красота больших пространств и планов, степей и гор — не пробуждало эстетических впечатлений, скорее, тяготило и пугало. Прошло немало времени, прежде чем новые впечатления были обработаны и оценены эстетически, и окончательно это произошло только в нашу эпоху. Так вот, сегодня мы более всего любим в природе места, которые — да будет мне позволена такая метафора — в максимальной степени связаны с бесконечностью, соседствуют с нею, позволяют ее почувствовать, говорят о ней. Мы больше всего любим землю там, где ощутимее дыхание космического ветра, где громче

слышны эхо и резонанс циклопического сердца вселенной.

И точно так же и в искусстве мы жаждем красоты, связанной с мировым ритмом и приближающейся к нему бесконечностью мелодии. Нас не увлекает изолированная и изолирующая красота, слишком совершенная, отграниченная и ограниченная. Художественное произведение для нас тем драгоценнее, чем интимнее оно нас соединяет с вибрациями мировой лиры, чем полнее благодаря ему мы с ними сливаемся.

Так, в живописи это новое понимание красоты вело к требованию (впервые оно было сформулировано импрессионизмом), чтобы картина, хотя бы и ограничивающаяся изображением малого уголка земли, рисовала его не замкнутым и не стиснутым, не совершенным материально и пластически, а залитым бесконечностью воздуха и атмосферы, озаренным космической световой лирикой, трепещущим от вибраций бесконечности и открытым всему родственному во вселенной, чтобы четкая форма была лишь отправной точкой и носителем бесконечности, не тупой и мертвой, кропотливо препарированной материей, а только поводом для того, чтобы схватить жизнь всей атмосферы, основой для тончайшей и мимолетнейшей космической жизни.

Точно так же и в поэзии и в литературе мы презрительно отвернулись от всех чисто объективных, холодно безразличных, выпотрошенных и вылизанных описаний внешнего действия, от так называемых кусков реальности, что загораживали врата в бесконечность и замыкали горизонт. Мы любим только те произведения, которые самым тесным образом связаны с жизнью своего творца, со всей тьмой и вулканичностью его чувств, не произведения материальной статики, а произведения в основе своей динамические, драматические и лирические, преумножающие и многократно усиливающие ритмическую горячку жизни и передающие во все сферы опяненный бешеный пульс вселенского сердца; поэзию и литературу, драматичные самой актуальностью их бытия и воздействия на жизнь их творца и их читателя или зрителя.

Мы хотим, чтобы в каждом художественном произведении максимально участвовала непостижимость, непредсказуемость и сумеречность жизни, чтобы оно было не только результатом работы авторского мозга и интеллекта, но прежде всего порождением его сердца и крови

и, более того, чтобы в этом произведении обрела свою организацию и воплощение сама судьба художника. Мы хотим, чтобы в произведение проникло как можно больше жизненной загадочности, причудливости, фатальности, чтобы в создании его принимали участие не только дни, но прежде всего и главным образом темные ночи и полуночи со всеми их бурями, чтобы художник творил не из спокойного достояния прошлого, а из ужаса, тоски и необходимости данной минуты, чтобы произведение было для него опасным противоядием, которое он приготовил как средство против внешних и внутренних ядов своей жизни.

Таков смысл столь живо сейчас ощущаемого постулата, гласящего, что в искусстве нам нужны яркие индивиды, а не носители идей, не одержимые идеями, не планки и вешалки для идей.

Картина, статуя, стихотворение, музыкальное сочинение — любое художественное произведение для нас тем редкостнее и дороже, чем глубже связано оно с материнской тьмой жизни, чем больше глубинных подземных источников его увлажняет, чем больше холодной ночной росы лежит на нем; мы не хотим всего лишь плодов и выводов авторского интеллекта, мы хотим большего, бесконечно большего — самой организации жизни и судьбы художника.

От подлинно высокого искусства мы требуем, чтобы оно было в этом смысле драматичным и автобиографическим; чтобы, читая книги автора, мы переживали его драму, заключающуюся не во внешних событиях, а в его трансцендентном типе; чтобы каждая книга была сценой или актом такой драмы; чтобы в каждой книге отражался кризис его интеллекта или его чувств. Мы хотим, чтобы фигуры, которые он творит, не были всего лишь проблемой его пластической, технической силы и подготовленности, а оказывали влияние и воздействие на его жизнь, хотим, чтобы они стали средствами, с помощью которых он организует свои чувства, экспериментами, позволяющими овладеть всеми губительными склонностями и потенциями его внутренней жизни, преодолеть и кристаллизовать хаос, хотим, чтобы они были оружием художника в борьбе с судьбой, чтобы он, как говорил Геббель ⁶, воспитывал себя ими.

Первое и естественное следствие высоты целей, которые ставит перед собой и стремится достичь новое искус-

ство, заключается в том, что оно вынуждено отвергать всякий культ детали ради детали, всякую материальную и техническую виртуозность, вводящую в заблуждение и обманывающую своею кажущейся завершенностью, делающую вид, будто ловкостью рук можно снять боль с нашего сердца и души, снять с них груз всего, что уходит от ритмических колебаний и понимания их бесконечности, от всего, что топит их в ограниченности материи. С точки зрения нового искусства и новой красоты нет худшего и развратнейшего греха против самой сущности творчества, чем поклонение идолу материи, чем ограниченная и бесплодная гордыня виртуозов, которые играют там, где должны были бы взывать, боготворить и растворяться в бесконечности тайны, и этим самоубийственно перехватывают артерию бесконечности и духовного реяния, с которыми им следовало бы слиться столь же страстно, сколь и покорно. Поэтому все уроки великих и величайших мастеров нового искусства сводились и сводятся к первой и основной добродетели художественного творчества — преданности тайне, религиозной, набожной покорности по отношению к ней. Все они особенно подчеркивали и подчеркивают, что первая обязанность художника — не подменять цель средствами ее достижения, не тонуть в материале и не ограничивать себя его ограниченностью, а ритмизировать, организовывать, стилизовать — не копировать, не описывать. Величайшие из них настолько ненавидели препарированную окончательность, что посредственным ремесленникам их произведения казались неготовыми и недоделанными: импрессионизм казался эпигонам старых направлений небрежной пачкотней; Ибсена, Родена, Уистлера⁷ обвиняли в том, что они не замыкают, не заканчивают и не дорабатывают. Сейчас мы знаем, что подобные ошибки и недоразумения были необходимы и естественны, поскольку эти мастера видели глубже и давали нечто более существенное, чем самые старательные и трезвые деталисты, и судьба всякой сущности, всякой субстанции, всякого ритма — сначала казаться темными, неясными и незаконченными.

Субстанция, ритм, эссенция, стиль — вот божества нового искусства. Стиль — это в первую очередь ничего лишнего и все существенное. А эссенция — это искусство дематериализованное настолько, что мы легко слышим биение его сердца и чувствуем его нерв; мы хотим мак-

симума интенсивности при минимуме экстенсивности, хотим повсюду сгустка, концентрации, интерпретации, а это означает — характерного и типичного жеста, очертания, ритма. Мы хотим в литературе слов с величайшим внутренним напряжением и величайшей несущей способностью, слов отобранных и освященных, слов глубочайшей логической прицельности и полнейшей целесообразности. Мы хотим, чтобы художник или поэт демонстрировали только гребни волн, кризисы душевных состояний, слова, сцены или линии, ясные и чистые, как виды с высоких гор. Мы ненавидим бессодержательный шум, всего лишь риторическую действительность и эмпирию: стиль для нас — средство обрести духовную тишину, в которой ритм легко высвобождается из материи, а мысль или чувство — из вещей и людей. Мы хотим, чтобы поэт умел говорить и тишиной, хотим, чтобы в случае надобности люди по его воле умолкали, а говорили колодцы и ночные источники, чтобы их монотонным и сладким языком он умел сказать все, что иные не способны выразить риторическими тирадами. Мы хотим, чтобы на словах лежала роса и благоухание одиночества и чтобы их прекрасный мелодический ритм легко возносился, поднимаясь на носки, как Грация в «Primavera» * 8 Боттичелли. Geist der Schwere ** 9, последний дьявол Ницше, вместе с тем и самый страшный дьявол для нового искусства.

Из намеченного мною характера новой красоты и нового искусства вытекает в высшей степени важное следствие для художественной социологии: новая красота и новое искусство бесконечно больше, чем старое искусство, *предполагают и требуют сотрудничества зрителя, читателя, слушателя — одним словом, публики.* Старое искусство, причем всякое старое искусство, можно сказать, вплотную подводит свою публику к готовому, является удовольствием и наслаждением в пассивном, эпикурейском смысле слова, является, в сущности, квиетистским и вообще по своей цели и устремленности представляет собой паллиатив от горестей реальности и жизни, успокоительное и снотворное, наркотик, опиум или гашиш, позволяющий забыть скуку и печали жизни и на минуту отключиться от ее механической монотонности;

* «Весна» (итал.).

** Дух тяжести (нем.).

всякое старое искусство в высшей степени удобно и приятно для публики, не требует от нее никакого внутреннего напряжения, беспокойства, искренности чувств, ответственности и творческого отношения, поскольку эстетические ценности, которыми оно пользуется, привычные и отработанные многими поколениями, давно лишлись своей драматической новизны и незавершенности, но зато обладают надежно испытанной способностью нести определенную нагрузку и достигать цели, обладают испытанным вкусом и акцентом, интерпретацией и влиянием. Никакое старое искусство не наносит резцом боли свою резьбу на живые и обостренные чувства, а лишь играет без конца повторяемую и хорошо опробованную погудку воспоминаний, абстракции и традиции; наслаждение, которое оно доставляет своей публике,— наслаждение спокойное, надежное, усыпляющее, удобное и искусственное... без каких бы то ни было загадочных потрясений чувств, без неожиданностей, приключений и кризисов, наслаждение чересчур прирученное и укрощенное. Новое искусство, напротив, воздействует доселе не испытанными толчками и потрясениями, вызывает впечатления, ранее неведомые нервной и эмоциональной организации своих приверженцев, атакует участки, которые прежде никогда не подвергались нападению, комбинирует новые ассоциации впечатлений и представлений, экспериментально испытывает новые возможности воздействия на органы чувств, целиком представляя собой великий, страстно неотвязчивый и болезненный вопрос, на который зритель или слушатель должен во что бы то ни стало найти решительный и определенный ответ, причем ответ не только своего разума, но и целого организма и его полярных противоположностей, всего своего существа и всех его темных родников и источников; наслаждение, которое оно дает, может и хочет давать,— наслаждение разбереженное, сильное, новое, загадочное и темное; наслаждение не пассивное, а драматическое; наслаждение творческое и разрушительное, в котором слиты, пройдя переоценку, тоска, напряжение и боль; наслаждение, убивающее все слабое и лишь для сильного служащее источником повышенной радости, стержнем преумноженной жизни.

Отношение между так называемой публикой и творцом, когда речь идет о новом искусстве, отличается удивительной серьезностью и подлинностью, строгостью и

драматической напряженностью; только рядом с таким отношением вы отчетливо ощущаете всю фривольность, которая характерна в этом смысле для старого искусства. Вообще неуместно говорить о публике нового искусства, ибо отношение между творцом и воспринимающим множеством своей искренностью и истинностью напоминает здесь отношение между основателем религии и первоначальной церковью — тут есть что-то от подобного кипения и брожения. Новое искусство требует от своей общины такой же силы, зрелости, но прежде всего — действия и внутреннего эмоционального творчества: община должна сотрудничать с творцом, тысячи таинственных и горячих связей ежедневно устанавливаются между ними. Это некие таинственные отношения акции и реакции, это связь, полная эротического драматизма и восприимчивости, напряженная и богатая внутренними возможностями. Зритель или слушатель должен внутренне творить, разрабатывать свое чувство и, более того, свои эмоции в целом, должен культивировать их, должен сомневаться, испытывать себя, убеждать, а затем с удвоенной силой отдаваться впечатлению, обострять полноту чувств и души, доводя ее до величайшей утонченности и точности, должен экспериментальным путем добывать новый жизненный тезис, воспитывать в себе дисциплину нового устава; такой зритель или слушатель — один из тех, кто творит будущую жизнь произведения, один из факторов, соучаствующих в создании впечатления, посредством которого новое искусство и новое произведение будут воздействовать в будущем, это один из тех, кто испытывает на собственном сердце таинственные свойства новых эстетических элементов, которые мастер впервые извлек из тьмы и пустил циркулировать в теле человечества, кто оценивает их, вводит и устанавливает их курс в жизненной практике будущего.

Поэтому всякое новое искусство уже в силу самих условий своего генезиса стремится и не может не стремиться овладеть всей жизнью и преобразовать ее: оно обращается к новому типу эмоциональности, пропагандирует его и тем самым глубоко проникает в общее строение и расслоение жизни, невольно революционизируя ее. Его отношение к жизни совсем иное, чем отношение старого искусства: старое искусство довольствуется, что его терпят или поддерживают как предмет роскоши, помогающий сохранить прежний строй, давая обесси-

ленным и усталым возможность на минуту забыть скуку, тяжесть и горести жизни и тем самым делая ее вновь желанной для них, — новое искусство, напротив, ощущает себя крещением и освящением, закваской новой жизни, которая сможет возродить ее от самых корней, ее внутренней силой и путеводной звездой. Новое искусство само себя воспринимает как кризис в развитии человечества, считает себя всемирным судилищем, мистическим мечом, призванным рассечь мир на две половины и одной уготовать гибель, а другой — спасение. У нового искусства есть сознание силы, творящей мифы и культуру, и *в боли и тоске*, в новой боли и доселе неведомой тоске оно поклоняется своему новому завету. Оно собирает вокруг себя свою общину всегда одним и тем же девизом, провозглашенным Рихардом Вагнером: придите ко мне, все, кто терзается той же мукой, что и я.

Всякое старое искусство обещает освобождение от горестей и бед мира и жизни, обещает усладу забвения и покоя, обещает легендарный напиток непентес, излечивающий от печали, — всякое новое, действительно новое искусство не сулит ничего, кроме боли (но, разумеется, новой боли) и школы новых добродетелей новой культуры: оно взваливает на общину своих приверженцев бремя всего мира и сулит им лишь радость сердца и силу, позволяющую одолеть это бремя и идти, неся его, танцевальным и свадебным шагом борца, спешащего на ристалище. Старое искусство обещает удобство, новое — только новую культуру и новые ее достоинства; старое искусство привлекает к себе, новое отпугивает от себя строгостью, жестокостью и замкнутостью, только самым сильным позволяя приблизиться к себе, облечь рясу своего сурового ордена, — и вот всегда и везде оказывается, что как раз самые сильные и лучшие мечтают звать, поклоняться, нести и сражаться и что как раз лучшие обращаются от удобства к оружию, к щиту и мечу.

Каждое новое искусство — нечто бесконечно большее, чем эстетическая теория и ее реализация, это суд над жизнью и миром, новая этика и новый пафос, искусство новой жизни и нового умирания. Новое искусство приносит новый тип эмоциональности и культуры, приносит образцы, по которым оно хочет лепить жизнь и формировать человечество. Если старое искусство прислуживает старому строю, старому рыцарству нашей планеты, новое

искусство, стремясь вызвать новую эмоциональность, иногда обращается и к новым общественным слоям, к общественным *terres vierges* *, но всегда и любым способом *основывает новое рыцарство вещей и людей, чувств и идей, впечатлений и суждений* тем, что одни сферы жизни исключает из своего царства или хотя бы отворачивается от них, а другим, до сих пор находившимся на положении париев, считавшимся недостойными искусства и не подпускавшим к его порогу, дает не только право гражданства на своей территории, но и переносит в них мировой центр тяжести, делает из них меру и критерий оценки для всех остальных жизненных сфер.

Всякое новое искусство есть всегда основание новой иерархии ценностей и нового порядка вещей, которые поначалу отвергаются всем миром и награждаются презрительными кличками,— и новое искусство с задором, достойным этого прекрасного и гордого парадокса, поднимает именно такую кличку из уличной грязи и пишет ее на своем боевом щите; проходит немного времени, и кличка превращается в дворянский титул, причем самый прославленный, ибо, кажется, существует чуть ли не особый иронический закон истории, по которому ни один титул не звучит достаточно громко и славно, пока он не опробован разверстой глоткой бранящегося отребья, будь то отребье улицы, газетное отребье или отребье салонов. Даже слово «готика», представляющееся нам ныне синонимом возвышенности, величия и царственности в искусстве, первоначально было всего лишь оскорбительной кличкой или по крайней мере пренебрежительным выражением недооценки; этим словом хотели сказать: по сравнению с римской цивилизацией и ее традицией эlegantности и доброго вкуса тут перед вами нечто сырое и суровое, грубое, варварское и сомнительное.

Если старое или, точнее, устаревшее искусство выступает как условность и игра, которая не имеет и даже не хочет иметь воздействия и влияния на жизненную практику, как нечто сознательно и намеренно искусственное, как безвоздушное пространство или остров, вырванный из подлинных жизненных связей, как средство искусственного разрыва с жизнью, если оно целиком основывается на различии и противоположности между искусством и жизнью, реальностью и фикцией, существуя

* Девственными землям (франц.).

за счет этих различий и противоположностей, то новое искусство обязывает к последовательности и готовности идти до крайних последствий, чувствует себя более богатой жизнью, чем повседневная действительная жизнь, чем-то, что содержит ее в эссенции, преподносит ее закон и сущность в ритмическом сгустке и потому *учит воспринимать самую жизнь как материал для искусства*, учит нас искусству жизни, подчиняющейся единому стилю, учит культуре и основывает ее — ее, которая есть не что иное, как жизнь, претворяемая *sub specie*,* красоты и искусства, жизнь, переставшая быть игрой случайности и начинающая руководствоваться законом красоты и свободы.

Всякое новое искусство чувствует, что не может прижиться и овладеть жизнью, пока не создаст новой культуры, которая как раз и есть единство стиля, единство, перенесенное в жизнь.

Всякое новое искусство глубоко и в самой сущности своей монистично: оно верит в единство жизненных и мировых сил, проникнуто страстным стремлением спаять все ранее разорванное и раздробленное, залепить все старые разверстые раны, гармонизировать все контрасты, которые нарочито множило и поддерживало паразитировавшее на них старое искусство. Всякое новое, действительно новое искусство — и наше нынешнее — трудится над созданием культуры, поскольку культура — это чудо искусства, повторяемое неустанно, всякий час любого будничного дня и превращенное тем самым в метод; поскольку культура есть вдохновение, спустившееся с небес и прикованное к земле, поставленное на службу каждому кораблю нашей мечты, как морской ветер, вдохновение, ставшее из исключения правилом и полезной силой. Некультурные эпохи живут дуализмом, контрастом между благородным духом и подозрительным, пренебрегаемым телом, между прекрасным исключением и отвратительным правилом, между возвышенностью, нравственным величием мечты и тривиальностью, мизерностью действительности, между освященными праздниками и неосвященными буднями, между трудом и красотой, здоровьем и поэзией и тысячами других противоречий; культура — объединение, разрешение и искупление всех их. Культура освящает все

* С точки зрения (латин.).

лишенное святости и поруганное, культура в первую очередь возвращает нам давно утраченное религиозное отношение к телу и к так называемой материи. Культура не верит в прекрасные души убогих, пренебрегаемых тел, культура есть брак духа и материи, Природы и Психеи; это *царство осуществления*: она учит мистике реальности — этой величайшей из всех наук, — новой религии красоты жизни и земли и сладости их смысла. И ничто столь не убеждает в этой сладости, как новое искусство, ибо ничто с такой силой не сражается со старением жизни и земли.

Новое искусство глубоко монистично: оно верит в единство силы, вдохновения, жертвы и искупления, верит, что нет иного посвящения в тайну красоты, кроме как героизм жизни, что материя, из которой соткана жизнь, едина, что ничего не может быть утрачено из ее внутренней ценности и потенции, что весь свет и вся тьма, время в целом и его логика заняты исключительно прокладкой путей и дорог, следуя по которым отвага превращается в произведение, мечта — в деяние, а слово — в плоть, и что все это нужно лишь для того, чтобы вся тишина и вся глубина темных кладезей и источников нашего внутреннего мира зазвучала в певучем, светлом колокольном серебре. Новое искусство прежде всего верит, что всякий хотя бы лишь временный упадок внутренней жизни и всякое снижение полета художника выдает себя глухими местами в стихотворении или картине, что изъян, ошибка или фальшь в интонации и стиле художественного произведения всегда являются изъяном, недостатком и трещиной в *характере* художника, что все художественные ценности и достоинства по сути своей связаны с его личностью и характером.

И точно так же эпоха, которой предопределено создать новую красоту, никогда ее сознательно и намеренно не ищет, ибо *содержит ее в себе*. Содержит ее в своем отважном решении говорить правду, в своей покорности тайне, в своей вере в святость каждой минуты, в дальний прицел и непреклонность своей логики, не задерживающейся на мелочах и не размывающей себя на детали, логики, для которой все служит лишь исходной точкой высшего синтеза, звеном и тактом бесконечного ритма и мелодии, — эта эпоха содержит новую красоту в своем четко и равномерно бьющемся сердце, несущем в своей пульсации танцевальный ритм всех звезд и лун, весен

и летних месяцев, содержит ее в своем героическом зрении, прожигаящем себе путь к ядру и сущности вещей, содержит ее в негодовании и святом запальчивом гневе своей молодости, содержит ее во всех своих честных, абсолютных и бескомпромиссных воинских доблестях; современная эпоха проникнута и окружена этой красотой, как солнечным облаком, ибо то, что именуется красотой, — лишь одна из искр, неустанно и ритмически разлетающихся от нее, искра, которую только по случайности нам удалось отчетливо уловить.

¶ Красота — это не что иное, как ореол уважения и набожности, которым позднейшие более слабые, паразитические века окружают каждый обломок и каждый осколок сильного, но уже мертвого века, окружают все, что ныне, когда утрачена перспектива целого, необходимости и закона, когда утрачены дыхание и пульс жизни, представляется нам не более чем остроумным, целесообразным расчетом, удачным замыслом, счастливым изобретением.

Ибо красота — лишь слово, образ и парабола неизъяснимого единства жизни, мистической силы, вновь и вновь обновляющей мир, волшебства мимолетной минуты, через которую божество вливается во вселенную и жизнь, тайны наслаждения и ужаса, жизненной справедливости и последовательности, света, чье сияние вынесли лишь величайшие гении и титаны, да и то лишь на секунду, и чьим отблеском, воспоминанием, легендой живут все остальные смертные.

Тот, кто не творит, самой новой красоты, собственно, никогда не видит. Все, что доступно ему, — это набожно целовать ее следы, места, пораженные ее молнией, целовать осколки, опаленные ее святым огнем.

«Volné směry», г. VII, 1903,
N 7—8, s. 169—178, N 9, s.
181—191.

Перевод О. Малевича.

СОВРЕМЕННАЯ ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПРЕДПОСЫЛКИ ИСТОРИЧЕСКИЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ. ЛОГИКА РАЗВИТИЯ.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ОПАСНОСТИ

...В своем внутреннем творческом развитии поэзия способна пережить три стадии, и любая поэзия последовательно через эти три стадии проходит.

Литература — это, так сказать, мир ценностей, выраженный миром форм. Литературы тем более велики, чем более позитивны, чем больше они дают человечеству персонажей с гармоническими чувствами и мыслями, людей уравновешенных, способных с честью заселить и обжить землю. Но такая гармония возможна лишь при *великой формообразующей силе*: художественное произведение есть организм и должно создаваться органически, жизнью из жизни. Собственную цену искусству сообщает только форма: художественное познание может быть передано только формой. А форма есть нечто неповторимое, сотворенное лишь для конкретного случая. Посредством формы в искусстве организуется жизнь; где нет жизни и ее таинства, не может быть формы. Намерения жизни и природы поэт истолковывает формой и формой их домысливает, доощущает, доосуществляет: искусство и поэзия не копируют жизнь, истинная поэзия ее обогащает, преумножает, многократно усиливает.

Относительно художественной формы литература может занять три позиции. Во-первых, возможна и в современную эпоху часто бытует литература эпигонская, живущая старыми формами, наполняющая данные наперед формы неким подобием жизни. Вместо неповторимого художественного деяния, каким должно быть всякое подлинное поэтическое произведение, она дает слепок, многократно повторенную схему; дает не форму, а формулу, размноженную или изобретенную на основе рациональных правил. Акт творческой интуиции здесь заменен актом значительно более механическим.

Вторая стадия. Против эпигонской и шаблонной, бескровной и бесплодной литературы восстает жизнь, за которой эта литература с ее шаблонами и формулами, созданными в иные эпохи, в других условиях и из иной

жизненной материи, не поспевают; возникает тоска по новому жизненному содержанию, и оно преподносится без отбора, лишь поверхностно, преподносится нехудожественно. Эта чисто негативная стадия есть стадия натуралистическая и имеет смысл лишь как предпосылка собственно художественного творчества и переход к нему. Поэзия и искусство уступают жизни, знанию, науке, кое-как их популяризирую. (. . .)

In parenthesis: ныне ббльшая часть чешской литературы застряла на этой второй, переходной стадии, которая грозит стать хронической. Стадия эта для нас особо опасна, потому что мы не умеем ценить художественную форму, творческое деяние и охотно позволяем себя обмануть в художественных вопросах. Дайте нам, чехам, возможность выбора между совершенным стихотворением, закономерным и чистым, и бесформенным публицистическим подвалом, в котором и есть-то всего несколько фотографических снимков уличных сцен или несколько мнимо революционных благоглупостей, — и даже образованные люди выберут фельетон. Ибо чтение совершенного стихотворения или какого-либо иного совершенного произведения есть усилие, а чех отдает предпочтение неискусству, которое развлекает, перед искусством, требующим сосредоточенности.

Третья стадия представляет собою выход из этого негативного состояния к позитивной стилизации, к подлинным формотворческим ценностям. Формы возникают из эмпирии интуитивным творчеством, медленным органическим ростом: материя классифицируется и оценивается в результате внутреннего процесса, а не вливается в готовые формулы, где-то приобретенные или от кого-то унаследованные. Наблюдение уступает внутреннему опыту духовного зрения, описательный метод — драматической борьбе за внутренний рост, за личность автора и за главную предпосылку ее увековечения — художественную закономерность.

Наша литература в целом стоит ныне перед этой третьей стадией. Сейчас решается вопрос, создаст ли она в ближайшее время свои собственные формы, созреет ли для собственных художественных свершений, достигнет ли положительных художественных результатов. Если кто-то говорит, что наше литературное возрождение завершено, не верьте ему; именно сейчас, в первые десятилетия XX века, решается, будет ли у нас литература

в высшем смысле слова — литература как мир ценностей, причем ценностей, свойственных только ей. Литература не как случайность и исключение, а как система и метод, как культурное образование и организм.

...Современная чешская литература, как я показал, в значительной и, пожалуй, даже опасной степени — литература искусственная: она создавалась большей частью как бы пзвне, актами воли, которым не соответствовало достаточное формообразующее богатство взглядов и чувств; она не нашла связи с традицией народной поэзии, и мелодический метод народной поэзии не был в ней воскрешен, додуман и поднят на новую ступень; в целом современная чешская поэзия повторяет развитие и формы западной поэзии. В современной чешской поэзии нет явления, подобного Гете (да и многим иным, менее крупным немецким поэтам после него), исходившему из конкретных форм народной песни и вообще национального мироощущения, дабы позднее достичь на их основе более могучих и объективных творений художественного синтеза; этот путь от народного реализма к искусству более абстрактного и всеобщего типа, без сомнения, единственный и незаменимый метод здорового роста современного поэта, и этому методу в современной Чехии следуют менее всего...

Разумеется, ныне основы чешской поэзии положены уже иначе и окончательно, и напрасны не только жалобы, что они не были положены иным образом, но, полагаю, и попытки их перестроить и преобразовать. Поэтический дух, который бы захотел *сейчас* произвести *действенный* пересмотр традиции чешского парнасистского романтизма или символизма, должен был бы иметь больше силы, чем все «искусственные» чешские поэты от Врхлицкого ¹ до Главачека ² и Бржезины ³, и еще сомнительно, чтобы результаты этой борьбы оказались долговременными и определили будущее развитие; ведь национальное общество теперь расслоилось, и пропасть между народом и интеллигенцией, заметная даже в начале XIX века, разверзлась еще шире. Возможность действительно органического сближения упущена навсегда.

Однако неразумно было бы отчаиваться по одной только этой причине относительно будущего современной чешской поэзии. Искусственной и импортированной была римско-латинская литература, и все же она представляет собой продукт внушительной силы, красоты и своеобраз-

зия; в значительной степени искусственна французская литература, более или менее искусственны и остальные современные литературы, и все же это не составляет существенной опасности для их бытия и самобытности. Разумеется, когда речь идет о малой литературе, национальному характеру которой были привиты элементы чужих племен, эта опасность значительно больше, и нельзя игнорировать ее из нежелания утруждать себя или из безрассудного оптимизма.

Предпосылкой самого существования для такой искусственной литературы в большей мере, чем для литератур спонтанных, становится *сознательный поэтический труд*, созидание чистых, совершенных, закономерных форм, и не только форм, но и позитивных чувств, побуждений, вдохновленных культурой, побуждений благородных, возвышенных и торжественных. Искусственные литературы нуждаются не только в великом труде, но, главное,— в великих художественных деяниях: *деянием* омолаживаются старые литературы, деянием отвращают они от себя старение, которое угрожает им значительно больше, чем литературам, которые росли спонтанно, из прочных национальных корней. Деяние убивает рутину, эту опасность, угрожающую искусственным литературам, через деяние литература избегает омертвляющего механизма формул и форм. И здесь мы подошли к основной опасности для современной чешской литературы. Сосчитайте в ней *деяния* — пока безразлично, идет ли речь о деяниях человеческих или художественных,— деяния внутренней отваги, веры, мужества. Как мало вы их найдете! Как много труда и как мало борьбы за форму, касается ли это новых художественных форм или новых форм жизненных! Как много терпеливой и часто самоотверженной работы и как мало стремления к личностному росту в новой, органической, закономерной форме!

Искусственная литература тоже не может обойтись без традиции, наоборот, она должна относиться к ней бережливее, чем иные литературы, поскольку традиция обеспечивает ее методам успех, подтвержденный удачами минувших поколений, которые нашли такие методы и пользовались ими. По той же причине искусственная литература должна особо заботиться о тщательной организации труда, о труде коллективном и групповом, когда каждая форма или идея подается, как мяч в хорошо организованной игре, ловится партнером и воз-

вращается во все новых комбинациях, обогащенная другими участниками игры, ибо только так искусство становится закономерностью и игрой, обретая одновременно оба эти признака, которые придают ему высшую красоту.

Только литература, отвечающая этим условиям, есть литература в высшем смысле слова. Только такая литература может творить красоту как правило, а не как случайное исключение. Только такая литература может создавать жизненные ценности, поскольку сама она уже является такой высшей ценностью, организованным и расчлененным телом, общественно взаимосвязанным высшим единством идеальных целей. Станет ли наша современная чешская литература такой высшей гармонией или по-прежнему будет оставаться чем-то обрывочным и незаконченным, решат первые десятилетия нашего века. Тут только и выяснится, способна ли она породить те высшие органы, которые делают из людей личности, а из книг — произведения.

Даже искусственная литература не смеет расширять пропасть между собой и народом, даже она, и как раз она, должна с ним сближаться. Сближаться, конечно, не означает опускаться к его злым и дурным сторонам. А народ должен, наоборот, учиться любить свою литературу, пусть даже искусственную, именно потому, что она искусственная; ведь это не подразумевается само собой, а требует воли и стремления. Правило гласит, что всякая народная литература в позднейшем дифференцированном культурном развитии превращается в искусственную литературу; все, что было вначале спонтанным, наивным и естественным, впоследствии должно создаваться искусственным трудом. И случай с чешской литературой — лишь крайний случай, подтверждающий то же самое правило, хотя, безусловно, как раз в этой крайности заключены все опасности и трудности.

Даже между искусственной литературой и народом должна быть установлена и постоянно обновляться тайная связь любви, иначе литература засыхает и увядает. И искусственная по своему происхождению литература нуждается в такой связи еще больше, чем литература в корнях своих народная, точно так же как оранжерейный цветок требует больше тепла, чем цветок, растущий в природе.

В этом великий смысл культуры: искусственная ли-

тература, особенно у молодого народа и в начале своего развития, должна сознательно и целенаправленно культивироваться народной любовью. Народ должен включить такую литературу в мир своих самых чистых и застенных мечтаний и делиться с нею всякой своей высокой надеждой, всеми формами грядущей жизни, которые он до сих пор лелеет в своей груди лишь как слабые возможности и обещания.

Каждое великое поэтическое произведение представляет собой диалог между поэтом и народом: перед народом поставлен вопрос о самом важном в его судьбе — и народ должен найти на него ответ, который прочитывается и предугадывается поэтом. Всякая иная литература — в конечном счете игрушка, тепличный цветок, исключение, а не закономерность и не жизнь. Между великим поэтом и великим народом всегда есть духовный брачный союз, и народ, лишь сожительствовавший со своей поэзией или обращающийся с нею, как с любовницей, от которой ждут заграничных цирковых успехов, всегда раньше или позже ее утрачивает. Поэзия — это духовный пир; великий народ устраивает его себе из лучших яств — из жизненной красоты и силы, из правдивости и честности своих сынов и дочерей. От поэзии и от своей любви к ней великий народ никогда не ждет никаких близких и видимых успехов; он не хочет даже, чтобы поэзия будила его сонную энергию, ибо знает, что это попросту невозможно, поскольку всякая сильная поэзия есть лишь выражение, цвет и пена национальной энергии. Сильный народ ждет от поэзии только того, чтобы она связывала, укрощала и освящала его слишком разбушевавшиеся силы, его горячую и бьющую слишком высокой струей энергию; по крайней мере такую задачу ставили перед своей поэзией греки в пору своего и ее расцвета.

Если у нас до сих пор нет высочайших творений драматической поэзии, никто не виновен в этом и виновны все. Где нет таинственного диалога между поэтом и народом, где народ не собирает всех сил и не напрягает их для высочайших всемирно-исторических целей, не может быть великой драматической поэзии. Старая аттическая трагедия соответствует вершинному моменту в историческом развитии Афин; трагедия Шекспира и его современников возникает в момент, когда Англия достигла мужественной зрелости и основывала свое мировое господство на море, а Геббель и Вагнер предшествуют объ-

единению Германии и так тесно связаны со стремлением к этому единству и идеей великой Германии, что это можно прямо почувствовать на ощупь. Высочайший расцвет драматической поэзии всегда есть творение коллективное: наряду с душой творца в создании ее принимают участие миллионы иных душ, охваченных тем же жаром и образующих с творцом единое духовное сообщество, исповедующее с ним одну веру и разделяющее его устремления.

Искусственной литературе более всего нужен постоянный мощный приток жизни. Такая литература может сильно жить, лишь культивируя жизнь и постоянно прокладывая дороги к ней, лишь будучи позитивной и сознательно позитивной.

Не будем питать иллюзий: в нашу эпоху рождается новый человек, новый в том смысле, что он не позволит легко себя обманывать и вводить в заблуждение, не удовлетворится удобными фикциями и шаблонами и не станет терять время на чтение бессодержательной и бедной литературы. Он не будет любить литературу, которая, дабы обрести характерность, прибегает к культу безобразного, проявляет ограниченность, пытается привлечь его кривляньем, тенью и тьмой, жестокостью и ухмылкой; литературу, которая не умеет воздействовать закономерной красотой и силой и потому осуждена кокетничать с исключительностью, уродством, развратом и всякого рода монстрами. Верх берет человек, разглядевший эти слишком дешевые трюки, эту слишком пустую манерность и отворачивающийся от них как от ребячества. Такой человек потребует от литературы, чтобы она дала ему положительные ценности в закономерных формах (ибо нет в поэзии и в искусстве жизненной ценности без формы и вне формы). Этот человек будет требовать, чтобы поэзия не приукрашивала жизнь, а ее преумножала и многократно усиливала, чтобы заселяла землю более совершенными, лучше и легче организованными типами людей, которые сумели бы овладеть миром полнее, чем это удалось нам. И в мировом состязании выдержит конкуренцию лишь такая литература, которая поймет эти новые позитивные предпосылки своего существования и сумеет им соответствовать.

Я не хочу сказать, что новая литература и поэзия будут веровать в схему неустанного и вечного прогресса, что они будут безрассудно оптимистическими. Отнюдь

нет. Наоборот, эта литература будет пессимистической в той мере, в какой всякий более глубокий взгляд на жизнь и на человеческую судьбу по необходимости окажется пессимистическим. Эта литература не станет забывать, что истинно большой человек представляет собой ббльшую мишень для стрел и копий судьбы; что тот, кто растет духовно, одновременно преумножает формы и способы своего страдания. Эта поэзия создаст новую трагиду — не академически сдержанную или полную меланхолического самоотречения, а основанную на многократно усиленной любви к жизни. Речь этой трагиды будет такой: я люблю жизнь, люблю ее обжигающие до боли пламенные языки, потому что они светят, и горят, и очаровывают, люблю их, несмотря на то, что сгорю в них. *Наперекор всему* эта новая поэзия будет любить жизнь, наперекор всему будет петь ей хвалу и славу. Единственно такой трагический взгляд ведет к художественной форме в высшем смысле слова, ибо выше личного счастья ставит наслаждение вещью, воззрение, форму, закон. Такой трагический взгляд преумножает жизненные силы, ибо удваивает их преходящее волшебство культом непреходящей красоты.

В молодой чешской поэзии хотя пока еще редко, но уже заявляют о себе первые предвестья такой новой трагичности. Особенно в последних произведениях Ружены Свободовой⁴ явственно выступает этот новый культ жизни и поисков путей к ней; тем самым часть ее творчества обращена к завтрашнему дню. Предвестья этих новых оценок можно найти и у некоторых других молодых поэтов, хотя и не столь ясно и определенно.

Это новое жизненное вдохновение приносит и новую, я бы сказал позитивную этику. Эта этика ничего не запрещает, потому что не зиждется на отрицании, а диктуется величием души, которая, даже погибая, находит еще свободную минуту для дифирамба в честь жизни и благодарности ей.

Эта новая поэзия и литература в первую очередь должны будут удержаться от распада и прискорбной распри силу и нежность, красоту и здоровье, отвагу и мудрость.

Путь к величию, который искренне и преданно ищет не одна молодая чешская душа, таков, и только таков.

Прага, 1909

Šalda F. X. Studie z české literatury. Praha, 1961, s. 40—59.
Перевод О. Малевича.

НА ТЕМУ: ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Моя молодая прелестная приятельница г-жа Пуйманова-Геннерова¹, у которой в одном мизинце больше таланта и остроумия, чем у меня во всех моих десяти ревматических пальцах, вместе взятых, уже дважды здесь, в «Трибуне»², пыталась расколоть «крепкий орешек» — вопрос о жизненной значимости и действительности словесного искусства.

Первый раз — в рецензии на «Мечтателей и убийц» Лангера³. Повествовательное искусство Лангера — а это, несомненно, подлинное словесное искусство в хорошем и даже самом лучшем смысле слова — она сочла «игрой с кинжалами»⁴, чем-то опасным и легкомысленно дерзким, что может одурманить и совлечь с истинного пути молодые души. А позавчера, вспоминая старого патриарха и патрона всех художников слова (я подчеркиваю — «художников») Флобера⁵, она написала фразу, которая привлекла мое внимание и дала мне богатый материал для размышлений. Она написала, как всего один раз в жизни, лет двадцати от роду, была близка к самоубийству по прочтении «Воспитания чувств» — настолько пустыми и безутешными показались ей мир и жизнь в самом их существе. Эта фраза своей странной и даже трагической иронией поразила и болезненно взволновала меня. Флобер полагал, более того, был твердо убежден, что выступает в своем художественном творчестве как деятель общественной *нравственности*. Он был уверен, что в своих книгах как в зеркале отразил легкомысленную фривольность и предостерег о страшном конце тех, кто подобным образом ведет себя в жизни; он верил, что романтическая литература, которая видит и преподносит жизнь в красочном тумане иллюзий, приводит молодых женщин и девушек на путь прелюбодеяния и самоубийства, как привела она к этому Эмму Бовари, и что нет иного лекарства, кроме как холодно ироническое, аналитическое и анатомирующее искусство, представляющее жизненную игру как механическую, скучную и пустую пляску святого Витта. Ведь он привел свою героиню к познанию, что прелюбодеяние так же скучно, как и супружество, и был убежден, что своим романом заслужил *prix Monthyon*⁶ — премию французской Академии, даваемую за самые благородные деяния нравственной самоотверженности и любви к ближнему. И вот

приходит молодое, прекрасное, талантливое существо, у колыбели которого, так сказать, стояли лишь добрые феи, чтобы наградить его силой, красотой, радостью, повторяю: молодое существо, свежее как утренняя заря, поэтесса на пороге своего творческого пути, а не какой-нибудь старый, прогорклый и прокисший моралист, ничема или неудачник в жизни и искусстве — и вдруг пишет эту страшную фразу, которая звучит как проклятие, брошенное вслед старому мастеру опасных ненужностей...

Эти жалобы на искусство наверняка не новы; однако ново то, что их высказали уста молодой художницы, и высказали с болезненно искренним оттенком подлинного страдания, без театральности морализатора по профессии и призванию.

«Непозволительно быть такой красивой», — слушал я когда-то на курорте сетования старой, седой дамы по поводу волшебной девичьей красоты в первом расцвете молодости. «Почему?» — спросил я. «Потому что она принесет в мир много несчастья», — отвечала та. «А себе — нет?» «И себе тоже, но это нас уже не касается». Я удивился и подумал: моралисты жестоки, куда более жестоки, чем может показаться; в заботах о целом они забывают об элементах, его составляющих. И еще они односторонни: не допускают не только красоты, но и уродства, если оно претупает определенные границы.

Г-жа Пуйманова-Геннерова не может простить «Воспитанию чувств» того, что оно показало ей жизнь как тление, помой, грязный осадок; не может простить этой книге банальную омерзительность, трезвость нарочитой скуки ее сюжета. Мне казалось, что после Стриндберга и Ведекинда⁷ мы куда бесчувственнее. Но по всей вероятности, в сем пункте г-жа Пуйманова не до конца высказала свою мысль. В «Воспитании чувств» и правда есть что-то особенное, иное. Безусловно, Флобер здесь ярче всего проявил свое гашишное или опиумное искусство стиля, он *вынужден был* его проявить потому, что сюжет им был избран самый банальный, самый бессодержательный, самый скучный и лишь с помощью такого стилистического сибаритства его можно было сделать художественно удобоваримым. Это была некая ставка, пекий *tour de force**; в «Госпоже Бовари» есть по крайней

* Ловкий трюк (франц.).

мере несчастье, смерть, самоубийство, помогающие поэтичности и поэтизации, — в «Воспитании чувств» и того нет: лишь медлительное прозябание в скуке, какое-то тягучее линяние и утеря красок вплоть до конца жизни. И так, некая ставка, некая виртуозность, некое канатоходство высшего класса, но все же канатоходство. И потому жестокое, безжалостное слово о «творческом эгоизме», которым воспользовалась г-жа Пуйманова, не кажется мне таким уж несправедливым.

Жалобы на искусство и исходящую от него опасность не новы, это так. Нужно ли идти в глубь веков вплоть до Платоновой «Политики»? Безусловно, нет. Вспомним хотя бы Дантов стих из знаменитого эпизода с Франческой и Паоло. Однажды они читали вдвоем роман о Ланчелоте и Джиневре, наивно, певинно, без всяких подозрений, не помышляя ни о чем грешном. Несколько раз откладывали книгу, зардевшись от стыда, пока «повесть не победила» их в том месте, где говорится о поцелуе в смеющиеся губы. Тут они поддались искушению подражания: *«И книга стала нашим Галеотом!»*⁸ — с осуждением замечает Дантова Франческа. Толстой в «Крейцеровой сонате» сделал сводником даже того, кто строгой духовностью своего высочайшего искусства, казалось бы, всегда будет далек от какого бы то ни было сводничества, — Бетховена. А ныне история литературы располагает трудами, в которых широко и убедительно изучается воздействие определенных художников или определенного вида искусства на нравственную жизнь современников. Так, Мегрон⁹ написал толстый фолиант *«Le romantisme et les mœurs»**, где на основе судебных актов рассказывается о самоубийствах из романтической моды, вину за которые несут отдельные романтические поэты, о культе и распространенности преступления, приписываемого Антони — герою драмы Дюма¹⁰; об изменах и разводах, происшедших из-за книг Жорж Санд; о сатанизме и садизме, вина за которые ложится на романтических поэтов.

Напротив, защитники искусства возражают: разумеется, можно злоупотреблять и искусством. Почему же нет? Злоупотребляли религией; развращенный или слабый человек способен злоупотреблять чем угодно. Разве слабые и болезненные юноши не возбуждаются и не развивают в себе порочность даже при чтении Священного

* «Романтизм и нравы» (франц.).

писания? Под впечатлением от некоторых сцен Ветхого завета? А что уж говорить о воздействии репродукций Венеры Джорджоне или Тициана! Спасло ли когда-нибудь и кого-нибудь художественное произведение — стихотворение, роман, драма, — это умалчивается, об этом не говорят; но все же мы знаем многочисленные случаи, когда искусство пробуждало совесть в момент колебаний, когда оно нравственно поддерживало слабого и нерешительного; однако эти случаи не регистрируются, ускользают от общественной статистики. Зато кое-кто пытается обвинить искусство даже в тех случаях, когда катастрофа и без него была неизбежна, поскольку люди, о которых идет речь, были внутренне ущербны и давно созрели для падения. Кажется, именно Леметр¹¹, защищая Жорж Санд, произнес: «Кто совершил падение, прочтя роман, пал бы и без него, и наверняка глубже — или вернее: ниже, чем после его чтения!»

И все же я бы не хотел, чтобы мы так легко прошли мимо этой кардинальной загадки. Пусть даже Леметр прав, пусть искусство дало лишь последний толчок, последнее оправдание, лишь опоэтизировало пагубную мысль — его вина оттого не стала ни на йоту меньше. И то, что именно сейчас слышатся негодующие голоса, причем не голоса профессиональных моралистов, а голоса молодых поэтов и творцов, указывает на тот факт, что речь идет о чем-то очень важном — о самой сути художественного творческого процесса. В нашу эпоху, когда закладываются основы будущего развития, может быть, столетнего, когда все изучается заново, когда мы не хотим иметь ничего неприкосновенного и сакраментального, когда мы не выносим — и с полным основанием — никаких святых ореолов, налагающих вето на анализы и исследования, мы не должны позволить испугать и сбить себя с толку предрассудками ни справа, ни слева; должны уметь ставить вопросы, помогающие проникнуть к самому ядру вещей, и не отводить взгляда от самого страшного. Над тем местом в замерзшей реке, где треснул лед, ставится предупредительный знак; над разрытым канализационным ходом водружается шест с предостерегающим красным фонариком. Почему же не вывесить его и над самыми прославленными произведениями искусства, если в них заключена опасность для человека? Почему не приписать под ними: *«Внимание! Здесь гнездится малярия!»*

Творческий художественный процесс не содержит ничего мистического, исключительного и изолированного, не поддающегося изучению и непознаваемого. Это нечто знаменательное, прекрасное, сильное, однако не выходящее из ряда явлений природы, нечто, с чем встречаешься не только в искусстве, но и вообще в жизни, пусть в несоизмеримо меньшем количестве и более ослабленно. Полагаю, в этом есть нечто по сути своей *гигиеническое*, нечто ставящее целью высшее здоровье и возрождение своего носителя. Великие поэты и художники, которые умели наблюдать самих себя, такие, как Леонардо, Гете, Флобер, знали, что посредством творчества избавляются от болезни, муки, страданий, которые в противном случае одолели бы их. Вертер у Гете, или Раскольников у Достоевского, или Эмма Бовари у Флобера — это в значительной мере извергнутый яд, преодоленная болезнь, все эти художники хотя бы на время выздоровели благодаря своим произведениям. Флобер в минуту искренности сам признался: «*Madame Bovary c'est moi*» *, а то, что Гете к Вертеру и Достоевский к Раскольникову имели самое близкое отношение, что эти черви — кровь от крови, плоть от плоти их авторов, не требует доказательства.

Я не выступаю за патологические понимания художественного творчества. Наоборот, художник никак не более болезнен, чем обычные люди. Художник даже сильнее, здоровее, устойчивее их. Посредственный человек влачит за собой свою душевную нравственную слабость или болезнь до тех пор, пока она не превратится в хроническое заболевание, не войдет в его жизненную основу и ткань, между тем как художник, поэт потому и является творцом, *что не выносит таких длительных, затяжных воспалительных процессов в душе*. Он избавляется, освобождается от них в остром пароксизме, в горячке творчества. Творчество — его очищение, его выздоровление: посредством творчества художник добивается все более глубокого и крепкого здоровья.

Но то, что он изверг, исторг из себя в таком остром очистительном кризисе, в страстном томлении, может быть, и на самом деле бывает совсем иным ядом, еще не отстоявшимся, слабым, ибо жизнь подражает поэзии, подражает искусству, подражает их творениям. Безвред-

* «Госпожа Бовари — это я» (франц.).

ными фантомами поэтические творения бывают лишь для книголюбов, историков литературы и ученых, которые их описывают, классифицируют, оценивают, собирают, каталогизируют, препарируют, анализируют; но для горячей юной крови они всегда — сгусток жизни, модель, по образцу которой молодость формируется, к которой она старается приспособиться; книги содержат для юношества волшебство душевных эпидемий, несут в себе самую соблазнительную заразу.

И в самом деле, кто не замечал, что именно такие произведения, как названные мною, произведения, в которых автор сам вел борьбу с нравственной, чувственной, душевной болезнью, с безумием или злом, дабы их преодолеть и исторгнуть из себя, были особенно опасны для его младших современников? Кто не знает, что Вертер, Раскольников, госпожа Бовари становились образцами для подражания вплоть до мельчайших деталей одежды, движений, физиономических и мимических особенностей? Что они создали опасную моду? Все это произведения, в которых их создатели воистину не на жизнь, а на смерть боролись за собственное здоровье, вели бой со своим внутренним врагом, — да, несомненно, такие произведения, и только такие! Здесь действительно можно говорить о творческом эгоизме. Но у нас есть оправдание для их творцов: они были к этому и вправду вынуждены; если бы они не одержали победу, если бы не сумели объективировать свои страдания, то сами остались бы лежать на поле боя. Вопрос стоял ребром! Или — или.

Итак, поэт — это тот, кто живет более интенсивной жизнью, чем другие: стремительнее, накаленнее, в более быстром ритме и темпе. Отсюда сияние его красок; отсюда жар, которым дышат его творения, но отсюда же и их привлекательность для других, их заразительность; способность свойственных им настроений передаваться другим и воздействовать на них; отсюда же и их социальная подозрительность и опасность.

Эти жгучие краски, этот лихорадочный, трепетный жар, естественно, отличающий творчество всякого подлинного поэта и творца, стремится скопировать лжехудожник, литературный ремесленник и писака, и стремится не только скопировать, а еще и превзойти. Литературный предприниматель производит художественную продукцию, и по большей части — крикливую художественную продукцию. Лакирует нестрее, чем это прили-

чувствует и соответствует нормальному вкусу; форсирует, выделяет, играет колоритом; выписывает каждую деталь — одним словом, изготавливает фирменное блюдо, создает нервное настроение, готовит сенсацию. В то время как истинный художник приглушает краски и тормозит разбег, подражатель, усвоивший чужую манеру, стремится быть святее самого папы, поскольку рассчитывает на успех. А молодежь не умеет отличить подделку от оригинала; наоборот, с присущей молодому возрасту некритичностью принимает такую подделку, такой «заменитель», как нечто лучшее и более сильное, чем оригинал. Здесь как раз и уместно упоминание о Галеоте, здесь самое время звать полицию. «И книга стала нашим Галеотом!» Данте заклеил этим именем не подлинно великое поэтическое произведение, а лишь модное развлекательное чтиво, щекочущее сексуальные чувства, чтиво, которым уже тогда, в его время, затопляла Европу Франция, как затопляет ее и сейчас.

Увы, не вызывает сомнения, что и подлинное, большое искусство представляет собой определенную общественную опасность, ибо творческий процесс в определенных случаях нельзя отделить от эгоистических побуждений. Творческий художник — это особо сильная индивидуальность, некто отличающийся от других не по собственной воле, а самим своим существом. Тот же, кто отличается от других, никогда не бывает носителем согласия, в нем преобладает диссонанс; и долг иных деятелей — установить гармонию между ним и обществом. Покуда будет существовать пропасть между автором и читателем, между производителем эстетических ценностей и их потребителем, до тех пор искусство и творчество не застрахованы от того, что будут таить в себе общественную опасность. Нет такой пищи — за исключением, пожалуй, той, которую ты сам себе приготовил, да еще из продуктов и веществ, которые тоже изготовил сам, — чтобы наверняка объявить ее безвредной, гарантированной от примесей и эрзацев, а также полезной для здоровья.

Уменьшить пропасть между автором и читателем — именно такая проблема и стоит сейчас перед современным искусством, и стремление это исключительно здоровое и оправданное. Но только как уменьшить? Одни хотят принудить художника к «снижению полета», как говорят эстеты и декаденты, желающие, чтобы эта пропасть стала как можно шире, поскольку они всюду ищут сенсацию,

а взгляды их на искусство театрально поверхностны. Конечно, «снижение полета» — это метафора, да еще неверная. Речь идет не о снижении полета, можно с полным основанием сказать, что речь идет об *углублении* полета, то есть о нисхождении во внутренний мир, достаточно глубоком и, разумеется, в высшей степени непросто, настолько глубоком, чтобы искусство могло обнаружить в себе нечто *всеобщее, все человечество*, а тем самым и типическое для него и то, что составляет средний уровень. «Не стремись *сознательно, умышленно* отличаться, художник, творец, поэт, — звучит здесь вполне обоснованный приказ или, скорее, совет, — *не культивируй* свои особенности, свою исключительность, наоборот, *подавляй их*. Верь, что лишь такая индивидуальность, такое своеобразие, такая исключительность имеют цену, они останутся, *несмотря на все* попытки подавить их и *вопреки таким попыткам!*» Именно этим и отличается псевдосовременный хилый художник от внутренне здорового античного художника: этот художник древности не стремился делать ничего сознательно исключительного, сознательно и умышленно нового... и все же делал это невольно, потому что, будучи художником-творцом, не мог не делать. Ведь это совершенно разные вещи — деланная, надуманная, насильственная исключительность и исключительность, которая содержится в самом характере и природе вещей.

Другие хотят, как говорится, «приподнять» читателя, общество на уровень художника-творца с помощью так называемого художественного воспитания. И тут у меня есть сомнения, даже если оставить в стороне все ошибки, в которые впадает так называемое художественное воспитание у нас, да и в других странах. Ибо в искусстве имеет силу лишь одно воспитание — воспитание действием, самим творчеством. Только такое «поднятие» имеет смысл и воздействие, когда художник-творец сам «поднимет» своего читателя до себя *своим произведением*, или, еще лучше и проще, — когда они на миг *сливаются*. Теоретическими наставлениями в какой-то мере можно подготовить такое слияние, но сам акт есть таинственное и прекрасное действие социальной эротике, непостижимое и святое, как всякая эротика!

Есть и еще один радикальный путь для устранения пропасти между автором и читателем. Путь, который можно назвать и радикально-индивидуалистическим и

радикально-коммунистическим одновременно: пусть каждый человек станет настолько всесторонним, что сможет сам создавать искусство, в котором нуждается. Следовательно, пусть он сам построит и украсит свое жилище, украсит свою посуду, утварь, орудия труда, одежду, пусть запоет, испытывая потребность излить взволнованную и растроганную душу, песнь или молитву, пусть, импровизируя на ходу, расскажет своему ребенку или кругу друзей эпическую сказку или миф, пусть выразит свое весеннее или летнее радостное настроение и прилив новых сил в танце, пусть нарисует сам для себя картину, вырежет или вытешет для себя статую, если почувствует потребность во всем этом. Чтобы в искусстве он не пользовался ничем из вторых рук, ничего не заимствовал от другого, а сам создавал все, в чем нуждается. Сам пеку себе хлеб... и духовный тоже; да еще из муки, которую сам смолот, из зерна, которое сам засеял! Не думаю, что возникшее таким путем искусство будет хуже нынешнего, добрых девяносто пять процентов которого вызвано к жизни столь низкими мотивами, которое умышленно себя калечит, чтобы пользоваться большим спросом и приносить больше доходов, спекулирует на столь низких инстинктах, на убогих вожделениях и пороках,— скорее, наоборот! Только тогда была бы засыпана пропасть между художником-творцом и адресатом, или потребителем искусства; а вместе с нею исчезло бы так много низости, мелочности, сумасбродства и никчемности! В том числе социальная опасность, которая до сих пор неразрывно связана с творчеством,— опасность как для творца, так и для потребителя. Пока и в искусстве сохранится разделение труда, и в нем будет существовать несправедливость, а с нею — все опасности наслаждения и страдания, здоровья и болезни, предприимчивости и самоотверженности, ибо *этот* мир зиждется на принципе компенсации и живет искусственно вызываемыми и размножаемыми противоречиями.

«Tribuna», 1921, N 297, s. 3—4.
Перевод О. Малевича.

ОБ УПАДКЕ ЛИТЕРАТУРЫ... И МНОГИХ ИНЫХ ВЕЩАХ...

Редактор этой газеты г. Фердинанд Пероутка ¹, сам беллетрист, написал в рождественский номер передовую на горестную тему — упадок современной чешской беллетристики. В этой статье он с каким-то мстительным сарказмом указывает на пренебрежение, в каком очутилась чешская художественная литература. Публика, дескать, отдает предпочтение фильму, и не без оснований: это справедливое наказание за грехи чешской литературы, за ее несерьезность, игру в бирюльки, формализм. И будто бы положение не улучшится, пока писатель не вернется к «терпеливому изучению действительности». Из этого Содомы, мол, не помогает выйти и молодая коммунистическая поэзия; наоборот, она так же родилась в кафе, носит такой же искусственно литературный и эстетский характер, как и ее предшественница, только как бы на выворот. Поэты постарше забавлялись бумажными маркизами, молодые поэты забавляются бумажными рабочими. Их варварство и грубость — подделка; и потому тяжкий грех берут на душу те из старших, кто (очевидно, из трусости, из чего же еще?) с ними кокетничает... «*Mea culpa, mea maxima culpa*»*, — бьют себя многие в недостойную грудь...

Статья г. Пероутки содержит много верного, но еще больше лишь остроумного и сатирического; если бы все было наоборот, было бы куда лучше. Эта передовая проникнута какой-то мстительной и карающей трезвостью, полагающей, что ее слишком долго недооценивали и что настало время достаточно резко проявить себя. Такую трезвость многие люди издавна принимали и принимают за критичность. И не вызывает сомнения, что статья г. Пероутки будет встречена дружными аплодисментами, в том числе, вероятно, и не очень чистоплотных рук, в одобрении которых сам автор едва ли будет заинтересован; но такой бывает кара — раз уж нам все время попадается под руку достопочтенная мадам Немезида — за все подобные рассудительные вмешательства и виндикации... «Вот разумный, рассудительный человек, — скажут многие литературные ретрограды, — как он отомстил за нас! Разве мы не проповедуем из года в год возврат к

* *Моя вина, моя большая вина (латин.).*

родной почве! Терпеливое изучение действительности!» И такой ретроград с великим удовольствием поспешит издать восемьдесят девятый том своих Сочинений, роман о том, как где-нибудь в Прскавицах расстроилась свадьба Гонзы с Барчей, потому что на храмовый праздник из Праги приехал Франтишек и влюбился в Барчину подружку Пепичку... Другие скажут: «Вот, трезвый ум! Придерживайся во всем золотой середины! *Omne nimium vertitur in vitium*» *. А самые ученые переведут выражение «трезвый ум» на английский язык, назвав его «*common sense*» **, и будут считать, что только теперь они по-настоящему критичны...

Но у меня, к сожалению, уже не хватает терпения, чтобы чересчур серьезно относиться к советам «терпеливо изучать действительность». Ведь они появляются с терпеливой регулярностью несколько раз в год уже на протяжении десятилетий. Я не верю им. Не вижу в них панацею от всех болезней. Действительность! Какое обтекаемое слово! Каждый представляет себе под ним нечто иное. Один подразумевает под этим подробное описание персонажа от головы до пят: какого цвета у него пиджак и брюки, сколько пуговиц на жилете... Для другого это воспроизведение механизма мышления человека, его образа действий, привычек и натуры. Третий будет стараться извлечь из персонажа жгучее ядро его характера, определить его духовный тип. Бальзак изучал действительность иногда терпеливо, иногда нетерпеливо, но всегда деформировал ее в своих целях и в соответствии с общим стилем произведения. У нас были люди, которые изучали действительность в самом деле терпеливо, и все же из этого не вышло ничего, кроме пустоты...

Но не будем из-за частных забывать о главном. Господин Пероутка, несомненно, прав, говоря о кризисе литературы. И прав в более широком и глубоком смысле, чем сам предполагает: речь идет не только об упадке нашей литературы, речь идет и об упадке всех остальных цивилизованных литератур, и не только об упадке литературы, но и об упадке всего современного искусства, и не только искусства, но и целого ряда иных институтов и формаций, экономических, социальных, культурных. Просто-напросто современный человек переживает столь основательный перелом, что не так-то легко установит

* Всякое излишество — дорбк (латин.).

** Здравый смысл (англ.).

его масштабы... перелом, связанный с тем, что старая социальная вера, старая организация ценностей, труда, мышления, творчества разбита, а новой нет. Кризис современной литературы — явление значительно более глубокое и сложное, чем это кажется на первый взгляд. Беда не только в том, что литература стала играть в бирюльки, а если она и стала играть в бирюльки, то не со вчерашнего дня. Наше настоящее — если не последний, то по крайней мере один из последних этапов длительного, многовекового процесса разложения, начавшегося в конце средневековья с Ренессанса и Реформации и достигшего апогея во французской буржуазной революции и ее отзвуках, отчетливо продемонстрировав нам свой жалкий результат — личность освобожденную, но и обедненную, беспомощную, дезориентированную, анархическую: горстку распада, хаос в миниатюре. Не только литература — все современное искусство аналитично и совершенно субъективно. В иные времена, в великие эпохи культурного творчества, художник понимал свое назначение как подчинение порядку и дисциплине, как самоотречение и службу чему-то великому, надличностному; он не хотел отличаться ни от других художников, ни от своих учителей, ни от своих товарищей, наоборот, хотел максимально к ним приспособиться... Он не придавал никакого значения своей индивидуальности; не считал себя личностью, чувствовал себя безымянным рабочим, все честолюбие которого исчерпывалось стремлением как можно лучше выполнить доставшуюся ему долю общего труда. Он сливался с общим великим коллективным ритмом, не искал личной славы за счет целого, полностью ему подчинялся, он нес общее бремя, и потому самого его нес общий поток.

Для такого неэгоистичного искусства было необходимо нечто недостающее нашей эпохе: великая общественная вера, великая социальная религия или миф, которые определяли шкалу ценностей, отводили каждой функции и каждому индивиду совершенно определенное прочное место в общественном устройстве. Искусство надличностное, искусство в самом деле массовое, творческое и общественно полезное может возникнуть только в том случае, когда я художника, его субъект молчат, когда они удовлетворены. А этого можно добиться лишь с помощью какой-то общественной веры, лишь с помощью мифа, связывающего и объединяющего всю общину и

каждого ее члена и гражданина в отдельности. Такой массовый миф, такая общественная вера или религия всегда старались освободить человека от беспокойства и страданий его я, его личности и обратить его внимание, его любовь к целому, к предмету. Если человеческая личность не находит объединяющего и гармонизирующего начала в общей массовой вере, она полностью погружается в свою субъективность, предается анализу, скепсису, которым нет конца. Человек до бесконечности анатомирует себя, гримируется, играет сам с собой и ковыряется в себе. Он подпадает под власть самой страшной из всех существующих болезней — ипохондрии. Превращается в *le malade imaginaire* *. Кажалось бы, здоровый на вид, здоровый физически, он болен душой, обращающей свои шипы против себя самое. Такое существо, не имея и не зная закона, которому бы оно подчинялось и служило, оказывается во власти причуд, настроений, произвола, неуверенности, анархии, бесперспективности.

Уже начиная с Ренессанса появляются интересные индивиды и индивидики. Каждый из них пестует свою личность в ущерб и за счет целого. Играет со своим я, наряжает его, делает его интересным, выставляя в различном освещении; забавляет себя и мир своей внутренней нищетой. Начинается литературное самораздевание. Роман, лирика, эссе рассматриваются как литературное средство привлечь к себе интерес, выставить напоказ свои личные проблемы. И даже такое величайшее произведение, как «Фауст» Гете, есть не что иное, как роман неразрешенных личных проблем и проблематичности, самораздевание с космическо-метафизическими световыми эффектами. Поэт и художник утратили способность служить целому, верить ему, любить его; и сразу же появляется самообожествление, крайний субъективизм, чрезмерная зависимость от настроений, любование причудами возвышенного, интересного человеческого экземпляра... Поэт и художник сейчас развлекают публику, но нет такого развлечения, которое бы в конце концов не приелось; искусство вырождается в погоню за все более увлекательными развлечениями, и погоня эта может продолжаться бесконечно, поскольку нет перца, которого нельзя было бы переперчить, нет пряностей, которые нельзя было бы заменить еще более пряными пряно-

* Мнимого больного (франц.).

стями. А когда дальше ехать некуда, можно начать сначала... В итоге такого субъективизма и индивидуализма возникает скука и... полнейший недостаток индивидуальности. Ибо там, где интересной личностью хочет быть каждый, в конечном счете ею не способен стать никто. Соль и изюминка всей игры как раз в этом и заключается: не тот настоящая индивидуальность, кто *хочет* во что бы то ни стало отличаться от других, кто хочет во что бы то ни стало творить иначе, чем другие, и по-новому, а тот, кто *отличается* хочешь не хочешь, ибо представляет собой нечто оригинальное и новое. Художник или поэт великой социальной эпохи не хотел быть иным, чем остальные, но все-таки был им: его личность *сама по себе*, как он этому ни сопротивлялся, проявляла себя и невольно отличалась от прочих. И, разумеется, только такое внутренне необходимое, неудержимое отличие имеет цену и ценность.

Наша нынешняя беда, но, впрочем, и надежда, если говорить только о литературе и искусстве, состоит, следовательно, в том, что нам опротивело индивидуалистически-субъективистское искусство, искусство распада, искусство интересно-развлекательное, сентиментальное и ироническое (ибо ирония есть не что иное, как изнанка сентиментальности) и что мы мечтаем о новом массовом искусстве, об искусстве новой объективной любви. Нас перестали забавлять разные более или менее интересные художественные индивидуальности, в конечном счете более похожие друг на друга, чем две капли воды, и мы жаждем истинного и цельного искусства — его, и только его. Не больше и не меньше.

Итак, речь идет о том, чтобы я художника или поэта, внутри себя объединенное, оздоровленное, спаянное, успокоенное и гармонизированное, полюбило мир, предмет новой любовью и негой и преподало их в новом, очищенном выражении. Это стремление называют новым реализмом, а также надреализмом — думаю, совершенно достаточно сказать по-старому: реализм. Но этот реализм не имеет ничего общего с натурализмом предвоенной эпохи. С натурализмом à la Золя, Лемонье², à la Мане³ или у нас К.-М. Чапек-Ход. И эти художники «изучали действительность» или, лучше сказать, предмет, но без любви, часто прямо с затаенной ненавистью, со скрытой насмешкой и злобой и потому видели их гротескно, комично, призрачно, жестко или жестоко. Они гнались за

эффектом интересности и развлекательности; и хотя они не кокетничали своим разлагающимся *я*, но неединым, неласковым субъектом, не искупленным никакой социальной верой, не освященным никакой любовью, искажали картину мира, придавая ему пугающий оскал, превращая в насмешливо призрачную галлюцинацию. Их натурализм — это даже не разновидность гротескного романтизма; их романтизм, собственно, это романтизм наизнанку...

Следовательно, сейчас дело прежде всего в том, чтобы поэт или художник обладал великой объединяющей социальной верой, чтобы он чрезвычайно живо воспринял великие надежды эпохи, чтобы он дышал ею и всасывал всеми своими порами, чтобы жил из нее, в ней и ею; чтобы жил в первую очередь как член божьей общины, если воспользоваться средневековым термином, как соучастник и верующий социального мифа, если воспользоваться новейшей социологической терминологией Жоржа Сореля⁴. Итак, речь идет *только* об этом... Эге!.. А где взять такую всеобщую веру, такую новую социальную религию, когда как раз ныне они иссякли... где взять и... не красть!..

Самое молодое поэтическое поколение нашло их в коммунизме. Он объединил *я* этих поэтов; он отвлек их от самоанализа, он излечил их от внутренней раздробленности, от анархии. Если Ирки Волькеру, которого я коснулся здесь в предыдущей статье, удалось совершить маленькое чудо — написать несколько цельных, проникнутых любовью и теплом эпических стихотворений, это стало возможным потому, что общая вера, общее горе, общая надежда позволили ему забыть о распрях и спорах его внутреннего мира, спаяли его душу в единый прекрасный орган, наблюдающий мир с чувством новой, очищенной любви, влюбленный в мир с какой-то совершенно новой благодарностью и лаской. Однако мне возразят: коммунизм — обман; такая новая социальная религия ошибочна. С социологической точки зрения это вопрос второстепенный; совершенно безразлично, оправдан или не оправдан коммунизм как экономическая система. Важно только одно: он должен быть достаточно *жизненным, достаточно сильным*, чтобы изгнать из творческой души дьявола грусти, самоистязания и объединить ее в здоровое целое; чтобы освободить душу из плена одиночества и включить в массовое и всеобщее общест-

венное содружество. Кто сумеет сделать это, исполнит свою творческую миссию.

Господин Пероутка полагает, что «рабочий и фабрика для нашей молодежи такая же литературная декорация, какой двадцать лет назад были маркиз и размягчение мозга». Прежде всего позволю себе заметить: если что-то является действительностью в естественнонаучном смысле слова, так это размягчение мозга. Насколько я знаю, сделать из него декорацию до сих пор не удалось никому. Если оно где-нибудь встречалось, как, например, у Ницше или Мопассана, то проявилось в творчестве совершенно недекоративно, как конструктивный элемент... И, во-вторых, таким методом можно опровергнуть все. Достаточно сказать: бумажная декорация. Я не отрицаю, что среди молодых есть и фальсификаторы, что среди них есть мнимо отважные. Но для чего существует литературная и эстетическая критика, как не для того, чтобы распознать это. Бравата не есть мужество; отвага без разума ничего не стоит. И очень скоро выяснится, где подлинная отвага, а где театральная. Применительно к стихотворениям, о которых я говорил в предыдущих статьях, я отвергаю такое обозначение. Я достаточно образованный и опытный ценитель поэзии, чтобы знать, где подделка, а где подлинная драгоценность. Это стихи очень спокойные и уравновешенные, лишённые какой-либо нарочитости и эксцентричности.

Вот красноречивый пример того, как легко в таких вещах оказаться несправедливым. Господин Пероутка пишет в своей статье: «В их программе — *варварство* и грубость». Это явная неправда. В их программе нечто прямо противоположное — *классицизм* и примитивизм. Ведь они пишут целые статьи — и, разумеется, не только они, но и критики в Италии, Франции и т. д. — о том, как соединить две эти тенденции. Кто может ошибиться в столь ясной вещи, тот тем скорее может ошибиться в вещах более сложных и не должен был бы судить столь аподиктически.

На личные обвинения г. Пероутки я отвечаю неохотно. Потому что они несправедливы. Я никогда не призывал: люди добрые, не читайте Бальзака и Достоевского, читайте вместо них Пишу⁵ и Волькера. Лишь от *своего имени* год назад⁶ я выразил радость, что мне не приходится до окончания дней своих перечитывать Гете, что я могу читать и Волькера с Пишей, но видеть в этом лезть

может лишь брюзга и гипербореец⁷. Я думал, что пишу для читателей Аттики⁸ и не обязан подавать солонку с солью...

Насколько мне известно, прямой долг критика не только разносить *quand même* *, всему и всем вопреки, но и хвалить *quand même*. Сотни раз великие мастера критики повторяли: если ты встретишь двадцатилетнего юношу и увидишь в нем будущего Шекспира или Гете, ты должен найти в себе смелость заявить об этом публично. Часто для этого нужно больше отваги, чем для того, чтобы сказать семидесятилетнему кретину, что он кретин. Когда такому мальчику стукнет пятьдесят или восемьдесят или когда он умрет, всякий увидит, что это был второй Шекспир или Гете. Тогда уже твоя запоздалая прозорливость не будет иметь никакой цены. Но речь идет о критическом *прогнозе*, а это в критике, как и в медицине, вещь весьма щекотливая: нужно угадать, что вырастет из того или иного зародыша... Однако у нас в ходу убеждение, что сохранять по отношению к молодости сдержанность и рассудительную дистанцию — проявление некой особой критичности. Ни в коем случае! В этом проявляется лишь заурядная осторожность и дюжинная трусость.

За свою жизнь я на собственном опыте убедился в двух странных истинах, заслуживающих того, чтобы их заметили и другие. Первая: всякий раз, когда мне дарили что-нибудь действительно ценное, одаривал меня человек *более бедный*, чем я. Вторая: всякий раз, когда я мог научиться чему-то существенному и важному, я учился этому у человека, который был *моложе меня*. Пожалуй, над этим стоит задуматься.

Умеет дарить только бедный? Кажется, это так. Вероятно, потому, что он должен сначала найти в себе, в своем существе, чем дополнить подарок, как придать ему больший вес, сделав тем самым настоящим, подлинным даром.

Лишена ли молодость мудрости? Обычно так считается... и весьма опрометчиво. Долголетие принимается за мудрость, но оно свидетельствует лишь о хорошем пищеварении и ни о чем другом. Подавляющее большинство людей стареет от глупости, сумасбродства, трезвости и предрассудков, это называют — и совершенно ошибоч-

* Вопреки всему (*франц.*).

но — мудростью. На самом деле это лишь очерствелость, неспособность чувствовать, воспринимать, мыслить и судить. И в молодости часто заключается мудрость, только эту мудрость нужно уметь в ней распознать.

Так что я не позволю лишиться меня святого права учиться у молодости и радоваться ее открытиям. Неужто из опасения, что какой-то господин Икс или Игрек заподозрит меня в лести, я должен отказаться от собственного суждения и не могу радоваться тому или иному стихотворению Волькера, чтение которого доставило мне подлинно прекрасную минуту. Я думаю, что подобной превратной, малодушной, как у типичных лавочников, склонности к перестраховке у нас в Чехии так много, что мы, литераторы или журналисты, *nota bene* * журналисты, стремящиеся быть франтирерами честного человеческого спора, могли бы от нее отказаться...

Итак, я и впредь буду *учиться* у молодых независимо от того, шокирую ли я этим кого-нибудь или нет, и буду учиться у молодых в первую очередь. Таков мой коммунизм без страха и упрека: учиться всюду и у всех. Не исключая никого. Это не так легко, как представляется на первый взгляд. Это требует такого большого опрощения и отказа от узколичного восприятия, какое далеко не всякому по плечу. Это часть новой дисциплины — безразлично, назовем ли мы ее классицистической или реалистической, — о которой говорилось в этой статейке, а такой новой дисциплине должен был бы добровольно подчиниться каждый из нас. Прежде чем он будет вынужден сделать это самым ходом вещей и течением грядущих событий.

«Tribuna», 1922, N 305, s. 1—3.

Перевод О. Малевича.

ИЗ АЛХИМИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

«Алхимия слова» — необычайно удачная метафора, которую Рембо¹ использовал для обозначения своей собственно поэтической творческой деятельности, а мне она отлично подходит для того, чтобы с ее помощью я ввел вас в мастерскую или, лучше сказать, в лабораторию современного поэта. О творческой мастерской

* Здесь: тем более (*латин.*).

современного поэта в самом деле можно говорить как о лаборатории алхимика: и здесь из грубых, дешевых металлов обыденной жизни стремятся добыть золото, из повседневной обиходной речи — драгоценный сплав поэтического стиха. Слово современной поэзии не материал для громких фраз. Конечно, и в старой поэзии вы найдете стихотворные сгустки с мерцающим, светящимся ореолом, напоенные флюидами магнетизма, покоряющего вас своей эманацией, но это исключение, такие стихи встречаются в ней крайне редко. Поэзия тогда была по преимуществу делом общественным, органом общественной жизни, чтобы поэт из рода чудаков и нелюдимов мог предаваться в уединении поискам красоты для посвященных. Только современная эпоха, доведшая до крайности дифференциацию человеческих дарований, а также осуществившая последовательнейшую научную и художественную специализацию, создала и абсолютную лирику, этот дистиллят из многих эссенций, этот утонченный способ внутренней жизни, полностью отрешенной от всего внешнего и утилитарного. Только новейшая эпоха, предоставившая человеку время для частной жизни, родила и первых великих абсолютных лириков — Шелли², Китса³, По⁴, Виньи⁵, Бодлера⁶. Еще в 80-х годах минувшего столетия Врхлицкий, говоря о Бодлере, употребил выражение *magnus parens* * современной поэзии, и хотя бы применительно к французской поэзии это справедливо сейчас в еще большей степени, чем в те годы, когда Врхлицкий выдвинул такое определение.

Новейшие литературоведческие исследования все глубже раскрывают типичность и эпохальность Бодлера как поэтического явления: он в самом деле стоит на рубеже эпох, причем именно благодаря своему новому, чисто современному пониманию поэтического творчества. Это он ввел новый лирический строй, основанный на новой творческой фантазии и новом поэтическом методе. Строй всегда есть компромисс между свободой и необходимостью; и Бодлер установил новое взаимоотношение двух этих основополагающих факторов человеческого бытия. Он бесповоротно покончил с романтическим хаосом и романтической анархией, введя более высокие критерии отбора, и тем не менее сохранил все, что было принесено таящимися в романтизме силами обновления, но сохранил

* Великий родоначальник (латин.).

это, преобразовав разложение и распад в нечто положительное и энергичное. Он исключил из романтизма все краснобайство, всю дидактику, всю сентиментальность, весь старый, обветшавший пафос. Его ненависть к Мюссе⁷, считавшему поэзию вероисповеданием и разрушавшему всякую словесную иерархию во имя сентиментального промискуитета, к Мюссе, прославлявшему мелодраму, «на которой плакала Марго», и апеллировавшему к собственному человеческому сердцу — «*J'ai mon cœur humain, moi*»*, к Мюссе, воспринимавшему слезы как свидетельство искренности, как всплеск глубочайшей духовной жизни,— была принципиальной и непримиримой. Для Бодлера искусство — прямая противоположность всякой наивности, спонтанности и вульгарности, и слова эти он воспринимал как синонимы; Бодлер — суверенный интеллектуалист, стремящийся создать новый *духовный строй* в противовес натурализму и эмпиризму любых направлений, новый метод, который гарантировал бы поэта от всех жизненных случайностей. Бодлер — поэт крайней осознанности, заранее рассчитывающий, каким будет художественное воздействие его произведения, и ничего не желающий оставлять на волю случая. Согласно его утверждению, «величайшая честь для поэта — осуществить именно то, что было задумано осуществить», ибо «в искусстве нет случайности». Бодлер жалеет поэтов, «которыми руководит один лишь их инстинкт», для него это «неполные феномены». Теснейшее соединение поэта и критика в одном лице — таков его постулат, постулат по сути своей классицистский. Он неохотно прибегает к таким смутным словам и представлениям, как *инстинкт*, *провидчество*, *интуиция*, *чувство*, *гений*; с его точки зрения, все это таинственные силы природы, почитаемые лишь в силу эстетического предрассудка. Бодлер часто утверждал, что гений рационален; я не верю, говорил он, что можно скомпрометировать гений, истолковывая его. Он вводит во французскую поэзию анализ как творческий фактор, как инструмент образности — в этом я вижу новизну неизмеримого значения. «Я решил извлечь для себя урок о *почему* и превратить свое *наслаждение* в *познание*». Математика и музыка, расчет и внушение, анализ и образность для него корреляты, играющие друг другу на руку. В его

* «У меня есть собственное человеческое сердце» (*франц.*).

понимании, абсолютная поэзия основывается на двух жизненных элементах, которые одни только ни с чем не смешаны, которые одни только чисты в поэтическом смысле,— на духе и данных органов чувств.

Вопрос о том, в какой мере эти идеи поэтической методики принадлежат самому Бодлеру, а в какой заимствованы у По, является сейчас предметом литературоведческой дискуссии. Взгляд, высказанный и отстаиваемый Валери в его статье «*Situation de Baudelaire*» * в «*Variété II*»⁸, обоснованно оспаривается новейшими исследователями: зависимость Бодлера от По не была столь велика, как это считает Валери, доходящий до обвинений в плагиате. Поэтическое учение По, изложенное в его «Поэтическом принципе» и в «Философии творчества», имеет, конечно, точки совпадения с Бодлером; Бодлер кое-что взял у По, но додумал и оттенил это по-своему. По также отвергает «маниакальное увлечение эпосом» и «ересь нравучительности»; По тоже устанавливает суверенитет и автономию поэзии. По определяет поэзию звучащего слова как «создание Прекрасного в Ритмах»; ее единственным судьей является Вкус, то есть сравнительная чувствительность воображения. Поэзия не имеет никакого отношения ни к нравственному долгу, ни к Истине; поэтическое чувство можно легко отличить от Истины, питающей разум, и от страсти, волнующей сердце. И Бодлер изгоняет из поэзии истину, требующую точности, и страсть, требующую простоты, ибо последняя абсолютно противоречит красоте, которая увлекает человеческую душу. *Bios théoretikos*, жизнь умозрительная, составляет область поэзии, и принцип ее — человеческое стремление к сверхчеловеческой красоте; чистая сосредоточенность души в созерцательном самозабвении есть собственная цель поэзии. Бодлер заимствовал у По определение поэзии как энтузиазма, душевного волнения, определение, впрочем, романтическое и не являющееся достоянием одного только По, а также трихотомию Чистого Разума, Вкуса и Нравственного Сознания. У По он берет его определение вкуса как чувствительности воображения, которую он противопоставляет «чувствительности сердца». Но он не принимает ни радикального дедуктивного рационализма По в его понимании поэтической фантазии, воплощенном в «Философии творче-

* «Положение Бодлера» (франц.).

ства», ни его концепции стиха как музыки низшей ступени и низших способностей. Интеллектуализм Бодлера ближе христианскому спиритуализму, а тем самым и классицизму, чем дедуктивный рационализм По; Бодлер радикальнее, чем По, осуществил диссоциацию современного абсолютного лиризма от романтизма.

Бодлеру уже ясна двойная функция языка — коммуникативная и образная. Всякий раз, когда Бодлер говорит о поэзии, языке и грамматике, он определяет поэзию одинаково, а именно как «образное волшебство». По его мнению, поэт силой своей воли разделяется на двух деятелей, взаимодополняющих друг друга и относящихся один к другому как импульс и предмет, как причина и следствие, — на магнетизера и лунатика. Магнетизер, разумеется, не может быть магнетизером без знания ритуала и посвященности в него. А ритуала не существует без строжайшей дисциплины. Бодлер по своему существу человек, для которого поэзия не есть выражение мятежа и гений не есть выражение беспорядка, но, наоборот, поэзия и гений для него — это самая строгая закономерность и самая строгая методичность, следовательно, по своей поэтической натуре он близок классицизму. И в теории Бодлер защищает классицистическую просодию, а на практике его нововведения на этом поприще были столь неприметны, что Виктор Гюго мог не без основания подозревать его в ретроградстве. Однако его уважение к классицизму не было чисто словесным и некритическим; в конечном счете это было убеждение, что поэт должен работать под высоким давлением всеобщего и что истинная и глубокая оригинальность проявляет себя как раз при таком высоком давлении и наперекор ему. В сущности, это то же самое убеждение, к которому сейчас склоняются столь противоположные в других отношениях умы, как Андре Жид⁹ и Поль Валери, — убеждение, что нет ничего более пагубного для искусства, чем преумножение свобод и вольностей, и нет ничего более благоприятного, чем самый тяжкий гнет условностей. Сохранить вклад романтизма, подчинив его строгой дисциплине и включив в новую, высшую рационалистическую систему, — такова суть бодлеровской реформы, значительно более сложной, чем реформы Малерба¹⁰ и Буало¹¹. Бодлер был человеком свободным от предрассудков, и в его эстетических и поэтических рассуждениях им руководило стремление

к все более высокой синтетичности. Как быстро он обращается с приветливым выражением лица к классицизму! «В пору великой борьбы двух школ, классицистской и романтической, простодушные люди цепенели, когда слышали, как Эжен Делакруа¹² неустанно восхваляет Расина, Лафонтена и Буало. Я знаю поэта с вечно бунтующей и взволнованной душой, которого один стих Малерба, соразмерный и четырехгранный в мелодии, способен повергнуть в длительный экстаз». Чистота и благородство расиновской мелодии, одновременно лирически приглушенной и обогащенной,— вот что предлагает Бодлер в своих стихах в качестве фундамента современной абсолютной лирики. Он не симфонист и не инструменталист стиха, ему не свойственны ни фуги Гюго, ни взрывчатое колористическое насилие Рембо; он владеет рисунком бесконечно чистой, прямо канонической вибрации, прекрасно приспособленной для того, чтобы запечатлеть и продемонстрировать опыт его нервов и чувств, обострившихся в адском жару страдания, преимущественно рожденного большим городом и большим светом. Если сегодня Бремон¹³ находит зачатки чистой поэзии в Расине, то это проливает интеллектуальный свет и на поэтический подвиг Бодлера: не взрывчатое и задиристое слово, а слово покоренное и дисциплинированное, мелодическая поэтическая кантилена, служащая представлению и несущая его, как свет переносит зрительный образ,— таков поэт Бодлер.

Следующий шаг на пути к абсолютной поэзии, развив и довершив поэтику Бодлера и По, сделал Стефан Малларме¹⁴. Малларме, так же как По и Бодлер, различает, с одной стороны, простой обмен мыслей или, точнее, запросов на предметы жизненной необходимости, которые можно удовлетворить тем, что «возьмешь и молча положишь в просящую руку монету», и с другой — «грезу и песнь», которые только и суть истинное творчество, ибо составляют особое искусство, посвященное фикции, и являются подлинным царством поэта. Решительнее и четче, чем оба его великих предшественника, Малларме различает язык повседневности и язык поэтический. С его точки зрения, слово всегда находится в двух состояниях: в состоянии сырой непосредственности и в состоянии эссенции. Сырыми, утилитарными словами говорят, рассказывают, обучают и даже описывают, но поэзию творят единственно эссенциальным словом, представляющим со-

бой чистую и естественную эманацию идеи. Только эссенциальным словом можно запечатлеть реальность вещей, то есть их подлинную, идейную действительность. Из общего обиходного языка в результате сложного процесса отбора поэт создает собственную речь, основанную на особых, редкостных словах, на количестве цезур, на тональности звуков, на особенностях синтаксиса. В лирическом магнетическом потоке, по мнению Малларме, состязаются гармония слов и агрессивность синтаксиса. Поэтическая мелодия рождается из столкновений этих двух качеств, взаимно соперничающих и тем самым дополняющих друг друга; это, как вы видите, соперничество и взаимодополняемость данных органов чувств и интеллекта. Стихотворению ^тпротивопоказаны логический ораторский план и заранее выработанная последовательность; строка должна быть следствием минуты, должна быть непредсказуемой и все-таки необходимой. А поэтическое слово должно быть инициативным, впервые рожденным в созерцании идеи, как музыка. На мой взгляд, великая заслуга Малларме — осознание того, что поэтический абсолют нельзя заключить в пластическую красоту, в статую, как учили парнасцы. Он понял, что это механизировало бы поэтический абсолют, было бы его поруганием, сделало бы из него модель, превратило бы его в *locus communis** для самого автора и других; поэзия Малларме — и в этом для меня ее величайшее очарование — в первую очередь бегство, бегство от повторения; бегство от релятивного, спасение из него, которое напоминает полет стрелы, пытающейся вырваться из сферы притяжения материи и устремленной к зениту в надежде коснуться бесконечности...

Его стих — это взметнувшаяся ввысь струя; это гипербола, возлюбленная бесконечности; это струя эфирная и нематериальная.

Это максимальное отклонение от всякой естественности, от всякого натурализма и историзма. Дабы не создавать по моделям природы материальное, то есть ограниченное, повторяющееся и повторимое, Малларме отдает предпочтение «Чудовищу», которое «Не может Существовать». Не имея возможности здесь, в своей временной и местной обусловленности, достичь Бытия, поэт отдает предпочтение Небытию; даже оно, по Мал-

* Общее место (латин.).

ларме, заключает в себе нечто более высокое, чем простое описание природы. Таков поэтический абсолютизм Малларме, доходящий до самоубиения... Не имея возможности создать для единичного и неповторимого использования совершенно новый и, следовательно, абсолютный поэтический язык, Малларме отдает предпочтение молчанию и отсутствию — это подоснова его таинственного и прекрасного по своей величайшей целомудренности пафоса отсутствия. А поскольку поэт все же должен петь и не может погрузиться в полное бесплодие, в полное молчание, он слагает стихи как можно более непонятные: сливает слова эмпирического языка в *одно-единственное* слово чуждого вида и с чуждым ликом — и таков стих Малларме. Это волшебное заклинание, призванное послужить для него оправданием перед вечностью и доказательством того, что он в минимальной степени участвовал в той безвкусной и сальной шутке, которую называют жизнью...

Поэтому Малларме подчеркивает, что стих в целом — это на самом деле *одно-единственное* слово: «Из определенного количества слов, — говорит он, — стих составляет слово цельное, новое, чуждое нам и похожее на заклинание». Вот почему он отвергает в стихе пунктуацию: запятые, точки, двоеточия, точки с запятой; ведь этим нарушалось бы единство, монолитность стиха; знаки препинания членят строку и стихотворение логически, а не поэтически — поэтическое строение стиха они действительно разрушают. И когда впервые читаешь его стихи, кажется, будто они написаны не по-французски, а на каком-то странном, новом языке. Подобное впечатление, несомненно, возникает и у читателей большого цикла романов Пруста¹⁵ «В поисках утраченного времени», но при чтении Малларме, особенно его стихотворений второго периода, оно еще сильнее.

Абсолютная поэзия, как ее понимает Малларме, — это, собственно, мгновенное забытие, мгновенная измена абсолюту Небытия: точка, головокружение, вращающаяся воронка смерча, ведущая в бездну. В развитии Малларме совершенно логически должен был настать момент, когда он ощутил замкнутый ритм стихотворения как помеху. Ибо поэзия в таком понимании — это мгновение, головокружение, взметнувшаяся в воздух струя, нечто возникающее симультанно, а не во временной последовательности. Все изящные искусства, как известно, делятся в

эстетике на диахронические и синхронные; поэзия в таком понимании — искусство диахроническое, а живопись и скульптура — искусства синхронные. Радикальный импрессионизм или, скорее, душевный пуантилизм¹⁶ Малларме приводит к тому, что в конце своего развития его поэзия прорывает плотину между последовательностью и симультанностью. Поэтому в конце жизни Малларме заменил ораторскую последовательность, эстетику слуха зрительной конструкцией в визуальной поэме «Удача никогда не упразднит случая». Расположением белых и черных пятен на листе, выбором шрифтов разных размеров, соотношениями между ними, ритмизацией пауз он многократно усилил то молчание, которое, по его мнению, составляет предпосылку рождения музыкальности. Однонаправленную текучесть слов оратора, которую столь сложный дух должен был под конец воспринимать как сомнительную и неприятную примитивность, Малларме заменил здесь многонаправленностью симультанности. Одновременно он добился зрительного замораживания движения в точке или системе точек, напоминающей хрустальное сияние и алмазную твердость звездного неба, этой страницы рукописи, до самых краев наполненной совершенством, которое всю жизнь взывало к Малларме и мучило его. Вырваться из диахронности и проникнуть в синхронность — таково последнее слово мистика абсолютной поэзии. Разве ритм — это, в конце концов, не всего лишь мнемотехническое вспомогательное средство произносимой, декламируемой, вокализованной поэзии? Малларме не высказал такой мысли, но мы имеем, вероятно, право предполагать, что и она таилась в изгибах его молчания. Его «Удача никогда...» образует некую последнюю точку надежды, поставленную «так далеко, что пространство сливается там с загробьем», точку, изъятую из случайности и наконец воплощающую предсказание Бытия.

Однако «Удача никогда...» — это в известном смысле слова и *партитура*. Значительную часть жизни Малларме мечтал о поэзии, подобной симфонии, о музыкально-словесной архитектуре, полной таинственных уз внутреннего родства, в которой каждый словесный член поддерживает остальные и поддерживается ими. И вот мечта о литературной музыке была осуществлена. Две стихии, составляющие в разных пропорциях душу всякого абсолютного лирика и составлявшие также душу

Малларме, — доверие органам чувств и абстрактность — завершили здесь свою борьбу за этого великого поэта: абстрактность, чистый дух полностью победили в этой поэме, замораживающей нас ледниковым дыханием некоей Праночи. Следовательно, это правда, что совершенство уводит свои жертвы из жизни и ведет их на ледники абстракции и абсолюта. Малларме здесь полностью приносит в жертву чувственность, которая, как горячая лава под пеплом, присутствовала во всех стихах начального и среднего периода его творчества. Он, не любивший приверженцев свободного стиха, в конце своей жизни в поэме «Удача никогда...» осуществил нововведение значительно более радикальное, чем свободный стих. Предполагая, что пишет стихотворение в прозе, он создал визуальную, или типографическую, поэму и проложил тем самым дорогу «Каллиграммам» Аполлинера¹⁷, квадратным стихам Реверди¹⁸, цветовым стихам Сандрара¹⁹, плакатным стихам Биро²⁰, некоторым стихам молодого Кокто²¹ и «стихотворениям-картинам» наших поэтистов²².

Я хотел бы еще немного задержаться на этой достойной удивления и доброй памяти поэме Малларме. Для меня она редкостный пример творческого разложения формы. Уже По понимал слово «Анализ» в математическом смысле, не как нечто пассивное, а как нечто идейно-конструктивное; последовательно применяя анализ, Малларме пришел к новому формообразованию, которое хотя бы на какой-то момент могло стать органом новейшего поэтического мышления и хоть на какой-то момент могло выразить это мышление, выступая в качестве указательной стрелки его тенденций.

Если Малларме был, в сущности, дух консервативный и традиционный, вовлеченный в стихию мятежа лишь по случайности и в силу фатальной необходимости современного развития поэтической мысли, Рембо — дух по самой своей сути мятежный вплоть до кровосмесительства; прямая противоположность Малларме. Его выводят из Бодлера, но, на мой взгляд, совершенно безосновательно. «Озарения» Рембо не имеют ничего общего со «Стихотворениями в прозе» Бодлера, кроме того, что в обоих случаях речь идет о поэтической прозе; но «Парижский сплин»²³ — выражение осенней меланхолии, задумчивой вялости и покорности, книга, в сущности, христианская, тогда как «Озарения» — само обжорство высокомернейшей и богухульнейшей молодости, какую когда-либо терпела эта

планета. Узник мира и жизни, пленник столь ненавистой ему христианской и общественной морали, Рембо хочет вырваться из своей тюрьмы, ибо его призывает абсолют; вопли, которые он при этом издает, и скрип зубовой — вот что такое «Озарения». Слово у Рембо имеет совершенно иную функцию, чем у Бодлера и Малларме: он пробивается к реальности, раздирает и рвет ее в клочья, поскольку она мешает ему на жгучем, пламенном пути к чистому абсолюту. Когда я читаю «Озарения», у меня всегда прямо физическое ощущение, что там из слов вполне материально сочится кровь и свисают лохмотья словесного мяса, брошенные хищником, которому они не давали насыщения. Ведь что составляет открытие Рембо? Огромная, бешеная беспорядочность и неразумность жизни, если хочешь понять ее с точки зрения человека. Поэтому он не только полностью пренебрегает словом как средством общения, но и ненавидит слово, этот медиум художественного творчества, так как в глубине своего существа отверг *всякое* художественное творчество. То, что им написано, не более чем заметки для памяти, сделанные в пору его великого пленения в узилище преходящего и релятивного. Слово для него лишь нечто такое, что в лучшем случае может провисеть над пустотой нескольких секунд, чтобы еще настойчивее дать тебе почувствовать головокружительную бездонность всего — жизни и смерти.

Правда, он, *le Voyant* *, видящий и зрячий, мечтает создать новую речь, одновременно универсальную и конкретную, чтобы с ее помощью заставить тебя «прочувствовать, ощупать, выслушать свои фантазии». «Это будет речь для общения душ, включающая все: запахи, звуки, краски; мысль, хватающуюся за мысль и притягивающую ее к себе». Но эта речь внушает ему отвращение, едва он ее создал. «Я записывал тишину, записывал ночи, запечатлевал невыразимое. Улавливал головокружительное». Да, так оно и есть, запись головокружений. Ибо Рембо, как говорит Поль Клодель ²⁴, — это мистик в диком состоянии, и жизнь заранее сосредоточена для него в головокружительной точке, откуда он бросается в пропасть, сначала в пропасть небытия, ожидая другую пропасть — Бога.

У Рембо взгляд визионера, но в этом визионерстве он удивительно реалистичен. Он учит читателя видеть по-новому сперва физически, затем духовно; прямо и непрямо.

* Ясновидец (франц.).

На что ни падет этот взгляд, вещи сдаются ему на милость и немилость, преподнося, как ключи от крепости, свои тайны, а еще чаще взрываются под ним, точно пороховые склады. Это тоже аналитик, и притом из числа величайших, какие только жили на Земле: он разлагает элементы, проникая в самые тайные кладовые освобождающей энергии. Это своего рода инфинитезимальная величина, нашедшая применение в поэзии. Если есть поэзия динамита и экразита, то это поэзия Рембо.

А его наследники? Я думаю, что в первую очередь надо назвать Поля Клоделя, на дне поэзии которого, хоть и связанная верой, мечется бешеная страсть свободы. Его стих, не имеющий ни рифмы, ни метра, представляет собой, как он сам говорит, вырвавшийся из груди человека вздох, то есть непосредственное выражение его тоски по свободе. Католицизм Клоделя не должен вводить нас в заблуждение; именно для того, чтобы его не разнесла на кусочки жажда свободы, поэт опоясался им, как окружностью горизонта. Не Дада и не сюрреалисты, как это считают некоторые, — сыновья Рембо; напротив, на их челе роковая печать аморфности Лотреамона²⁵, предопределившая их обращение к фрейдовскому психическому натурализму. Клодель сам несколько раз признавался, как много для него значил Рембо. В конце своего предисловия к Сочинениям Рембо, изданным в 1912 году, Клодель писал: «Я один из тех, кто поверил ему на слово, один из тех, кто испытывал к нему доверие»; и Клодель поверил Рембо не только как свидетелю в христианском процессе самопознания, но и как свидетелю в процессе познания поэтического. От Рембо Клодель воспринял свой метод реалистического визионера, читающего письма земли, вещей и событий на ней, словно это книга, полная подсказок, намеков, предзнаменований и знаков; видящего в материальных предметах проблеск сияний и трепетов духовного света. Он расшифровывает мир подобным же образом, как и Рембо, и его анализ, в сущности, носит такой же конструктивный характер.

И с влиянием Рембо встречаешься всюду, где мир явлений и его красота понимаются как препятствия в познании подлинной действительности, потусторонней, трансцендентной, и где, следовательно, этот мир и эта красота должны быть разъяты и разорваны, дабы ты проник сквозь них; где необходимо пренебрегать прекрасным словом, исказить облик явлений во имя высшей действительности;

где поэт высокомерно и кощунственно плюет на слишком красивое слово, ибо считает его словом сводников и проституток, словом коварным и чересчур бульварным. Следы этого влияния вы найдете у Леона-Поля Фарга²⁶, так же как у Аполлинера и Макса Жакоба²⁷. Не обманывайтесь: и карикатурные или фантастические искажения этих порою злобных талантов на самом деле конструктивны; за ними ощущается жажда формы более ценной, рожденной из духа менее опосредствованно, чем современная, деградировавшая форма мира явлений.

А наследники Малларме? Где искать их? Его конструктивный анализ, который отделил поэзию от прозы, который создал герметически замкнутый от всякого внешнего влияния стих, обладающий чисто внутренними, музыкальными ценностями, нашел самого верного ученика и продолжателя в Жане Ройере²⁸, сохраняющем в своем «музизме» в полной неприкосновенности метод поэтической мысли Малларме. Ройер, как мне кажется, исключил и те эмпирические элементы, которые оставались у Малларме. Современная абсолютная поэзия, с его точки зрения, — это организация интегральных выражений, полностью отделенных от натуралистических источников; и создание нового поэтического языка тут осуществляется исключительно на основе музыкально-вокальных принципов.

Иное, более сложное отношение к Малларме у Поля Валери. Является ли Валери наследником и продолжателем Малларме или человеком, его дополнившим, его реформатором либо даже деформатором? Правоверные маллармеисты выберут, по-видимому, второе обозначение. Он соединяет эзотерический символизм Малларме с классицизмом; кодифицирует символизм в классицизм примерно так же, как Бодлер кодифицировал романтизм. Валери сохраняет экстракты маллармеизма, но переносит их в более насыщенную и традиционную область, где ему удастся дольше их сохранить.

Валери длительное время изучал математику, и его поэтическое облачение пропиталось математическим и геометрическим духом. Так же как По, Валери выступает против сверхъестественных источников вдохновения, но еще радикальнее, чем По: «Я счел недостойным и считаю и сейчас недостойным писать из простого энтузиазма; энтузиазм — душевное состояние неподходящее для писателя». Валери конструирует свое стихотворение, как геометр; поэзия, в его понимании, самым тесным образом смыкается с нау-

кой. Дух всеобщности, дух научности служит для него гарантией верности и постоянства поэтических открытий. Устами Валери после длительного перерыва вновь заговорил эллин, недоверчивый к спиритуализму, любящий форму, достигающий и совершенствующий ее расчетом и конструированием. Он написал слова, заслуживающие того, чтобы мы на минуту над ними задумались: «Ничто не ведет к совершенному варварству надежнее, чем исключительное обращение к чистому духу... Спиритуалист слишком легко соглашается с тем, что материя плоха или плохо изготовлена». Так говорит настоящий художник, влюбленный в конкретную форму; мы слышим здесь слово веры в жизнь, в надежность и постоянство ясной, логически выверенной формы. Да, материя прекрасна и надежна — словно бы внушал нам Валери, скорее ученик Аристотеля, чем Платона, а также в известном смысле наследник Гете, — поскольку в ней дремлют формы, которые дадут ей оправдание; формы, еще только ждущие пробуждения и освобождения, причем не медитацией, не энтузиазмом — последние тут беспомощны и непригодны, — а деянием, основанным на интеллекте и обретенном познании, деянием, опирающимся на нечто всеобщее, на математику и геометрию. Поэтому прототип художника для Валери — архитектор-конструктор, который связывает в своей деятельности дух геометрической дедукции с логикой и индукцией материи. Архитектура! Как близко это Малларме и все же... как далеко от него!

Малларме тоже требует от книги совершенной поэтической архитектуры, но это архитектура симфоническая, летучая, словно дымка, музыкально-словесная, меж тем как Валери говорит о прочной конструкции, покоящейся на логике и приспособляющейся к жизненной эмпирии и традиции.

Валери не изобретает нового языка, удовлетворяясь твердым, трезвым классическим языком, с несколько сухой малербовской бронзой. Почему? Потому что как раз такой язык более всего препятствует его усилиям, потому что поэт вынужден преодолевать сопротивление языка, потому что тем самым напрягается и усиливается его воля, без которой нет искусства и реализации в искусстве.

Сколь характерна для французской поэзии эта тенденция, постоянно повторяющаяся и возвращающаяся: как можно раньше и как можно быстрее кодифицировать всякое новое завоевание в определенном роде классицизм,

включить и вклинить это завоевание в историческое развитие! После Бодлера — Валери, а после Валери — Жан Кокто. А еще, собственно, до него — Гийом Аполлинер, ибо в «Рыжекудрой красавице» из «Каллиграмм» он, революционер, протягивает руку традиционалистам: «...между нами, друзья, и за нас, // Я сужу беспристрастно о затянувшейся распре // между традицией и открыванием новых путей, // Между Порядком и броском в Неизвестность». И просит: «Снисхождение к нам! // Мы ведем постоянно // сражение // На границах грядущего и беспредельного. // О снисхожденье // К нашим слабостям, к нашим ошибкам, грехам!»²⁹

Я обозрел кратчайшим образом попытки конституировать абсолютную лирику, правда, только во Франции, но эволюция во Франции тут типична, и ее легко можно было бы дополнить характеристикой развития английского и немецкого, так же как и чешского, ибо в современную эпоху одно и то же идейное течение захватывает Западную и Центральную Европу и всюду делится на одинаковые ритмические периоды. Итак, подведем итоги. Уже в начале, но еще явственнее во второй половине XIX века лирика повсеместно проявляет все более заметную склонность к автономии и суверенитету. Она становится инструментом духовной изоляции, бегства от жизни и общества, погружения во внутренний мир; я, освобожденное интроспекцией от общественных связей и уз, раскрывает себя в ней до последних и тончайших трепетов и вибраций; и не только открывается, но прямо гипостазируется и обожествляется. Абсолютный лирик прежде всего отделяет и изолирует стихотворение от реального мира явлений, противопоставляет его этому миру. Он создает стихотворение как новое нравственное пространство, искусственное нравственное пространство и искусственную нравственную атмосферу. Тут происходит то же, что в изобразительном искусстве. Ведь статуя, картина должны быть в первую очередь как бы обведены толстой чертой, должны быть отделены ею; нужно как-то явственно обозначить, что они являются не продолжением реального мира и реальной жизни, а островом посреди них; они должны быть изолированы цоколем или рамой и как-то отграничены от мира. Точно так же и постройка изымает из общего пространства определенное особое пространство и как-то в нем отгора-

живается от мира, заполняя и членя затем огороженное пространство своим особым способом и распорядком, своим особым методом.

Психологически это означает для абсолютной лирики, что по сравнению с воздухом повседневности ее атмосфера иная, очищенная, сублимированная; большей частью это атмосфера ледников, высоких гор. В нее не допускаются жестокие аффекты — страсть и чувство, которые бы разрушили и раздробили ее; для такой абсолютной лирики характерно, что она, собственно, ограничивается двумя психическими элементами, совершенно чистыми и несмешанными, — данными органов чувств и интеллектом. В сущности, абсолютная лирика дуалистична; и личность поэта конституирует и поляризует себя, основываясь на этих двух духовных элементах и их взаимоотношениях.

Современная абсолютная лирика по своей сути аналитична, и я показал, как это связано с духом точных наук, прежде всего с математикой. Анализ — инструмент познания и творчества этой лирики. Со строгой методичностью разбивая старую форму, она одновременно добивается новой формы. В таком позитивном понимании анализа — ее сила. Современная абсолютная лирика в основе своей интеллектуальна и образна, чем еще не сказано, что она везде и всегда совершенно лишена чувства, как это могло показаться, судя по ее программе, и как это в соответствии с нею могло быть; довольно часто она сохраняет следы чувственных содержаний, но утонченных и словно бы разраженных под вакуумным насосом.

Эта абсолютная лирика, как я сказал, радикально *антиприродна*. Мир и жизнь плюралистичны, в них все смешано без всякого отбора, ибо это природа; напротив, закон абсолютной лирики — единство. Из мира подсознания или из жизни абсолютный лирик отбирает, изолирует и делает бессмертным один определенный элемент, подчиняя его прозрачному кристальному медиуму сознательного искусства; тем самым поэт дарует этому элементу новое существование, предоставляет ему новую сферу, по особенным, чисто лирическим законам которой этот элемент живет и умирает. Это новый, особый порядок, порядок лирический. На нем зиждется единство, противостоящее промискуитету и плюрализму мира явлений. Единство, разумеется, не означает ни единственности, ни монотонности, а означает объединение разнородного. Если в стихотворении есть несколько элементов, они должны быть сведены к

общему знаменателю, к знаменателю истинно лирическому, который включает их в поэтическое целое.

Слово, обладающее максимальной смысловой нагрузкой и выразительностью, представляет собой главный инструмент абсолютной лирики. Анализ слова — непосредственная задача поэта, цель его стремлений. Современный абсолютный лирик всесторонне дифференцирует слово и находит в нем силы, которые или связывают и сближают его с другими словами, или в зависимости от потребностей отделяют от других слов; силы, которые до крайности напрягают «грузоподъемность» и взрывчатость слова, и другие, которые связывают и концентрируют его энергию, превращая ее в твердую точку; благодаря одним силам слово сливается в стихе с остальными словами и отражается в них, благодаря другим — отделяется от них и изолируется. Современный абсолютный лирик — прежде всего рабочий в химической лаборатории слова, исследователь, экспериментатор, изобретатель. И ему безразлично, что лишь мало кто из публики и читателей может следовать за ним по этим опасным, головокружительным тропам, ибо нет ничего более чуждого ему, чем добывать фураж для читательских яслей.

Эта новая абсолютная лирика не представляет собой в современном общественном развитии нечто случайное; наоборот, она теснейшим образом и вполне закономерно связана с ним. Она подлинное и законное дитя современной эпохи общественного распада и атомизма, во всех областях доведшего специализацию до крайностей; и некоторые из характерных сил, определяющих состав современного общества, более или менее отчетливо отражаются и в ней. Например, современный дух соревнования и соперничества, стремление ставить все более высокие рекорды, достигать максимально чистых, пуристических стандартов, которые были бы директивами, указателями и образцами для человека наших дней. Эта чистая лирика представляет собой также в своем роде продуктивный общественный анализ; это настоящий творческий анализ, продукты которого вызывают новые положительные тенденции в других областях творчества. Не случайно, что именно в наше время возникла новая филологическая наука, создающая химическую лабораторию слова рядом с алхимической лабораторией поэта и стремящаяся свести его словесное творчество к твердо установленным законам и генетическим мыслительным типам.

Разумеется, всякая специализация имеет теневые стороны; речь идет о том, чтобы не была утрачена жизненная связь, чтобы не были разрушены мосты, ведущие от науки и искусства к жизни. Забота об этом, так же как стремление включить профессиональные усилия в жизненное и общественное целое, должна составлять предмет деятельности общественного организма и его особых научных функций. Я здесь старался подвести вас к порогу лаборатории, которая, даже будучи лабораторией алхимической, имеет право существовать наравне с остальными лабораториями современного общества, рядом с цехами техническими, заводскими, с лабораториями цивилизации и науки и заслуживает не только минутного вашего внимания — столько подлинных и честных, а очень часто даже героических и гениальных творческих усилий в ней проявилось и стоит за нею.

«Šaldův Zápisník», III, 1931,
s. 289—309.

Перевод О. Малевича.

Словацкая эстетика и словацкая национальная культура XIX века

Рождение, развитие и общий характер эстетического мышления в Словакии можно по-настоящему понять лишь в контексте истории словацкой национальной культуры. Эта культура обладает специфической динамикой, ее содержание и формы развивались своеобразно, имели свои истоки, отечественные и инациональные, имели специфические черты и признаки. Словакия, с начала X столетия входившая в Венгерское королевство, в течение многих веков не имела собственных представительных органов, если не считать некоторых второстепенных жизненных сфер. Однако на ее территории происходила борьба, отголоски которой ощущались не только в Венгрии и Австрийской монархии, но и во всей Европе (гуситские войны, контрреформация, антигабсбургские восстания). Новейшая история Словакии начинается в XVIII веке, когда разворачивается процесс формирования общности словаков как современной буржуазной нации. В XVIII веке происходила ожесточенная классовая борьба с феодалами, что нашло выражение в народном повстанческом движении во главе с легендарным Юро Яношиком, «благородным разбойником», ставшим героем многих произведений народного изобразительного искусства и художественной литературы. В Словакии были свои яacobинцы — участники так называемого венгерского заговора Мартинавича 1794 года. О яacobинской направленности этого движения свидетельствует и вольный словацкий перевод «Марсельезы» с резкими антифеодальными чертами.

Во второй половине XVIII века, когда словацкая национальная культура вступила в период окончательного формирования, в ней еще не угас религиозный антагонизм. «Толерантным патентом», изданным Иосифом II в 1782 году, было установлено равноправие религий. Несмотря на то, что словацкая образованность до той поры развивалась преимущественно в русле католической или евангелист-

ской церковности, в ней проявились общие тенденции формирующегося национального сознания. Определенную роль в этом сознании играли и вопросы литературного языка. У образованных словаков таким языком с давних пор был чешский, причем у евангелистов — в его ортодоксальном варианте, канонизированном переводом так называемой «Кралицкой Библии», а у католиков — с более явными следами воздействия разговорного словацкого языка. Последнее обстоятельство привело в западной Словакии — в ее культурных центрах, типографиях и монастырях — к созданию так называемого культурного западно-словацкого языка, фактически послужившего основой для выработки более поздних норм литературного языка — байзовской, бернолаковской, штуровской. Путь этого развития проходит через творчество Йозефа Игнаца Байзы (1755—1836), автора первого словацкого романа — «Юноши Рене приключения и испытания» (1783—1785), в котором автор использовал западнословацкий диалект и собственное, правда, в целом недостаточно последовательное правописание. Вслед за ним Антон Бернолак (1762—1813) поддержал языковую реформу, вкрапывая в западнословацкий диалект элементы среднесловацкого. Принципы Бернолака практически использовались вплоть до середины XIX века. На этом языке писал и крупнейший словацкий поэт-классицист Ян Голлый (1785—1849).

Образованные евангелисты, продолжавшие пользоваться чешским языком, придерживались языкового и литературного единства с чехами (Юрай Палкович, Богуслав Таблиц). Серьезный кризис претерпели эти отношения в пору ранней деятельности Яна Коллара (1793—1852) и Павла Йозефа Шафарика (1795—1861), которые в 20-е годы хотели выработать общий для обеих литератур язык, причем Шафарик в своем труде «История славянского языка и литературы» (1826) определил для словацкого языка самостоятельное место в группе славянских языков. В собственном поэтическом творчестве Коллар со своей «чехословацкой» языковой теорией не добился успеха. Дело в том, что чешский язык в ту пору уже шел самостоятельным путем развития и быстро обновлялся.

Поворот в развитии литературного языка и одновременно в вопросах национального возрождения и национальной культуры связан с именем Людовита Штура (1815—1856), ведущей фигуры словацкой культурной и политической истории. Вместе со своими друзьями он ввел

новый литературный язык, основанный на среднесловацком диалекте, тоже имевшем богатые культурные традиции. Штур подверг критической переоценке как объединительские устремления Коллара, так и усилия последователей Бернолака. Он отказался от идеи механического объединения славянских языков и славянских народностей, диалектически установив место словацкого языка и словацкой нации в группе славянских народов, что определило в будущем отношение словацкой культуры к чешскому народу, к его языку и литературе. Языковая реформа Штура имела для развития словацкой культуры решающее значение. Образованные люди получили инструмент, который благодаря своему центральному положению в системе словацкого национального языка оказался наилучшим средством просвещения и воспитания всего народа. Одновременно Штур дал жизнь ряду национальных институтов, политической газете «Словенске народны новици» («Словацкая национальная газета»), журналу «Словенске погляды на веды, умения а литературу» («Словацкие взгляды на науки, искусства и литературу») и новой литературной школе во главе с крупнейшими поэтами словацкого романтизма — Само Халушкой (1812—1883), Андреем Сладковичем (1820—1872), Янко Кралем (1822—1876), Яном Ботто (1829—1881) и прозаиком Яном Калинчаком (1822—1871). Шаг, предпринятый Штуром, привел к синтезу всех результатов, которых добились предшествующие поколения; хотя этот шаг и встретил противодействие, особенно со стороны Яна Коллара, он ознаменовал создание национального единства, оказавшегося необходимым в пору решительной борьбы с феодальным угнетением.

В период революции 1848 года словацкое национальное движение предприняло попытку создать собственные правительственные органы. В 1861 году по этому вопросу был выработан так называемый Меморандум словацкого народа, адресованный венгерскому правительству. В 1863 году возник общенациональный культурный центр — Словацкая Матица, деятельность которой, однако, после австро-венгерского урегулирования в 1874 году была запрещена будапештскими властями. Вплоть до 1918 года продолжался трудный период усиленной мадьяризации, когда словаки вели борьбу за сохранение своей нации. Но искоренить национальную жизнь и национальную культуру было уже невозможно. Начиная с 1881 года наступает новый подъем. Его центром стал возобнов-

ленный литературный журнал «Словенске погляды» (Йозеф Шкультеты, Светозар Гурбан Ваянский). Возникают новые литературные явления (Ваянский, Павел Орсаг Гвездослав, Матей Кукучин). В противовес традиционной идее единства нации под воздействием интенсивного развития и роста капитализма в словацкой национальной культуре возникает тенденция к более резкой дифференциации. Немаловажную роль начинает играть и фактор классовой борьбы, в процессе которой на арену выступает зарождающийся словацкий пролетариат. Сказывается также положительное влияние чешской национальной культуры (прогрессивное общество словацких студентов «Детван», созданное в конце XIX века в Праге).

Следуя своим сложным путем развития и преодолевая неблагоприятные условия, словацкая культура, особенно в своей литературной ветви, формировалась как своеобразный феномен, органически связанный с европейскими духовными и культурными течениями. Словацкая литература пережила собственные периоды барокко, классицизма, романтизма, реализма. В многочисленных научных обществах еще с эпохи Просвещения проявляется забота о развитии наук и образованности. Основной базой было школьное воспитание, в ту пору ориентированное в духе европейского рационализма. В литературно-художественном воспитании доминировали античные образцы. Языковые, литературные и идейные дискуссии и полемика между Й. Байзой, А. Бернолаком и Ю. Фандли, подготовка Яна Голлого к оригинальному творчеству путем переводов из античных литератур и разработки правил просодии, различные философско-эстетические статьи и лекции в научных обществах, переводы Таблица из Н. Буало, А. Поша, представителей европейского классицизма, рассуждения о прекрасном у Я. Коллара, П.-И. Шафарика, К. Кузмани, Л. Штура, Я. Калинчака, С.-Г. Ваянского — все это свидетельствует, с одной стороны, о живом контакте с европейской эстетикой, с другой — о стремлении выработать в эстетических вопросах собственную ориентацию.

Эти черты свойственны, например, совместному сочинению Павла Йозефа Шафарика и Франтишека Палацкого «Начатки чешской поэзии, особливо просодии» (1818), изданному в Братиславе. В эпистолярной форме здесь определяется эстетическая основа литературы чехов и словаков, устанавливаются ее задачи в общественной

борьбе, проявляется стремление поднять художественный уровень литературы посредством критики механического подражания избитым канонам немецких классицистов и чешской анакреонтической поэзии.

П.- Й. Шафарик, а вслед за ним и Ян Коллар по примеру Вука Караджича и в духе идей И.- Г. Гердера обращают внимание на словацкую народную песню. Коллар стремится создать новую концепцию национальной литературы. Исходя из предсказания Гердера о великом будущем славян, Коллар видел цель литературы в пропаганде идеалов гуманизма, в служении добру, отвергая все проявления субъективизма и стремясь к тому, чтобы национальная литература обрела собственный идейно-эстетический характер.

Эти устремления развивал Карол Кузмани (1806—1866), который критически оценил классицизм Я. Голлого и Я. Коллара. Он первым в Словакии попытался понять романтизм как новое идейно-эстетическое направление. Словацкая литература примкнула к этому разработанному Кузмани направлению в сложной ситуации подневольного национального существования. Сосредоточив внимание на защите нации, опираясь на фольклор и стремясь к развитию как гуманистического наследия Яна Коллара, так одновременно и гегелевской эстетики, Л. Штур отвергал европейский романтизм, хотя при этом по своим взглядам и в своем творчестве был романтиком, правда, особого склада. Рядом с ним выросла словацкая романтическая школа. Среди ее приверженцев Янко Калинчак более других приблизился к прогрессивному пониманию реалистических принципов литературы. Затем сознательно прокладывают путь к реализму в своих поэтических и прозаических произведениях Светозар Гурбан Ваянский, Павол Орсак Гвездослав и Мартин Кукучин. Если Ваянский опирался на немецкую традицию, а впоследствии главным образом на русский классический реализм тургеневского типа, то Гвездослав и Кукучин в понимании общественной и литературной ситуации опирались на современные им революционно-демократические идеи, соединяя их с традиционным словацким демократизмом, включая в свою эстетическую программу и позитивистские тенденции.

Философский диапазон развития словацкой эстетической мысли XIX века как в теории, так и в художественном творчестве весьма широк: от рационалистической эстетики И. Канта до гуманистической эстетики И.- Г. Гердера

и диалектической эстетики Гегеля, от эстетики революционных демократов до чешской позитивистско-гербартианской эстетики и эстетики немецкой «науки о духе». Причем словацкая эстетика ориентирована прежде всего на художественную практику.

В этих исторических, идейных и культурных рамках зарождалось и утверждалось словацкое эстетическое мышление нового времени. Главным его объектом была литература, и наиболее ярко оно развивалось в области литературной критики. Это проявлялось в рассуждениях о характере и функциях литературы, о ее познавательной и эстетической стороне, о роли автора в творчестве и об отдельных проблемах структуры литературного произведения.

Общую картину развития словацкого эстетического мышления необходимо подразделить на ряд периодов: период просветительского классицизма, период романтизма, первая и вторая волны реализма.

В начале Возрождения на первый план выдвигалась общественная функция литературы, хотя некоторые авторы высказывали свои суждения и о специфике литературного произведения. Йозеф Игнац Байза, автор романа «Юноши Рене приключения и испытания», стремился ввести в словацкую литературу широко распространенный в западноевропейских литературах жанр, в котором фантазия переплетается с действительностью. О своем романе он писал, что это «не чистая поэзия и не чистая сказка»; нравы, которые «господствуют в нынешний век», он изображает через «реальные» и «фиктивные» истории, тесно между собой взаимосвязанные. Через мотивировку фабулы и через фигуру главного героя автор выявляет свое отношение к изображаемым событиям. Байза объясняет, что хотел сказать своим романом, и дает некоторые наметки своей концепции литературы. Собственное понимание литературы выразил и Аугустин Долежал, который трактует свой эпос (1791) как роман, повествующий «о факте реальном, но помещенном в вымышленные обстоятельства». Долежал предоставляет автору свободу в мотивировке фабулы и в использовании выразительных средств, ибо, по его словам, «поэты издревле наделены дарованной им высокочтимыми дамами и достойными царицами Музами при-

вилегней пользоваться языком свободно, по собственному усмотрению».

Проблемы стихосложения теоретически рассмотрели Павол Йозеф Шафарик и Франтишек Палацкий в «Начатках чешской поэзии, особливо просодии». В противовес силлабо-тонической просодии Добровского, которая считалась нормой, но применялась (особенно в чешской литературе) все более механически, они выдвигают метрическое стихосложение. Впрочем, дело не ограничивалось проблемами просодии. На их основе вырабатывалась концепция литературы. Речь шла о представительности национальной литературы, о поисках новых возможностей ее развития, как об этом писал Шафарик: «Приспело время — и приспело уже давно — разрушить старую, чужеземную цитадель и на ее развалинах возвести новую, неприступную крепость славянскую».

Представители литературного классицизма (Ян Коллар, Павол Йозеф Шафарик, Ян Голлый) приписывали поэтической форме важную, а порой и решающую роль. Их мечтой была литература, черпающая вдохновение из национальных источников и выражающая возвышенные идеалы в «классических формах». В своих рассуждениях они подчеркивали требование классического совершенства, которое выразительнее всего проявляется в формальной стороне произведения. Именно такое классическое совершенство имел в виду Шафарик и в своих «Заметках о метрике» («Извлечение из речи при открытии Метрических чтений», «О гекзаметре», «Отрывок о чешской метрике»), напечатанных в журнале «Крок» («Шаг») в 1821 и 1823 годах. Здесь он писал, что подлинное благородство поэзии обнаруживается, «когда стебель мудрости и учености рассекается косою времени», что «для рождения поистине поэтического произведения красота формы необходима в той же мере, как и красота мыслей, а для красоты формы необходим соответствующий ритм». Он обнаруживает тесную связь между поэзией и музыкой, главным в искусстве считая гармонию.

Музыкальности языка уделял внимание и Ян Коллар в статье «Мысли о благозвучии речи вообще и в особенности чехославянской» («Крок», 1823). Здесь он писал, что совершенство языка «основывается на двух началах: эстетическом, которое ведет к благозвучию, и логическом, которое ведет к правильности». Притом «эстетичность, музыкальная основа языка (благозвучие)... зависит от его материала,

логичность — от его форм... Из соотношения обеих этих сторон, их характера, масштаба и разнообразия и возникает благозвучие». Главным носителем благозвучия являются гласные звуки, правда, если они сгруппированы надлежащим образом во всем своем разнообразии в целом и в отдельных словах. По мнению Коллара, «чехославянский» язык, достаточно расчлененный, пестрый и богатый, предоставляет широкий простор для поэзии.

Если в начале 20-х годов основное внимание уделялось поэтической форме, это не означает, что ее выдвигали в ущерб другим компонентам. Такое внимание к форме вытекало из состояния и потребностей современной литературы, которая способна выполнять свое назначение лишь в том случае, если будет совершенна и с формальной стороны. Под этим углом зрения рассматривались и вопросы просодии. Помимо Павола Йозефа Шафарика их затрагивал и Ян Голлый в статье «О просодии» (1824). Голлый решал проблемы просодии при переводе античных поэтов. Он ориентировался на словацкого читателя, для которого хотел адекватно воссоздать классические произведения. Голлый стремился перенести устойчивые нормы классической поэтики в систему словацкого (бернолаковского) языка и установить исходные моменты, на основе которых классические формы можно употреблять в словацкой литературе. «Правила», которыми Голлый руководствовался в переводах античных поэтов, он применял и в собственном поэтическом творчестве (в героических эпических произведениях, элегиях, одах и идиллиях). Можно сказать, что он стремился выразить высокие патристические идеалы высокой формой.

Не только вопросы поэтической формы, но и вопросы национального характера литературы и путей ее развития привлекали внимание представителей классического направления. Однако ее непосредственный контакт с обществом был ослаблен; после закрытия «Тыденника» («Еженедельника»), который под редакцией Юрая Палковича выходил в 1812—1818 годах и являлся единственным литературным журналом в Словакии, не стало ни одного журнала, который систематически освещал бы современную литературную жизнь. На страницах чешских журналов статьи словацких авторов появлялись весьма редко, развиваемая ими концепция национальной литературы нам известна преимущественно по книжным изданиям. Она вырисовывается и на фоне литературного творчества,

на фоне сонетов «Дочери Славы» (1824) Коллара, где патристическому содержанию соответствует классическая форма. Неудивительно, что в словацкой поэзии «Дочь Славы» на долгие годы стала в полном смысле слова моделью и образцом для подражания. Национальный характер в понимании представителей литературного классицизма не ограничивался одним лишь языковым сознанием, подчеркивалось и значение национальной сущности, национальной культуры.

Богуслав Таблиц и Юрай Палкович, которые в начале XIX века задавали тон в литературе, изредка вмешиваются в литературную жизнь Словакии и в 20—30-е годы. Но и они продолжают оставаться на прежних позициях. Во вступлении к переводам из английской поэзии «Английские музы в чехословацком одеянии» (1831) Богуслав Таблиц подчеркивает роль языкового сознания нации и значение переводов для развития национальной литературы. Однако переводы Таблиц в ту пору, когда словацкая литература создавала новые концепции, были уже анахронизмом и не оказывали воздействия на литературное развитие. Анахронизмом был и его перевод (1832) «Поэтического искусства» Буало. Причем Таблиц даже не упоминает о значении и влиянии этого произведения, ограничиваясь лишь строгой констатацией факта, что оно «настолько возвышалось над иными подобными произведениями, что французские поэты той эпохи считали его своей Библией». Юрай Палкович в 1832 году начал издавать журнал «Татранка», который, однако, не откликался на проблематику своего времени, был изолирован от словацкой литературной жизни и не оказывал на нее никакого влияния.

Ведущее место в словацкой литературной жизни занимали представители классицистической литературы. В понимании Шафарика и Коллара национальная литература есть неотъемлемая составная часть более высокого национального целого славянских народов. Между национальной литературой и этим целым существуют такие же взаимосвязи, как между «общим» и «единичным»: национальная литература вносит вклад в общеславянскую культуру, представляющую собой некий суммарный итог развития отдельных славянских литератур. Под этим углом зрения они подходили к вопросам литературной истории и к актуальным проблемам литературы.

Павол Йозеф Шафарик в «Истории славянского языка и

литературы» (1826) подчеркивал роль литературы в формировании национального сознания, ее общественную и эстетическую функции в историческом развитии. Он писал: «Как политическая история древности есть кладбище, где истлевший прах предков часто становится плодородной почвой для потомства, так история литературы становится зеркалом, отражающим извилистые пути развития человеческого духа и помогающим найти среди них единственно верный». Познание истории национальной литературы и национального языка оказывает благотворное воздействие «на пробуждение осознанной любви к родному краю, на оживление литературного движения, на облагораживание мысли, а тем самым и на прогресс самой национальной литературы». История литературы — неотъемлемый компонент современного литературного движения; Шафарик подчеркивает также значение национального своеобразия литературы, главное для него — развитие литературы на родном языке (необходимо «прежде всего обработать собственный сад, а потом уж и чужие»). В развитии литературы он усматривает непрерывное поступательное движение, преодоление старого новым. В отличие от своих предшественников Шафарик не идеализирует «золотой век» литературы минувших эпох, а пытается объективно показать тенденции ее развития и процесс создания в ней новых ценностей. Однако для того чтобы процесс этот мог протекать беспрепятственно, необходимо сломать мешающие ему преграды и подготовить для него благоприятные условия.

Под углом зрения современного состояния и потребностей национальной литературы в ее широких славянских связях рассматривал литературные проблемы и Ян Коллар в трактате «О литературной взаимности между различными племенами и наречиями славянского народа» (1836), которым он преследовал и внелитературные, культурно-политические цели. Он стремился оживить и привести в движение славянские литературы. По мнению Коллара, славянские литературы имеют общую основу, единые исходные установки и цели. Отдельные национальные литературы обладают специфическими чертами, неповторимым обликом и вносят свой вклад в более широкое, общеславянское единство. Все вместе они составляют единое целое, которое «должно пребывать во внутреннем равновесии и пребывает в нем, когда отдельные его части находятся в правильной соотношении». Славянская лите-

ратура должна быть выражением своей эпохи, должна реагировать на современные проблемы; нельзя оставаться на устаревших позициях, современное состояние требует нового выражения и проявления. Коллар пишет, что «при вечном разнообразии времен и культур» нельзя требовать полного подобия и повторения прекрасного, ибо «старые формы культуры погибают и должны погибнуть, становятся тесными, хрупкими; новые взгляды и формы оживают, и ничто не может остановить процесс культурного омоложения и утверждения нового мировоззрения». Но не все новое несет с собой художественный прогресс; художественное произведение обладает собственными закономерностями, которые обязательны для всех. Если они нарушаются, возникают диспропорции, стремление к «новому» не достигает цели: «Всякая крайность, причудливость, искаженность, возникающие от того, что хорошее приедается и оказывается в избытке, и являющиеся следствием пренебрежения предписанными природой формами, суть признаки падения вкуса и старения культуры». Коллар демонстрирует это утверждение на примере Байрона. Согласно Коллару, предпосылкой истинного искусства служит, если говорить современным языком, единство «содержания и формы», когда сфера чувств гармонично сочетается со сферой разума. Эти требования сможет оптимально выполнить славянская литература, ибо, по Коллару, «славянин и мыслит и чувствует одновременно, во храме Славы сливаются в поделуе эти два гения человечества, и из их брака непременно родится новая для всего духовного будущего, более совершенная жизнь, в которой идеал предстанет и осуществится в самом высоком совершенстве». В славянской поэзии содержатся различные тенденции в их взаимосвязи, а славянский язык объединяет «все достоинства античных и современных языков» и может усвоить самые различные стихотворные системы. «Гекзаметр и александрийский стих, пентаметр и стансы, сапфическая или алкеева строфа и сонеты, ритм, метрический стих — все в нем чувствует себя превосходно». Коллар предсказывает славянской литературе ведущее положение в Европе: «Славяне должны взять в свои руки продолжение духовной жизни человечества, должны стать посредниками между старым и новым миром, между востоком и югом: им суждено омолодить дряхлеющие элементы культуры и придать им высокое свойство гуманности, объединить отделенные друг от друга центры

образованности, общий, сияющий ясным огнем очаг будущего, — короче говоря, они должны, согласно изначально вложенному в них плану развития античных и современных элементов, очищенных многими столетиями, воссоздать и превознести гуманность в жизни и литературе, дабы с честью представлять ее среди иных народов, облагораживать и распространять».

На процесс формирования словацкой литературы в середине 30-х годов всесторонне воздействовал как художественным творчеством, так и теоретическими и критическими рассуждениями и заметками Карол Кузмани. Хотя деятельность Кузмани была недолгой, его инициатива и прогрессивная роль несомненны. В своих теоретических взглядах Кузмани исходил из классицистического понимания эстетического идеала, который был для него единством истины, красоты и добра. При этом, в отличие от других теоретиков, Кузмани не считает античную поэзию единственным критерием художественной ценности литературного произведения. В статье «О красоте» (1836) он критикует чрезмерное и неуместное использование «реквизита» античной поэзии. Когда же речь идет о современном художественном произведении, он хотя и требует классического совершенства, однако выполнение этого требования не связывает с какой-либо четкой схемой, рекомендуя лишь руководствоваться закономерностями соответствующего жанра. Способ выражения зависит также от различных поэтических стилей.

Имеется немало свидетельств того, что Кузмани понимал и даже пропагандировал новейшие художественные устремления. Утверждая, что «поэзия постоянно жаждет новизны и живости», он как бы шел навстречу новым литературным течениям. Выдвигая требование «постоянной новизны и живости», Кузмани имел в виду разнородные импульсы и стили, из которых черпает свои соки поэзия. Он отмечает, что вместо романтичности поэзии следует привить «достоинства нашего народного стихотворства». Таким образом, он раздвигает рамки романтической поэзии, которая — в сравнении с античной — имеет более широкий диапазон. Правда, эти воззрения Кузмани мы должны воспринимать с учетом его общей эстетической концепции: хотя он и принимал новые художественные достижения и в отдельных случаях высказывал новые, действительно смелые мысли, большинство из которых было затем подтверждено позднейшей литературной прак-

тикой, все же критерием для него остается рационалистический, классицистический идеал — соединение красоты, истины и добра.

В пору, когда Кузмани высказывал свои взгляды, уже сформировалось новое литературное поколение штуровцев. Поначалу оно старалось лишь идти по стопам поколения Коллара, Шафарика и Голлого, творить, копируя их модель и опираясь на их эстетические идеалы. Но постепенно в контакте с современными идейными и художественными течениями представители этого поколения создали качественно новую, романтическую концепцию литературы, которая уже в начале 40-х годов XIX века стала определяющей.

С точки зрения исторического развития культурно-политические и литературные устремления штуровцев в 30-е годы предстают как поиски и открытие подходящей модели для всестороннего воздействия на словацкую культурно-политическую жизнь. Это был период подготовки революционных выступлений, период борьбы за демократизацию жизни в широком политическом и общественно-культурном плане. Программа тайного кружка «Взаимость» надлежащим образом подтверждает это.

Одной из наиболее доступных форм национальной самореализации явилась литература. В ней представители штуровского поколения были лучше всего ориентированы. Дебатировался вопрос о содержании национальной литературы, о том, из чего она должна исходить и что продолжать. Постепенно созревало убеждение в том, что литература должна стать активной составной частью национальной жизни, что ей не следует искать образцы в античной поэзии, а нужно черпать из отечественных источников, из народной поэзии и из поэзии других славянских народов. На рубеже 30—40-х годов поэзия в духе народных традиций с романтическими тенденциями получила определяющее значение.

Ситуация в критике была сложнее. Причем главным образом потому, что здесь необходимо было выработать определенные установки, мыслить более широкими категориями и учитывать общественное воздействие критики. Однако концептуальное мышление в 30-е годы было еще в стадии зарождения, наблюдался лишь процесс постепенно-

го преодоления устаревших идейно-художественных принципов.

Правда, едва только штуровское поколение пришло в непосредственное соприкосновение с современными философскими и эстетическими концепциями и поняло, что больше невозможно оставаться на позициях философского рационализма, оно лишь ждало случая, чтобы активно вмешаться в современную словацкую литературную и культурную жизнь. Представителей этого поколения не удовлетворяли гердеровские идеи о назначении славяинства, столь притягательные для их предшественников. Если литературная деятельность штуровцев означает новый этап в процессе исторического развития, то прежде всего благодаря тому, что они отвергли философский рационализм и основным ориентиром для них стала гегелевская философия и эстетика. Разумеется, это было, так сказать, «прикладное гегельянство», с учетом конкретной ситуации национальной жизни.

Когда представители штуровского поколения творчески освоили гегелевскую философию и эстетику и начали творчески их применять, в словацкой литературной жизни и в национальном движении вообще наступает пора всеобщей активизации. Именно в критике впервые были явственно и однозначно сформулированы основные исходные пункты новой программы, определилось принципиальное расхождение с философским рационализмом и классицизмом. При этом речь шла не о поправке прежних ценностей, а, скорее, о сознании непрерывности развития, о поисках того, что для национальной литературы является наиболее характерным и важным.

Штуровцы чрезвычайно гибко использовали возможности общественного воздействия критики. Несколько упрощая, можно было бы сказать, что штуровская критика была открытием новой ориентации в словацкой литературной, культурной и политической жизни и, разумеется, также вехой в формировании современной словацкой критики. На самом раннем ее этапе возникли две значительные работы: «Лекции о славянской поэзии» Людовита Штура и рецензия Йозефа Милослава Гурбана на «Стихотворения» Сабины. Хотя «Лекции...» Штура не были напечатаны, в ту пору они пользовались широкой известностью.

Критические выступления Штура и Гурбана взаимосвязаны и дополняют друг друга. Штур размышлял на уровне всеобщих категорий, Гурбан через призму всеобщего ста-

рался понять частности. Но у обоих явно видно стремление постичь ситуацию в современной литературе и дать прогноз ее дальнейшего развития.

Людовит Штур понимает искусство с гегелевских позиций, как единство «духа» и «предметности»; отдельные этапы развития искусства он оценивает, исходя из того, в каких соотношениях находятся эти основные категории. Штур констатирует, что «субъективность возвышается над своей материей», что искусство оказывается в кризисной ситуации в результате дифференцированности общественной жизни, утрачивается гармония «духа» и «предметности». Современный Штуру европейский романтизм, очутившись в плену у субъекта и гипертрофированно поэтической фантазии, отказался от иллюзии всеобщего искусства, что противоречило пониманию процесса развития как постоянного движения «духа» к абсолютному совершенству. Вполне естественно, что Гегель, а за ним и Штур не считали европейский романтизм подходящим путем для дальнейшего развития искусства, хотя и признавали за ним определенные достоинства. Если Штур выступал против романтизма и его ведущего представителя Байрона, то в первую очередь из-за присущего Байрону акцентирования страсти и аффектов в изображении жизни. Но Штур верил в возможность возрождения искусства, способного целостно, во всеобщности воплотить жизнь. Новый синтез на качественно более высоком уровне даст «славянская поэзия», которая станет истинным «слиянием сознательного духа со всей природой». В формировании этого идеала, безусловно, важную роль сыграли внелитературные факторы — иллюзии о ведущей роли славянства. Правда, патриотизм, национальный характер литературы Штур понимает как жизненно необходимую предпосылку искусства вообще, подчеркивая при этом проблемы эстетического характера. Исходя не только из Гегеля, но также из знания современной литературы, он делает вывод, что романтическая литература уже перешагнула зенит своей славы и не может быть образцом для словацкой литературы. Штур сознательно стремился преодолеть романтизм и достичь нового синтеза, который предоставил бы неограниченный простор для всестороннего развития национальной литературы. При этом в поисках нового синтеза он не руководствовался критериями классицистической поэтики, эстетическим идеалом которой было единство истины, добра и красоты и которая покоилась на строго установ-

ленных законах и нормах. Штур подчеркивал необходимость новых поисков, надеялся, что «славянская поэзия» на более высоком уровне воспримет все, что до сих пор было создано в литературе. На первый план он безоговорочно выдвигал личность творца, способного проникнуть в тайны искусства и поэзии и создать произведение, которое знаменовало бы новый этап в развитии искусства.

Йозеф Милослав Гурбан в рецензии на «Стихотворения» Сабины основное внимание уделяет характеру национальной поэзии. Анализируя стихотворный сборник Сабины, он попутно выражает свои представления о том, что присуще поэзии вообще, на что она должна ориентироваться. В отличие от Штура Гурбан четко формулирует свои «за» и «против». Он отвергает байронизм как чужеродное явление, неприемлемое для словацкой литературы. Точно так же отрицает он и пессимизм, ибо поэзия прежде всего должна «прославлять жизнь». Гурбан пишет, что славянин требует от поэта глубины, но одновременно и ясности, незамутненности — при всей меланхоличности поэту следует быть свежим, энергичным, полным жизни, его песнь должна быть определенной; ему подобает быть философичным и охватывающим жизнь во всей ее широте и протяженности, но притом острым, красноречивым, живым, радостным и ликующим. Гурбан проповедует активное отношение к жизни, подчеркивает роль творческой индивидуальности, поэтического пафоса и выдвигает на первый план чувственную сферу. Гурбан тоже не считает обязательным классицистический эстетический идеал, отмежевывается от него и на качественно ином уровне намечает очертания новой литературы, где художник отождествляет себя с интересами национального коллектива.

Вскоре после того, как в 1845 году стала выходить газета «Словенске народны новини» («Словацкая национальная газета») с приложением «Орол татранский» («Татранский орел»), Йозеф Милослав Гурбан начал издавать «Словенске погляды на веды, умения а литературу» («Словацкие взгляды на науки, искусства и литературу»). Естественно, что Гурбан придавал вопросам литературы и критики большое значение и сознательно стремился активизировать критику. Однако у него были слишком широкие планы и последовательно реализовать их было невозможно, особенно если учесть, что страницы «Словенских погледов» в основном заполнял сам Гурбан.

Только в середине 40-х годов создались благоприятные условия для развития литературы и критики, одновременно в процессе кристаллизации национальной жизни и культуры возникли новые проблемы, требовавшие решения. Это были прежде всего проблемы традиции и перспектив литературного развития, поиски возможностей для всестороннего проявления национальной культуры.

Эти вопросы глубоко занимали в первую очередь Людовита Штура. Решение политических и культурно-политических проблем стало главным содержанием его деятельности. Как критик он в этот период почти не выступает и в своей редакторской работе воспринимает литературу преимущественно под углом зрения культурно-политических потребностей. Вследствие этого в критике, публикуемой на страницах «Орла татранского», в первую очередь подчеркивалась общественная роль литературы. «Словенские погляды», ставившие своей целью всестороннюю активизацию литературной жизни, в 40-е годы были трибуной Гурбана. В своих статьях он стремился постичь и эстетическую и общественную функции литературы, причем на первый план выступала то одна, то другая.

Литературные проблемы решались в общетеоретическом плане и конкретно, разрабатывалась концепция национального своеобразия. В рассуждениях о «духе» нации особое внимание обращалось на экзистенциальные принципы национального «бытия», и в абстрактной форме путем дедукции выводились его характерные черты. Так сложилось убеждение, что национальное своеобразие проявляется во всех областях национальной жизни и национальной культуры. Особенно явственно это видно в программной статье «Наука» в «Словенских поглядах», где Гурбан выдвинул задачу создания самостоятельной словацкой науки. Словацкая наука не может быть всего лишь отражением существующих философских систем, она должна обладать собственным лицом, должна всячески стремиться проникнуть в самую суть, «знанием» и «видением» охватить «истину целиком». Неудивительно, что позиция Гурбана вызвала дискуссию. Против его взглядов выступил поэт Цтибог Зоха (1815—1865), по мнению которого словацкая наука должна усвоить все достижения мировой научной мысли и лишь после этого может выкристаллизоваться ее национальный характер. Выводы Зоха оспорил поэт-романтик, философ и историк Петер Келл-

нер-Гостинский (1823—1873). В качестве определяющего он выдвинул принцип «видения», служащий «содержанием всех моментов познания (естественных и духовных)», и высказал убеждение, что «видение должно быть родником, из которого берут начало все ручейки и реки истины, текущие в океан славянской науки».

Хотя Гурбан не уточняет смысл выражения «романтические ингредиенты», в его понимании романтизм — прямая противоположность «национальной литературы». «Романтизм», «романтическое» — слова, имевшие в устах шутовцев отрицательное значение, что легко обнаружить и в «Лекциях о славянской поэзии» Штура и в рецензии Гурбана на «Стихотворения» Сабины. В рецензии на поэму Сладковича «Марина» Гурбан, высоко оценивая достоинства этого произведения, пишет, что «его любовь не есть любовь романтическая». Точно так же Цтибог Зох выступает против «романтизирования», под которым понимает «воздушные замки», иллюзии действительности вместо правдивого воплощения реальных жизненных проблем. Поэтому все внимание уделяется литературе, связанной с потребностями национальной жизни. В интересах ее всестороннего развития выдвигается требование большей дифференциации и жанровой расчлененности, четко сформулированное, например, писателем Яном Францисци (1822—1905).

В целом эстетическая функция в суждениях о литературе считается определяющей, когда речь идет о произведении, претендующем на известный уровень художественности. При этом подчеркивается художественная сторона, оценки становятся более критичными, критерии — более высокими, редко что-либо воспринимается как подлинная ценность. Одобрительно отмечаются лишь отдельные стороны, предпосылки и многообещающие задатки. Даже такое бесспорно значительное произведение, как «Марина» Сладковича, не было безоговорочно принято критикой. Микулаш Догнани восхищается образностью Сладковича, однако Гурбан, в целом оценивая произведение положительно, все же упрекает поэта в «недостаточно выкристаллизовавшейся форме». Если Догнани оценивает «Марину» с точки зрения тогдашнего состояния словацкой литературы, то Гурбан — с точки зрения эстетического идеала, который эта литература должна воплотить. Сладкович, по мнению Гурбана, приближается к такому идеалу в тех строфах, которые «дышат чистой поэзией», и таким обра-

зом в известном смысле открывает пути для подлинно словацкой поэзии.

Революция 1848—1849 годов изменила течение словацкой литературной жизни. «Орол татранский» и «Словенске погляды» перестали выходить; не было места для критики, не говоря уж о том, что на это не оставалось времени, поскольку представители штуровского движения активно включились в революционную деятельность. В литературной жизни наступает трехгодичный перерыв: в коловерти революционных событий слагались лишь боевые песни во славу новой зари на горизонте национальной жизни. Потребовалось некоторое время, чтобы создались мало-мальски подходящие условия для возобновления литературной деятельности. Однако это происходило уже при иной политической ситуации, в эпоху баховского абсолютизма, когда нельзя было развивать предреволюционные концепции. Рамки существования литературы сузились.

Гурбан продолжает свою деятельность, печатает новые части начатого еще до революции труда «Словакия и ее литературная жизнь». Он понимает, что после революции в национальной жизни возникла иная ситуация, и в то же время все больше убеждается в верности своих прежних суждений, высказанных по поводу традиций и перспектив развития словацкой литературы. Он подчеркивает связь литературы с национальной жизнью и пишет: «Для нас все писатели, ученые и поэты всех веков лишь единые уста национального гения, и все они свидетельствуют, что словацкое племя, тяготея к славянству, вместе с тем хочет оставаться самим собой и быть достойной ветвью на стволе общей семьи».

Как ни старался Гурбан в статье «Словакия и ее литературная жизнь» осознать литературную проблематику с позиций свидетеля послереволюционной эпохи, все же полностью охватить литературную жизнь той поры он не смог. Основное внимание он уделил раскрытию непрерывности национальной литературной традиции, что не позволяло ему высказать свое отношение к современной и новейшей литературной продукции.

При этом и после революции, хотя и спорадически, появлялись литературные произведения, которые требовали оценки, тем более что в контексте словацкой литературы они занимали в некотором роде исключительное положение.

ние. В 1851 году вышла книга писателя-классициста Йонаша Заборского (1812—1876) «Жегры. Стихи и две речи». Автор книги не разделял взглядов штуровцев. Сторонники штуровского направления прекрасно сознавали, что выход этого сборника мог по меньшей мере усложнить обстановку в словацкой литературной жизни. Если в 40-е годы они отмежевались от литературного классицизма, то в еще большей степени это было необходимо после революции, поскольку речь шла о концепции «старословаков», представителем которых был Заборский. Сборник Заборского заслуживал отрицательной оценки уже потому, что и с художественной стороны его нельзя было назвать большим достижением.

В спорах вокруг сборника Заборского «Жегры» четко проявилось превосходство штуровской литературной ориентации. Догнани и в особенности Калинин мыслили значительно более концептуально, чем их противники. На целое десятилетие определяющим стало штуровское понимание литературы и в самом творчестве и в теоретических воззрениях — ведь и полемика с классицистами, как мы видели, началась еще раньше. Классицизм в 40-е годы не создал равных ценностей ни в творчестве, ни в теории литературы, да и в дискуссии о сборнике «Жегры» его сторонники не задумывались о тенденциях развития литературы. Poleмика отразила общую обстановку в словацкой культурной и политической жизни, где столкнулись две диаметрально противоположные концепции национального развития.

После того как перестали выходить «Словенске погляды» (1852), критика лишилась широкого общественного резонанса. Это, однако, не означает, что литературные вопросы вообще были сняты с повестки дня, что все оставалось на позициях, выработанных в 40-е годы, в пору активности штуровского движения. Стремление к синтезу отходит на задний план, теперь литературная проблематика рассматривается в самых различных аспектах, ощущается намерение путем оценки отдельных фактов выработать точку зрения на некоторые основополагающие идейно-художественные вопросы. Представители штуровского поколения, в особенности те, кто в 40-е годы не проявил себя в критике, почувствовали потребность высказаться по вопросам, которым не уделялось достаточного внимания или которые выходили за рамки «нормы», принятой в «Орле татранском» и «Словенских поглядах».

Прежде всего речь идет о рассуждениях Петера Келлнера и Людовита Кубани (1830—1869) о прозе. Рассуждения Кубани о прозе полностью противоречат келлнеровскому пониманию литературы. Кубани подходит к вопросу конкретнее, учитывает современное состояние и реальные возможности, которыми располагает литература. В центре его внимания — проза, развитие которой еще не слишком интересовало шуруповское поколение. Однако в более широком, общеевропейском контексте прозаические жанры если и не занимали ведущего положения, то по крайней мере были равноправными партнерами стихотворных жанров. Обозревая современную прозаическую продукцию, Кубани делает вывод, что роман обрел устоявшуюся форму. Роман он определяет как повествование о борьбе, которую созданные поэтом персонажи ведут не только с самими собой, со своими страстями, но и со всем внутренним и внешним миром, со связывающими их обстоятельствами, с человеческой злобой, строящей козни, и т. д. Кубани устанавливает, что именно роман наиболее полно отражает действительность, что он внутренне расчленен, в его композиции и стиле ярко проявляется личность автора.

Задумываясь над состоянием словацкой литературы, он воспринимал ее не только в аспекте национального развития, но и в более широких связях. Сопоставляя литературные «предания» Калинчака с тенденциями современной прозы, он включал их в европейский контекст, стремясь вместе с тем постигнуть их специфически словацкую основу. Он высоко оценивал способность Калинчака оживлять события прошлого и передавать неповторимую национальную атмосферу. Размышляя о перспективах словацкой прозы, Кубани сознает непрерывность художественного развития, подчеркивает связь достижений современной прозы с отечественной литературной традицией. Однако в своих прогнозах он исходит не из конкретного материала и опыта, а, скорее, высказывает надежды своего времени на «новый век» славянских литератур.

В 1853 году в Праге на чешском вышла монография Людовита Штура «О народных повестях и песнях племен славянских». Штур исследует в ней характер национальной поэзии, отдельные формы народной поэзии славян, развивая идеи своих «Лекций о славянской поэзии». Поэзия понимается им как высший вид искусства, высшая форма самопознания человеческого духа. По-прежнему для

него важен эстетический идеал, единство «духа» и «предметности». Он излагает свои взгляды об этапах развития поэзии (символическом, классическом, романтическом) и критикует нездоровые явления в современной литературе, модную литературу Запада, противвесом которой служит славянская поэзия, прочно связанная с национальными традициями.

Рецензируя книгу Штура, Ян Калинчак дал ей высокую оценку, но высказал и ряд возражений. Калинчак не соглашается с мнением Штура, что народная поэзия — это искусство, он признает за пей художественную ценность лишь «в той мере, в какой народ, еще не познавший собственных ценностей, выразил в ней свои мечты и предвидения тех общих и частных знаний, которые на протяжении всего национального существования будут вливаться в него, служа его расцвету».

Только после падения баховского абсолютизма появилась возможность всестороннего развития национальной литературы. Можно было органически развивать тенденции, которые наметились в 40-е годы, в период активности штуровского движения. Многие сделал в этом направлении писатель и фольклорист Павол Добшинский (1828—1885), издававший беллетристический журнал «Сокол» (1860—1861). Он продолжал линию «Орла татранского», публиковал работы, которые не могли выйти в 50-е годы. Но хотя Добшинский в «Соколе» и старался осветить современные искания в словацкой литературной жизни, ему явно недоставало помощи критики, которая могла бы надлежащим образом поддержать его усилия.

В «Соколе» вышли две замечательные статьи о драме: «Важность национальной драматической литературы» Яна Паларика (1822—1870) и «Слово о словацкой драме» Микулаша Догнани (1824—1852). Обе они в полном смысле слова прокладывали новые пути. Догнани исходит из тезиса, что «нация обретает драму, лишь вступив на историческую арену и доказав свою жизненность». А поскольку славяне уже вступили на историческую арену и, более того, предназначены занять ведущее положение между другими народами, славянская драма имеет все предпосылки для того, чтобы сказать решающее слово в общеевропейском масштабе. Притом он выдвигает требование национального своеобразия, надеется, что словацкая драма может оказать положительное воздействие на славянское драматическое творчество, и называет три тематические

области, которым следует уделять основное внимание: «славное словацкое прошлое», «настоящее словаков», «поле преданий и сказок». Паларик в своих выводах более реален и конкретен, он имеет в виду насущные потребности, драму считает действенным средством в процессе формирования национального самосознания и подчеркивает ее общественную роль. Хотя в соответствии с тогдашними взглядами он пишет, что драма «есть высшая ступень поэтического совершенства», это, однако, отнюдь не означает, что речь идет об искусстве, недоступном широким народным массам.

В начале 60-х годов, в пору новой активизации национального движения, вопросы специфики национальной культуры вновь оказались в центре внимания. Формировались программы, предлагались формы государственно-правового решения словацкой национальной проблемы, каждый словацкий писатель, «образованный человек» принимал участие в общественной жизни. Правда, в сравнении с предреволюционной эпохой обстановка была иной. Национальная жизнь стала дифференцированнее, расчлененнее, один человек уже не имел возможности одинаково интенсивно включаться во все области общественного, культурного и литературного бытия.

Критика обращала внимание главным образом на произведения современной литературы, на их место в контексте того времени и на их идейно-художественное воздействие. Хотя произведение рассматривалось в различных аспектах, все же в подходе к литературе намечаются две основные тенденции: с одной стороны, стремление перенести на литературное произведение концепции мессианизма, с другой — развивать шутовскую романтическую концепцию 40-х годов.

Словацкий педагог и публицист Павол Гечко (1825—1895), исходя из конкретной ситуации в национальной и литературной жизни, понимал литературу как средство воспитания национального самосознания, считая вместе с тем, что она должна быть и пророчеством, возвещающим вечные, абсолютные истины. Гечко соглашался с мыслью поэта-романтика Само Гробоня (1820—1894) о словацкой поэзии как о симбиозе христианского искусства и славянской музыки. По его мнению, заслуга Гробоня заключалась в том, что он высказал глубокие мысли о своем народе, нарисовал идеал, наметил пути развития словацкой литературы.

И Андрей Сладкович и Ян Калинчак подходили к произведению литературы, рассматривая его прежде всего как художественное высказывание, выражение поэтической личности, отмечая его специфику, своеобразие в контексте национальной литературы. Сладкович в статье о стихотворении Яна Ботто «Легенда Магинграда» сосредоточил внимание на художественном воплощении темы, почерпнутой из народных преданий. Народная словесность — неисчерпаемый источник словацкой поэзии, зеркало национальной жизни и ее устремлений. По мнению Ботто, поэзия, выражая свою индивидуальность индивидуально, есть особый фактор в сфере духа, создающий свою самостоятельность и соответственно организованный, имеющий собственное имя и собственную сущность в ряду других народов. Постигание национального своеобразия Сладкович отмечает на примере конкретных поэтических образов. Особенно привлекает внимание Сладковича метафорический строй, его смысловая сторона. Выступление Сладковича в контексте шуруповской критики занимает особое место; это был в полном смысле слова эстетический анализ художественного произведения, редкий в ту пору.

Ян Калинчак воспринимал литературу в широких связях. Его внимание привлекают личность и произведение, он ищет связь между ними; занимает его и положение поэта в литературе и в обществе. Импульсом к написанию Калинчаком обширной статьи «Воспоминания об Андрее Сладковиче» послужило издание «Поэтических сочинений Андрея Сладковича» (1861), сыгравшее значительную роль в словацкой литературной жизни. Статья Калинчака не просто рецензия, а личное свидетельство о поэте. Он приводит факты из его жизни, делится воспоминаниями, но прежде всего пишет о поэзии. Он анализирует и интерпретирует поэму Сладковича «Детван», находя в ней связи между поэзией и жизнью. «Детван» для него — «образец эпической словацкой поэзии на долгие годы»; так же как поэма «Марина», «Детван» долго еще останется образцом словацкой лирики. Если «Марина» «сверкает, как заря», «Детван» — это «исконный образец словацкого национального начала в его колыбели», в эпической форме здесь выразительно изображена жизнь народа, его чувства и мечты. Герой поэмы сродни героям народных преданий. Калинчак восхищается образами Сладковича, его метафорами, характеристиками, превозносит способность

автора открывать красоту в простоте, «в халупах нашей страны».

Собственно теоретически литературные концепции рассматривались лишь изредка. Это были либо абстрактные рассуждения, либо поэтическое кредо писателя. Само Богдан Гробонь в статье «Слово о Гете и Гегеле» развивает мессианистские концепции. Он отвергает творчество и взгляды Гете последовательнее и решительнее, чем его единомышленник Петер Келлнер, хотя, разумеется, признает в Гете яркую поэтическую личность. Одновременно Гробонь формулирует свой взгляд на основные экзистенциальные проблемы, долженствующие, по его мнению, стать регулятором ценностей и стимулом для всей области духовной жизни. С этих позиций он критикует и Гегеля, которого в молодости считал одним из крупнейших авторитетов. Гробонь не соглашается с его пантеистическим пониманием «духа». Только «дух» в смысле христианского учения, как он полагает, является истинно движущей силой всех человеческих стремлений и действий. Гробонь воспринимает проблематику современной жизни, в том числе и искусства, с точки зрения абсолютных ценностей и критериев.

Совершенно в ином плане размышляет Йонаш Заборский в беллетристическом наброске «Разговор о поэзии». В новой обстановке он полностью отказался от воззрений, которых придерживался в 50-е годы, когда был редактором органа «старословаков» «Словенске новины». В сравнении со своими ровесниками он более реалистичен. Его исходная позиция по-прежнему классицистическая поэтика, правда, в своеобразной интерпретации, приспособленная к современным условиям (разумеется, лишь в отдельных моментах). Известный тезис Заборского о том, что литература должна «представить прошлое, каким оно было, настоящее, каково оно есть, и будущее, каким оно должно быть», выходит за рамки классицистической поэтики. Но это еще не означает, что речь идет о симбиозе классицизма с романтизмом и реализмом. Концепция Заборского базируется на прочном рационалистическом фундаменте, опорой для нее служат освященные традицией ценности. Он исходит из конкретного состояния словацкой жизни, однако сохраняет значительную дистанцию по отношению к своим современникам. Заборский отвергает современную романтическую поэзию, не питает пристрастия к этим, по его словам, «вымученным плодам горячечного воображе-

ния», но не принимает безоговорочно и классицистическую поэзию: «Я за жизнь, действительность и здравый смысл». Поэты нового времени восхищаются его «гигантской силой духа», античные поэты — «абсолютной безупречностью формы». Однако образцом для него служат классицистические жанры и жанровые формы. Хотя по поводу некоторых из них Заборский высказывает критические замечания, все же вершиной он считает оды Горация и превозносит басню и эпос, которые, по его мнению, все еще обладают неограниченными возможностями развития, если будут черпать из Евангелия «в границах веры и религии». Он не согласен с точкой зрения Штура, будто образцом для словацкой поэзии должна служить поэзия народная, более того, он высказывает возражения и против пейзажной любовной лирики. Хотя Заборский исходил из классицистических концепций, его «Разговор о поэзии» явился плодотворным вкладом в дискуссию о характере словацкой литературы, особенно если иметь в виду ситуацию в словацкой критике, которая часто витала в абстрактных сферах и преувеличивала роль фантазии и индивидуальности автора. Статья Заборского стала противовесом такой критике и ярким примером дифференциации в критическом мышлении начала 60-х годов.

Однако после многообещающего взлета критика все же отошла на задний план. Важную роль тут, безусловно, сыграл тот факт, что в словацкой литературе в то время не было таких произведений, которые вдохновляли бы критическую мысль. Все больше печатаются сочинения штуровских эпигонов. Кроме того, с 1862 года «Сокол» лишь изредка публикует статьи о литературе. Подобного рода материалы в основном печатались в будапештской газете «Пештьбудинские ведомости» (1861—1870), которая уделяла внимание литературной проблематике. В такой ситуации «Словесность», редактировавшаяся в 1863—1865 годы историком и публицистом Франтишеком Витязославом Сасинекком (1830—1914), имела все предпосылки, чтобы стать трибуной критики. Однако Сасинек ориентировался на историю и публиковал прежде всего исторические статьи и документы. Критика на страницах «Словесности» печаталась лишь изредка.

Как уже говорилось, в поле зрения критики попадает и драматургия. Ян Паларик в рецензиях на пьесы Заборского, Подградского, Граймана, Ференчика и Бахата требует соблюдения единства места, действия и времени, при-

чем учитывает специфику основных драматических форм.

В конце 60-х годов, после образования Австро-Венгерской монархии в 1867 году, частью которой стала Словакия, литература неизбежно должна была приспособиться к новой ситуации, не уступая завоеванных позиций и не снижая критериев. И хотя венгерское политическое давление все усиливалось, главной целью было сохранить преемственность, развивать ведущие тенденции литературы. В первую очередь речь шла о том, чтобы в национальной литературе появились произведения, представляющие собой художественные ценности, произведения, выражающие национальное свесобразие и осуществляющие определенную общественную миссию. К этому стремился и Андрей Трухлы-Сытнянский, издававший альманах «Табор» (1870), в котором он хотел сосредоточить творческие силы Словакии и продемонстрировать жизнеспособность словацкой литературы. Это же имел в виду и Ян Калининчак, взявшись за редактирование журнала «Орол» (1870). В программном извещении об издании этого журнала он подчеркивает многогранное воздействие литературы и ее преобразующую роль. Его намерения продолжил А. Сытнянский (1841—1916). Он заботился о разностороннем развитии критики и предоставлял ей место не только в «Орле», но и в приложении к нему — «Словесности» (1873).

Представители словацкой критики, собственно, идут по уже намеченному пути. Преобладают абстрактные рассуждения, конкретный анализ произведения отсутствует, в решении проблем часто содержатся субъективные и субъективистские представления.

Сколько-нибудь значительной кристаллизации взглядов мы не обнаружим и в 70-е годы. Что касается творчества молодого, гвездославовского поколения, бурно вступившего в литературу альманахом «Напред» («Вперед», 1871), то Гурбан, а вслед за ним и Сытнянский в коротких заметках осудили начинание молодых, которые пребывают «в болоте прогнивших фантазий материализма». Только как бы мимоходом Сытнянский высказался о формальных недостатках поэтических произведений, опубликованных в альманахе. Павол Орсаг Гвездослав (1849—1921) и Коломан Баншелл (1850—1887) откликнулись на критику, защищая право поэта выражать свои субъективные ощущения и взгляды независимо от того, нравятся ли это авторитетам или нет, и опровергали обвинения Сытнян-

ского относительно погрешностей стихотворной формы. Однако в серьезную полемику это не вылилось, различие в позициях было, скорее, показателем различия вкусов, а не принципиально различных концепций. Обмен взглядов лишь побудил Сытнянского к более систематической разработке вопросов стихосложения. Итоги своих размышлений он опубликовал под названием «Материалы к науке о тонических ритмических размерах». Здесь в противовес штуровскому стиху он выдвигает на первый план тоническую метрику.

Если в 70-е годы представители штуровского поколения в основном сохраняли прежние взгляды, это не означает, что они не приносили ничего нового. Им принадлежит не только ряд метких характеристик, но и стремление занять определенную позицию в некоторых принципиальных вопросах. Ян Калинчак на склоне лет наиболее полно формулирует свое понимание исторической прозы в форме открытого письма Янко Матушке, где развивает взгляды, высказанные ранее в «Автобиографии» (1861). Он писал: «Я всегда хотел изображать венгерские порядки такими, какими они есть и были, не придерживаясь определенной тенденции; но, когда в произведении выступали те или иные личности, я изображал их с их собственной точки зрения». Особо подчеркивая необходимость выразить атмосферу эпохи, он утверждает, что в исторической повести история является не «хозяйкой, а служанкой», не «картинной, а только рамой, в пределах которой движутся изображаемые в повести фигуры». Великое будущее предсказывает он роману, обладающему самыми широкими возможностями всестороннего изображения жизни. Павол Добшинский в монографии «Размышления о словацких преданиях» (1872) опубликовал результаты своих исследований в области народной словесности. Словацкие предания для него — вернейший показатель национального бытия, а следовательно, и основа национальной культуры. Добшинский исходит из штуровского (гегельянского) понимания народного искусства и обогащает его новыми аспектами, распространяя на словацкие предания, которых Штур касался лишь мимоходом*.

Андрей Трухлы-Сытнянский уделяет внимание вопросам просодии, историческим и литературно-историческим

* Вопросами народной словесности занимались также друзья Добшинского, относившиеся к тому же поколению: Петер Келлер-Гостинский, автор труда «Старое словацкое вероучение» (1871), и Вилиам Паулини-Тот, издавший «Словацкую мифологию» (1876).

проблемам, создает литературные портреты выдающихся деятелей прошлого и современников, чутко реагирует на современную культурно-политическую жизнь. Он отстаивает тонический стих, оценивает недавнее прошлое и настоящее в духе штуровской концепции, стремится раскрыть связь прошлого с современностью. Что же касается собственной критической деятельности Сытнянского, то его заслуга в особенности состоит в том, что он уловил современные тенденции в мировой литературе и выработал к ним собственное отношение. Он положительно оценил «Записки охотника» И. Тургенева, их композицию, стиль, характеры и функциональное использование пейзажа.

Какой бы широкой и внутренне расчлененной ни была штуровская концепция литературы, в ее рамках уже нельзя было решить вновь возникающие проблемы современной литературы. Нужно было исходить из качественно иных положений, из конкретных задач и целей словацкой литературы, рассматривая их в широком контексте современной европейской литературы. К этому целенаправленно стремилось новое, молодое поколение, которое созревало в 70-е годы и постепенно заняло в словацкой литературной жизни ведущее положение в 80-е годы.

Редактор «Орла», единственного литературного органа той поры, застывший страж традиций штуровского поколения Андрей Трухлы-Сытнянский не допускал к своему журналу молодых. Это значило, что сначала нужно было отвоевать право на новаторство в творчестве, доказать необходимость критического мышления в литературе. Отсюда вытекает и тот факт, что литературно-критические выступления Ярослава Влчека (1860—1930), Йозефа Шкультеты (1853—1948) и Ваянского как представителей первой волны словацкого реализма не были посвящены анализу отечественной литературы и сводились в основном к постулатам.

Поэтому неудивительно, что они ознаменовали свое вступление в литературу призывами к критике. Ярослав Влчек в начале 1877 года высказывает в письме Сытнянскому неудовлетворенность тем, что в «Орле» нет критики, но тот в редакционной статье ответил, что «нашу публику и нашу молодежь критика не интересует».

Как особая ситуация в Словакии конца 60-х годов сказала на первых шагах нового поколения? Кризис роман-

тизма углубился, литературой овладели религиозный мессианиззм и сентиментальность, критика на несколько лет фактически прекратила существование. Под воздействием неблагоприятной обстановки на дальний план отошли социальные вопросы, а вместо общественно-политической дифференциации слышались призывы к единству, причем ведущую роль играли консервативные силы, представленные «мартиновцами», членами словацкой национальной партии, базировавшейся в Мартине. Причина заключалась в том, что формирующееся демократическое движение под напором правящих буржуазно-феодалных кругов Венгрии потерпело больший урон, чем словацкие консерваторы.

Между тем как социальное, так и художественное развитие продолжалось в ускоренном темпе. Реализм в литературе достиг зенита; даже в Словакии нельзя было не заметить самого характерного реалистического жанра — романа. Молодое поколение должно было считаться с европейским литературным развитием, но в то же время сознавало отчаянное положение, в котором пребывал национальный организм. Словацкая буржуазия притеснялась, и народ испытывал бремя двойного гнета иноземной буржуазии.

Те, кто выступал с позиций отрицания романтизма, отрицания концепции штуровцев, естественно, начинали с критики их общественно-политических воззрений. Это было связано с демократическим движением развивающегося общества. Словацкий реализм непосредственно служил делу национального освобождения, не обладая аналитическим и самокритичным характером реализма непорабощенных народов. Творчество представителей первой волны словацкого литературного реализма было не столько прямым выступлением против романтизма, сколько отрицанием псевдоромантической литературы. Сама жизненная ситуация требовала активного отношения литературы к национальной борьбе, а тем самым и «положительного примера».

Философская база нового поколения не была вполне позитивистской, хотя элементы этой философии повсюду проникали в сознание общества. Мера этого проникновения и его преодоления у различных авторов различна. Из числа критиков Ярослав Влчек сознательно отверг идеалистическую философию гердеровско-гегелевского толка. Он выступил против нее и в полемике, особенно в

своей первой книге «Литература в Словакии» (1881). Ваянский, напротив, большей частью строил свою концепцию из камней старой кладки, и, несколько упрощая, можно сказать, что он лишь заменил религиозно-мессианистский вариант философии, доминировавшей в Словакии в 70-е годы, вариантом славянофильским; однако сам Ваянский считал славянофильство философией новаторской.

Несмотря на ограниченность словацкого реализма, важно отметить, что молодое поколение осознавало «конец периода», импульс которому был дан штуровским поколением, его «простонародным духом»*. Отказ от наследия литературы 70-х годов был подкреплён и издательской практикой. После ухода Сытнянского из «Орла» (1878) страницы журнала открылись перед молодыми, но им и этого было мало. Они основали также журнал «Словенске погляды» и самим этим названием связали себя с первой, революционной фазой штуровского движения.

Предпосылки для разрыва со старшим поколением были подготовлены, когда критика сформулировала новую литературную программу, причем речь идет не о выступлении отдельных критиков, а о критическом манифесте. Таким манифестом явились «Критические письма», которыми обменялись Ваянский и Шкультеты («Орол», 1880). Хотя по форме «Критические письма» выглядят как полемика, в сущности, они содержат единую программу и лишь дополняют друг друга, чтобы тем основательнее осветить проблемы, по поводу которых молодые хотели высказать свои взгляды. Прежде всего это были вопросы национального искусства и реализма. Понимание эстетического как результата соотношения формальных элементов исходило в этих письмах из гербартианской эстетики, с которой молодое поколение знакомилось преимущественно по «Всеобщей эстетике» Йозефа Дурдика (1875).

Хотя ориентация на гербартианскую эстетику была половинчатой и в условиях Словакии включала идеологические аспекты, она все же ощущалась за противоречивой концепцией реализма, которую авторы развивали в четвертом и пятом письмах, за их критикой конкретных литературных произведений, причем не всегда малозначи-

* См.: «Слово о нашей беллетристической литературе» Шкультеты (1878).

гельных, за их отношением к крупнейшим литературным памятникам штуровского поколения (например, к «Песням» Яна Ботто), за их формальными требованиями во всех родах литературы, за их новым чувством жанра. Все это сказывается в их модификации реализма. Во имя родного словацкого «очага» они страшатся критицизма, хотя допускают его в других литературах и прямо восхищаются им в произведениях русских классиков — реалистов.

В то же время, когда выходили «Критические письма», Влчек публиковал в «Орле» «Письма из Чехии» (он начал печатать их немного раньше). Здесь тоже подчеркивалось значение литературы для национальной жизни и поддерживались реалистические тенденции в чешской литературе. Влчек, Ваянский и Шкультеты совместно участвуют в создании журнала «Словенске погляды», который с самого начала стал органом возрождения критики. Сотрудничают они и в конкретной критической деятельности. Их переписка свидетельствует о том, что во многих случаях они действовали по взаимной договоренности, чтобы, осудив определенные произведения во всех доступных им органах печати, продемонстрировать свое полное расхождение с литературой 70-х годов. В то же время, говоря о произведениях Ваянского, а также Гведослава, они постоянно подчеркивают, что ими начинается «новый период» словацкой литературы. Чаще всего мы встречаем это утверждение в работах Ярослава Влчека. Именно он был критиком, обеспечившим Ваянскому как реалисту высокий художественный авторитет в Словакии и в славянском мире.

Из всего сказанного с очевидностью вытекает, что словацкий реализм не есть понятие, извлеченное из художественного творчества путем абстрагирования, задним числом, но что он рождался как программная концепция, сформулированная критиками. Его половинчатость по сравнению с реализмом многих других народов, вызванная объективными и субъективными факторами, необходимость сопоставлять роль литературы с общественным развитием были причиной того, что в словацкой литературе уже в первой половине 90-х годов наметилась такая дифференциация, которая позволяет говорить о двух волнах.

Но еще в период возрождения критики между Влчком, Шкультеты и Ваянским существовали различия, которые со временем увеличивались, но несколько парадок-

сально по сравнению с отправными точками. Поначалу, бесспорно, решительнее других рассчитался с прошлым Ярослав Влчек. Речь идет не только о самой литературе, но и о более широком контексте. В ряде статей о словацкой проблематике в чешских журналах и о чешской в словацких он прокладывал дорогу новой, более активной концепции национальной жизни, в которой особо важную роль отводил литературе. При этом Влчек подчеркивал прирожденный демократизм словацкого национального движения и вместе с тем старался углубить его. Большое внимание он уделял словацко-чешской проблеме, и, хотя его концепция претерпела изменения, все же в его трудах присутствует постоянное стремление видеть национальную самобытность словаков и словацкой литературы, которые тем не менее самыми лучшими своими чертами, самыми демократическими проявлениями тесно связаны с чешской культурой. Влчек единственный из своих друзей принципиально осудил философию шутовского поколения, хотя и признал, что некоторое время она способствовала национальному возрождению. Он предупреждал: «Сравним теперь убитую гегелевской философией (а не только внешним неприятелем), проникнутую идеализмом Словакию с более реалистическими чехами, воспитанными на гербартианстве. В первом случае национальное возрождение дает толчок неестественно быстрому развитию, жизнь сразу расцветает, полная великих надежд, словно взлетевшая в лазурь небес великолепная, но недолговечная бабочка, а через короткое тридцатилетие — вялость, досада, разочарование; таковы же последствия всяческих идеалистических систем и в Германии; во втором случае, даже если бы не было ничего иного, сохранился бы прочный фундамент кантовско-гербартианского реализма, на котором чешская духовная и национальная постройка поднимается к обнадеживающим высотам» («Литература в Словакии»).

Хотя в сознании поколений, вступивших в литературу после 1918 года, после национального освобождения, Шкультеты живет как «батько», твердый и закоснелый защитник национальных традиций и «мартиновец», он был совсем иным не только в пору, когда его поколение выступило на арене истории, но и в течение долгих лет редактирования «Словенских поглядов» (1890—1916). Его концепция национального искусства, высказанная в «Критических письмах», была более широкой и теснее связан-

ной с постулатами реализма, чем концепция Ваянского. В этом отразились, с одной стороны, систематическая научная подготовка в будапештском университете, с другой — серьезное изучение современной чешской эстетики. В своих первых критических работах Шкультеты настойчиво требовал осуществления принципов реалистической эстетики и считал, что его соратники неизбежно должны следовать по пути реализма.

Безусловно, именно национальное угнетение постоянно заставляло Шкультеты все меньше обращать внимание на то, как произведение «сделано», и в первую очередь задумываться над его общественной функцией. Безусловно, вследствие этого его художественные требования становились скромнее. Однако он был не только терпим по отношению к новому, но и продемонстрировал понимание произведений самых разных эстетических направлений, при условии, что они воздействуют на добрые чувства человека и не мешают борьбе за самосохранение нации. Из авторов второй волны словацкого реализма особенно близка ему была Божена Тимрава (1867—1951). В заметках по поводу проницательного анализа новелл Тимравы, сделанного в «Словенских поглядах» Людмилой Гребловой (1906), он проявил более точное понимание реалистической последовательности, беспощадной критичности и антишовинистической направленности творчества Тимравы, чем представители Словацкой Модерны. По собственной инициативе он представил в «Словенских поглядах» и рекомендовал читателям поэтов Словацкой Модерны Франтишека Вотрубку (1880—1953) и Ивана Краско (1876—1958).

Итак, «батько» Шкультеты как литературный критик был не апологетом прошлого, а, скорее, сотворцом нового, позднее же и покровителем тех, кто пришел на смену его поколению. В нем продолжал жить демократизм, благодаря которому в пору литературной активности своего поколения он отдавал предпочтение творчеству Гвездослава и Кукучина перед Ваянским, хотя понятие «народ» он не раз отождествлял с понятием «нация». Только позднее в его критической деятельности стали обнаруживаться элементы консервативного мировоззрения, поскольку в полемическом задоре он все чаще солидаризировался со своим другом Ваянским. При все возрастающем акцентировании идейной стороны произведения в его поздних критических работах все меньше остается места

для анализа формы. Однако как критик Шкультеты пережил Влчека.

И все же сегодня многие выше всего оценивают Ваянского-критика, хотя в начале своей деятельности он не был ни самым передовым и смелым, ни самым теоретически подкованным, ни самым боевым. Тогда знаменем борьбы было в основном его художественное творчество. Александр Матушка (1910—1975) не раз высказывал такую мысль: «Именно критическая деятельность оказалась наиболее жизненной и существенной частью его наследия, представляющей масштабы его личности... в прозе его зрение обманывается более всего, в критике его взгляд остр и пронизателен... в прозе, в своем искусстве он никогда не поднимается выше своего мировоззрения, в критике — весьма часто». Но при конкретном сопоставлении оценок Ваянского с объективно установленными фактами выясняется, что в его концепции национального искусства и в его полемике с «космополитами» проявился общественный консерватизм, что он не понял социально-критического смысла творчества И. Тургенева и Л. Толстого, что он защищал второстепенных авторов недавнего прошлого (например, Бахата-Думного) и недооценивал некоторых своих современников, например Кукучина, не говоря уж о Тимраве, которую практически просто не замечал.

Однако Ваянский всю жизнь своим примером стремился доказать, что «критика — такая же важная вещь, как и само творчество». Акцентирование значения литературной критики вытекает у Ваянского и из его представления о ведущей роли литературы в национальной борьбе. Даже его труды о литературном прошлом в большей мере являются критикой, чем историей литературы. В каждой его статье мы найдем проникновение в ткань художественного произведения. При этом он использует и опыт художника, и свой утонченный вкус, и редкую эрудицию. Ваянский был не только выдающимся знатоком литературы от античности до современности, но и специалистом по истории изобразительного искусства. Он проявлял также интерес к эстетике.

Ваянский действительно искажил идейное содержание романов Тургенева, но он же наглядно и убедительно продемонстрировал художественные приемы, которыми писатель пользовался при создании литературных героев и изображении природы. Славянофильская концепция

национального искусства не позволила ему быть справедливым к Врхлицкому, но он никогда не подвергал сомнению его поэтические способности, видел его сильные стороны. Строг он был и к Шольтесовой, но недостатки всегда указывал конкретно — в отборе слов, образов, фраз, в сюжете, фигуре героя, композиции.

Матушка справедливо констатировал: «Ваянский мыслит органически, у него речь идет не об отдельных идеях и наблюдениях, а о концепции, где все вытекает одно из другого». Это относится ко всему его творчеству. Менялись угол зрения и акценты, но Ваянский всегда оставался апологетом великого искусства, критиком, для которого художественность произведения — это безусловное требование. Поэтому он всегда отмечал, как произведение создано. Вместе с тем творчество реалистов, в особенности русских, Ваянский считал определяющим в развитии литературы, поскольку они представляют ценности первой величины, служат опорой и примером для словацкой литературы. В целях возрождения и развития литературы он неоднократно формулирует требования реализма. На протяжении своей пятидесятилетней критической деятельности Ваянский постоянно возвращается к этому, и, хотя его формулировки не так «чисты», как у Влчека и Шкультеты, все же он остается самым значительным критиком первой волны словацкого реализма.

Разумеется, литературная критика этого периода не ограничивалась тремя названными крупнейшими именами — Влчком, Шкультеты и Ваянским. Деятельность остальных была sporadической. Некоторые критики специализировались на более узкой проблематике, критические способности других развернулись позднее, когда авторы первой волны словацкого реализма уже выразили в поэзии и прозе идеи своего поколения.

Статьи о литературе Франтишека Рихарда Освальда (1845—1926) и Йозефа Когута (1828—1900) с точки зрения выраженных в них художественных концепций, безусловно, «старше», чем работы упомянутых выше критиков первой волны словацкого литературного реализма. Хотя Тихомир Милкин (1864—1920) в своей критической деятельности идет дальше их, но не благодаря новым принципам, а благодаря последовательности применения установок, сформулированных уже до него. Совершенно новое слово прозвучало лишь в статье Ладислава Еге-Надаши (1866—1940) о романе Золя «Деньги», где была

намечена концепция словацкого «натурализма», опередившая свое время.

Освальд, Когут и Милкин (как ведущие представители образованных католиков), всколыхнув своими статьями поверхность литературной жизни, не исходили при этом ни из современной литературы, ни из ее критики. Отдельные голоса против мартиновского центра, против его нежелания откликаться на современные социальные, политические и культурные потребности народа, против характерной для него тенденции предпочитать «высокую» литературу просветительской работе, против «Славянской Валгаллы» (по выражению Освальда) раздавались еще в 80-е годы. Poleмика по вопросам истории, которая ускорила основание второго литературного журнала, «Литерарне листы», публиковавшего почти исключительно статьи о литературе, а не саму литературу, вызвала издание трех больших сборников «Товарищество» (1893, 1895, 1900), а вскоре стала воздействовать и на современную литературу.

Когут и Освальд лишь опосредованно касались проблематики современной литературы, но Тихомир Милкин, можно сказать, был первым словацким критиком, выразившим взгляды не определенного поколения, а литературной группы. В течение восемнадцати лет существования «Литерарных листов» он редко оставлял без внимания какое-либо поэтическое или прозаическое произведение. Принципы реализма он усвоил непосредственно от Гостинского и стремился подкрепить их философией. Свою концепцию он проводил с абсолютной последовательностью. Хотя он и указал на множество «отступлений» от реализма в произведениях авторов первой волны словацкого реализма, тем не менее его художественным идеалом был Ваянский. Его нормативным художественным меркам не соответствовала проза и поэзия молодых. Их творчество для него — олицетворение кризиса.

Еге-Надаши предлагает свой выход. Он формулирует его еще до Кукучина, Милкина и Шольтесовой. Надаши освобождает литературу от национальной тенденции. Критерием правдивости художественного произведения является для него научная ценность авторского изображения. Его естественнонаучный характер требует новой философии, уже не идеалистической, а материалистической. Образцом теперь служит не народное и вообще не славянское искусство, а творчество «материалиста и пес-

симиста», практика и теоретика натурализма Золя. Это были взгляды в условиях Словакии прямо революционные.

Хотя поначалу они не получили широкого отклика, но свидетельствовали о движении вперед.

«Глас» («Голос») возник как полемический журнал молодого поколения, пришедшего в 90-е годы XIX века с новой программой национальной жизни. Этот журнал систематически критиковал политику словацкой национальной партии, определявшуюся и осуществлявшуюся в Мартине. Основанием этого журнала как бы увенчались все предпринимавшиеся в начале 90-х годов попытки создать новый центр национальной и культурной жизни. В организации журнала непосредственно сказалось влияние идейной и идеологической инициативы Т.- Г. Масарика, воздействовавшего в первую очередь на пражских студентов.

Те, кто печатался в журнале, и те, кто разделял их программу, получили общее название «гласисты». Общность группы сохранилась и после закрытия журнала. Группа, сложившаяся вокруг ежемесячника «Пруды» («Течения», выходил с 1909 года), называет себя вторым поколением «гласистов». Термин «гласизм» получил широкое распространение применительно к периоду бурного развития словацкой общественной, политической и культурной жизни конца XIX — начала XX века.

В концепциях ведущих представителей «гласизма» существовали определенные различия. Если, например, у П. Благо на первый план выступала конкретная национально-просветительская, экономическая и политическая деятельность, то Вавро Шробар (1867—1950) прежде всего подчеркивал теоретический аспект «гласизма». Милан Годжа (1878—1944) создал собственную, преимущественно политическую концепцию, в то время как остальные «гласисты» подчеркивали неполитический характер «гласизма», ставившего своей целью нравственное возрождение личности. Тем не менее всем им присущ буржуазный демократизм, причем в «гласистском» движении было либеральное (некоторое время с «гласистами» сотрудничало и молодое духовенство) и радикально-демократическое крыло.

«Гласисты» критически относились к тому, что в словацкой национальной жизни и культуре представлял

Мартин. Критически оценивали они и штуровское поколение. Доминировала чехословацкая ориентация, хотя и разных оттенков (крайней точкой зрения было отрицание идеи самобытности словацкой нации и убеждение в ненужности словацкого литературного языка). «Гласисты» пропагандировали теорию малых дел, а в искусстве ориентировались на антиромантические стили, направления и авторов, на произведения подчеркнуто воспитательного характера.

Программа «гласистов», их понимание идейно-общественных задач литературы долгое время отождествлялись с поэтическим и драматическим творчеством авторов второй волны словацкого реализма. Но этому противоречат произведения Ладислава Еге-Надаши, Божены Тимравы, Янко Есенского (1874—1945), Йозефа Тайовского (1874—1940) и Людмилы Подъяворинской (1872—1951), появившиеся до возникновения «Гласа». Литературное значение журнала ослабляется и тем, что новые идейно-общественные задачи литературы у «гласистов» нередко подменялись чуждым литературе дидактизмом. Вот почему современную литературу старшее поколение поняло лучше, чем молодое.

Недостаточное понимание художественного своеобразия нового поколения, вступившего в литературу на грани XIX—XX веков, проявлялось в литературно-критических откликах «гласистов» примерно в течение десятилетия. Переломными можно считать две основополагающие статьи. Речь идет о «Литературных мечтаниях» (1907), которые написал Богдан Павлу (1883—1938), выступавший под псевдонимом Палё, и о «Наших литературных задачах» (1908) Яна Лайчака (1875—1918). Обе статьи знаменовали собой кардинальный перелом, поскольку от чисто практических тезисов авторы их в результате анализа современного состояния литературы приходят к системе взглядов, в которой отношение искусства и общества теоретически формулируется по-новому. К этому необходимо добавить статью Вотрубы «Из новейшей литературы» (1909), явившуюся вершиной литературно-критических выступлений представителей второй волны словацкого реализма.

Хотя именно в этот последний период, когда литературная критика как вид литературы еще больше эмансипировалась, чем это было у Ваянского, сформировались критики, занявшие противоположные, полемически за-

остренными друг против друга позиции (Вотруба — Буйнак), однако всех их объединяют определенные общие черты. Они представляют собой не только определенный этап развития, но и «гласистскую» систему взглядов на литературу. Первая мировая война и другие события общественной жизни прервали последовательную связь в развитии критико-литературных взглядов. Были прерваны и связи с исходными философскими позициями. Если позитивизм (или, в иной терминологии, «масариковский реализм») прежде всего характеризует первые два этапа, то на последнем этапе у некоторых критиков философский потенциал обогащается, тогда как у других и позитивистская система взглядов деградирует.

Взгляды, противоположные литературному мышлению представителей первой волны словацкого реализма, начали формироваться еще во второй половине 80-х годов прошлого века в дискуссиях членов пражского кружка студентов-словаков «Детван». На его заседаниях Еге-Надаши, Маковицкий, Альберт Шкарван (1869—1926), Шробар, Сметана и Матей Бендур выступали с новыми концепциями. Это были концепции, резко расходившиеся с пониманием литературной проблематики как составной части проблематики национальной. Если «гласисты» видели в национальном вопросе центральную проблему, но решали ее с иных идейных позиций, чем «мартиновцы» и группа «Литерарных листов», то члены «Детвана», первыми выступившие со своими взглядами, Еге-Надаши и Шкарван, в отрицании предшествующих взглядов на литературу и ее общественную функцию были самыми последовательными.

Ладислав Еге-Надаши в статье о романе Золя «Деньги», опубликованной в 1891 году, отрицает не только национальную тенденцию, но и художественную специфику.

На первый взгляд может показаться парадоксальным, что из всего поколения ближе всех к Еге-Надаши стоял Альберт Шкарван (личный врач Л. Н. Толстого; за отказ от военной службы он был заключен в тюрьму и лишен диплома врача), который собственным примером на деле возвел нравственность в единственный критерий человеческого поведения. Литература, по мнению Шкарвана, прежде всего должна быть изображением, хотя он ищет

в ней то, что созвучно его личному миропониманию и поведению.

Вклад поколения «гласистов» в развитие словацкой литературной критики опирается прежде всего на область нравственных ценностей. Это, безусловно, связано с тем, что к концу XIX века социальные отношения изменялись резче, чем в предшествующее десятилетие. Именно в эту пору начали появляться поэтические и прозаические произведения, существенно отличавшиеся от произведений первой волны словацкого реализма. Расширилась пропасть между фронтом консерватизма и фронтом прогрессивного демократизма, что отразилось в конфликте между идеалистической и позитивистской философией. Помимо прочего, молодое поколение упрекало основателей словацкого реализма и в недостаточной «верности» жизни, хотя и признавало их исключительные художественные способности. Но и представители старшего поколения понимали, что их герои недостаточно достоверны. «Гласисты» находили желанных героев в творчестве авторов второй волны, в тенденциозных произведениях Йозефа Тайовского. Для них, в общем, характерны слабый интерес к специфике искусства и подмена общественной активности дидактизмом.

Критическое наследие «гласистов» хорошо отражают шесть годовых комплектов «Гласа» (1898—1904) с множеством полемик, в которых порой принимали участие и писатели. Что касается взглядов на литературу, то все наиболее существенное фактически было сказано уже в первом номере первого года издания. Здесь провозглашался общественно-политический подход к произведениям предшествующего поколения. К этому присоединился и Ярослав Влчек, осудив «фатализм» поэзии Вааянского.

Хотя в отдельных критических произведениях Богдана Павлу немало острых наблюдений и его статья «Прогрессивность и консерватизм в Словакии» (1910) выражает целостную концепцию словацкого национального развития в тесной связи с развитием культуры и литературы, концепцию, которая суммирует и домысливает идеи «гласистов», все же наиболее полно и глубоко его взгляды на литературу высказаны в «Литературных мечтаниях».

Основной смысл этой статьи состоит в том, что в ней принцип единства высокой художественной и идейной требовательности зиждется на новой, соответствующей развитию общества экономико-политической базе. Павлу

не соглашается с тем, что «наша программа, наши идеалы, наше мышление со штуровских времен вообще не изменились». В словацкой деревне господствуют «невыносимые социальные, политические, экономические условия», а потому «одно лишь эстетическое выражение народа недостаточно». Нужно, чтобы словацкая литература стала «более жизненной, современной, революционной», чтобы ее воодушевляли «идеи искреннего демократизма». Этим обусловлен и новый адресат литературы. Речь идет о том, чтобы новые литературные работы «и формой и содержанием отвечали потребностям народа», ибо до сих пор «большинство писателей словно бы писало только для интеллигентных слоев общества». В результате деревенский человек, который, и по мнению Павлу, олицетворяет собой ядро нации, изображается или идиллически, или черными красками (исключение составляют только Гвездослав и Тайовский). Необходимо «открыть» словацкую культуру, словацкую литературу для всего лучшего, что есть в мире.

Это «лучшее» в мире Павлу обнаруживает как в некоторых воззрениях русских революционных демократов (для его «гласизма» характерно, что это именно Писарев, наиболее радикальный из них), так и в современных тенденциях мировой литературы. Окончился период субъективизма и эстетизма и настал «период литературы, исполненной социальных идеалов, идеалов тяжелого повседневного труда... искусства, предназначенного для широких народных масс, выражающего здоровые взгляды современного общества». Эти взгляды, по его мнению, ярче всего представляет творчество бельгийского скульптора Менье и «лучшего провозвестника надежд современного демократизма — Горького». Такое искусство Павлу связывает с появлением на арене истории пролетариата и вместе с тем отмечает, что оно отнюдь не противоречит современному развитию художественной индивидуальности. С учетом ситуации в Словакии он дает такую формулировку: «...говорят, искусство социализируется. Пусть у нас оно обретет национальный характер — демократизируется, и это будет то же самое...»

На «Литературные мечтания» откликнулись Ян Лайчак и Павел Буйнак. Если Буйнака интересуют эстетико-литературные моменты выступления Павлу, то Лайчак ограничивается отношением «общество — литература». Лайчак не масариковец, как «гласисты», и не впадает в их

просветительский оптимизм. Его отправная точка — социологическая система Гумпловича, с которым его связывает последовательный детерминизм, опора на индуктивный метод и пессимизм. Неуклонный детерминизм и пессимизм сказываются в его характеристике состояния словацкой литературы: «Малый и бедный народ имеет и литературу малую и бедную. В изнеженном народе самая оригинальная и самая гениальная идея не имеет почвы, не имеет будущего. Его литературная продукция в большей своей части — беллетристика; он мало производит в области точных наук и весьма редко что-то создает в области философии». Литература отражает характер народа. Поэтому единственный путь к исправлению ситуации в литературе Лайчак видит в исправлении общества, в изменении его экономической основы. Следовательно, литература должна изображать прежде всего общественно-экономические сдвиги; но выше литературы Лайчак ставит «интеллект и мораль», ибо, по его мнению, это «мерила, по которым определяется ценность отдельных народов».

Павел Буйнак представляет собой тип критика с эстетическим уклоном. Положительную роль сыграло его стремление к системности и систематичности. Позитивное значение имели и высокие требования, которые он предъявлял к искусству, его мысль о необходимости художественных и идейных концепций в реалистической литературе. Однако его позитивистская эстетическая ориентация, его возвеличивание реализма, связанного с «высокими идеалами», что в плане теории означало следование созданной Ваянским концепции «великого» искусства, а во вкусовых оценках — тенденцию видеть образец в Гвездославе, — все это привело к тому, что для развития литературы оказались более важными его эстетические и историко-литературные труды, чем его критика, хотя он прилежно ею занимался, широко охватывая словацкую и мировую литературу.

В рецензии на сборник Ивана Краско «Nox et solitudo» * Буйнак анализирует выраженное в нем мироощущение современного человека и поэтику символизма. В работе «О новой словацкой драме» он намечает собственную концепцию реалистической драмы. Буйнак неоднократно обращает внимание на опасность формального произвола во всех элементах художественного произведения. Он умеет

* «Ночь и одиночество» (латин.).

анализировать «познание души» и ценит современную завершенность формы. Плодотворно было и то, что многие его суждения о современной литературе вызвали полемику. Таким образом, критическая и эстетическая деятельность Буйнака становилась ферментом, ускорявшим созревание словацкой литературной критики в течение всего периода с 1907 года и вплоть до вступления в литературу послевоенного поколения.

Все упомянутые критики стремились осознать перемены в общественной и литературной жизни, а следовательно, и потребность в новых взаимоотношениях литературы и общества, высказывали новые взгляды на литературу и привлекали внимание к герою, соответствующему новому мироощущению. Но ни один из них не выразил «новое» комплексно, каждый сосредоточивался на каком-то одном аспекте. Новое в их изложении существовало, но лишь в частностях, отсутствовал синтез. Таким синтезом стало творчество Франтишека Готрубы.

Если для большинства критиков предшествующего поколения критическая статья была иллекстрацией, подтверждением некой идеи, то Вотруба продолжает линию Калинчака и Ваянского, которые стремились анализировать литературное произведение так, чтобы в результате его интерпретации выявились прежде всего авторское мировоззрение, творческий метод, а уж затем сопоставляли с ними собственные взгляды. Это был диалектический подход. Вот почему за внешне «формальным» Калинчак сумел обнаружить принципиальные различия в мировоззрении («Жегры»), Ваянский воспринимал авторов, идейно и художественно отличающихся от него, а Вотруба вскрыл подлинный смысл произведений представителей Словацкой Модерны, которых критики его поколения (не только «гласисты», но и Буйнак) считали стоящими вне проблематики общественной борьбы, вне прогрессивных устремлений. Именно поэтому Вотруба представляет собой отправную точку для дальнейшего развития даже в тех случаях, когда его историко-литературные концепции оказались ограниченными, отразили позицию только его поколения; это подтверждает отношение к его творчеству Андрея Мраза (1904—1964), Александра Матушки и марксистско-ленинского литературоведения.

Правда, и Вотруба вначале подчеркивал прежде всего идейные моменты в литературе, способствовал ее ориентации на народ, что было характерно для «гласистов».

Однако свой вкус он воспитал на более развитой и современной чешской литературе конца XIX века (его любимым поэтом был символист Антонин Сова) и на новой мировой литературе. Он вступил в прямой контакт с социал-демократией. Такой «славянофил» не имел ничего общего с реакционным славянофильством, но стремился познать порабощенные славянские народы, ориентируясь в их культуре и литературе на передовые и современные явления. В первой же статье он подчеркнул, что украинцы «не боятся новых идей, современных течений и направлений, вводят их в свою литературу. И эти направления, право, им не вредят, их письменность национальна, народна в полном смысле слова, это мужицкая литература». Обеспечить существование такой литературы и стремится Вотруба своей журналистской и издательской деятельностью, сосредоточенной главным образом в «Словацкой библиотеке». Но уже при издании «Денницы» проявляются и «негласистские» моменты. Он не отождествляет прогрессивность с дидактизмом, а видит ее в настойчивых поисках общественной и художественной правды.

В этом смысле нужно понимать и его обширную статью «Литературная Словакия» («Пршеглед», 1909), где есть мысль о том, что у Богдана Павлу задача социализации литературы отнюдь не предполагала отрицание индивидуальности в искусстве, напротив, это был призыв изгнать наконец из литературы награжденную добродетель и наказанный порок. Индивидуальность («верность себе») и демократическую общественную активность («верность жизни») Вотруба видел в людях, которые действительно, дыша атмосферой своего времени, проявляют себя в ненависти к угнетению, национальному и социальному, стремятся к свободному развитию человека, народа, нации и всех народностей. Его понимание взаимосвязи искусства и общества берет начало в эстетике русских революционных демократов. Из их воззрений, в особенности из воззрений В. Белинского, исходил Вотруба и в формулировке понятия «национальное искусство», которое он никогда не отождествлял с описанием сарафана. Вотруба доказывал, что это понятие — историческая категория; с передовых для своего времени позиций выражал свои «за» и «против» в основополагающих критических работах о словацкой литературе тех лет («Из новой литературы» и «Ваянский-новеллист»).

Разумеется, Вотруба еще не полностью избавился от

упрощенческого «гласистского» подхода к взаимоотношениям литературы и общества, однако новый взгляд у него преобладает. Основой критической деятельности Вотрубы становится упомянутая способность путем детального анализа текста открывать его подлинный социально-философский смысл, а тем самым — глубину и оригинальность художественного изображения.

В критических работах Вотрубы постепенно расширялся охват современной литературы, его критические взгляды находили применение и при разработке историко-литературных тем и проблем на базе концепций Влчека. В некоторых статьях, особенно касающихся народной литературы и ее распространения, а также ряда проблем литературной политики, на первый план выступают его «гласистские» принципы и принадлежность ко второму поколению «гласистов», к «прудистам». Но есть у него и новые достижения. Прежде всего в понимании словацко-чешских отношений. Он указывает на значение словацкого языка как языка литературного, отмечает бесперспективность попыток вернуться вспять и подчеркивает, что чехов и словаков всегда сближали передовые идеи. С течением времени он сосредоточивает внимание на Гвездославе, вносит много существенного в анализ его произведений. В его статьях о Гвездославе можно видеть непрерывную линию, ведущую от позиции демократа к социализму, от народности к партийности. Хотя и в подходе к другим авторам у него можно наблюдать развитие, все же здесь мы чаще встречаемся с «гласистскими» рецидивами (например, не выходящее за рамки взглядов определенного поколения понимание роли Ваянского).

Литературная критика, возникшая одновременно с творчеством писателей, принадлежащих ко второй волне реализма и Словацкой Модерне, имеет существенные заслуги в демократизации словацкой литературы и в ее приближении к народу.

*Карол Розенбаум
Цирил Краус
Иван Кусый*

Перевод В. Каменской

Павел Йозеф Шафарик ХАРАКТЕР ИСКУССТВА

Я не хочу здесь анализировать, что является сущностью прекрасного в его совершенной форме — сама ли форма или нечто иное, ею ограниченное; как бы нам, неформалистам; не пришлось отыскать здесь скорее следствие, чем причину. А потому и я эту тайну эстетики тем охотнее оставляю неразгаданной, чем нетерпеливее сам жду ее скорейшего разъяснения со стороны: в самом деле, без предрассудков могу сказать, что вообще не понимаю, как только форма сама по себе, если б даже она и могла существовать без внутреннего наполнения, способна у тонкой души возбудить интерес, какой вызвала во мне «Мадонна» Рафаэля или музыка Мошелеса ¹. Но хотя это вводит нас в мир святости, где все существующие до сих пор материальные формы как бы исчезают, словно сияние месяца перед ликом солнца, тем не менее это не только не охлаждает наше расположение к тому, что относится в искусстве лишь к форме, а, наоборот, еще сильнее тем самым его возбуждает. Души можно коснуться только посредством тела. Если то прекрасное, что постиг благородный разум, не воплотится в материальной форме, оно снова растворится в море бесконечности.

Каждое проявление прекрасного, каким бы оно ни было, руководствуется естественными законами чувств, которыми человек, это созвучие двух различных голосов — тела и души, — прикован к существующему материальному миру, как ноги к земле, и духом своим свободно достигает неба, как голова, касающаяся воздушного пространства над собой. Нематериальная красота, предназначенная для восприятия человеческими чувствами, должна стать материей. Так, слово, это воплощение мысли, служит

опорой поэтической красоты; прекраснейший паросский холодный мрамор, оживленный духом Фидия, зримо высвечивает сияющую форму необыкновенной пластической красоты, как солнце — раннее облачко. Наконец, это та горная гряда, из масс которой в полном блеске проступает истинное благородство художника. Ибо если замысел прекрасного является не заслугой художника, а даром небес — в чем по крайней мере мы не сомневаемся — и шкатулка, в которую художник вкладывает свои представления, является делом рук не художника, а природы, в чем тогда состоит заслуга художника? Мне кажется, в создании красоты формы. Если б некто возразил на это, говоря, что ведь вся природа, начиная с пылинки, летающей в лучах солнца, и кончая множеством миров, перемещающихся там в небесах, несет на себе очевидные знаки своего творца, тщетным было бы тогда стремление человека, слишком слабым было бы его оружие в борьбе за создание своими руками снова того, что однажды уже свершила сила Всемогущего. Ибо, хотя я не спорю, что этот видимый мир всюду несет на себе знаки невидимого духа, я сомневаюсь, чтобы эти знаки распределялись всюду одинаково правильно. Неужели так трудно понять различие между кусками мрамора, добываемого в паросских каменоломнях, и творениями гениальных древних скульпторов, которыми гордятся римские Бельведеры ² или парижский музей ³, между шумом ветра где-нибудь в зеленом тростнике и проникновенными звуками Моцарта, между песнями перуанских дикарей и песнями радости Пиндара ⁴ — нужно ли долго размышлять над тем, чему здесь отдать предпочтение? Но даже если мы и установим между ними различие и не будем долго сомневаться, чему с эстетической точки зрения дать высшую оценку, что подтвердит нам правильность нашего решения?

Если совершенство красоты произведения искусства не зависит от красоты формы и, следовательно, от идеальной красоты материала, она должна в таком случае одинаково присутствовать как в ослепительно белых кругах каррарского мрамора, так и в прекрасных скульптурах, как в шелесте тростника, так и в звуках Моцарта, как в криках перуанцев, так и в греческих песнях радости; стало быть, красота в первом случае есть не что иное, как камень, а в двух других — звук. Но ведь это все-таки нечто иное. Вдохновенное воображение художника должно было в первом случае нарушить грациозную природу

мрамора и обработать его в соответствии с заранее продуманным образом, чтобы тотчас в пространстве, как молния в небе, возникли мысли; а во втором случае нужно было слить воедино звуки инструментов или человеческого голоса, эти мертвые знаки живого духа, и после их упорядочения в гармоническое целое обдать их своим горячим пламенем, чтобы то, что однажды родилось из тончайшей мысли Гения, процветало в нерасторжимом единстве. И таким образом, то, что вышло из подземной мастерской природы, первоначально бесформенное, под рукой богом вдохновенного художника облачается в идеальное облачение как доказательство своего второго рождения: это происходит повсюду, где совершенство формы сливается с материей, как свет с теплом.

Поэтическое искусство, которым мы занимаемся, из всех свободных искусств непосредственно соприкасается с музыкой. Откуда берет начало один и тот же источник формы в обоих видах искусства? Чтобы ответить на этот вопрос, не требуется ссылки на изначальную связь поэзии с музыкой и песнями у древних и более молодых народов, например у греков, славян и т. д., так как, хотя эта связь действительно существовала, она не была настоятельно необходимой, что ясно доказывает уже раннее разделение обоих искусств, которое в равной степени способствовало как их расцвету, так позднему и упадку каждого из них; в справедливости этой мысли нас в полной мере убеждают более глубокие раздумья над сущностью поэзии и музыки. Орган чувства, посредством которого мы воспринимаем произведения этих видов искусства, у них один и тот же — слух. Средство, при помощи которого воплощенная красота становится доступной восприятию этим органом чувства в материальной форме, также одинаково — это звук. Здесь, однако, следует отметить и двоякое различие: если в музыке в единое целое, образующее прекрасное, сливаются только нечленимые звуки, то в поэтическом искусстве членораздельные, созданные человеческой речью звуки образуют одеяние, в которое облачаются прекрасные образы, и если в музыке искусно соединенные звуки ласкают ухо и своей силой воздействуют на чуткую мысль, в поэзии звуки суть не только звуки, а мыслями оплодотворенные знаки души, питающие ясный ум понятиями, идеями и суждениями. У обоих видов искусства единый мир, единое внешнее земное устройство, но внутренние импульсы у них различны. Сила одного

непосредственно воздействует на мысль и чувства, сила другого — на разум. Думай как хочешь, но формальная основа, это единственное условие выражения эстетической красоты, здесь и там одна и та же, так как и здесь и там чувства человека при восприятии красоты связывает одно — звук. Но звук как звук сам по себе не является предметом эстетического наслаждения, так как в подобном случае кваканье лягушки и приятный звук гармонии должны были бы вызвать в душе одинаковое восхищение, ибо голос лягушки не похож на голос гармонии. Только тогда, когда идеальная форма, развившаяся с течением времени, в соответствии с определенными законами, глубоко уходящими своими корнями в изначальную природу человека, сольется со звуками (как сливается в скульптуре идеальная форма, развившаяся в соответствии с этими законами, с сырым материалом в образе пространства) и объединит их, возникнет то, что в поэзии и в музыке прекрасно. А как же иначе можно было бы создать суверенную красоту поэзии или музыки без совершенного знания законов, в соответствии с которыми дивно преобразуются звуки, которые породили с течением времени музыкальные инструменты или человеческий голос, эти своеобразные творческие кузницы? Ритм, счет или такт — или как иначе еще можно это назвать, ибо дело здесь не столько в словах, сколько в самой сути? — словом, фактор времени является основой эстетической красоты, посредством которой передается духовная красота, так или иначе постигаемая ухом; точно так же симметрия, фактор пространства, служит основой красоты произведений искусства, которые мы воспринимаем глазами. Ритм — это корень, из которого произрастают волшебные отростки — музыкальный и поэтический, довольно значительно отличающиеся друг от друга побегами, цветами и плодами. Если музыкальное искусство, скованное одними только нечленимыми звуками, чарами мелодии создаст единое изящное великолепие гармонии, чтобы с удвоенной силой овладеть сердцем и мыслью человека и превратить все окружающие его неоднородные звуки в самое приятное созвучие, поэтическое искусство, которое на одну ступень ближе к царству духов, овладев ключами к его тайнам, обращает свое чудотворное зеркало, полное живых образов фантазии, непосредственно к человеческой душе. Но чем необъятнее просторы, образующие царства, тем труднее их можно ограничить; в противоположность

этому границы малых земель бывают обозначены очень точно; доказательство этого мы будем искать не столько на примере Китая и России, сколько в самой поэзии.

Давнее замечание о том, что поэтическое произведение, созданное благородным разумом, проникает непосредственно в сердце человека, в воображение, в то время как другие непосредственно затрагивают только внешние чувства, зрение или слух, и что не тот поэт, кто хорошо рифмуется, а кто пишет хорошие стихи, распахнуло ворота этого искусства настежь, и когда с трибуны размышляющих поэтов раздались под золотой звон голоса прорицателей из новоиспеченных эстетов, например о том, что поэтическое творчество — это не что иное, как «искусство внутреннего смысла» или «искусство хороших мыслей и без речи», эти идеи затаились и в тихих рощах Пеэрид, особенно наших чешских, пока наконец под их бременем не застонало самое искусство. Бедная поэзия! Не тот художник, кто умирает с прекрасным образом Мадонны в мыслях, а тот, кто стремится как можно вернее и по возможности совершеннее изобразить кистью созданное в своем воображении видение; и музыкант — это не тот, кто в мыслях с Глюком пикирует на скрипке, и не тот поэт, у кого иногда мелькнет в голове какая-нибудь праздная мысль, даже если он ее и нацарапает где-нибудь грубым пером! Для того чтобы поэтическое произведение было совершенным, требуется в одинаковой мере как красота формы, так и красота мыслей, а к красоте формы еще и ритм. Ритм, следовательно, означает половину совершенства прекрасного поэтического произведения, без ритма поэтическое произведение теряет половину совершенства своей красоты.

Šafárik P. J. Literatúra, jazyk, spoločnosť. Bratislava, 1961, s. 48—53.

Перевод Р. Тугушевой.

Карол Кузmani О КРАСОТЕ

(. . .) После выступления представителей школы Канта самые горячие споры возникли между теми эстетиками, для которых высочайшим правдом и одновременно вернейшим показателем сущности прекрасного стало подра-

жание природе, и теми, которые искали прекрасное и видели главнейший принцип его образования в идеалах, созданных художественным воображением, что особенно ярко проявилось во взглядах Лессинга, с одной стороны, и Винкельмана — с другой. Этим главным направлениям мысли с незначительными отклонениями следовали почти все остальные. У тех, кто выдает подражание природе за высшую сущность и главнейший принцип образования прекрасного, действительно привлекает живость некоего разнообразия, однако им не хватает определенности правил или высшего единства понятия прекрасного в природе, ибо опыт, на который обращается их внимание, не может им этого предоставить; другим, наоборот, не хватает некоторой живости и разнообразия в прекрасном, так как, презрев природу, они создают прекрасное только в своем воображении, называя это идеалами, которые, однако, в действительности суть только идеи или вымышленные формы, вследствие чего возникает ложное воображение, которое потом отчетливо проявляется в произведениях искусства, особенно у художников, рисующих всех на одно лицо, как будто вылитых из одной формы; а «*toutes les genres sont bons sans les ennuyants*» *. Эти эстетики заблуждаются также в объяснении своей науки: говоря об определенных прекрасных вещах, они подменяют понятия о вещах понятиями о словах, чем, как говорит Шиллер, «*man keinen Hund aus dem Ofen lockt*» **. Противоречие между этими понятиями переросло в путаницу, в результате чего названия художественных произведений, особенно в поэзии, и их идейная направленность определялись исходя не из их понимания, а из их фабулы; в соответствии с этим строили поэтическую систему и определяли ее виды, не допуская ничего нового, чего бы до этого уже не было. Так, с одной стороны, те, которым полюбилась античная поэзия, считали только ее принципы способными создавать истинно прекрасное. Другие в свою очередь часто трактовали произведения искусства своевольно, на основе голых умозаключений. И те и другие никак не могли между собой договориться. Стремясь избежать этих ошибок, я в кратком виде изложу то понимание, которое мне представляется правильным, более всего заботясь о том, чтобы в специфически эстетических рассуждениях я был легко понят.

* «Все жанры хороши, кроме скучного» (франц.).

** «Никого не обманешь» (нем.).

Цель всех стремлений человеческого духа — понять то последнее и наивысшее, что не может уже служить никаким целям, а имеет ценность само по себе и для себя. Хотя наша душа есть единая и неделимая способность, чтобы понять ее действия, надо наблюдать за ней по частям, а посему в соответствии с тремя главными направлениями ее движения мы делим ее на три основные способности, то есть на способность к познанию, к чувству и к желанию, так что и все стремления нашего духа будут в соответствии с этим исходить из способности к познанию, из способности к чувству или, наконец, из способности к желанию. Высочайшим предметом стремления, исходящего из способности к познанию, или то, что само по себе и для себя имеет свою цену с точки зрения познания, есть истина; высочайшим предметом стремления, исходящего из способности к чувству, или то, что само по себе и для себя имеет свою цену с точки зрения стремления, исходящего из способности к чувству, есть красота; высочайшим предметом стремления, исходящего из способности к желанию, или то, что само по себе и для себя имеет свою цену с точки зрения способности к желанию, есть нравственная доброта. Если на основе всех этих чисто умозрительных понятий, то есть истины, красоты и нравственной доброты, составить идейные понятия, мы получим идею высочайшего предмета всех стремлений человеческого духа, или того, что для человека само по себе и для себя имеет свою цену; однако, так как это ни от чего иного, как от бытия, не может зависеть, мы приходим таким образом к идее самого бытия. Это есть то же самое, только в трех разных направлениях. То, что есть само по себе, как оно есть, или как оно есть с точки зрения человеческого духа вообще, и есть само бытие. С точки зрения оценки человеческого разума это есть то, что само по себе и для себя имеет ценность или, скорее, в чем человек признает наивысшую ценность; с точки зрения стремления человеческого духа это есть наивысший предмет всех целей человеческого духа.

Таким образом, идею бытия, то есть того, что само по себе и для себя имеет свою ценность, того, что является наивысшим предметом всех стремлений человеческого духа, составляют:

- 1) с точки зрения способности человеческой души к познанию — идея истины; 2) с точки зрения способности человеческой души к чувству — идея прекрасного; 3) с

точки зрения способности человеческой души к желанию — идея нравственной доброты, так что можно сказать: идея истины есть идея бытия (того, что само по себе и для себя имеет свою ценность, того, что является наивысшим предметом всех стремлений человеческой души) с точки зрения способности человеческого духа к познанию и т. д.

а) Истина — уже сама по себе, а не ее идея — есть само бытие с точки зрения способности человеческой души к познанию.

б) Красота — сама по себе, а не ее идея — есть само бытие с точки зрения способности человеческой души к чувству.

в) Нравственная доброта — сама по себе, а не ее идея — есть само бытие с точки зрения способности человеческой души к желанию.

г) Истинно то, в чем бытие познается разумом.

д) Прекрасно то, в чем бытие ощущается мыслью.

е) Нравственно то, в чем бытие совестью приводится к сознанию.

(. . .) Во всех видах поэзии посредством восприятия мысли должно представляться бытие, только так можно почувствовать истинную красоту. А бытие само по себе — это истина, нравственная доброта и красота; следовательно, во всех видах поэзии должна быть нравственность и истинность, и в описании и в самом предмете, и, следовательно, мифология также должна быть правдивой; поэтому для греков «Илиада» является правдивым эпосом, для нас в свою очередь — «Первая книга Моисеева»; «Потерянный рай» Мильтона, «Мессию» Клопштока¹ следует признать неудачными произведениями. Вследствие этого обращение к Музе, Амуру нашего брата² — это выдавание неправды за правду, и по той же самой причине мы не можем уже использовать даже наш собственный славянско-языческий эпос, хотя и не исключена возможность, чтобы кто-нибудь еще и теперь создал эпос, только, пожалуй, сейчас это было бы намного труднее, чем когда-то. Некоторые виды поэзии имеют свой определенный час, в который они могли родиться и жить. Подобно тому как мы знаем, что были определенные птицы и растения, которых уже нет и не может быть. По истечении определенного времени они уже не могут появиться. (Я имею в виду жизнь одного народа и способность его создавать свою историю, так что то, что у одного народа уже невозможно, у другого еще возможно; безусловно, один народ может

быть развитым, в то время как другой еще пребывает в младенческом возрасте.) Так, например, истинно народные сказки у нас уже не будут возникать; то были настоящие эпосы наших языческих прадедов, некоторые мы храним до сих пор, как чучела птиц, и радуемся им как таковым; пение же этих птиц умолкло навсегда.

1836

*Kuzmányi K. Ladislav. Bratislava, 1968, s. 123—126, 134—135.
Перевод Р. Тулушевской.*

Ян Коллар

ИСКУССТВО В ЖИЗНИ НАРОДОВ

Жизнь человечества — это развитие разума или внутреннего мира человека. Народы — это формы, в которых развивается и создается человечество. Цель человечества в соответствии с этим — всегда идти вперед; однако путь этот измеряется не шагами, часами и милями, а стадиями, веками, эпохами. Тот запас знаний, открытий, изобретений, опыта, который приобрел народ в определенную эпоху, остается после него для других поколений, которые его далее расширяют, обогащают и передают будущему. Каждый последующий народ как более молодое явление человечества должен не начинать все сначала и не останавливаться на ступени развития предшествующих народов, а развивать далее жизнь предшественников и вести ее к высшему совершенству. На развалинах своих предков потомки с каждым разом возводят все более и более высокое здание совершенства. Но это совершенство и культура, как плод деятельности духовных сил, в зависимости от различных стадий, которыми должно пройти человечество, должны всякий раз создаваться по-новому, ибо старение мира — это его омоложение: именно в глубокой древности мы находим ключ к решению вопросов нашей современной жизни. Каждый народ, который пробивается сквозь тягостный гнет сковывающих отношений к самостоятельной деятельности и хочет принять участие в духовной жизни, должен стремиться прежде всего возвыситься, чтобы вольным, ясным взглядом окинуть устройство мира, чтобы потом оттуда с более высокой точки взглянуть на свое место в этом мире, на свое положение по отношению к другим народам, на свою задачу, которую ставит перед ним связь времен для будущего, а

затем уже определить свое предназначение, овладеть им и идти за ним твердым шагом. Судьба народов не может быть оставлена на произвол слепому случаю или течению, разум, как наипервейшее и наиболее благороднейшее орудие Божьей воли в мире, должен вести по волнам корабль, который несет судьбу народов к определенной цели. Стремление народа поддерживать свое бытие справедливым путем, его стремление развивать свои живые силы с учетом своего положения по отношению ко всему человечеству и его решимость заявить всему миру о своем образе жизни и придерживаться его — все это не только составляет естественную потребность и право разума, но и является его обязанностью по отношению к народу. Если великий, высокоталантливый народ таким образом ориентируется в мире, он должен свершить свою историю в основных направлениях, чтобы достойно удержать место, которое Провидение ему определило.

После падения греков и римлян посетителями культуры стали германо-романские языки и народы¹. Однако основы культуры у них раскололись на два таких остро и резко противоположных принципа, что они стали различаться в названиях старого и нового мира, античной и современной эпохи. Принцип античности в искусстве, науке и образовании — это преимущественно языческо-народный принцип, отталкивающийся от греков и римлян, и, хотя сам по себе он прекрасен, тем не менее он все-таки односторонен; современное, романтическое, рыцарское, сентиментальное в искусстве — это германо-христианский принцип; оба эти принципа в настоящее время исчерпали себя в отдельных своих стремлениях и изжили себя. Время и окрепшее человечество требуют нынче универсальной, истинно человеческой тенденции; эту большую задачу также может решить только такой великий, постоянно мыслящий, ни в коей мере не застывший в своем развитии народ, каким является славянский народ. Малые народы мыслят и чувствуют как-то вполсилы, у их дум и чувств короткие крылья; из-за огромных усилий они исходят кровью до такой степени, что само культурное наследство, которое они передают человечеству, несет на себе следы крови, насилия по отношению к другим народам, с помощью которых они хотели бы сами возвеличиться и стать сильнее, и вообще отражает некоторые неестественные черты; в противоположность этому великие народы, пробудившись однажды к духовной жизни, поднимаются до

самых небес, увлекаая за собой все человечество, и все это у них совершается легко, естественно, без давления и несправедливости по отношению к другим народам. Человеческая натура, представляющая у отдельных людей, равно как и у малых народов и племен, в большинстве случаев связанной, ограниченной, искаженной или по меньшей мере слабой, развивается всесторонне и во всем великолепии только у великих народов, которые дают искусству, литературе и жизни великанов мысли, чувства и действия. Вследствие этого ничто, кроме взаимности, не покажет нам величие нашего предначертания в среде народов и эпох и не определит способ его достижения; взаимность объединит и возвеличит силы нашего народа, придаст отдельным племенам веру и отвагу мыслить и действовать под защитой великого народа в величественных масштабах. Ощущение этого национального единства у славян является первым условием зарождения истинной, высочайшей гуманной просвещенности и национальной литературы. Славяне примирят старое и новое время, впитают в свою национальную жизнь оба раздельных культурных элемента и заложат в своем дальнейшем развитии для последующих поколений новую эпоху; они создадут для новой, омоложенной человеческой культуры новый жизненный центр. Между старыми и новыми временами существуют большие противоречия, которые ныне требуют примирения и разрешения. Древние греки и римляне были богато наделены ощущениями реальности, природы, красоты и эстетики — новые нации демонстрируют нам идеальность, дух, правду и логику; у древних была поэзия, архитектура, грандиозные торжества — у нового времени есть музыка, наука, математика, естествознание, мореплавание, торговля, войны; у древних было больше чувственности, фантазии, вкуса — у нас больше разума и чувства; короче говоря, у древних преобладает объективность, у новых — субъективность; там — принцип мужественности, здесь — принцип женственности. Уже самые языки там были иначе организованы, чем здесь. В языке греков и римлян было благозвучие, богатое склонение, разнообразие падежных окончаний, соразмерность и системность в прозе, метрическое стихосложение и ритм в поэзии; германо-романские языки отличаются жесткостью и резкостью, изуродованностью корней, обезображенностью произношения, бедное склонение, утомительно одинаковые окончания, волочащиеся артикли,

тяжеловесные вспомогательные глаголы, куца́я система ударения с невыразительными, то ухо, то глаз оскорбляющими рифмами. В древних языках параллельно с ритмом (объективной метрической просодией) шло ударение (субъективная метрическая просодия); германо-романские языки имеют только одностороннюю субъективную жизнь.

Пластика, представление телесной красоты (например, Венера, Аполлон) имеют определенные границы совершенства, которое время едва ли может далее развить; в противоположность этому духовная сила, поэзия, естествознание, философия и т. д. могут и должны с течением времени развиваться все активнее. Новый романтический принцип вел народы сквозь многие века, с одной стороны, не без пользы для человечества; он взрастил рыцарство, христианскую набожность, покорность, любовь, нежность, надежду, страсть и много других добродетелей, но в самое последнее время он окончательно утратил свою твердость и особенно в байроновской музе дал горькие плоды, когда она сначала впала в сентиментальность и чувствительность, потом в мечтательность и разочарованность и, наконец, преувеличенность, излишнюю раздражительность и нервозность — словом, в байронизм. Чрезмерная образованность, пресыщенность, сверхраздражительность и вытекающая из этого духовная вялость и слабость чувств определяют характер нашего века: Сервантес своим Дон-Кихотом и особенно Байрон самим собой и своими последователями довели большой принцип до его совершенства.

Если мы хотим поэтически и вообще эстетически воздействовать на наш век, мы должны потрясти его, воспламенить, поразить шумными произведениями, как например, «Роберт-дьявол»², «Вольный стрелок»³, «Вальпургиева ночь»⁴ и т. д. Быстрая смена самого высокого пафоса и легкомысленнейшей насмешки над самыми святыми вещами; душераздирающие картины человеческой нищеты и беспощадного унижения человеческой природы, всего живого и самого Творца; эстетическое тиранство, наслаждающееся тем, что мысль читателя или зрителя постоянно прогоняется сквозь огонь и холод, смех и плач, любовь и ненависть, милосердие и жестокость, целомудренность и бесстыдство, небо и ад — словом, через все крайности преступной игры, и часто под аккомпанемент дьявольского смеха; таков истинный преображенный дух времени, обусловленный развращенностью роман-

тического принципа. Современные поэты суть в эстетике то же, что мечтатели и фанатики в религии: после отупения их естественных чувств они находят для себя самое приятное наслаждение в чувственно-духовной восторженности и уходят от природы, у которой для них уже нет больше ни солей, ни кореньев, чтобы сдобрить их удовольствия и придать вкус их просвещенности. (. . .)

Наиновейшая музыка в большинстве своем также уже заразилась этой вездесущей чумой современной эпохи, и в ней проявляется байронизм; отсюда эта отягощенность, декоративность, притупленность восприятия и слуха по отношению ко всем еще возможным формам их щекотания в более мелких произведениях; отсюда шумная, громкая, одуряющая, сотрясающая землю и небеса опера и другие крупные произведения, которыми пытаются не растрогать, а потрясти в прямом смысле тело и душу. О новейшей немецкой философии почтенный немецкий писатель рассуждает в книге «Зеркало истинно христианского почитателя церкви»⁵ следующим образом: «К сожалению, наши немецкие философы позорно прославились перед всем остальным миром тем, что образцово очистили атеизм, который у французов искажен и обезображен, и подвели под него научную основу. Шеллингианцы, к несчастью, на практике столь же последовательны, как и в теории этих философствующих мечтателей и бьющихся в лихорадке безумцев». Искусство, поэзия или какой-либо иной плод просвещенности, который стремится насильно потрясти судорожной прерывистостью и извращенностью, не может вести народы к новой жизни, а может только еще больше их обессилить. Размах модернизма достиг своей цели, и нам надо вернуться снова к середине. Старые культурные формы отмирают и должны отмереть, они становятся малыми, слабыми; оживают новые взгляды и формы, открываются новые каналы просвещения, и ничто не может остановить процесс культурного омоложения и рождения нового мировоззрения. Каждая крайность, причудливость и извращенность, которая происходит от преизбытка лучшего и пресыщения им и которая отходит от предписанных природой форм, служит признаком упадка вкусов и устаревания культуры.

1837

*Kollár J. O literárnej vzájomnosti. Bratislava, 1954, s. 145—150.
Перевод Р. Тузушевой.*

Людовит Штур

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ ИСКУССТВА

(. . .) Более определенно об искусстве можно сказать, что искусство — это выражение духа в предмете, в том или ином материале. Гармония духа с предметом должна быть такой, чтобы дух в материале только проблескивал, а сам материал как бы парил. Всюду, где подобная гармония достигнута, возникает произведение искусства. Однако материал, в котором выражается дух, может быть различным, и в соответствии с этим существуют различные виды искусства.

Самый простой и вместе с тем самый древний вид искусства — это строительное искусство, создающее из камня необычайные строения и воздвигающее или высекающее в скалах грандиозные храмы, подобно индийскому строительному искусству. Однако в глыбах скал или даже в каменных строениях дух выразить нельзя, и поэтому архитектура не может постигнуть идею искусства, которая именно поэтому только как бы витает вокруг ее произведений. Оставаясь вдали от идеи, архитектура стремится как бы восполнить это совершенством своих произведений, например в Индии и в Египте, или поразить волшебством и грустью, какими обладают, например, готические храмы. Этим совершенством, необычностью или мрачностью строений архитектура стремится поразить дух отдельного и принудить его покориться абсолютному духу, который только как бы витает вокруг ее произведений.

Более совершенный по сравнению с архитектурой вид искусства — скульптура — выражает идею искусства в высеченных статуях, человеческих фигурах, олицетворяющих отдельные духовные силы: мудрость, власть, гнев и т. д. Это изображения греческих богов, которые с первого взгляда обнаруживают, что они выражают. Силы чисто природные, такие, как Эол и т. д., никогда в греческой скульптуре не находили выражения в противоположность Аполлону, Зевсу, Афине Палладе и т. д. Между тем и в скульптуре можно представить только отдельные силы духа, да и то лишь в застывшей форме, а главное, в скульптуре нельзя выразить то, что мы понимаем под душой, эмоциональную силу духа, ибо в фигурах из камня нельзя изобразить выражение души, то есть живой взгляд. В ста-

туях нельзя выразить, например, любовь, милосердие, превозможение боли и т. д., а все это может представить живопись, которая тем самым более совершенна по сравнению с предшествующими видами искусства. Живопись — это первое христианское искусство, и силы духа, изображением которых оно занимается, суть христианские добродетели. Безграничная, себя самое попирающая материнская любовь, представленная христианской живописью в образе Марии; трепещущий над землей в чистой святости своей Спаситель наш, его страдания на кресте и превозможение их, изображенные таким образом, что боль исчезает и из нее победно поднимается над миром высшее блаженство; или святое подвижничество святых апостолов Петра и Павла в борьбе за божье учение были и остаются наидостоинейшим предметом христианской живописи. Вместе с тем, хотя живопись передает духовные силы и движение души уже более определенно, дальнейшего их течения и развития она не показывает. Кроме того, она не в состоянии выразить даже самое разнообразие одного и того же движения души. Течение и развитие движений души, их на миг слабеющие и тут же вновь воскресающие силы, их волнения предстают уже в музыке, высшее совершенство которой по сравнению с живописью заключается в том, что она может звуками своими хотя бы издали наметить на разнообразие одного и того же движения души. Ведь одно дело — самопожертвование за человечество в целом, как у Христа, а другое — за отечество, как у Муция¹ или кого-либо другого; с одной стороны, ужас от осознания грехов перед последним судом, а с другой — боязнь суда мирского. Между тем, как уже было отмечено, музыка может только издали наметить на разнообразие движений духа, а всю полноту и глубину этих движений, их развитие она не в состоянии постигнуть и далее выразить. Всю глубину духа, каждое его движение и его развитие в самых разнообразных направлениях способно исчерпать и выразить единственно только стихотворное искусство, поэзия, самое совершенное из всех видов искусства, его вершина. Это, впрочем, вполне естественная вещь, ибо архитектуре и скульптуре служит материал — камень, металл или какой-либо другой, — который в немоще своей все-таки никогда полностью не может выразить то, что художник, пусть даже и самый талантливый, пытается вложить в него, да многого в него и вложить нельзя; точно так же ни

краски в живописи, ни звуки в музыке не способны всеобъемлюще выразить весь восторг духа, обуславливающий преимущество данного вида искусства и преобразования его в различных проявлениях и разнообразных формах жизни. Хотя это и осуществляется более совершенным способом по сравнению с использованием грубого и необработанного материала, однако превыше всего в поэзии ценятся творческое воображение, с легкостью рисуящее разнообразнейшие проявления духа в самых различных ситуациях, и речь, состоящая при нем на службе для внешнего выражения, способная богатством и значительностью своих слов лучше всего выразить живые формы играющего воображения. Насколько речь более способна исчерпать всю глубину и полноту духа, настолько и поэзия более совершенна по сравнению с каким-либо иным видом искусства.

Существеннейшей чертой поэзии, как и каждого иного вида искусства, является, как было уже сказано выше, выражение духа в предмете, или, что то же самое, в ситуации, таким способом, что это выражение духа каждый способен увидеть, так сказать, по-своему. Материалом, посредством которого в поэзии опредмечивается обозначенная выше гармония, служит, как было уже сказано, слово, передающее готовые формы воображения. Чтобы поэтическое произведение было действительно тем, чем оно должно быть, нужно, чтобы гармония духа с предметностью была в нем полной, чтобы идея, живущая в произведении, пронизывала предметность и, так сказать, приводила ее в движение. Если в поэтическом произведении нет такой гармонии, его следует признать слабым и неудавшимся. Для правдивости поэтического произведения, следовательно, необходима гармония двух упомянутых поэтических стихий, ни одна из которых сама по себе не может создать произведение. Идея, представленная в открытом виде, без своей оболочки из предметности, есть чистая мысль, и как таковая она обнаруживает себя в науке, в законах, правилах, в речи и т. п.; в свою очередь предметность, природа, представленная без идеи, которая бы ею двигала, есть чистая материя, без настоящей красоты. Она может быть соразмерной, симметричной, но по-настоящему прекрасной — нет. Даже описания чистой предметности как таковой, без особого глубокого смысла, например весны, лета и т. д., а также иных явлений природы или материального мира, например крепостей, сра-

жений и т. д., не будут содержать никакой поэзии, ибо они сами по себе лишены идеи. Наконец, слово, то есть средство или материал, посредством которого достигается гармония идеи с предметностью в поэзии, должно быть в этом смысле достойным своего призвания, а следовательно, должно быть живым и ярким. Слова, так сказать, вымученные, выражающие лишь голые понятия, без образов, блеклые обороты, содержащие лишь простые соединения одних слов с другими, менее всего подходят к поэзии и у настоящих художников встречаются только в исключительных случаях. В поэзии слова и выражения должны быть образны. Чем ближе человек и народы к природе, чем сильнее влечет она к себе мысль сынов земли тайнами своей жизни, тем богаче и свободнее образность, тем ярче и, так сказать, цветистее сама речь. И наоборот, чем дальше от природы, тем труднее даже и находчивому художнику вжиться в изначальные понятия, тем чаще идея теряет свое облачение и соскальзывает к чистой мысли, и, следовательно, тем большее напряжение испытывает художник в стремлении сохранить образность и стереть следы умозаключений. В наши времена никто больше не создаст «Илиады» и никто не сотворит песен далекой нашей древности, обнаруженных нами в «Краледворской рукописи».

У всех индоевропейских и других народов поэзия отличается в силу различного взаимодействия двух упомянутых поэтических стихий.

Если предметность (природа) имеет над идеей полное преимущество, а сама идея (дух) едва только предчувствуется, предугадывается и лишь слабо представляется сынам земли, на этой ступени возникает поэзия символическая, названная так потому, что природа выступает здесь единственным и неопровержимым символом этого едва предчувствуемого духа или божества. На начальном этапе развития человечества природа, следовательно, обожествлена, и религия тесно связана с природой; вследствие этого и человек, способный возвыситься только благодаря своему духу, о котором он еще ничего не знает и который он едва предчувствует в природе, предстает жалким, поверженным жизнью природы и угнетенным, тем более что эта жизнь природы на Востоке грандиозна и ошеломляюща. Впрочем, даже и сам человек, не сформировавшийся еще на этой стадии в свободную личность, не может быть объектом символической поэзии, за исключением разве лишь обстоятельств подчиненного и второстепенного

характера; предметом, поистине достойным этой поэзии, выступает исключительно божество, облаченное в природу. И как единственна природа, так единственно и божество, по-разному, однако, проявляющееся в отдельных силах природы, но все эти силы суть только истоки одного и того же, разлитого во всей природе. Именно поэтому, если в природе что-либо меняется, оно тем не менее остается тем же самым, только в иных формах и видах. Это видно во всей восточной поэзии, и особенно в индийской. Индийская поэзия, например в эпосах «Рамаяна» и «Махабхарата», воспеваает деяния богов, но боги в индийском понимании возникают из природы, а природа непрерывно меняется и переходит из одной формы в другую, потому в поэзии этой царит некое смятение. Здесь, например, возвышаются горы и холмы, эти горы и холмы вдруг превращаются в богов, которые вступают друг с другом в борьбу, жестокую борьбу, но через минуту уже ничего нет, все исчезает, и только снова высятся горы и холмы. Символическая поэзия в своей возвышенной манере предстает перед нами в иудейской поэзии, и особенно в псалмах. Хотя иудейство не обожествляет природу, ибо бог там уже отделен от нее и беспредельно над ней господствует, однако еся природа возвещает о боге и сама она есть только риза его величия. Когда бог хочет предстать во всем своем величии, он облачается в нее и так вещает миру о своем могуществе и силе.

(. . .) Символическая поэзия в изначальном своем понимании в значительной степени представлена в древнейшей славянской поэзии, в простонародных легендах наших, на которые до сих пор мало обращалось внимания, о чем подробнее ниже.

Когда идея и предметность достигают соразмерности, приходят в полное равновесие, дополняя друг друга и образуя вместе единое, неразделимое целое, возникает поэзия классическая. Предметность (природа) здесь больше не парит высоко над идеей, как на Востоке и в восточной поэзии, а отчетливо указывает на дух, который находится с ней уже в равновесии, в гармонии. Наиболее отчетливо это проявляется в пластическом искусстве. Греческая скульптура — это не каменная глыба и не некая исполинская форма, которая впечатляет своей громадностью; например, фигуры высеченного из камня Зевса или Аполлона с первого взгляда показывают нам, что первая — мощь, а вторая — мудрость, то есть излучают

духовные силы. Хотя вся природа живет и движется не сама по себе, а благодаря чему-то более высокому, о чем знали и греки, которые, исходя из этого, страстно прислушивались к тайнам жизни природы и на этом основывали свои предсказания, однако наиболее ярким из всего этого и видимым для всех является дух и его проявления в человеке, и именно поэтому у богатых духом греков боги предстают в человеческом облике. Следовательно, здесь нет больше темного предчувствия духа, как в изложенных выше взглядах, типичных для Востока, а есть ясное видение его, его сил и проявлений в богочеловеческом подобии, правда, еще облаченном в ризу природы. Однако вследствие того, что боги принимают обличье людей, а люди становятся ближе к богам, они становятся сильнее и смелее, становятся свободными личностями и, естественно, выходят из рабского подчинения, характерного для Востока, его богов и людей. Но подобно тому как боги предстают здесь еще в своей природной сути и в облачении, сотканном из природы, так и народы эти, их питомцы, живут и действуют, как боги, то есть воистину по-человечески, в соответствии с духом, а не в соответствии с познанием духа, его призвания и назначения, не в соответствии с нравственными принципами, с осознанной необходимостью, а полностью в соответствии с естественными побуждениями, с сиюминутными чувствами и естественными склонностями. Таков мир греков, на ниве которого процветает искусство классическое, которое, если говорить кратко, есть не что иное, как прославление действий и поступков человека, вытекающих из естественных побуждений.

(. . .) Когда нарушается гармония между природой и духом и дух приходит к полному пониманию своего величия, глубины и необъятности, а человек — к совершеннейшему осознанию своего предназначения в любой ситуации, когда природа вследствие этого уже не в силах более при таком положении дел равняться с духом и падает перед ним, давая тем самым возможность духу одному оставаться на высоте, тогда возникает искусство романтическое, которое в сжатой форме представляет собой изображение деяний духа, исходящих из его собственных внутренних побуждений, независимо от естественных склонностей и даже вопреки им.

Но человек, как бы он ни стремился быть только духом, все-таки всегда остается духом и телом и никогда

чистым духом быть не может, и от естественности своей он полностью никогда не может оторваться и освободиться. Нельзя скрывать, что попытки доказать обратное, предпринятые в период средневековья и романтизма, были высокими и благородными, однако все-таки, в конце концов, они остаются лишь попытками, неосуществимыми и тщетными. Средневековье и романтизм, осуществив эти попытки и придя в результате больших усилий к убеждению, что все тщетно, пали с высоты своей прямо в лоно естественности и чувственности, и в этой форме в более новые времена пришлось по вкусу потомкам народов, строящих христианско-романтический век. (. . .) С нашей точки зрения, символическая поэзия — это, скорее, игра воображения с природой, в которой дух еще прижат; в классической поэзии природа и дух находятся в полном равновесии, однако таким образом, что кроме естественнонравственных отношений ничто иное из неисчерпаемого содержания духа еще не разгадано и не изведено, и человек, следовательно, еще односторонен и не сформирован полностью; вполне сформированным он проявляет себя в семье, дружбе, в самопожертвовании, где его к этому побуждают добрая воля, определенное положение в кругу ближних или отечество, однако не в отношении к человеку вообще, к ближнему, не в отношении преданности и защиты правды, любого святого дела; в романтической поэзии дух господствует над природой главным образом, однако, с целью показать свою мощь и величие, а не добиться торжества справедливости, часто придавая большее значение вымыслам и мелочам, чем существу справедливости; в славянской же поэзии каждый, кто глубже заглянет в нее, видит, что дух ее, нравственные, человеческие идеи, возвещенные божьим законом, во всей полноте своей исходят из естественного побуждения, благодаря чему поэзия славянская становится как бы вершиной всех предшествующих, и именно потому она есть поэзия истинная и особенная.

1853

Štúr L.. Slovánská ľudová slovesnosť. Bratislava, 1955, s. 20--27, 30, 35, 39, 40.

Перевод Р. Тугушевой.

Ян Калинчак

ОБ ИСКУССТВЕ И НАУКЕ

(. . .) Здесь следует прежде всего указать на различия между наукой и искусством. Наука как познание разумом духовного и материального мира лишь постольку распространяется на индивиды, поскольку они ей служат; наука сама по себе — это мир идеальный, который начался с разума и разумом движется. Тот, кто хочет в науках что-либо совершить, должен начать не со своей личности, а с самой науки, и каждый стоящий на службе у науки может чего-либо достигнуть только в той мере, в какой он, ознакомившись с ее содержанием, может сделать выводы или достраивать уже начатое здание, открыть новые и неизвестные стороны науки и явить миру мысль, к которой человечество пришло со временем. Индивид в науке должен строить на том, что принадлежит не ему, а является достоянием всего человечества.

В искусстве наоборот. Искусство исходит из отдельности, и каждое художественное произведение — это мир, это единое целое само по себе, независимо от другого. Здесь мне приходят в голову письма с высказываниями Фихте и Шиллера о значении философии и поэзии, которые я читал несколько лет тому назад. Фихте пишет, что философия, предмет которой составляют поиски истины и предначертания человечества и его целей, стоит намного выше поэзии, которая зависит от самых случайных образов (имеется в виду не поэтическая правдивость) и видений.

Шиллер на это отвечает ему, что философская правда, высказанная индивидом, имеет силу только для своего времени, пока не придет новое поколение, новый мир, с новым воззрением, которое расширит понятия и знания о том, что служило правдой в старом мире, и построит новую правду; между тем то, что создает поэт, остается на века и на века же *сохраняет свою ценность*. Что сегодня осталось, продолжает Шиллер далее, от глубоких истин Аристотеля, Платона и других? Сегодня они нам служат правдой лишь постольку, поскольку мы должны преодолеть их, подняться над их учением и на их основе создать *новый мир* правды, новый мир науки; а между тем Гомер, Еврипид, Софокл живут в своих произведениях и у всех народов мира сохраняют свою ценность.

(. . .) Иной характер в свою очередь принимает гермапо-романская поэзия, отмеченная многоцветьем гения национального характера. Отражение внутреннего мира — здесь главное: Ehre, Liebe, Treue *, то есть четкие внутренние категории представляют собой то, что ищет германец; он не верит тому, чем жил грек, мир открыт для него в той мере, в какой его личность со своими чувствами, взглядами, со своим долгом может выстоять в нем. Если Ахилл не хочет идти в бой, его никто за это не упрекнет, но если забыл о своих обещаниях и нарушил Ritterwort ** германец, его все презирают. Эти отличительные моменты придают гермапо-романской поэзии иной по сравнению с античной поэзией характер, и повсюду, где нет насильственного внедрения римско-греческих образцов мысли и формы, величайшие произведения немецкой поэзии не уступают греческой.

Если каждое произведение искусства есть симбиоз воображения индивида и многогранности национального характера, которую ни один человек не может с себя стряхнуть, искусство (что касается музыки, то в этом нас убеждает большое многообразие песенных мелодий у разных народов) и особенно поэзия должны иметь у разных народов и свою особую форму. У германцев нет дифирамбов, гимнов в античном смысле, од (по крайней мере у лучших поэтов), героид, но зато, не следуя слепо за греками и римлянами, они создали легенды, романсы, баллады, романы; отказавшись от более или менее римско-греческих размеров, они создали форму, соответствующую их духу, их речи, создали новые метрические системы, как, например, мадригалы, сонеты, трюолеты, рондо, секстины, ригурнели, газели, канцоны и т. д. Германцы описывают чувства своего времени и поют свои гимны в собственном духе и в собственной форме; и только там, где есть античная тема (как, например, у Гете — «Коринфская невеста» и «Ифигения в Тавриде», у Шиллера — «Ивиковы журавли», у Шекспира — «Юлий Цезарь» и «Кориолан»), веет духом антики, а во всех других — абсолютно германским.

Каждый поэт имеет значение сам по себе и для одного какого-нибудь народа, а форма и содержание его поэзии носят характер того народа, сыном которого он является.

* Честь, любовь, верность (нем.).

** Слово рыцаря (нем.).

И мы, соглашаясь с высказыванием Горация:

Vos exemplaria graeca (et germanica)
Nocturna versate
manu, versate diurna *,

по отношению к науке, в поэзии не можем ни в коем случае никому советовать, чтобы он в своей поэзии нового времени, признанной быть достоянием своего народа, использовал дух и форму других народов.

1867

*Kalinčiak J. O literatúre a ľudoch. Bratislava, 1965, s. 82—85.
Перевод Р. Тугушевой.*

Светозар Гурбан-Вааянский ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

Мы будем говорить здесь не о литературе вообще, а о такой литературе, которая оказывает непосредственное влияние на жизнь и которая является каждодневной духовной пищей широкого круга людей. Именно в такой литературе обычно отражаются образ и тип народа, именно она становится воспитателем и учителем молодежи и стариков. (. . .)

Я не сравниваю литературу ни с красивыми, но совершенно никчемными игрушками, ни с драгоценностями на малахитовом туалетном столике модной дамы. И даже не соотношу ее исключительно только со средствами удовлетворения повседневных материальных потребностей, хотя литература включает в себя и подобные средства. Литература — это не одна только сплошная роскошь, точно так же как она не есть только исключительное средство наживы и материального благополучия. Литература, которая должна озарять и облагораживать жизнь народа, давать верный образ его формы и типа, быть отблеском его стремлений и желаний, — такая литература является важнейшей составной частью искусства и должна быть близка к жизни и жизненной правде народа. Литература, которая не проникает в жизнь, подобна картине, выве-

* Вы днем и ночью листаете греческие (и германские) подлинники (латин.).

шенной на веки вечные в темном подвале. Картина может восхищать прелестью форм и огнем красок, возвышенностью идеи, воплощенной в цвете, однако напрасно ее рисовал живописец, обдумывал и создавал великий художник. (. . .)

В древние времена искусство и литературу понимали совершенно иначе. Это было аристократическое понимание. Искусство и литература достигли небывалых вершин у греков, до которых нам, сыновьям более поздних веков, еще далеко. Можно утверждать, что новый век достиг уровня античности только в живописи, и то лишь в благословенные времена первого периода итальянского Ренессанса под скипетром триумvirата — Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль Санти. В остальном мы еще не достигли уровня античного искусства. Преимущество современных и средневековых произведений — это их количество, но не величие. Жизнь развивалась, обнаруживала множество сторон, больше пестроты, и искусство продвигалось в направлении широты и многогранности, в то время как древние приблизились непосредственно к идеалу. Вся тяжесть повседневной жизни в прошлом была перенесена на плечи рабов, собственно слуг.

В Греции свободный человек не должен был заниматься черной работой, он оставлял ее для своих *duloi* *, которые составляли третью сторону семейного треугольника, первыми двумя сторонами которого были родители и дети.

Вот почему я назвал понимание искусства и литературы у древних аристократическим.

Сегодня мы понимаем вещи иначе. Искусство и литература стали всеобщим достоянием, и каждый человек, в том числе и тот, что выполняет работу бывших *duloi*, имеет право хотя бы в праздничные дни озарить и возвеличить душу светом искусства и литературы. Работа приобрела новое значение и получила новое освещение: она не связана с потерей свободы и права на индивидуальное развитие. Хотя мы сожалеем о том, что все еще должны творить по образцам Атики и что не смогли продвинуться далее, тем не менее каждого гуманиста радует эта всеобщность, расширение задач искусства, эта новая база, на которой, возможно, литературу и искусство еще ожидает

* Рабов, невольников (греч.).

новый подъем и рождение новых форм на совершенно новой основе. (. . .)

Истоки живого общения поэзии с народом и, следовательно, начало литературы в современном смысле следует отнести к временам Данте, который отверг латинские гекзаметры и начал создавать поэзию на народном языке, и, хотя он не был первым, эта его поэзия обладала такой силой, что он преодолел презрение великих к «плебейскому языку».

Еще раньше и в другой стране трубадуры создавали свою поэзию исключительно для рыцарства. Данте, как литератор-публицист и поэт, первым проложил новый путь, основной характерной чертой которого было упомянутое *слияние литературы с жизнью*. Наряду с Данте этому слиянию способствует и Петрарка.

Именно потому, что Италия так рано преодолела рамки этого аристократического периода в литературе и гондольеры могли распевать строфы Тассо на Канале Гранде, там осуществилось и возрождение античности! Народный язык помог тому, чего нельзя было достигнуть прекрасными латинскими стихами Маффео Веджио¹ и позднее Саннадзаро². Эти аристократические латиниады служили, подобно движимому имуществу, в доме малых и больших итальянских тиранов, и в жизнь народа они не проникали. Не находит отклика элегия Эрколе Строрци³ на смерть Цезаря Борджиа, даже если бы этот мерзавец действительно заслуживал сострадания народа. Народный итальянский язык стал двигателем Ренессанса, и я твердо убежден, что без него Юлий II, спаситель курии, не нашел бы своего Рафаэля, Браманте и Микеланджело. Искусство тайными нервами связано с языком и его развитием. Мы могли бы доказать это, да не хватает места.

Тот, кто еще сегодня отходит от жизни и хочет из поэзии сотворить забаву для людей ленивых или вообще не имеющих работы, невольно впадает в варварство VII—VIII веков. А больше всего нам по душе то, что народы славянские, которые первыми начали, но не завершили это слияние, не могут сегодня уже снова впасть в это неестественное, умерщвляющее состояние. Мы — живые народы, ведущие борьбу за существование, народы, преданные конкретным идеям, светло и ясно смотрящие в будущее. У нас не смеет появиться какое-либо надутое трубадурство. Мы пишем и поем для народа. А об этих паразитических,

ускользающих от жизни интриганах, которые с гордостью хотят провозгласить своему народу: «*Odi profanum vulgus et arceo*» *, едва ли вспомнят будущие поколения.
1886

Vajanský Sv. H. State o slovenskej literatúre. Bratislava, 1956, s. 38—39, 42—45.
Перевод Р. Турушевой.

* «Невыемку невещественную толпу и отрекаюсь от нее» (латин.),

Примечания*

В первом томе настоящего издания собраны работы чешских и словацких эстетиков XIX в., расположенные в хронологической последовательности их создания. Исключение составляют некоторые статьи Ф.-Кс. Шальды, написанные им в XX в., но помещенные в первом томе по двум причинам: во-первых, чтобы не разрывать его произведения на два тома и, во-вторых, чтобы несколько «разгрузить» второй том, объем которого значительно превышает объем первого.

Материалы (в том числе и библиография) по чешской и словацкой эстетической мысли содержатся в следующих изданиях на русском языке: Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М., 1963; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 6-ти т., т. 4, полутом 2. М., 1968; История словацкой литературы. М., 1970; Марксистская литературная критика в Чехословакии. 20—30-е годы. М., 1975; Антология чешской и словацкой философии. М., 1982.

ЧЕШСКАЯ ЭСТЕТИКА XIX ВЕКА

Йозеф Юнгман

(род. 16/VII 1773 г., Гудлицы у Бероуна; ум. 14/XI 1847 г., Прага)

Филолог, философ, поэт и переводчик.

Происходил из бедной семьи. По окончании гимназии изучал философию и право в Пражском университете. В 1799—1815 гг. был учителем в литомержичской гимназии, позднее — в богословской семинарии. Помимо специальных предметов преподавал чешский язык. В 1815 г. поселился в Праге, где учительствовал, а затем стал директором академической гимназии.

С 1795 г. печатался в альманахах Пухмайера, в журнале «Гласател чески» («Чешский глашатай»), в «Првотинах красных умени» («Первых опытах на ниве изящных искусств»), в «Кроке» и в журнале «Часопис Ческого музея» («Журнал Чешского музея»).

* В работе над медальонами принимали участие Х. Лоренцова (Й. Юнгман, К. Гавличек Боровский, К. Сабина, Я. Неруда, Чешская модерна), Э. Песнишил (Ф. Палацкий, М. Тырш, О. Гостинский, Ф.-Кс. Шальда), Й. Зумр (Б. Больцано), М. Прехазка (Й. Дурдик), Э. Вискулова (все словацкие медальоны). Составитель остальных примечаний — З. Матгаузер.

Юнгман был главным представителем так называемого второго поколения чешского Возрождения. В отличие от своих предшественников, и прежде всего Добровского, он был убежден, что можно создать достаточно богатый литературный чешский язык, который выполнял бы две основные функции всякого развитого национального языка — эстетическую и научно-теоретическую.

В противовес Добровскому, который хотел ограничить языковое и литературное творчество строгими правилами, Юнгман и его последователи боролись за художественную свободу. Они старались своими переводами приобщить чешского читателя к новейшей мировой поэзии той поры. Юнгман не считал язык всего лишь средством взаимопонимания, он видел в нем прежде всего энергию, способную создавать новые области мышления и красоты.

Доказательством того, что чешский язык может стать полноценным научным и литературным языком, должна была служить и служила «Словесность» Юнгмана — первая чешская теоретическая работа нового времени о поэзии и стиле.

В статье «О классичности в литературе вообще и особливо чешской» Юнгман противопоставил тогдашнему часто весьма неумелому стихоплетству программный постулат классичности, то есть эстетической ценности: уже недостаточно «ясности речи и связанной с ней чистоты», нужны также «законченная красота и единство или гармоническая мера и приятность всех частей».

Из других его трудов необходимо упомянуть пятитомный «Чешско-немецкий словарь», считающийся наиболее ценным и монументальным творением чешского Возрождения.

Вся деятельность Юнгмана исполнена веры в чудесное могущество языка, который является условием не только сохранения и дальнейшего развития культуры, но и самого существования нации.

Соч.: Slovesnost aneb Sbirka příkladů s krátkým pojednáním o slohu. Praha, 1820; Historie literatury české aneb Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvícení a jazyka. Praha, 1825; O počátku a proměnách pravopisu českého. Praha, 1828 (s V. Hankou); O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české. — «Časopis Českého musea», 1827.

Лит.: Chalupný E. J. Jungmann. Praha, 1909; Jedlička A. Jos. Jungmann a obrozenecká terminologie literárněvědná a lingvistická. Praha, 1949; Vodička F. Cesty a cíle obrozenecké literatury. Praha, 1958; Voj o obrození národa. Praha, 1948; Vodička F. Struktura vývoje. Praha, 1969; Мьяльников А. С. Йозеф Юнгман и его время. М., 1973.

СЛОВЕСНОСТЬ

¹ «Ческа вчела» (позже «Вчела») — самостоятельное литературное приложение «Пражских новин» (1834—1850); его редакторами были Ф.-Л. Челаковский, К. Гавличек Боровский, К. Сабина.

² Гарве Христиан (1742—1798) — немецкий философ.

³ Энгель Иоганн Якоб (1741—1802) — немецкий писатель.

⁴ «Послание к Пизонам» римского поэта Горация (65—8 гг. до н. э.) об искусстве поэзии в древности получило название «Ars poetica» («Наука поэзии»).

⁵ Шлегели, братья Август Вильгельм (1767—1845) и Фридрих (1772—1829), — теоретики немецкого романтизма.

⁶ Вергилий, «Буколики», Эклога I, 1—5. Юнгман цитировал Вергилия в переводе на чешский язык поэта Карела Винаржицкого.

⁷ «Потерянный рай» (1667) — произведение английского поэта Джона Мильтона (1608—1674).

⁸ Жан-Поль (псевд. Иоганна Пауля Фридриха Рихтера; 1763—1825) — немецкий писатель.

⁹ Пухмайер Антонин Ярослав (1769—1820) — чешский поэт и переводчик.

Франтишек Палацкий

(род. 14/VI 1798 г., Годславицы у Нового Ичина; ум. 26/V 1876 г., Прага)

Основатель чешской историографии, чешской философской терминологии, эстетик, крупный буржуазный политик, пропагандист и защитник австрославизма.

Учился в евангелистской школе в Тренчине и с 1812 г. продолжал обучение в Прешпурке (нынешней Братиславе) в гимназии с философско-теологическим уклоном, где обучались будущие священники, но преподавались и общеобразовательные предметы. В философскую проблематику, особенно в философию Канта, ставшую для него исходным пунктом собственных философских и эстетических размышлений, его ввели профессора Я. Гросс и Жигмонди. Еще в годы учения он вместе с П.-И. Шафариком издал «Начатки чешской поэзии, особливо просодии» (1818). По завершении образования занимал место воспитателя до 1823 г., когда переселился в Прагу, чтобы здесь посвятить себя изучению чешской истории. В Праге в 30-е гг. он стал официальным чешским историографом, основателем журнала «Часопис Сплочности властенецкего музея» («Журнал Общества патриотического музея»), позднее — «Часопис Чешского музея» («Журнал Чешского музея»), одним из организаторов общества «Сватобор», призванного оказывать материальную помощь писателям, Матицы чешской, Национального театра, земского архива и т. п. За свои заслуги Палацкий был избран членом, а позднее секретарем Королевского чешского общества наук. С 1848 г. был политическим лидером чешской либеральной буржуазии. На чешскую философскую мысль Палацкий оказал влияние прежде всего своей концепцией истории чешской нации в составившем дело всей его жизни труде «История народа чешского в Чехии и Моравии» (1836—1876).

Проблемами эстетики Палацкий занимался с начала учения в Братиславе до переезда в Прагу, то есть до 1823 г. Он был приверженцем античного идеала гармонической культурной личности и всей античной традиции, воспринятой главным образом через немецкий классицизм и просветительство. Сильное воздействие на него оказал гердеровский идеал гуманности, идеал нравственного усовершенствования человека и человечества. В духе этого идеала он еще в молодости выдвинул свою культурную программу, ставившую целью повысить нравственный и образовательный уровень всей нации. На развитие эстетических взглядов Палацкого повлияла также английская просветительская эстетика.

Совершенное владение языками позволило Палацкому ознакомиться почти со всей тогдашней эстетической литературой. Из

этого чтения возник первый чешский «Обзор истории науки о красоте и литературе о ней» (1823). Палацкий разделил свой обзор на две части — на историю эстетики древности и на эстетику нового времени. Он не только отметил здесь всех наиболее важных эстетиков, кратко и метко охарактеризовав их воззрения, но присоединил к этому и собственные критические замечания.

Основной его эстетический труд «Учение о красоте, или Пять книг о красоте и искусстве» (1827), который Палацкий начал писать еще в 1820 г., остался незаконченным, поскольку после переезда в Прагу он полностью посвятил себя исследованиям исторического характера. Из задуманного им сочинения была написана только первая книга («Относительно учения о красоте»), большая часть второй книги («О чувстве прекрасного») и незначительная часть третьей книги («О происхождении комического и трагического»). Несмотря на то, что Палацкий исходил из философии Канта, во многом он с Кантом не соглашался. В определенном смысле Кант был для Палацкого слишком рациональным мыслителем, который недооценивал роль чувства, а сам Палацкий был ближе к романтической философии чувства Я.-Ф. Фриза. Палацкий стоял на позициях гносеологического априоризма. Для его философских и эстетических взглядов характерны субъективизм и критицизм. Он априорно провозгласил красоту идей, присущей субъекту. Все идеи он выводил из чувства, объединяющего бытие и сознание. Свою эстетику он тоже основывает на чувстве, понимая, однако, не как нечто пассивное, но, наоборот, как деятельность субъекта. Хотя само чувство недоступно рациональному анализу, Палацкий вопреки Канту доказывает, что существование эстетики как науки возможно, ибо ее задача не изучение реального существования красоты, а установление ее закономерностей, которые можно понять разумом. Красота в своем реальном существовании есть предмет искусства. Следовательно, назначение эстетики — научное, а отнюдь не критическое или художественное. Ее задача — найти истоки закономерности идеи прекрасного, как она возникает и проявляется в субъекте. Далее, эстетика должна заниматься изучением комплекса правил прекрасного. Главным элементом и источником эстетического восприятия является чувство прекрасного, возникающее как синтез чувства и образности. Чувство прекрасного в человеке возбуждает постоянную жажду красоты как формы божественного. Смысл всей человеческой жизни и ее конечная цель — «божественность». «Божественное — это не что иное, как высшее проявление человечности». Стремление к божественному есть стремление к абсолютной правде, абсолютному добру и абсолютной красоте. Божественное у Палацкого родственно кантовской «вещи в себе». Это абсолютный принцип того, что предполагается, идея, а не понятие, приобретенное опытом. Определяя предмет эстетики, Палацкий создавал, что прекрасное охватывает и внехудожественные явления, и считал, что его закономерностями должна руководствоваться человеческая жизнь в целом.

Хотя эстетическая концепция Палацкого осталась незавершенной, в истории чешской эстетики ей принадлежит видное место. Не только потому, что он доказывал возможность существования эстетики как науки, отстаивал значение образности и чувства при возникновении чувства прекрасного, но и потому, что распространял действие закона прекрасного и на природу и на всю человеческую жизнь.

Соч.: Přehled dějin krásovědy a její literatury.— «Krok», 1823; Krásověda čili o kráse a umění knihy paterý.— «Radhost», 1871; Okus české terminologie filosofické, obzvláště krásovědné.— «Casopis Českého muzea», 1827.

Лит.: Čech. L. Palacký jako estetik.— Památník Fr. Palackého. Praha, 1898; Fišer J. Myšlenka a dílo Fr. Palackého, I—II. Praha, 1926—1927; Novák M. Česká estetika. Praha, 1941; Jetmarová M. Fr. Palacký. Praha, 1961.

УЧЕНИЕ О КРАСОТЕ

¹ Поскольку чешская философия в начале XIX в. еще не имела собственной терминологии и к Фр. Палацкому после издания его «Учения о красоте» не раз обращались с просьбой снабдить его чешской терминологией, он напечатал в «Часописе Чешского музея» (1827, II, s. 103—112) «Опыт чешской философской терминологии, особенно касающейся учения о красоте», который объясняет некоторые термины, используемые Палацким и давно устаревшие. Из них приведем следующие:

Бытовать — существовать.

Действительное бытие, existentia realis, das reale Sein. Сие понятие отличается от понятия *бытия* (более широкого) и *действительности* (более узкого), как бы стоя меж ними посередине.

Домысел (абстр.) — познание, обретенное путем чистого мышления; по смыслу, *мысленно*, а priori. Результат чистой мысли, то есть то, что обретается лишь домысливанием.

Испытание — исследование, познание а posteriori, противоположное домыслу.

Краса (das Schöne); *чувство красоты* (das Gefühl des Schönen); *вкус к красе* (der Geschmack, le gout); *красоумение* (die schöne Kunst), отсюда — *красоумный*; *красоведение* (die Lehre vom Schönen), или так называемая эстетика.

Подмет — subjectus.

Помысел — помышление, то, о чем думают (cogitatus).

Предмет (objectus, Gegenstand); *предметный* (objectivus); *предметность* — objectivas.

Привходящий — nest, accidens; отличается от *подходящий* (das Passende).

Разбор — анализ, разбираение, противопоставляемое *собираю*, синтезу, отсюда — *разобраный* (analiticus), *собранный* (sinteticus).

Соответствие — отношение (Beziehung, Bezug, relatio).

Существование и сущестоенность — понятия различные; существование переводится как «das Wesen» (ens), сущестоенность же — «die Wesenheit» (essentia).

Умозрение (speculatio); *умозрительный* (speculativus); отсюда — *умозрительность*.

Человечественный, относящийся к человечеству (связанный с ним) — das Menschliche, im Menschen; не смешивать с человеческим и людским.

Явственность (Erscheinung, phaenomen); *явственно* — durch die Erscheinung.

² Хогарт Уильям (1697—1764) — английский живописец и график.

³ Вольф Христиан (1679—1754) — немецкий философ.

⁴ Баумгартен Александр Готлиб (1714—1762) — немецкий философ.

⁵ Шефтсберн Антони Эшли Купер, граф (1621—1713) — английский философ, эстетик и политик.

⁶ Баттё Шарль (1713—1780) — французский философ и эстетик.

⁷ Хоум Генри (1696—1782) — английский философ.

⁸ Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства.

⁹ Бутервек Фридрих (1766—1828) — немецкий философ и эстетик.

¹⁰ Зольгер Карл Вильгельм Фердинанд (1780—1819) — немецкий философ и эстетик.

Бернард Больцано

(род. 5/X 1781 г., Прага; ум. 18/XII 1848 г., Прага)

Философ, теолог, логик и математик.

Родился в семье итальянского торговца художественными изделиями. Мать Больцано была пражской немкой. Он воспитывался в духе рационалистических просветительских принципов XVIII в. По желанию матери начал изучать теологию. После посвящения в сан и получения звания доктора философии он стал профессором Пражского университета по кафедре богословских наук, заново организованной правительством для борьбы со все возраставшим среди молодежи распространением прогрессивных и революционных идей.

Однако Больцано понимал свою педагогическую миссию иначе. Его рационалистическая концепция религии, связанная с нравственным ригоризмом и критическим отношением к социальной действительности, существенно отличалась от реакционного католицизма, который был официальной доктриной австрийской монархии. Множасьшие доносы привели в конце концов к тому, что в 1819 г. Больцано был лишен профессорской кафедры и уволен из университета. С тех пор и до самой смерти он занимался исключительно научной работой, материально и духовно поддерживаемый группой верных друзей, давших ему возможность сначала в чешской деревне, а с 1842 г. снова в Праге полностью сосредоточиться на создании своих фундаментальных трудов.

За время своей педагогической деятельности Больцано воспитал десятки учеников, многие из которых стали выдающимися деятелями чешского национального движения, а другие, особенно рядовые католические священники, проповедовали его социально-реформаторские идеи в чешской деревне. Его лекции, в которых он отзывался на актуальные общественные и моральные вопросы, пользовались необычайной популярностью, ходили по рукам в многочисленных списках и позднее были изданы его учениками.

Свои мысли о разумной организации общества Больцано последовательно изложил в небольшом сочинении «О наилучшем государстве», законченном примерно в 1831 г., но опубликованном лишь через сто лет. Тем не менее его современники знали эти воззрения, в особенности принцип высшего нравственного императива: «Из всех возможных способов поведения избирай всегда такой, который при учете всех последствий будет более всего способствовать благу целого, безразлично, в каких именно его частях». Концепция Больцано, развитая в этой книге, была первой социалистической утопией нового времени на чешской почве.

Математикой Больцано занимался в течение всей жизни, в молодости перед ним даже стояла альтернатива, стать ли ему профессором математики или богословия, и первая его печатная работа тоже касалась математической проблематики. Математическое творчество Больцано получило мировое признание раньше, чем остальные области его интересов. Ныне Больцано признан предшественником теории множеств Кантора, одним из основоположников метода математического анализа, автором определения понятия бесконечности, высоко ценится его вклад в теорию чисел, в теорию параллельных линий и т. д.

Впрочем, мышление Больцано удивительно едино. Между его рассуждениями о морали, религии и математике существует тесная связь. Объединяющим звеном тут является его логика и то значение, которое он ей придает. Его четырехтомная логика, изданная в 1837 г. под названием «Наукоучение», должна была стать составной частью целостной общественной реформы, ибо принципы правильного мышления и истолкования научных данных должны были служить общему благу. Вопреки воззрениям немецкой классической философии, которую Больцано считал субъективистской, он создал логико-гносеологическую концепцию крайнего объективизма, связанную отчасти с Лейбницем и основанную на учении о представлениях и истинах «в себе», объективно действующих и непроверяемых. Наряду с этой метафизической концепцией, не нашедшей продолжателя, Больцано разработал новое учение о суждении, которое можно назвать зародышем современной математической логики. Точно так же больцановский аналитический метод философствования, который позволяет прийти к общезначимым выводам, дал определенные импульсы философии XX в. (феноменология). Этот метод Больцано применял во всех областях духовной жизни человека, которыми он занимался.

По вопросам искусства и эстетики Больцано высказывался при различных обстоятельствах в течение всей своей педагогической и научной деятельности. Многократные упоминания мы найдем в его лекциях, обращенных к студенчеству. Размышления о сущности поэзии содержит и «Наукоучение». В 1818 г. Больцано пишет самостоятельный труд о понятии смешного. В книге «О наилучшем государстве» искусству посвящена отдельная глава. Согласно Больцано, государство должно поддерживать создание художественных произведений, не только делающих жизнь более приятной, но также облагораживающих чувства и способствующих нравственному совершенствованию. Однако занимаясь эстетикой систематически Больцано начал только в последние годы жизни. Он намеревался написать пятитомную «Эстетику» в систематическом изложении, части которой, в разной степени разработанные, сохранились в рукописях. Издал Больцано, причем в сокращенном виде, лишь два тома — «О понятии прекрасного» (1843) и «О классификации изящных искусств» (1849), — где определены задачи эстетики, дана характеристика художника и предложена остроумная система классификации видов искусства.

Рассуждение «О понятии прекрасного», из которого мы приводим два отрывка, начинается общим определением термина «понятие», которое Больцано подробно изложил в «Наукоучении». Тот же метод он использует и здесь, при изучении понятия прекрасного. Он исследует, при каких условиях возникает чувство прекрасного и какие психические и логические процессы прини-

мают в нем участие. Примечательно, что Больцано подчеркивает активность субъекта при восприятии прекрасного, а также отмечает, что для этого необходимы определенный индивидуальный опыт и упражнение духа. Далее Больцано дает определение прекрасного предмета, общезначимое и дающее возможность преодолеть субъективный подход к этой проблеме. Плодотворно и наблюдение Больцано, что воздействие прекрасного предмета является следствием взаимодействия рациональных и иррациональных элементов («темное созерцание»). В последующих частях своего трактата Больцано занимается взаимоотношением прекрасного и безобразного, прекрасного и полезного, прекрасного и приятного и т. д. Более половины труда составляет исторический обзор взглядов на прекрасное, где Больцано с определенными оговорками приоткрывает к своим предшественникам, эстетикам школы Вольфа (Баумгартену, Маасу, Дельбрюку и Эберхарду) и резко отрицает теории своих немецких современников, особенно Гегеля.

Соч.: Spisy Bernarda Bolzana. 5 sv. Praha, 1930—1934; Gesamtausgabe. Bd 1—7. Stuttgart — Bad Cannstatt, 1969—1982 (Einleitungsband 2/1, 1972 — библиография).

Лит.: Svoboda K. Bolzanova estetika — Bolzanos Ästhetik. Praha, 1954; Berg J. Bolzano's Logic. Stockholm, 1962; Winter E. V. Bolzano. Ein Lebensbild. Stuttgart — Bad Cannstatt, 1969; Федоров Б. И. Логика Бернарда Больцано. Л., 1980; Колядко И. Бернад Болцано. М., 1982.

Карел Гавличек Боровский

(род. 31/X 1821 г., Борова; ум. 29/VII 1856 г., Прага)

Журналист, политик, критик, поэт и переводчик.

Происходил из семьи бедного торговца. В 1832—1833 гг. учился в гимназии в Немецком Броде (ныне Гавличкув Брод). По желанию отца поступил в теологическую семинарию, где, однако, более всего увлекся изучением славянских языков. Через год был признан неподходящим для данного жизненного поприща и исключен. В 1843—1844 гг. жил в России как воспитатель в семье профессора С. Шевырева. Узнал и чрезвычайно полюбил русскую литературу, особенно Гоголя, которого впервые перевел на чешский. В 1845 г., вскоре после возвращения на родину, он обратил на себя внимание резкой критикой повести Й.-К. Тыла «Последний чех». В 1846 г. стал редактором «Пражских новин» («Пражской газеты») и их приложения «Ческа вчела» («Чешская пчела»). После бурных событий в марте 1848 г. отказался от редактирования этих журналов и основал «Народни новины». А после их закрытия в 1850 г. переселился в Кутну Гору, где издавал политический еженедельник «Слован» («Славянин»), который, по сути дела, являлся единственной трибуной патриотических идей чешского народа в первые годы реакции после подавления революции 1848 г. Из-за статей в этом журнале Гавличека судили, и, хотя он был оправдан присяжными, австрийская полиция насильно выслала его в Тироль, в город Бриксен, где он прожил почти до самой смерти, оторванный от друзей и от родины. Незадолго до смерти был помидован.

Гавличек был основателем современной чешской литературной критики. Он верно понял, что чешская культурная общественность

40-х гг. XIX в. не может довольствоваться неприязательными произведениями, лишь бы они были написаны на чешском языке, а должна требовать создания ценной в художественном плане литературной продукции. С присущими ему резкостью и остроумием он высмеивал лжепатриотизм, который в те годы гарантировал успех даже весьма неглубоким и неумелым виршам. Объективное, правдивое и обоснованное суждение о произведении он считал необходимой предпосылкой здорового развития молодой чешской литературы и вообще культуры нового времени. Зрелая художественная критика должна была, по его мнению, служить предпосылкой и условием возникновения научной эстетики. Гавличек вполне справедливо восстал против механического перенятия немецких эстетических идей и систем, которые никак не отвечали тогдашней культурной ситуации в Чехии.

Благодаря остроумию, объективности, смелости, а также свезему и живому языку К. Гавличек Боровский стал образцом для всех последующих поколений чешских литературных критиков.

Соч.: Duch Národních novin. Praha, 1851; Spisy Karla Havlíčka Borovského. Praha, 1906—1908 (vyd. L. Quis); O literatuře. Praha, 1955 (vyd. J. Bělič a J. Skalníčka); Karel Havlíček Borovský. Praha, 1956 (vyd. B. Novák a J. Žantovský); Lid a národ. Úvahy a články z let 1845—1851. Praha, 1981; Сатира и статьи. М., 1950; Избранное. М., 1957.

Лит.: Chalupný E. Havlíček. Praha, 1908; Národ o Havlíčkovi. Praha, 1935; Šalda F. X. Šaldův zápisník. Praha, 1933; Vodička F. Havlíčkův boj veršem a satirou. Praha, 1952; Procházka V. Karel Havlíček Borovský. Praha, 1962; Nosovský K. Karel Havlíček Borovský. Praha, 1932 (библиография).

ГЛАВА О КРИТИКЕ

¹ Часто встречающаяся надпись на колоколах, взятая эпиграфом к известной «Песне о колоколе» Ф. Шиллера.

² Под псевдонимом Павел Тополовский, староста на Криш—е, чешский драматург, поэт и журналист Йозеф Каеган Тыл (1808—1856) опубликовал в журнале «Кветы» («Цветы») от 27 декабря 1845 г. письмо с нападками на Гавличека. Гавличек также ответил письмом, скрывшись под псевдонимом Павел Секира. Poleмика была вызвана критическим отзывом Гавличека о повести Тыла «Последний чех», в котором Гавличек справедливо критиковал художественную поверхностность, скрытую под сентиментальным патриотизмом, и ряд других недостатков этой вещи, не отрицая значение остальных произведений Тыла.

³ Матица чешская (1831—1949) — чешское культурно-просветительское общество, целью которого было издавать чешскую научную литературу. Основана историком Ф. Палацким как отделение Музея чешского королевства.

Карел Сабина

(род. 29/XII 1813 г., Прага; ум. 9/XI 1877 г., Прага)

Журналист, политик, писатель, переводчик, оперный либреттист.

Прожил бедное, пролетарское детство. После окончания гимназии в 1834 г. поступил на юридический факультет, однако вскоре бросил учение и зарабатывал на жизнь поначалу как воспитатель, позднее — как журналист и переводчик. На молодого Сабину оказала сильное воздействие революция 1830 г. в Польше. Он помогал польским эмигрантам и попал под полицейский надзор по подозрению в том, что принимал участие в движении «Молодая Европа». Был близок к идеям революционной демократии и за статьи, написанные в этом духе, первым из чешских журналистов подвергся преследованиям. В 40-е гг. был одним из ведущих организаторов чешского революционного кружка «Kereal», сыгравшего важную роль в подготовке бурных событий 1848 г. В том же году ему на короткое время было доверено редактирование влиятельных «Пражских новин». В 1849 г. он основал «Новины Липы Слованске» и газету левой ориентации «Пражский вечерний лист». Вместе с М. Бакувиным вел подготовку всенемецкого восстания, которое должно было начаться в Чехии в мае 1849 г. Однако этот замысел, выдался, Сабина был арестован и приговорен к смертной казни. Впоследствии казнь была заменена всемнадцатью годами каторжной тюрьмы; в 1857 г. по амнистии его выпустили на свободу.

Сабина был известным чешским защитником и теоретиком романтизма. Одним из первых он оценил и обосновал значение К.-Г. Махи, вероятно, самого крупного чешского поэта XIX в. В «Характерологическом введении» (1845) на примере личности Махи Сабина развил свое представление о свободе и неограниченности творческого гения, который выходит за пределы мерил настоящего и предопределяет критерии будущего.

В критических статьях, опубликованных в 40-е годы, он боролся за демократизацию литературы.

В «Истории чехословацкой литературы в древности и в средние века» (1860—1866) он затрагивал вопросы философии искусства и культуры и теоретические проблемы литературоведения.

Сабина собирал материал и для истории литературы чешского Возрождения, но успел опубликовать только подготовительную работу «Театр и драма в Чехии вплоть до начала XIX века» (1877).

В сочинении «Духовный коммунизм» (1861) Сабина вновь подчеркнул необходимость демократизации культуры и искусства. Неутешительную политическую и духовную ситуацию в период баховского абсолютизма Сабина объясняет ошибками в идеологической ориентации чешского Возрождения. «Никогда не удалось бы такое удушение нашей национальности; если бы народ достиг более высокой степени самосознания, а образованные классы — более серьезного образа мысли».

Под «духовным коммунизмом» Сабина подразумевал прежде всего признание права на свободу и независимость мышления для всех классов общества и для каждого человека в отдельности. «Нация окажется на совсем иной почве, нежели до сей поры, когда все ее члены будут согласно добиваться полноты и обширности, кои приличествуют человеку как свободному существу».

Сабина не был склонен к философски ориентированной эстетике, которая (в большинстве случаев по немецким образцам) в то время начала разрабатываться в Чехии. Больше надежд он возлагал на свою обширную просветительскую и критическую деятельность.

Соч.: Dějiny literatury československé, staré a střední doby. Praha, 1860—1869; Duchovní komunismus. Praha, 1861; Vybrané spisy. Praha, 1911—1916 (vyd. J. Thon); Výbor z literárních statí. Praha, 1953 (vyd. J. Thon).

Лит.: *Blahník V. K. K. Sabina.* Praha, 1911; *Sojka J. E. Slavní mužové.* Praha, 1953; *Hostinský O. B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu.* Praha, 1901; *Fučík J. Tři studie.* Praha, 1951; *Nejedlý Z. Z české literatury a kultury.* Praha, 1973.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

¹ Бентам Иеремия (1748—1832) — английскій философ, экономист и юрист.

² Оуэн Роберт (1771—1858) — английскій экономист-реформатор, философ и публицист, один из самых ярких представителей так называемого утопического социализма.

³ Прудон Пьер-Жозеф (1809—1869) — французскій экономист и публицист социалистической ориентации.

⁴ Кавеньяк Луи-Эжен (1802—1857) — французскій генерал, сражался в основном в Алжире. Жестоко подавил парижское восстание 1848 г. и был избран временным главой государства.

СЛОВО О РОМАНЕ

¹ Фишер Фридрих Теодор (1807—1887) — немецкій философ и эстетик, эпигон Гегеля, учение которого пытался соединить с идеями И. Канта. В его понимании искусства переплетаются принципы романтизма и натурализма.

Ян Неруда

(род. 9/VII 1834 г., Прага; ум. 22/VIII 1891 г., Прага)

Журналист, критик, поэт, драматург.

Родился в бедной семье отставного солдата. Закончил академическую гимназию, в 1853 г. поступил в Пражскій университет, но вскоре из-за материальной необеспеченности бросил его. С 1856 г. сотрудник отдела местной хроники в пражской немецкой газете «Тagesbote aus Prag» («Ежедневный вестник из Праги»), в 1859—1860 гг. редактор чешского литературного журнала «Образы живота» («Картины жизни»). В 1860 г. поступил в редакцию вновь созданной ежедневной газеты «Час», через два года перешел в оппозиционные газеты «Глас» и «Народни листы», которые прежде всего благодаря Неруде стали в 60-е и 70-е гг. трибуной передовой чешской интеллигенции. Кроме того, он участвовал в редактировании журналов «Родина кровика» («Семейная хроника»), «Кветы» («Цветы») и «Люмир».

Его критическая и просветительская деятельность в значительной мере способствовала разрушению устаревших эстетических норм и правил и подготавливала почву для понимания современных литературных течений и тенденций.

Неруда — автор почти двух тысяч фельетонов, критических статей и рецензий, которые помимо серьезного идейного содержания, наблюдательности и остроумия отличаются и необычайно живым языком, служившим примером не только для его прямых последователей в области журналистики и художественной критики, но и для таких далеких от него по времени выдающихся писателей, как Ярослав Гапек или Карел Чапек.

В критическом творчестве Неруды можно выделить два периода. В конце 50-х и в 60-е гг. он со всей воинственностью и прямотой молодости боролся за новые тенденции, новые направления и новые принципы в чешской культуре («Вредные направления», 1859).

В ту пору Неруда пытался преодолеть наследие нескольких десятилетий чешского национализма, когда во имя чистоты национальной литературы отвергались необходимые контакты с мировой культурой. И хотя сам Неруда в своей поэзии опирался на традиции чешской народной словесности, пожалуй, даже больше, чем другие, он отвергал требование считать эту традицию единственным источником вдохновения. Противопоставив тем самым категории традиции и современности в литературном творчестве, он занял позицию защитника новых течений и устремлений.

Во второй период, то есть с конца 60-х гг. и до смерти, Неруда нарочито отступил на задний план и стал прежде всего тонким толкователем произведений молодых авторов, пропагандистом новых талантов.

Критическое творчество Неруды было направлено против нормативной эстетики, которая мерит новые ценности старыми шаблонами и создает правила, связывающие свободу талантливого художника. Он стал основоположником так называемой динамической эстетики, которая в тесном контакте с искусством стремится к пониманию новых творческих принципов и не только защищает, но прежде всего объясняет их, обогащая тем самым научно и нормативно ориентированную эстетику новыми импульсами, новыми фактами и новым материалом.

Соч.: Studie krátké a kratší. Praha, 1876; Žerty hravé a dravé. Praha, 1877; Sebrané spisy. Praha, 1950—1970; Избранное. М., 1950; Избранное. В 2-х т. М., 1959; Стихотворения. Рассказы. Малостранские повести. Очерки и статьи. М., 1975.

Лит.: Krejčí F. V. J. Neruda. Praha, 1902; Novák A. Studie o J. Nerudovi. Praha, 1920; Šalda F. X. Duše a dílo. Praha, 1937; Budín S. Jan Neruda a jeho doba. Praha, 1960; Vodička F. Struktura vývoje. Praha, 1969; Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973.

НЫНЕ

¹ Тегнер Эсайас (1782—1846) — шведский поэт. Основное его произведение — героический эпос «Сага о Фрильофе» (1819—1825). Цитируемые стихи взяты из переведенного самим Нерудой стихотворения Тегнера.

² Вторая строфа стихотворения Неруды «Два утра»; автор написал его для альбома, которым чешские писатели отмечали сорокалетие открытия «Краледворской рукописи».

³ Клод Фролло — персонаж романа Гюго «Собор парижской Богоматери».

⁴ Из стихотворения австрийского поэта Анастазуса Грюна (1806—1876) «Последний поэт».

СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО

¹ Каульбах Вильгельм (1805—1874) — немецкий художник, создатель исторических и аллегорических фресок в Мюнхене и Берлине.

² Рейсдаль Якоб (1628—1682) — голландский живописец.

³ Ригль Вильгельм Генрих фон (1823—1897) — немецкий историк музыки и культуры.

⁴ Имеется в виду Гвидо Д'Ареццо (ок. 990—1050?) — итальянский музыкант, теоретик музыки.

⁵ Имеются в виду «Отзвуки Оссиана» — сочинение датского композитора Нильса Вильгельма Гаде (1817—1890).

⁶ Сниженное парижское «ля» — основной тон для музыкальной настройки, установленный французской Академией в 1858 г.

⁷ «Closerie des Lilas» — сад с танцевальным залом, позже — кафе и ресторан.

⁸ Фридолин — тип доброго человека из рассказа для детей немецкого писателя Христофа Шмида (1768—1854).

⁹ Фортунат (Фортунатус) — герой средневекового народного рассказа, обладатель никогда не иссякающего кошелька и волшебной шапки.

¹⁰ Тыл Йозеф Каетан (1808—1856) — чешский писатель и актер, автор рассказов и пьес в народном духе.

¹¹ Фёйе Октав (1821—1890) — французский писатель.

¹² Намек на произведение Виктора Гюго «Легенда веков».

¹³ Вероятно, перевод стихотворения французского поэта Пьера Дюпона «Le chant du pain» (1847).

¹⁴ Тенирс Давид (1610—1690) — фламандский живописец.

¹⁵ Гирландайо Доменико (1449—1494) — итальянский живописец.

Мирослав Тырш

(род. 17/IX 1832 г., Дечин; ум. 8/VIII 1884 г., Оэц, Тироль)

Художественный критик, искусствовед и эстетик, заложивший основы чешской социальной философии искусства.

Тырш рано потерял обоих родителей и уехал в Прагу, где по окончании Староместской гимназии учился на философском факультете. Занимался главным образом философией и эстетикой. В 1860 г. защитил дипломную работу по философии и поначалу выступал как публицист. По его инициативе в 1862 г. возникло спортивное общество «Сокол», для которого он разработал спортивную систему и метод, в том числе и чешскую спортивную терминологию («Основы физической культуры», 1868—1872). Большую просветительскую и лекционную деятельность Тырш вел в изобразительном отделении «Умелцкой беседы» (основана в 1863 г.). С 1873 г. выступал как художественный критик в журнале «Освета» («Просвещение»), в газете «Народни листы», в журналах «Светозор», «Люмир», «Кветы», «Злата Прага» и др. В 1880 г. стал доцентом чешского политехнического института, а в 1882 г. — Карлова университета, где читал историю искусства, в 1884 г. получил звание экстраординарного профессора.

Несмотря на то, что Тырш был учеником Циммермана и современником Дурдика, его философское и эстетическое развитие шло в ином направлении, чем господствующий в ту пору гербартианский формализм.

Античный идеал гармонического развития тела и духа, эстетического и этического, Тырш сумел под воздействием нового гуманизма социологизировать и демократизировать. На него сильно повлияли идеи И. Тэна, которые он не только творчески воспринял, но и развил. Он перевел первую часть «Философии искусства» Тэна, и его собственная первая статья, посвященная социальной философии искусства, «О предпосылках развития и успехов художественной деятельности» (1873), также написана под заметным влиянием Тэна.

Тырш указывал, что изобразительная сторона жизни, в том числе и изобразительное искусство, играет значительную роль как в телесном, так и в духовном воспитании человека. Он различал искусства пространственные и временные. В искусства пространственные он включал и физическую культуру, которую относил к пластике, ибо ее предмет — человеческое тело, как и в скульптуре. В критических статьях Тырш уделял внимание не только современным ему мастерам изобразительного искусства (Манесу, Чермаку, Мысльбеку, Брожику), но и воспитанию в человеке способности воспринимать искусство. Его идеи об эстетическом воспитании вкуса предвосхитили воззрения О. Гостинского и Б. Маркалоуса. Особенно он подчеркивал значение художественной критики, которая должна действительно влиять как на художника, так и на его публику. Тырш написал ряд статей о художественном оформлении Национального театра.

Фундаментом деятельности Тырша как историка искусства и художественного критика была четкая система эстетических взглядов. На них основывались, например, эстетические рассуждения «О законах композиции в изобразительном искусстве» (1873), «О законе конвергенции в художественном творчестве» (1880), «О готическом стиле» (1881). Наиболее значительной эстетической работой, раскрывающей его социальную философию искусства, остается исследование «Ярослав Чермак. Биография и эстетический анализ» (1878). Как эстеик он раскрывал своеобразие и неповторимость сильной индивидуальности художника, а как социолог подчеркивал социальную обусловленность его творчества и влияние искусства на общество. Теоретические рассуждения Тырш подкреплял множеством примеров из истории египетского и греческого искусства, из французской готики, итальянского Ренессанса, голландской живописи и т. п. Выше всего он ставил правдивость художественного произведения, в которой видел основу национального искусства. Спор вокруг вопроса о приоритете содержания или формы Тырш считал ненужным, ибо знал, что содержание зависит от формы, а форма — от содержания. В духе греческой античности он считал необходимым, чтобы содержание и форма были в равновесии. Тырш стремился преодолеть мнение об изолированности художественного произведения и всегда рассматривал его в широком социально-историческом контексте.

Соч.: O umění, sv. 1—3. Praha, 1932—1935.

Лит.: Bartoš J. M. Tyrš. Praha, 1916; Zich O. Estetika Tyršova. Praha, 1932; Tyršová R. M. Tyrš, jeho osobnost a dílo. Praha, 1932; Navák M. Česká estetika. Praha, 1941.

О ПРЕДПОСЫЛКАХ РАЗВИТИЯ И УСПЕХОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

¹ Иктин и Калликрат — древнегреческие архитекторы V в. до н. э., создатели Парфенона.

² Имеется в виду Эней Сильвий Пикколомини (1405—1464) — итальянский писатель эпохи гуманизма. С 1458 г. — папа римский Пий II. В 1450 г. в качестве дипломата на службе у римского императора Фридриха III побывал в Чехии. Написал «Чешскую хронику».

³ Карл IV (1316—1378) — с 1346 г. чешский король, позже император «Священной Римской империи». Стремился превратить Чехию в оплот могущества своего рода, а Прагу — в центр империи. Основал Пражский университет (1348). Значительно ограничил могущество крупных светских феодалов, при создании централизованного правления опирался на церковь. Был широко образован, писал литературные произведения. Поддерживал развитие образования и искусства.

⁴ Людвиг Карл Август (1786—1868) — баварский король (1825—1848), покровительствовал искусству и наукам, финансировал многие дорогостоящие постройки, писал стихи.

⁵ В битве при Тальякоццо 23 августа 1268 г. неаполитанский король Карл I Анжуйский (1226—1285) нанес поражение швабскому герцогу Конрадину.

⁶ Платон, «Законы», кн. 2, 656e—657.

⁷ Речь идет о церковном соборе, который состоялся в испанском городе Илиберис в 306 г.

⁸ Лебрен Шарль (1619—1690) — французский художник.

⁹ Ван дер Верф Адриан (1659—1722) — голландский живописец.

¹⁰ Буше Франсуа (1703—1770) — французский живописец.

¹¹ Фрагонар Жан-Оноре (1732—1806) — французский живописец.

¹² Матейко Ян (1838—1893) — польский художник, писавший картины на исторические темы.

¹³ Гротгер Артур (1837—1867) — польский художник. Патриотическими циклами «Варшава», «Польша», «Литва» и «Война» поставил свое искусство на службу национальному освободительному движению.

¹⁴ Корнелиус Петер фон (1783—1867) — немецкий живописец. Был директором дюссельдорфской, позднее — мюнхенской Академии художеств.

¹⁵ Элиан Клавдий (ок. 170 — ок. 230) — римский писатель.

¹⁶ Мильоретти, Бернаскони, Тантардини — итальянские скульпторы XIX в.

¹⁷ Торвальдсен Бертель (1768—1844) — датский скульптор.

¹⁸ Дикманс Жозеф Лаурент (1811—1888) — бельгийский художник. С 1870 г. был директором антверпенской Академии художеств.

¹⁹ Кастильоне Бальдассаре (1478—1529) — итальянский писатель, военный деятель и дипломат.

²⁰ Бокль Генри Томас (1821—1862) — английский историк, автор «Истории цивилизации в Англии» (1856—1861).

Йозеф Дурдик

(род. 15/X 1837 г., Горжице; ум. 30/VI 1902 г., Прага)

Дурдик начинал как философ, однако сфера его интересов была весьма широка: он занимался психологией, теорией науки, педагогикой, эстетикой, историей философии, теорией декламации, литературной критикой, писал стихи и драмы. Был сотрудником ряда журналов, в основном чешских (но не только чешских; например, в 1874—1882 гг. рецензировал новинки чешской литературы в лондонском журнале «Athenaeum»).

Окончил гимназию в Градце Кралове, с 1854 г. учился в Пражском университете (здесь он занимался прежде всего философией, математикой и естественными науками). С 1860 г. был преподавателем математики в гимназиях Праги и Литомышля.

В 1869 г. защитил диссертацию на соискание должности профессора, в 1874 г. стал экстраординарным, а с 1880 г. — ординарным профессором философии в Пражском университете. В 1882 г., после разделения университета на два, немецкий и чешский, перешел в чешский университет, где преподавал до самой смерти. Был одним из тех, кто стоял у колыбели чешского Философского объединения (1881).

Дурдик оставил после себя ряд философских трудов. Первым из них было рассуждение о Лейбнице и Ньюtone (1869); он занимался также Дарвином и Кантом (работа была издана посмертно). Ближе всего, однако, он был к взглядам Гербарта и считается одним из ведущих представителей чешского гербартианства. Дурдик написал несколько трудов по истории философии. Немало сделал для создания чешской философской терминологии.

Значительными считаются труды Дурдика по психологии («О темпераментах», 1873; «Характер», 1873; «Психология для школы», 1872.5 и др.) и классификации наук («Архитектоника наук», 1874; «Об иерархии философских наук», 1886; «Система философии», 1888—1892; «О метафизике», 1887, и др.).

Однако наибольшее значение имеют работы Дурдика по проблемам эстетики. Они основаны в первую очередь на идеях Гербарта, а также Р. Циммермана. В 1875 г. Дурдик издал обширный труд «Всеобщая эстетика», который до сих пор остается наиболее полным чешским систематическим изложением проблем эстетики. Дурдик рассматривает в нем понятие прекрасного (вопросы эстетического суждения, формы и классификации форм, материала, содержания и т. д.), виды прекрасного, проблемы прекрасного вне искусства и т. д. Этот труд представляет собой начало одной из линий чешской эстетики, нашедшей продолжение в творчестве Гостинского, а также О. Зиха и позднее — в чешском структурализме.

Дурдик отличает красоту от приятного, полезного и интересного. Он утверждает также, что прекрасное самоочевидно и общезначимо; прекрасное нравится всем без исключения. Дурдик пытался доказать, что наслаждение прекрасным — это чувство, которое проявляется объективно и связано с предметом.

Однако научное понимание прекрасного, к которому стремился Дурдик, по его мнению, не может опираться лишь на такие категории, как «чувство». Эстетику необходимо строить на таких суждениях, в которых подлежащее и сказуемое ясны. Нужно различать предмет наслаждения от наслаждения как такового («чув-

ства постоянного», зафиксированного). Предмет, который нравится, является подлежащим, он дан, и к нему присоединяется наслаждение. Такое суждение, в сказуемом которого наслаждение или отвращение выступает как «чувство постоянное», мы называем суждением эстетическим. Дурдик напоминает, что эстетическое суждение как бы осуществляется само собой и причина соединения предмета и наслаждения заключается не в субъекте, а в самом предмете.

- Гербартианцы считают, что прекрасное имеет составной характер. Тут важна организация отдельных членов, их соотношение (отдельные члены данного отношения сами по себе эстетически индифферентны). Конечно, само соотношение еще не является прекрасным, это лишь его предпосылка. Мы должны воспринимать члены данного отношения не в их «вещной» ценности, но лишь как представления. В связи с этим Дурдик рассматривает отдельные предметы эстетического наслаждения как образы (в самом широком смысле слова), то есть группы представлений, которые удерживаются в мысли и после того, как мы утратим непосредственный контакт с данным предметом. Комплекс отдельных элементов образа как таковых называется материалом образа, а комплекс их взаимоотношений — формой образа. Материал, то есть комплекс элементов, вступающих в эстетические отношения,— это еще, разумеется, не содержание; но и отношение содержания и формы не является отношением эстетическим. С другой стороны, содержание в искусстве может стать эстетической ценностью, поскольку это нечто составное, например действие, а следовательно, может оказывать эстетическое воздействие. Причиной некоторых ошибочных интерпретаций Дурдиковой формы было непонимание того, что форма тут не означает «пустой сосуд с чем-то инородным, безразличную оболочку, лишенную всякой ценности».

Отдельные члены эстетического суждения — это представления, а эстетический предмет — это образ (или, как иногда говорит Дурдик, чистая форма). Необходимо отметить, что, по Дурдику, представление включает в себя любое душевное состояние: первичное (ощущение), или производное (представления в более узком смысле), или же «конечные душевные состояния, то есть состояния представлений, если мы вновь делаем их предметами нового представления» («Всеобщая эстетика»). В представлениях мы в свою очередь различаем, что мы себе представляем и как представляем, то есть их содержание и силу (интенсивность).

В своем основном эстетическом труде Дурдик пытается (и здесь он близок Циммерману) вывести из соотношения представлений главные формы. В первую очередь он различает их количественно (сила), затем — качественно: 1) правильность (вкус); 2) установление равновесия и завершение (жизнь и примирение); 3) согласие (единство); 4) значительность (правдивость).

Дурдик особо акцентирует требование согласия (единства).

После описания форм красоты Дурдик пытается показать различия и связи видов красоты. Прежде всего он различает прекрасное чувственное и духовное, далее — симультанное (помещенное в пространстве) и сукцессивное (временное) и, наконец, спрашивает, идет ли речь о простом или соотносительном прекрасном. Все эти группы он подвергает более подробной классификации. В третьем разделе своего труда Дурдик рассматривает прекрасное в природе, в обществе и, наконец, в отдельных видах искусства.

В 1881 г. Дурдик издал работу «Поэтика как эстетика поэтического искусства» (т. 1), в которой развивает свои эстетические идеи и намечает пути преодоления строгого формализма (признаки этого можно увидеть уже в некоторых пассажах «Всеобщей эстетики»), прежде всего в связи с проблематикой смысловых комплексов поэтического произведения. Вторая часть «Поэтики» осталась в набросках и была издана после смерти Дурдика, в 1913 г.

Интересно, что свое решение проблемы эстетической оценки Дурдик проверял не на материале музыки (что было ближе всего к сфере гербартианского формализма), а в первую очередь на материале художественной литературы. Дурдик проповедовал необходимость оценивать произведения, исходя из него самого, с точки зрения его эстетических и художественных качеств. Подход Дурдика заключал в себе ценные импульсы для дальнейшего развития чешской эстетики. Он был одним из самых значительных художественных критиков своего времени.

Среди его рассуждений о литературе к наиболее важным относятся этюд «О поэзии и о характере лорда Байрона» (1870). Под названием «Критика» в 1874 г. вышел сборник статей Дурдика о различных литературных и драматических произведениях, где он пытается найти научную основу литературной критики в противовес слишком общим и односторонним суждениям, не опирающимся на твердые критерии эстетической оценки.

Соч.: O poesii a povaze lorda Byrona. Praha, 1870; Kallilogie čili o výslovnosti. Praha, 1873; Kritika. Praha, 1874; Všeobecná aesthetika. Praha, 1875; Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal. Praha, 1881; Poetika jakožto aesthetika umění básnického, d. 1. Praha, 1881.

Лит.: Durdíkův sborník. Praha, 1906; Nejedlý Z. T. G. Masaryk, II. Litomyšl, 1934; III. Praha, 1935; Novák M. Česká estetika. 1941; Volek J. Kapitoly z dějin estetiky. Praha, 1969; Slovník českých spisovatelů. Praha, 1964; Zumr J. Některé otázky českého herbartismu. — In: Filosofie v dějinách českého národa. Praha, 1958.

ПОЭТИКА

¹ Поп Александр (1688—1744) — английский поэт, теоретик классицизма.

² Опиц Мартин (1597—1639) — немецкий поэт и критик. Его произведение «Buch von der Deutschen Poeterey» (1624) оказало влияние на тогдашнюю немецкую поэзию.

³ Готшед Иоганн Христоф (1700—1766) — немецкий поэт и критик. Последователь эстетических принципов французского классицизма.

⁴ Циммерман Роберт (1824—1898) — чешско-немецкий философ и эстетик-гербартианец, автор труда «Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft» (1865). Оказал воздействие на эстетические суждения Й. Дурдика.

⁵ Готшалл Рудольф Карл (1823—1909) — немецкий поэт, драматург, критик.

⁶ Имеются в виду «Народные песни в Чехии» (в 3-х т. 1842—1845) Карла Яромира Эрбена.

Отакар Гостинский

(род. 2/1 1847 г., Мартиновес у Будыше; ум. 19/1 1910 г., Прага)

Крупнейшая фигура в чешской эстетике, чье научное наследие и поныне вдохновляет последователей. Был критиком, эстетиком, педагогом и одним из основателей современной чешской культуры.

После окончания новоместской гимназии в Праге посещал Пражский и Мюнхенский университеты. В 1869 г. в Праге защитил дипломную работу по философии. Побывал в Зальцбурге, в Мюнхене и в Италии. С 1869 г. печатал свои статьи о музыке, о литературе, об изобразительном искусстве и художественной промышленности. Основал самостоятельный журнал «Вестник критики и библиографии» («Критический и библиографический вестник»). Считал, что критика должна прокладывать художникам путь к публике, которая до сих пор не понимала новых художественных произведений. В 1877 г. защитил диссертацию на соискание должности доцента по истории музыки и музыкальной эстетике; с 1883 г. был экстраординарным, а с 1892 г. — ординарным профессором эстетики в Карловом университете, стал экстраординарным членом Королевского чешского общества наук (с 1879 г.), почетным членом «Умелецкой беседы» (с 1892 г.), экстраординарным членом Чешской академии (с 1893 г.), председателем Философского объединения (с 1894 г.). С 1877 г. читал лекции по истории искусства и эстетике в нескольких пражских художественных учебных заведениях.

Будучи одним из ближайших учеников гербартианца В. Фолькмана, Гостинский тоже вступил в научную жизнь как последователь эстетического формализма. Однако последний стал для него лишь отправным пунктом и путем к эмпирическому исследованию искусства. Обратившись от «абстрактного формализма» к живым проблемам отдельных видов искусства, Гостинский стал «конкретным формалистом» и инициатором конкретной науки об искусстве в Чехии.

Соч.: Das Musikalisch-Schöne und Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik (диссертация). Praha, 1877; Šest rozprav z oboru krásovědy a dějin umění. Praha, 1877; O realismu uměleckém. — «Lumír», 1890 (samostatně — 1891); Čtyři rozpravy. Praha, 1894; O estetickém experimentu. — «Česká mysl», 1900; Bedřich Smetana a jeho boj o moderní hudbu. Praha, 1901; O socializaci umění. Praha, 1907; O umění. Praha, 1956; Studie a kritiky. Praha, 1974.

Лит.: Nejedlý Z. Otakar Hostinský. Praha, 1907; Novák M. Česká estetika. Praha, 1941; Císařovský J. Doslov. — In: Hostinský O. O umění. Praha, 1956; Zumr J. Teoretické základy Hostinského estetiky. — «Filosofický časopis», 1958, N 2; týž. Některé otázky českého herbartismu. — In: Filosofie v dějinách českého národa. Praha, 1958; Hrzalová H. Doslov. — In: Hostinský O. Studie a kritiky. Praha, 1974; Jůzl M. Otakar Hostinský. Praha, 1980; Неедлы З. Отакар Гостинский. — В кн.: Статьи об искусстве. Л. — М., 1960.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ

¹ Брауэр Адриан (1606—1638) — голландский живописец.

² См.: Достоевский Ф. М. Дневник писателя. — Полн. собр. худож. произв., т. 11. М. — Л., 1929, с. 349.

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

¹ Национальный театр — самый значительный из чешских театров, один из главных и постоянных центров и символов чешской культуры. Был построен на денежные поступления, которые в период габсбургской монархии самоотверженно жертвовали даже бедные люди в доказательство своего патриотизма и ненависти к национальному порабощению. Первый камень для строительства театра был торжественно заложен в Праге на берегу Влтавы в 1868 г. Это был общий праздник чешского и других славянских народов. Вскоре после открытия, в 1881 г. театр сгорел, но благодаря новому общенациональному денежному сбору (под девизом «Народ — себе!») был заново отстроен и открыт в 1883 г. Репертуар, режиссура и актерский уровень Национального театра на протяжении всего столетия — предмет внимания не только чешской театральной критики, но и всех деятелей национальной культуры.

Чешская модерна

В середине 90-х гг. XIX века будущность чешской нации уже не была вопросом. Существование жизнеспособного языка, литературы и национальной культуры не вызывало сомнений. Первоначально оправданное и достойное уважения стремление подчеркивать национальный аспект искусства стало ощущаться молодым поколением как беспредметное и связывающее руки. Вопросы национальности были отодвинуты в тень проблемами социальными и политическими, идеал нации — идеалом наднациональной человечности.

Новое поколение 90-х гг. не хотело лишь копировать чужие образцы, а стремилось полноправно участвовать в создании нового, так называемого интернационального искусства. Культурным водоразделом стал не антагонизм между «чешским» и «немецким», а противоречие между академизмом и авангардом, правой и левой ориентацией искусства.

Непосредственным импульсом к созданию Чешской модерна и к составлению ее манифеста послужила резкая реакция официальных чешских культурных кругов на критическую статью Й.-С. Махара о поэте Витезславе Галеке, одном из почитаемых представителей старшего поколения. Однако годами повторяемое утверждение, будто служение нации выше художественной и эстетической ценности произведения, уже воспринималось молодым поколением 90-х гг. как избитая фраза.

Чешская модерна в своем манифесте, опубликованном в журнале «Розhledy» («Обзоры») в 1895 г., требовала от молодых писателей прежде всего стремления к высокой художественной ценности творчества, личного интереса к социальным и политическим проблемам, отказа от остатков национализма в художественном творчестве и в критике, оригинальности и бескомпромиссного радикализма. Литературными образцами для них были французский натурализм и русский реализм, идейным фундаментом — социальная демократия.

Более ясное освещение тезисов манифеста должен был дать готовившийся альманах, который из-за идейных разногласий между главными представителями Чешской модерна так и не был издан.

Манифест Чешской модерна необходимо понимать скорее как выражение несогласия с политикой и культурной ориентацией чешской буржуазии 90-х гг., чем как кредо идейно и эстетически четко ограниченной группы художников и политиков. Люди, подписавшие манифест, с течением времени резко разошлись как в мировоззренческом, так и в художественном плане. Однако, за небольшими исключениями, они остались верны идеалу молодости — утверждению права на творческую индивидуальность и свободу.

Авторами текста манифеста Чешской модерна были поэт и публицист Й.-С. Махар (1864—1942) и Ф.-Кс. Шальда. Манифест также подписали: критик Ф.-В. Крейчи (1867—1941), поэты А. Сова (1869—1928), О. Бржесина (1868—1929), прозаики В. Мрштик (1863—1912) и Й.-К. Шлейгар (1864—1914), а также общественные деятели Й. Пельцл (1861—1916), Ф. Соукуп (1871—1941), Я. Тршебицкий, В. Хоц, Э. Кёрнер.

Лит.: *Procházka A. České kritiky a meditace*. Praha, 1912; *Máchal J. Boje o nové směry v české literatuře 1880—1900*. Praha, 1926; *O českou literární kritiku*. Praha, 1940; F. X. Šalda 1867—1937—1967. Praha, 1968; *Lantová L. Hledání literárních hodnot*. Praha, 1969; *Slovník literární teorie*. Praha, 1977.

¹ Манес Йозеф (1820—1884) — чешский живописец, график и иллюстратор, основатель национальной школы изобразительного искусства.

² Речь идет о так называемой Национальной партии свободомыслящих (младочехи). Эта партия возникла в 1874 г. в результате раскола в ранее единой Национальной партии, из которой выделились сторонники радикального направления. Первоначально партия опиралась на мелкую буржуазию, средние слои крестьянства, небогатых помещиков, интеллигенцию, позднее стала главной партией усиливающейся чешской буржуазии.

³ Буланжисты — приверженцы французского генерала и военного министра Буланже, который в 1888 г., выйдя в отставку, возглавил группировку, стремившуюся к ревизии французской конституции и к реваншу за проигранную войну с Пруссией.

⁴ Гейславянцы — неологизм, созданный из названия песни «Гей, славяне»; включает в себе иронию над мещанским псевдопатриотизмом.

⁵ Гледомованье — неологизм, созданный из названия чешского национального гимна «Где родина моя» («Kde domov můj»).

⁶ Старочехи — первоначально единая партия чешской буржуазии (Национальная партия), возглавлявшаяся так называемыми умеренными либералами (Ф. Палацкий, Ф.-Л. Ригер). С начала 60-х гг. выступала с программой исторического государственного права в сотрудничестве с «историческим» дворянством. По выходе из нее младочехов Национальная партия осталась партией помещиков и крупной буржуазии. После 1890 г. потеряла значение.

Франтишек Ксавер Шальда

(род. 22/XII 1867 г., Либерец; ум. 4/IV 1937, Прага)

Теоретик, эстетик, основатель современной чешской литературной критики, прозаик, поэт и драматург. Представитель поко-

ления 90-х гг., благодаря которому на рубеже столетий чрезвычайно возрос общественный вес критики. Его критические статьи и суждения оказывали значительное влияние не только на чешскую культурную жизнь, но и на жизнь политическую и социальную.

После обучения на юридическом факультете Карлова университета в Праге избрал путь независимого литературного, театрального и художественного критика и теоретика. Сотрудничал в ряде моравских и чешских журналов, в редакции научного словаря Отто, с 1901 г. в течение пяти лет был редактором художественного ежемесячника «Вольне смеры» («Свободные направления»), позднее редактировал журналы «Новина» («Новь»), «Ческа культура» (со З. Нееды), «Кмен» («Ствол») и «Творба» («Творчество»), последний он в 1928 г. после мер, принятых правительством против коммунистической партии, по инициативе Ю. Фучика и в знак протеста против насилия над свободой печати передал Коммунистической партии Чехословакии. В 1918 г. получил звание профессора романских литератур в Карловом университете. С 1928 г. до конца жизни издавал журнал «Шальдуд записник» («Записная книжка Шальды»), где публиковал лишь свои работы. В 1899 г. чуть не погиб от тяжелой болезни, последствием которой стала его малоподвижность. Нееды назвал его «великим нелюдимом», что выражало его индивидуальное и общественное положение в буржуазном обществе. Будучи индивидуалистом, он тем не менее на протяжении всей жизни страстно отдавался всяческого рода общественной деятельности и всегда становился на сторону угнетенных. Его личность стала символом совести нации в вопросах культуры. К Шальде как к своему учителю относились последующие поколения чешских и словацких поэтов и критиков.

В художественной критике Шальда стремился к преодолению одностороннего сциентизма и субъективистского импрессионизма или иррационализма. Его критика объединяла рациональное познание, полученное на основе научного анализа, с чувственным опытом и интуитивным постижением сущности и смысла художественного произведения. Критику он понимал как самостоятельное творчество, равноценное другим видам художественной деятельности, развил форму литературного и культурно-философского эссе, написанного богатым и своеобразным языком.

Для начального периода критической деятельности Шальды, относящегося к 90-м гг., характерна направленность против эстетического и критического догматизма и формализма дурдиковской ориентации, против чисто эстетической критики, которая не обращала внимания на внеэстетические качества и функции художественного произведения. Он стремился не только поднять чешское искусство до европейского уровня, но прежде всего средствами искусства и критики внести вклад в возрождение чешского общества, сотрясаемого культурными, национальными, политическими и классовыми противоречиями. Он стремился также утвердить единство искусства и жизни, боролся за искусство, которое содействовало бы формированию целостной человеческой личности. Из отвращения к изжившим себя формам разлагающегося буржуазного общества вытекал и его индивидуализм. Шальда принял участие в выработке манифеста Чешской модерна, который касался не только искусства и критики, но и политики и социальной жизни.

В своем первом теоретическом труде, «Синтетизм в новом искусстве» (1891), он отталкивался от идей И. Тэна, Символизму

Шальда противопоставил синтетизм как стремление к единству в искусстве и единству искусства и жизни. Под синтетизмом он понимал интеграцию четырех задач: гносеологической, онтологической, эстетической и социальной. Его стремление придать критике научное значение поначалу опиралось главным образом на произведения И. Тэна, Э. Эннекена и Ж.-М. Гюйо. Он ознакомился также с идеями Рёскина. Но позднее в его работах перевесили тенденции психологии и науки о духе, и критика Шальды стала своего рода параллелью творчеству Кроче, Дильтея, Бергсона и других представителей так называемой философии жизни.

Неопровержимым доказательством синтетизаторского и эссенцистского мастерства Шальды стала его книга «Сражения за завтрашний день» (1905), в которой собраны статьи из журнала «Вольне смеры». В них он требует от искусства и эстетики ответов на вопросы, выдвигаемые перед ними современным состоянием человечества, и умения постигнуть и передать неизбежность слияния искусства с жизнью. В брошюре «Современная чешская литература» (1909) он прослеживает исторические условия и логику развития чешской литературы на рубеже столетий. В следующей его книге, «Душа и подвиг творчества» (1913), собраны портреты и медальоны из чешской и мировой литературы. Индивидуалист Шальда никогда не считал искусство личным делом, всегда рассматривал его как явление преимущественно социальное. Об этом свидетельствует и последующая его книга, «О самой молодой чешской поэзии» (1928), где он связывает будущее искусства с новым социальным движением — коммунизмом. Шальда приветствует в этой книге новое поколение поэтов, которое выдвинуло программу обновления общественной функции искусства в социалистическом духе. Он высоко оценивает творчество Волькера и первые произведения Незвала, Сейферта, Галаса и Ванчуры. Вопрос, почему художественное произведение переживает свою эпоху, Шальда решает в книге «О так называемом бессмертии поэтического произведения» (1928), в которой по прошествии ряда лет вновь проявляется явная зависимость от Эннекена. В 30-е годы Шальда положительно оценивал структуральный лингвистический анализ художественного текста и первые опыты чешской марксистской социологии литературы. В своем критическом творчестве он дал оценку целого ряда мировых и чешских писателей как прошлого, так и современности.

Многими своими статьями Шальда предвосхитил развитие чешского искусства (например, появление поэтизма), а также эстетического мышления (например, идеи О. Зиха, Я. Мукаржовского, Б. Вацлавека). Хотя марксистская философия в целом была Шальде чужда, в своих отдельных рассуждениях он неоднократно сближается с марксизмом. Необходимость синтеза искусства и жизни он утверждал, исходя из глубокого монизма, однако отнюдь не материалистического, и сильным методологическим оружием в его теории была диалектика, разумеется, идеалистическая. Марксистский критик и эстетик Б. Вацлашек назвал Шальду одной из «последних подлинно крупных фигур, выдвинутых буржуазией, каких этот класс больше не выдвинет. Шальда, безусловно, перерос рамки своего класса и, беспощадно борясь за человечность и человеческое творчество, становится революционером».

Лит.: F. X. Šaldovi k padesátinám. Praha, 1918; F. X. Šalda. Praha, 1932; *Fischer O. Šaldovo češství*. Praha, 1936; *Götz F. F. X. Šalda*. Praha, 1937; *Nejedlý Z. F. X. Šalda*. Praha, 1937; *Na paměť F. X. Šaldovi*. Praha, 1938; *Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky*. Praha, 1948; *Svoboda L. F. X. Šalda*. Praha, 1967; F. X. Šalda 1867—1937—1967. Praha, 1968; *Štoll L. Občan F. X. Šalda*. Praha, 1978; *Неедлы З.* Великий одиночка.— Статьи об искусстве; *Фучик Ю.* Вера угольщиков. Народность Шальды.— О театре и литературе. Л.— М., 1964.

СИНТЕТИЗМ В НОВОМ ИСКУССТВЕ

¹ Статья, публикуемая здесь в сокращенном виде, связана с полемикой вокруг одного из ранних рассказов Шальды — «Анализ» (1891).

² Род Эдуард (1857—1910) — французский писатель и литературный критик. Поначалу приверженец Золя, позднее противник натурализма.

³ Эннекен Эмиль (1858—1888) — французский эстетик и художественный критик психологической и социологической ориентации. Последователь Г. Спенсера, младший друг и критический продолжатель И. Тэна.

⁴ Морис Шарль (1861—1919) — французский поэт и эстетик, близкий к символизму. Ф.-Кс. Шальда вместе с писательницей М. Майеровой перевел на чешский язык брошюру Мориса «О современных предпосылках прекрасного» (1909).

ГЕРОИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

¹ Уитмен Уолт (1819—1892) — американский поэт. В поэтическом цикле «Листья травы» (1855) восславил красоту природы, жизни и труда простого народа.

² Гонкур Эдмон де (1822—1896) и Гонкур Жюль де (1830—1870) — французские писатели.

³ Моне Клод (1840—1926) — французский художник.

⁴ Пуссен Никола (1594—1665) — французский художник.

⁵ Лоррен Клод (1600—1682) — французский художник.

НОВАЯ КРАСОТА: ЕЕ ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕР

¹ Пирронический, то есть скептический, от имени греческого философа Пиррона (ок. 360—270 до н. э.) — основателя древнегреческой школы скептиков.

² Вольф Хуго (1860—1903) — австрийский композитор, известный как автор песен.

³ Пювис де Шаванн Пьер (1824—1898) — французский живописец.

⁴ Дега Эдгар (1834—1917) — французский художник.

⁵ Тулуз-Лотрек Аври де (1864—1901) — французский художник.

⁶ Геббель Христиан Фридрих (1813—1863) — немецкий драматург, поэт и прозаик. В своей эстетической системе под влиянием Ф. Шеллинга и Гегеля выше всего ставил драму.

⁷ Уистлер Джеймс (1834—1903) — американский живописец.

⁸ Картина флорентийского художника Сандро Боттичелли (1445—1510) «Весна» изображает встречу двух влюбленных в окружении античных мифологических фигур.

⁹ Geist der Schwere (дух тяжести) в понимании Фридриха Ницше (1844—1900) — тяжеловесная унаследованная мораль со своей фальшивой сострадательностью и лжеоптимизмом.

СОВРЕМЕННАЯ ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

¹ Врхлицкий Ярослав (1853—1912) — чешский поэт и переводчик. Благодаря его переводам, парафразам и оригинальному творчеству в чешскую поэзию вошли основные великие темы мировой литературы.

² Главачек Карел (1874—1898) — чешский поэт, создатель символистской поэзии бунтарского звучания.

³ Бржезина Отакар (1868—1929) — чешский поэт.

⁴ Свободова Ружена (1869—1920) — чешская писательница.

НА ТЕМУ: ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

¹ Пуйманова Мария (урожд. Геннерова; 1893—1958) — чешская писательница.

² «Трибуна» — журнал (1919—1928), имевший по преимуществу буржуазную ориентацию (его не следует смешивать с одноименной чешской газетой, выходящей с 1969 г.).

³ Лангер Франтишек (1888—1965) — чешский прозаик и драматург. Его книга новелл «Мечтатели и убийцы» издана в 1921 г.

⁴ Рецензия М. Пуймановой вышла под названием «Игра кинжалами» («Трибуна», 1921, 23 окт.).

⁵ Намек на статью М. Пуймановой «Сто лет назад родился Гюстав Флобер» («Трибуна», 1921, 13 дек.).

⁶ Премия, названная по имени своего основателя Жана Батиста де Монтиона (1733—1830), французского политика и мецената.

⁷ Ведекинд Франк (1864—1918) — немецкий писатель.

⁸ Данте, «Божественная комедия», «Ад», V, 137.

⁹ Мегрон Луи (1866 — ?) — французский литературовед.

¹⁰ «Антони» — драма Александра Дюма-отца (1802—1870), написанная в 1831 г. и повествующая о романтическом, мятущемся юноше, который с ненавистью отворачивается от общества, а затем совершает преступление.

¹¹ Леметр Жюль (1853—1914) — французский писатель и критик.

ОБ УПАДКЕ ЛИТЕРАТУРЫ... И МНОГИХ ИНЫХ ВЕЩАХ...

¹ Пероутка Фердинанд (1895—1978) — буржуазный журналист и писатель. Статья Шальды — ответ на передовицу Ф. Пероутки «Кризис литературы» в журнале «Пршитомност» (1922, 24 дек.).

² Лемонье Камил (1844—1913) — бельгийский писатель.

³ Мане Эдуард (1832—1883) — французский художник.

⁴ Сорель Жорж (1847—1922) — французский философ.

⁵ Пиша Антонин Матей (1902—1966) — чешский поэт и литературный критик.

⁶ Шальда намекает на свою статью «Баланс и тост» («Трибуна», 1922, 1 янв.).

⁷ Гиперборейцы — древняя легендарная народность, якобы жившая далеко на севере и отличавшаяся нравственной чистотой.

⁸ То есть для интеллигентных людей, понимающих тонкую шутку.

... ИЗ АЛХИМИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

- 1 Рембо Артюр (1854—1891) — французский поэт.
- 2 Шелли Перси Биши (1792—1822) — английский поэт.
- 3 Китс Джон (1795—1821) — английский поэт.
- 4 По Эдгар Аллан (1809—1849) — американский поэт, новеллист и критик.
- 5 Виньи Альфред де (1797—1863) — французский поэт и прозаик.
- 6 Бодлер Шарль (1821—1867) — французский поэт.
- 7 Мюссе Альфред де (1810—1857) — французский писатель.
- 8 «Variété II» (1924) — сборник эссе об искусстве французского поэта Поля Валери (1871—1945).
- 9 Жид Андре (1869—1951) — французский писатель, драматург и публицист.
- 10 Малерб Франсуа (ок. 1555—1628) — французский писатель, основоположник классицистической поэзии.
- 11 Буало-Депрео Никола (1636—1711) — французский поэт и критик.
- 12 Делакруа Эжен (1798—1863) — французский живописец.
- 13 Бремон Анри, аббат (1865—1933) — французский теоретик «чистой поэзии».
- 14 Малларме Стефан (1842—1898) — французский поэт.
- 15 Пруст Марсель (1871—1922) — французский писатель.
- 16 Пуантилизм — техника живописи, при которой картина на полотне создается из отдельных точек, малых цветowych пятен.
- 17 Аполлинер Гийом (1880—1918) — французский поэт.
- 18 Реверди Пьер (1889—1960) — французский поэт.
- 19 Сандра Блез (1887—1961) — французский поэт и прозаик.
- 20 Биро Поль — французский типограф, прославившийся, в частности, оформлением первой книги Г. Аполлинера «Загнивающий кудесник» (1909).
- 21 Кокто Жан (1889—1963) — французский поэт, прозаик, драматург, художник.
- 22 Поэтисты — представители чешского поэтического авангарда 20-х гг. XX в. К этому направлению, основанному В. Незвалом и К. Тейге, принадлежали также поэты К. Библ и Я. Сейферт. Поэтизм стремился быть поэзией жизни, «наукой о счастье» («фелицитологией»), новым искусством слова — легкого, светящегося, играющего, акробатического, эмоционального, ассоциативного.
- 23 «Парижский сплин» — первоначальное название цикла Бодлера «Маленькие стихотворения в прозе» (1869).
- 24 Клодель Поль (1868—1955) — французский поэт и драматург.
- 25 Лотреамон (псевд. Изидора Дюкаса; 1846—1870) — французский поэт.
- 26 Фарг Леон-Поль (1878—1947) — французский поэт, последователь С. Малларме.
- 27 Жакоб Макс (1876—1944) — французский поэт, прозаик и литературный критик.
- 28 Ройер Жан (1871 — ?) — французский поэт и эстетик, последователь творчества Малларме.
- 29 Из стихотворения «Рыжекудрая красавица» (1918). — Аполлинер Г. Стихи. М., 1967, с. 147, 148. Перевод М. Кудинова.

СЛОВАЦКАЯ ЭСТЕТИКА XIX ВЕКА

Павел Йозеф Шафарик

(род. 13/V 1795 г., Кобелярово; ум. 26/VI 1861, Прага)

Ученый — славист, историк, лингвист, этнограф, литературный критик, поэт, переводчик. Одна из наиболее значительных фигур словацкой и чешской национальной культуры первой половины XIX в. Получил известность как поэт, черпающий импульсы в античной и современной европейской поэзии, а также в поэзии народной. Позже вновь обратился к поэзии в качестве теоретика, широко разбирающегося в вопросах просодии. Вместе с Франтишком Палацким издал труд «Начатки чешской поэзии, особенно просодии» (1818), в котором стремился возродить национальное поэтическое творчество путем усвоения стихотворных принципов античной поэзии.

Труды Шафарика «О происхождении славян» (1828) и «Славянские древности» (1837) посвящены проблематике древнейшей истории славянских народностей. Помимо этого ему принадлежит несколько работ о старославянских памятниках, написанных глаголицей и кириллицей; он составил грамматику древнечешского языка, был автором обзоров славянских литератур и старочешских литературных памятников. Однако основным его литературоведческим трудом остается «История славянского языка и литературы на всех наречиях» (1864—1865).

Шафарик первым создал целостную картину истории славянских народов, их языка и литературы. Одним из первых он находит путь к народной словесности, включая ее в культуру как органическую часть, как источник познания языка, национального характера и истории. Своим творчеством Шафарик повлиял не только на развитие чешского и словацкого национального движения, но и на культуру и научную жизнь в землях южных славян, где долгие годы был педагогом и ученым.

Соч.: *Tatranská múza s lyrou slovanskou*. Levoča, 1814; *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*. Prešpork, 1818 (spoluautor František Palacký); *Písňě světské lidu slovenského v Uhřích*. Pest, 1823; *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*. Ofen, 1826; *O pôvode Slovanov*. Ofen, 1828; *Slovanské starožitnosti*. Praha, 1837; *Památky dřevního písemnictví Jihoslovanů*. Praha, 1851; *Slovanský národopis*. Praha, 1842; *Počátky staročeské mluvnice*. Praha, 1845; *Geschichte der südslawischen Literatur*. Pešt, 1864—1865.

Лит.: *Vlček J.* Pavel Jozef Šafárik. Praha, 1896; *Škultéty J.* Pavel Jozef Šafárik. Martin, 1922; *Rosenbaum K.* Pavel Jozef Šafárik. Bratislava, 1961; *Paul K.* Pavel Jozef Šafárik. Praha, 1961; *Мильников А. С.* Павел Шафарик — выдающийся ученый-славист (1795—1861). М.—Л., 1963; *Лантвега Л. П.* П.-Й. Шафарик в русской дореволюционной литературе. Прага, 1967.

ХАРАКТЕР ИСКУССТВА

¹ Мошелес Игнац (1794—1870) — немецкий пианист и композитор, пользовавшийся всемирной известностью; родился в Праге.

² Бельведер — замок в Риме, в котором находится большая коллекция античного искусства.

³ Парижский музей — Лувр.

⁴ Пвндар (ск. 518—442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт.

Карол Кузмани

(род. 16/XI 1806 г., Брезно; ум. 14/VIII 1866 г., Турчанске Теплице)

Поэт, деятель культуры, эстетик, национальный будитель, значительная фигура эпохи между поколениями Коллара и шутовцев.

Во время обучения в Братиславе проявляет интерес к культуре и истории славянских народов. Выступает со стихами, написанными по-чешски. Пишет легенды («Сказка о Святобое»), баллады и романсы («Лучатинская вила»), а иногда и песни, связанные с народной поэзией.

Свои идеи и взгляды раскрывает в журнале «Гронка», который он редактировал в 1836—1838 гг. и который в ту пору широко освещал словацкую литературную жизнь.

В романе «Ладислав» (1838) Кузмани впервые высказывает свои философско-эстетические взгляды, позднее развитые в статье «О красоте». Кузмани становится первым сознательным противником классицизма, основанного на преклонении перед античными образцами, хотя в собственном творчестве лишь частично выполняет свои программные требования. Кузмани предвосхищал утверждение романтизма в словацкой литературе и тем самым прокладывал путь шутовскому поколению.

Соч.: O kráse.— «Hronka», г. 1, 1836, N 3; Zpěvník. Pest, 1842 (spoluautor Ján Kollár); Ohlas písní slovenských.— «Lipa», г. 1, 1860.

Лит.: *Bujnák P.* Dr. Karol Kuzmány. Život a dielo. Liptovský Sv. Mikuláš, 1927; *Pišít M.* Karol Kuzmány. Martin, 1966; *Karol Kuzmány.* Sb. Martin, 1967.

О КРАСОТЕ

¹ Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт.

² Намек на Яна Голлого (1785—1849), словацкого поэта-классициста, и на Яна Коллара, который в поэме «Дочь Славы» неоднократно упоминает имя Милки или Аморы.

Ян Коллар

(род. 29/VII 1793 г., Мошовце; ум. 24/I 1852 г., Вена)

Поэт, писатель, педагог, собиратель народной поэзии, публицист и национальный историк. Один из виднейших сторонников идеи славянской взаимности в эпоху национального возрождения.

Историческое значение его первого поэтического сборника «Стихи» заключается в том, что он вносит в литературу образ внутреннего, эмоционального мира человека. Углублением и обогащением поэзии Коллара явилась знаменитая поэма «Дочь Славы» (1824).

Параллельно с поэтическим творчеством Коллар выступает с публицистическими и историческими трудами, посвященными национальной истории, культуре, языку, защите славянских народов

и критике национального гнета. Он издает сборники «Светские песни словацкого народа в Венгрии» (1823, 1827) и «Национальные песни», которые сыграли важную роль при выработке национальной и эстетической программы штуровцев. В трактате «О литературной взаимности между различными племенами и наречиями славянского народа» Коллар выдвигает концепцию славянской взаимности. Этим трактатом он тоже существенно повлиял на движение штуровцев, а также на возрожденческие устремления южных славян и оживил идею активных взаимоотношений между славянскими народами.

В результате поездок, которые Коллар предпринимал с целью изучения истории славян, возникают его мемуары и путевые очерки. Особенную ценность представляют странички, рисующие переживания автора, рассказывающие о его встречах с людьми, раскрывающие его взгляды на искусство и славянство.

Соч.: Básně. Praha, 1821, Slávy dcera. Buďín, 1824, Pest, 1832. Slabikář pro dítky. Pest, 1826; O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečími slávskými.— «Hronka», 1836; Zpěvník. Pest, 1842 (spoluautor Karol Kuzmány); Hlasové o potrebe jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravany a Slováky. Praha, 1846; Staroitalia Slavjanská. Viedeň, 1853; Paměti z mladších let života. Praha, 1863; Дочь Славы. Пер. Н. В. Водовозова.— «Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», 1967, № 287; Сто сонетов. М., 1973.

Лит.: Brtáň R. Vznik, vývin a verzie Kollárovej rozpravy O literárnej vzájemnosti. Liptovský Sv. Mikuláš, 1942; Gašparík M. Kollárova a Palárikova koncepcia slovanskej vzájemnosti.— «Literárno-historický sborník», IX, 1952; Mráz A. Ján Kollár. Bratislava, 1952; Ormis J. Bibliografia Jána Kollára. Bratislava, 1954; Várossová E. Svetonáhľad a obrodenecká ideológia Jána Kollára. Bratislava, 1957; Kraus C. Legenda o veľkom Šlovanovi. Martin, 1974.

ИСКУССТВО В ЖИЗНИ НАРОДОВ

¹ Коллар имеет в виду французов и немцев.

² «Роберт-дьявол» (1831) — опера немецкого композитора Джакомо Мейербера (1791—1864).

³ «Вольный стрелок» (1820) — опера немецкого композитора Карла Марии Вебера (1786—1826).

⁴ «Вальпургиева ночь» (1830) — хоровое сочинение немецкого композитора Феликса Мендельсона-Бартольди (1809—1847).

⁵ «Зеркало истинно христианского почитателя церкви» — произведение неизвестного автора, вероятно, церковного писателя.

Людовит Штур

(род. 29/X 1815 г., Зап Угровец; ум. 12/I 1856 г., Модра)

Поэт, ученый, деятель культуры, политик, увлекавший последователей личным пафосом, всего себя отдавший интересам общества и нации. Ведущая личность эпохи формирования словацкой нации.

Братиславская кафедра чешского и словацкого языка и литературы, которой он руководил, предоставила ему первую возможность широкой культурной и политической деятельности. В своих лекциях он касался главным образом славянской поэзии. В 1843 г. во время встречи с Й. Гурбаном и М. Годжей Штур устанавливает основные черты нового словацкого языка. Теоретическим обосно-

ванием этой реформы явился его труд «Словацкое наречие, или Необходимость писать на этом наречии». «Наука речи словацкой» стала для его соотечественников первой грамматикой родного языка.

Значительным шагом вперед в деле национального объединения словаков было основание «Словенских народных новин» («Словацкой национальной газеты») с литературным приложением «Орол Татранский», где Штур формулировал политическую, культурную, социальную и художественную программу своего поколения.

В годы революции 1848—1849 гг. он активно выступает на революционных собраниях в Микулаше, в Праге, выдвигает национальные и социальные требования словацкого народа и организует восстание с целью освобождения от пут феодализма. Однако противоречия между словацким и венгерским буржуазным национальным движением принудили Штура к компромиссу с венским императорским двором.

К первоначально написанным по-чешски ранним стихам, которые вышли под названием «Думки вечерние» (1838), в послереволюционные годы Штур добавляет сборник «Напевы и песни» (1853). В 1853 г. выходит труд «О народных повестях и песнях племен славянских», выдвинувший его в ряды видных славянских фольклористов и эстетиков. Сочинение «Славянство и мир будущего», в котором Штур критикует австрийскую национальную политику, предсказывает распад этой империи и победу славянских народов, объединившихся вокруг России, впервые вышло в свет посмертно, в 1867 г., в России.

Значение Людовита Штура заключается в организаторской деятельности, способствовавшей развитию национальной культуры и политики, устранению феодальных пережитков и формированию национальной интеллигенции.

Соч.: *Starý i nový svet Slováku* (1841). Bratislava, 1935; *Klagen und Beschwerden der Slawen in Ungarn über die gesetzwidrigen Übergriffe der Magyaren*. Leipzig, 1843; *Das neunzehnte Jahrhundert und der Magyarismus*. Wien, 1845; *Nárečia slovenskuo alebo potreba písania v tomto nárečí*. Prešporok, 1846; *Náuka reči slovenskej*. Prešporok, 1846; *Das Slawentum und die Welt der Zukunft*. Moskva, 1867; *O národných povestiach a piesňach plemien slovanských*. Praha, 1853; *Dielo v 5 zv.: 1. Politické state a prejavy* (1954); *2. Slováci, bratia* (1956); *3. Slovanská ľudová slovesnosť* (1955); *4. Básne* (1954); *5. Slovenčina naša* (1957); *Doplňky. Cestou života trnistou* (1959); *Listy: 1. 1834—1843* (1954); *2. 1844—1855* (1956); *3. Dodatky* (1960).

Лит.: *Mráz A.* *L'udovit Štúr*. Bratislava, 1948; *L'udovit Štúr. Život a dielo. Sborník materiálov*. Bratislava, 1956; *Csukás I.* *Der utopische Sozialismus und die Sturschule*. Budapest, 1969; *Sojková Z.* *Skvitne ešte život*. Bratislava, 1971; *Juríček J.* *L'udovit Štúr*. Bratislava, 1976; *Матула В.* *Людовит Штур (1815—1856)*. Братислава, 1956.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ ИСКУССТВА

¹ Имеется в виду Муций Сцеволла Гай — римский гражданин, который, будучи схвачен врагами, перед допросом сунул руку в огонь в знак того, что и под пытками ничего не скажет.

Ян Калинчак

(род. 10/VIII 1822 г., Горне Затурче; ум. 16/VI 1871 г., Мартин)
Преподаватель гимназии в Модре и Ческом Тешине. Как писатель был самым острым критиком действительности в поколении штуровцев.

Литературной деятельностью занимался лишь в свободное от преподавания время. В отличие от остальных штуровцев, у которых доминирует интерес к поэзии как наиболее распространенному в ту пору виду словесности, Калинчак посвящает себя прозе. В первый период его привлекает романтическое прошлое, драматические события времен Матиаша Корвина, борьба с турками, войны Ракочи и Тёкёй, сословные и религиозные распри. В повестях «Святой Дух» (1848), «Князь Липтовский» (1852), «Любовь и месть» (1852), «Монах» (1864), «Орава» (1864) центральное место занимает страсть. Однако вершинным реалистическим образцом искусства Калинчака остаются «Выборы» (1860) — мастерски нарисованная художественная картина современных ему выборов должностных лиц.

В «Воспоминаниях об Андрее Сладковиче» (1862), как и в «Автобиографии» (1862), Калинчак высказывает некоторые эстетические воззрения на национальное искусство и национальную словесность и на взаимоотношения между ними.

Ян Калинчак является основоположником словацкой исторической прозы, а также инициатором и предшественником словацкого литературного реализма.

Соч.: Spisy 1—4. Bratislava, 1963—1965 (zv. 4: O literatúre a l'ud'och. 1965).

Лит.: Mráz A. Ján Kalinčiak. Martin, 1936; Kliský P. K otázke porekadiel v Kalinčiakovej Reštaurácii.— «Litteraria Historica», 1946—1947, 1—2; Tomčík M. Kalinčiakove náhl'ady na literatúru.— «Literárno-historický zborník», 1949—1950, 6—7; Ivanová-Šalínová M. Príspevok k štýlu štúrovskej prózy. Štýl prózy Jána Kalinčiaka. Bratislava, 1964; Noge J. Literárne dielo Jána Kalinčiaka.— In: Noge J. Slovenská romantická próza. Bratislava, 1969; Brtáň R. Ján Kalinčiak. Bratislava, 1971.

Светозар Гурбан-Ваянский

(род. 16/I 1847 г., Глбоке; ум. 17/VIII 1916 г., Мартин)

Сын Йозефа Милослава Гурбана, словацкого общественного и церковного деятеля, поэт, прозаик, критик, журналист, совместно с Й. Шкультеты возобновил издание литературного журнала «Словенске погляды», редактором которого был долгие годы; публицист, организатор национальной и литературной жизни, издатель, политик, идеолог штуровской ориентации, пропагандировавший русскую культуру, литературу и язык. Благодаря своей многогранной деятельности, широкому культурному кругозору и образованности был в Словакии одной из центральных фигур в 80-е гг. XIX в.

В сборнике стихотворений «Татры и море» (1879) преодолевал романтические концепции штуровской поэзии и внес новые формально-стилистические и ритмические элементы. В сборниках стихов «Из-под ярма» (1884) и «Стихотворения» (1890) Ваянский осваивает принципы реализма.

Центральное место в творчестве Ваянского занимает проза, в которой он создает картину современного ему словацкого общества. Герои его повестей, рассказов, очерков и социальных романов — жители малых городков, мелкопоместные дворяне, интеллигенты.

Ваянский является основоположником социального романа в словацкой литературе и словацкого романа вообще. Он смог занять столь видное место благодаря реалистической направленности своего творчества. Однако составной частью его метода была и идеализация в духе характерных для того времени общественных представлений.

Итогом ряда путешествий Ваянского по европейским и славянским странам явились многочисленные путевые очерки. Глубокое знание европейской культуры и искусства и общая широта кругозора предопределили ведущее положение Ваянского в поколении реалистов. Занимая такую позицию, он значительно повлиял на литературно-критическое мышление в Словакии. Внутренняя сложность и противоречивость, характерные для всей его многосторонней деятельности, послужили причиной того, что по поводу этого писателя и крупного словацкого деятеля было высказано немало подчас противоположных взглядов и оценок. Последующие поколения вновь возвращались к его творчеству и стремились определить его общий смысл.

Соч.: *Sobrané diela*, zv. 1—18. Turčianský Sv. Martin, 1936—1949; *State o slovenskej literatúre*. Bratislava, 1956; *State o svetovej literatúre*. Bratislava, 1957; *Korešpondencia*: zv. I. 1860—1890. Bratislava, 1967; zv. II. 1890—1916. Bratislava, 1972; zv. III. 1860—1916. Bratislava 1978.

Лит.: *Mráz A.* *Svetozár Hurban Vajanský*. Bratislava, 1926; *Matuška A.* *Vajanský prozaik*. Bratislava, 1946; *Kusý I.* *Svetozár Hurban Vajanský*. — In: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava, 1965; *Petrus P.* *Svetozár Hurban Vajanský*. Martin, 1966; *Červeňák A.* *Vajanský a Turgenjev*. Bratislava, 1968; *Nagyová O.* *Mladý Vajanský ako novinár*. Bratislava, 1973; *Токсина И. В., Галаша А., Белах Б.* *Светзар Гурбан-Ваянский*. Библиогр. указ. М., 1978.

ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

¹ Вегжио Маффео (1406—1458) — итальянский гуманист и педагог.

² Савнадзаго Якопо (1458—1530) — итальянский поэт.

³ Строчици Эрколе (1473—1508) — итальянский поэт и политик.

Перевод О. Малевича

Содержание

*Хелена Лоренцова
Мирослав Протазка
Зденек Поспишил*

ЧЕШСКАЯ ЭСТЕТИКА XIX ВЕКА

Перевод О. Малевича
5

Йозеф Юнгман

СЛОВЕСНОСТЬ

Перевод О. Малевича
51

Франтишек Палацкий

УЧЕНИЕ О КРАСОТЕ

Перевод О. Малевича
65

Бернард Больцано

О ПОНЯТИИ ПРЕКРАСНОГО

Перевод Ю. Попова
74

Карел Гавличек Боровский

ГЛАВА О КРИТИКЕ

Перевод О. Малевича
79

Карел Сабина

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Перевод О. Малевича
90

СЛОВО О РОМАНЕ

Перевод О. Малевича
96

Ян Неруда

НЫНЕ

Перевод О. Малевича

105

СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО

Перевод О. Малевича

112

Мирослав Тыри

О ПРЕДПОСЫЛКАХ РАЗВИТИЯ И УСПЕХОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Перевод О. Малевича

122

Йозеф Дурдик

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

Перевод О. Малевича

146

ПОЭТИКА

Перевод О. Малевича

159

Отакар Гостинский

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ

Перевод О. Малевича

168

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

Перевод О. Малевича

183

Чешская модерна

Перевод О. Малевича

195

Франтишек Ксавер Шальда

СИНТЕТИЗМ В НОВОМ ИСКУССТВЕ

Перевод О. Малевича

200

РЕНЕССАНСНАЯ МЕЧТА

Перевод О. Малевича

205

ГЕРОИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

Перевод О. Малевича

210

НОВАЯ КРАСОТА: ЕЕ ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕР

Перевод О. Малевича

218

СОВРЕМЕННАЯ ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Перевод О. Малевича

249

НА ТЕМУ: ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Перевод О. Малевича

257

ОБ УПАДКЕ ЛИТЕРАТУРЫ... И МНОГИХ ИНЫХ ВЕЩАХ. .

Перевод О. Малевича

266

ИЗ АЛХИМИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Перевод О. Малевича

274

*Карол Розенбаум**Цирил Краус**Исан Кусый*СЛОВАЦКАЯ ЭСТЕТИКА
И СЛОВАЦКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
XIX ВЕКА*Перевод В. Каменской*

292

Павел Йозеф Шафарик

ХАРАКТЕР ИСКУССТВА

Перевод Р. Тугушевой

338

Карол Кузмани

О КРАСОТЕ

Перевод Р. Тугушевой

342

Ян Коллар

ИСКУССТВО В ЖИЗНИ НАРОДОВ

Перевод Р. Тугушевой

346

Людовит Штур

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ ИСКУССТВА

Перевод Р. Тугушевой

351

Ян Калинчак

ОБ ИСКУССТВЕ И НАУКЕ

Перевод Р. Тугушевой

358

Светозар Гурбан-Ваянский

ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

Перевод Р. Тугушевой

360

ПРИМЕЧАНИЯ

364

Чешская и словацкая эстетика XIX—XX веков.
Ч-57 В 2-х т. Т. 1/Сост. Зденек Матгаузер, Иржи Байер
и Франтишек Мико.— М.: Искусство, 1985.— 399 с.

В первый том антологии вошли работы чешских и словацких эстетиков и критиков XIX века. Среди них — Ф.-М. Клацел, К. Сабина, Я. Неруда, М. Тырш, О. Гостинский, Ф.-Кс. Шальда, П. Шафарик, Я. Коллар, Л. Штур и другие. Многие тексты переводятся на русский язык впервые. Составители книги, авторы вступительных статей и примечаний — чешские и словацкие исследователи.

Ч $\frac{0302060000-098}{025(01)-85}$ 6—85

ББК 87.8
7

**Чешская
и словацкая
эстетика
XIX—XX вв**

В двух томах

Том 1

Редакторы
С. М. АЛЕКСАНДРОВ
и
И. В. ЧЕРНИКОВА

Художник
С. Б. ШЕХОВ

Художественный редактор
А. А. РАЙХШТЕЙН

Технический редактор
Е. Н. САПОЖНИКОВА

Корректор
Т. И. ЧЕРНЫШОВА

И. Б. № 2061

Слано в набор 23.03.84. Подп. к печати 18.09.85. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 21,0. Усл. кр.-отт. 21,0. Уч.-изд. л. 22,819. Изд. № 17525. Тираж 2 500. Заказ 2859. Цена 1 р. 90 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. МПО «Первая Образцовая типография» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валуевая, 28.

Отпечатано в Московской типографии № 8 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 101898, Москва, Центр, Хохловский пер., 7. Зак. 1776