

Ἔτη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἔνδ.

Они различаются как по предметам, так и по роду подражания.

Πλουτ. Ο τὸμ, чем знамениты афиняне — войнами или мудростью

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что та и другая представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие.

Второй попытался глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия и пришел к выводу, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, обладает общими правилами, приложимыми к различным вещам: не только к формам, но также к действиям и идеям.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют в большей степени в живописи, другие — в поэзии и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае — живопись поэзии.

Первый из трех был любитель искусства, второй — философ, третий — критик.

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

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила ее уже твердо установленными в их время правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и той точностью, какие удивляют нас и доныне в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. Ибо в том-то и заключалось преимущество древних, что они во всем умели отыскать меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие аллеи в проезжие дороги, даже если бы при этом уже существующие более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через лесную чащу.

Блестящая антитеза греческого Вольтера, гласящая, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не была, конечно, почерпнута ни из какого учебника. Это была просто остроумная догадка, каких мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обык-

новенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

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

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, рассматривая всякое отклонение художника и поэта друг от друга при обработке одного и того же сюжета как ошибку того из них, к искусству которого критик менее расположен.

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

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

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

Однако я льщу себя надеждой, что и в настоящем виде они заслуживают некоторого внимания. У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах. Мы умеем лучше всякого другого народа вывести из двух-трех словотолкований в самом стройном логическом порядке любые угодные нам выводы.

Баумгартен признавался, что весьма большой частью примеров в своей «Эстетике» он обязан словарю Геснера. Может быть, мои рассуждения не отличаются такой связностью, как баумгартеновские, но зато примеры мои более близки к источникам.

Так как в дальнейшем я исхожу преимущественно из Лаокоона и не раз возвращаюсь к нему, то мне хотелось отметить это уже самым заглавием моей книги. Другие небольшие отступления, касающиеся различных вопросов древней истории искусств, не имеют столь близкого отношения к моей теме, и я касаюсь их здесь только потому, что не надеюсь найти для них когда-нибудь лучшее место.

В заключение считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени.

Общей отличительной особенностью лучших образцов греческой живописи и ваяния Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие как в позах, так и в выражении лиц. «Как глубина морская, — говорит он¹, — остается всегда спокойной, сколько бы ни бушевало море на поверхности, точно так же образы, созданные греками, обнаруживают среди всех волнений страсти великую и твердую душу.

Отпечаток такой души виден и в лице Лаокоона — и не только в лице, — несмотря на самые жестокие муки. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона, лишь по его мучительно сведенному животу, эта боль, повторяю, ни в какой мере не искажает ни его лица, ни всей его позы. Лаокоон не испускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне; отверстие рта не позволяет ему кричать: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон, как это изображает Садолет. Телесная боль и величие

духа распределены во всем строении фигуры с одинаковой силой и как бы уравновешены. Лаокоон страдает, но страдает как Филоктет Софокла: его мука глубоко трогает нас, но мы хотели бы переносить наши муки так же, как этот великий муж.

Выражение столь великой души выходит далеко за пределы воспроизведения просто прекрасного. Художник должен был сам в себе чувствовать ту духовную мощь, которую он запечатлел в мраморе; в Греции в одном лице соединялись художник и мудрец, она обладала не одним Метродором. Мудрость протягивала руку искусству и вкладывала в его создания нечто большее, чем обычные, заурядные души».

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

Но относительно основания этой мудрости и общезначимости тех правил, которые г-н Винкельман из нее выводит, я осмеливаюсь высказать другое мнение.

Признаюсь, что прежде всего меня смутил недовольный взгляд, который он бросает на Вергилия, а вслед за тем — сравнение с Филоктетом. Это сопоставление будет моей исходной точкой,

и дальнейшие мысли я буду излагать в том порядке, в каком они у меня возникли.

«Лаокоон страдает так же, как Филоктет Софокла». Но как страдает Филоктет? Странно, что страдания его произвели на нас столь различное впечатление. Вызванные муками жалобы, вопли, неистовые проклятия, которые наполняли весь лагерь, мешали священнодействиям и жертвоприношениям, звучали не менее ужасно и на пустынном острове; они-то и были причиной изгнания Филоктета. Как сильны были эти выражения гнева, скорби и отчаяния, если даже поэтическое выражение их заставляло содрогаться театр! Третье действие этой трагедии находят несравненно более кратким, чем остальные. Отсюда видно, как говорят некоторые критики², что греки мало заботились о равной длительности действий. Я с этим вполне согласен; но в доказательство хотел бы сослаться на другой пример. Полные скорби восклицания, стоны, выкрики: «а!», «о!», «увы!», «горе мне!», целые строки, заполненные выражениями боли, из которых состоит это действие и которые надо было произносить с другой протяженностью и другими паузами, нежели обычную связную речь, — делали, без сомнения, это действие на сцене столь же длительным, как и остальные. На бумаге оно выглядит гораздо короче, чем должно было казаться зрителям в театре.

Крик — естественное выражение телесной боли. Раненые воины Гомера часто падают на землю с криком. Легко раненная Венера вскрикива-

ет громко³ не потому, что этим криком поэт хотел показать в ней нежную богиню сладострастия, а скорее, чтобы отдать долг страждущей природе. Ибо даже мужественный Марс, почувствовав в теле копьё Диомеда, кричит столь ужасно, как будто разом закричали десять тысяч разъяренных воинов⁴, так что оба войска пугаются.

Как бы ни возвышал Гомер своих героев над человеческой природой, они все же всегда остаются ей верны, когда дело касается ощущений боли и страдания и выражения этих чувств в крике, слезах или брани. По своим действиям они существа высшего порядка, по своим же ощущениям — люди.

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

Не таков грек! Он был чувствителен и знал страх; он обнаруживал и свои страдания, и свое

горе; он не стыдился никакой человеческой слабости, но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести и долга. То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обуславливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или по крайней мере ослабляет в его душе всякую иную добрую наклонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступать в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления⁶. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез («Проливая горючие слезы»), но Приам запрещает своим троянцам плакать («Громко рыдать Приам запрещал им»), и запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказания? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть

храбрым, между тем как грубый троянец, для того чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность. «Мне отнюдь не противен плач о возлюбленных мертвых», — заставляет поэт сказать в другом месте⁷ разумного сына мудрого Нестора.

Замечательно, что в числе немногих дошедших до нас древнегреческих трагедий есть две пьесы, в которых телесная боль составляет немалую долю страданий, испытываемых героями. Кроме Филоктета, нам известен умирающий Геракл*. И этого последнего Софокл тоже заставляет жаловаться, стонать, плакать и кричать. Благодаря нашим учтивым соседям-французам, этим мастерам приличия, кричащий на сцене Геракл или плачущий Филоктет показались бы теперь самыми смешными и невыносимыми людьми. Один из новейших французских поэтов⁸ отважился, правда, на изображение Филоктета, но осмелился ли бы он показать французам настоящего Филоктета?

Между утраченными пьесами Софокла есть и «Лаокоон». О, если бы судьба сохранила нам и этого «Лаокоона»! По скудным указаниям на него, встречаемым у старых грамматиков, нельзя заключить, как подошел поэт к этой теме. Я убежден лишь в том, что он не представил Лаокоона стойком в большей мере, нежели Филоктета и Геракла. Все стоическое не сценично, и наше сострадание всегда соразмерно тому страданию, какое

* Имеется в виду трагедия Софокла «Трахинянки». — *Примеч. ред.*

испытывает интересующий нас человек. Если он переносит свои страдания возвышенно, то величие его духа вызывает у нас удивление; но удивление есть чувство холодное, его бездейственная созерцательность уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое другое, более живое представление.

И вот я прихожу к следующему заключению: если справедливо, что крик при ощущении физической боли, в особенности по древнегреческим воззрениям, совместим с величием духа, то очевидно, что не желание запечатлеть величие души Лаокоона помешало художнику отобразить в мраморе этот крик. Должна существовать какая-то другая причина, почему художник отступил здесь от своего соперника — поэта, который умышленно ввел этот крик в свое описание.

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

В работах греческого художника должно было восхищать совершенство самого предмета; художник ставил себя слишком высоко, чтобы требовать от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим мастерством; в его искусстве ему не было ничего дороже и ни-

* По рассказу древнеримского писателя Плиния Старшего в его «Естественной истории» (кн. XXXV, гл. 15), дочь коринфского горшечника Бутада перед расставанием с возлюбленным обвела его тень на стене чертой, а ее отец, пользуясь этим контуром, позднее вылепил из глины первый барельеф. — *Примеч. ред.*

что не казалось ему благородней, чем конечная цель искусства.

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

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

Даже власти не считали для себя недостойным силой удерживать художников в их настоящей сфере. Известен закон фивян, повелевавший художникам при подражании облагораживать человеческую натуру и запрещавший им, под страхом наказания, уродовать ее. Этот закон не был направлен против плохих художников, как ошибочно полагают многие, и даже Юниус¹³; закон этот просто воспрещал применение недостойных приемов искусства, состоящих в достижении сходства путем преувеличения неприятных черт оригинала, другими словами — запрещал карикатуру в духе Гецци.

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

Мы смеемся, когда слышим, что у древних даже искусства подчинялись гражданским законам; но мы не всегда правы, когда смеемся над этим. Законодательство, бесспорно, не должно иметь никакой власти над науками, ибо их конечной целью является истина. Истина — потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Ко-

нечная же цель искусства — наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и каком виде желательно допустить в государстве.

Что касается изобразительного искусства, то, кроме бесспорного влияния, какое оно имеет на характер народа, оно может оказывать еще особое воздействие, требующее ближайшего надзора со стороны закона. Там, где благодаря красивым людям появлялись красивые статуи, эти последние, в свою очередь, производили впечатление на первых, и государство было обязано красивым статуям красивыми людьми. У нас же пылкое воображение матерей обнаруживается, кажется, лишь в уродстве детей.

С этой точки зрения можно найти некоторую долю правды в известных древних повествованиях, которые принято считать за ложь. Матерям Аристомена, Аристодама, Александра Великого, Сципиона, Августа, Галерия снилось всем во время их беременности, будто они имели дело со змеем. Змей был эмблемой божества¹⁵, и прекрасные статуи и картины, изображавшие Вакха, Аполлона, Меркурия или Геракла, редко обходились без змея. Почтенные женщины глядели днем на изображение божества, а ночью в смутном сне им представлялся змей. Так я спасаю достоверность этих сновидений, оставляя в стороне то толкование, какое давали им гордость сыновей и бесстыдство льстецов. Ибо должна же быть какая-нибудь причина, почему грешная фантазия представляла им постоянно змея.

Содержание

ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ. <i>Перевод Е. Эдельсона</i>	5
Примечания Лессинга <i>Перевод Е. Эдельсона и И. Феленковской</i>	211
Словарь-указатель имен, названий и терминов	282