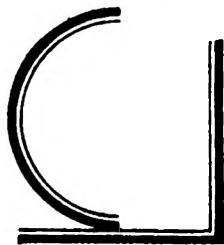


ИЗ ИСТОРИИ
АНГЛИЙСКОЙ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ
XVIII ВЕКА





ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ

ИЗ ИСТОРИИ
АНГЛИЙСКОЙ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ
XVIII ВЕКА

ПОП
АДДИСОН
ДЖЕРАРД
РИД



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1982

Редакционная
коллегия

Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. АНИКСТ
К. М. ДОЛГОВ
А. Я. ЗИСЬ
М. А. ЛИФШИЦ
А. Ф. ЛОСЕВ
И. С. НАРСКИЙ
В. П. ШЕСТАКОВ

Составление,
вступительная статья
и общая редакция
И. С. НАРСКОГО
Перевод
Е. С. ЛАГУТИНА и
А. Л. СУББОТИНА

Комментарии
А. Ф. ГРЯЗНОВА,
Б. В. МЕЕРОВСКОГО,
А. Л. СУББОТИНА

СОДЕРЖАНИЕ

И. С. Нарский.
Пути английской эстетики XVIII века

7

Александр Псп.
Опыт о критике. Перевод А. Л. Субботина

41

«Спектейтор».
Перевод Е. С. Лагутина

59

Александр Джерард.
Опыт о вкусе. Перевод Е. С. Лагутина

232

Томас Рид.
Лекции об изящных искусствах. Перевод Е. С. Лагутина

272

Томас Рид.
Опыт об умственных способностях. Перевод Н. Витт

313

Приложение:
Джеймс Хэррис.
Трактат о музыке, живописи и поэзии.
Перевод Е. Ю. Дементьевой

322

Комментарии

328

Именной указатель

364

ПУТИ АНГЛИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ XVIII ВЕКА

Прежде всего необходимо объяснить название данного тома в серии «История эстетики в памятниках и документах», а вместе с тем его состав и структуру. На титуле дан подзаголовок: «Поп, Аддисон, Джерард, Рид», призванный конкретизировать название. Конкретизация через подзаголовок бывает разная, в данном случае она делает смысл основного титула более узким.

В настоящий том включены избранные сочинения по эстетике четырех ее теоретиков — Попа, Аддисона, Джерарда и Рида. Перед нами начало, середина и конец столетия, и в этих хронологических рамках прослеживаются существенные этапы истории эстетики XVIII века в Великобритании. Назовем ее, как это обычно делают, английской эстетикой, поскольку трое из четырех названных мыслителей — англичане. А необходимым условием правильной оценки содержания этого тома являются принятые читателем во внимание содержания томов, которые в рамках названной серии уже напечатаны. Мы имеем в виду «Эстетические опыты» Шефтсбери (опубл. на рус. яз. в 1975 году), «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели...» Хатчесона (1973), «Основания критики» Хоума (1977) и работы по эстетике Юма и Смита (1973), изданные в одном томе с сочинениями Хатчесона, а также «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Бёрка (1979). К этому перечню должны быть добавлены ранее опубликованные вне рамок серии «Анализ красоты» Хогарта (1958) и извлечения из академических речей Рейнолдса во втором томе сборника «Мастера искусств об искусстве» (1936). Наконец, упомянем эстетические рассуждения философа Беркли в «Алсифроне», помещенные в его Сочинениях (1978), которые выпущены в свет издательством «Мысль», и «Трактат о музыке, живописи и поэзии» Д. Хэрриса в книге «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков», М., 1971. Этот трактат Хэрриса дан в приложении к настоящему изданию.

Все эти публикации в совокупности дают довольно полную картину развития английской эстетики в XVIII веке, которая в это время переживала свой расцвет. Это было далеко не случайно.

Восемнадцатое столетие было веком великого индустриального подъема Англии, утверждения ее господства на морях и создания мировой колониальной державы. Обычно период наибольшего могущества Англии предпочитают связывать с XIX веком. Но хотя в XIX веке, пожиная плоды военных побед при Трафальгаре и Ватерлоо, английский капитализм совершил еще более резкий рывок вперед, все-таки именно предшествующий, XVIII век выявил основные экономические последствия английской буржуазной революции середины XVII века. Утрехтский мир 1713 года подвел итоги трех войн Англии против Голландии и Франции и ознаменовал рождение Британской колониальной империи. А кульминацией всех экономических последствий революции и войн стал промышленный переворот 60-х годов XVIII века, который принес с собой впечатляющие успехи литейщиков Шеффилда и ткачей Манчестера, железоделателей Бирмингема и негодантов Ливерпуля. В начале столетия Шотландия утратила свою самостоятельность, но зато также и она была захвачена водоворотом буржуазных преобразований. На этой общей экономической основе развивается и духовная культура.

И широко известный расцвет в эти годы английской и шотландской литературы и искусства, и значительный подъем философии и эстетики, и замечательно высокий уровень тогдашних шотландских университетов — все это были, таким образом, отнюдь не случайные явления. В Англии по крайней мере на полстолетие раньше, чем во Франции, началось просветительское движение, а весь XVIII век стал золотым веком британской эстетической мысли: никогда прежде не обсуждали в Лондоне и Эдинбурге категории эстетики так рьяно и никогда потом не писали на эту тему так плодотворно, хотя в XIX веке англичане обсуждали проблемы искусства еще больше. Именно в XVIII веке сложилась эстетика как достаточно самостоятельная наука, и ее самым родным домом стали Англия и Шотландия, хотя английские и шотландские эстетики хорошо знали все написанное своими современниками — французами и живо откликнулись на идеи Буало или Дюбо. Конечно, эстетической проблематикой занимались задолго до XVIII века, но до этого времени она была слита с вопросами стихосложения и вообще поэтического искусства, риторики, искусствоведения и т. п. Специфика эстетического стала устойчивым предметом самостоятельного рассмотрения в XVIII столетии. Английских и шотландских эстетиков XVIII века отличают острота и свежесть восприятия, симпатии к реалистическим тенденциям в искусстве и к идеям объективности его природы, стремление к всесторонности анализа.

Можно высказывать сомнение по поводу тезиса о том, что британская эстетика середины XVIII века достигла уровня английской художественной литературы и прежде всего буржуазного романа Дефо, Ричардсона, Филдинга и Смоллета, но бесспорно, что уже около 1730 года на базе

общего развития литературы и журнального дела в Англии наметился внушительный подъем эстетической критики.

В это время классицизм медленно идет к упадку, но он еще очень долго будет иметь своих защитников, тем более что на континенте он в конце века оживился вновь. Сначала Александр Поп и Джеймс Хэррис, а потом Джеймс Барри и Джон Оли все еще отстаивают в Англии направляющие идеи классицизма. Даже Юм сочувствовал классицистской доктрине, хотя это до некоторой степени противоречило его основным теоретическим принципам. Наоборот, теоретические речи (начиная с 1768 года) Джошуа Рейнолдса во многом были выдержаны как раз в классицистском духе, хотя это шло вразрез с его живописным творчеством, тяготевшим к романтической свободе и избегавшим строгих и жестких предписаний.

Но главный тон в критике, а вместе с тем в эстетике в целом задавало «эмпирическое» течение, восходящее своими эпистемологическими корнями к Локку. Крупнейшие представители этого течения — Аддисон, Бейли, Джерард, Бёрк, Юм и Хоум, но у его истоков находилось и теоретическое творчество Шефтсбери и Хатчесона.

Несколько особняком, правда, стоял Уильям Хогарт, но его исследование художественных форм в «Анализе красоты» (1753) оказало несомненное влияние и на сторонников «эмпирической» эстетики в Англии, а потом в Германии его концепцию изучали и представители эстетики «философской» (вспомним хотя бы рассуждения Шиллера о волнистой линии в его трактате «Каллий, или о красоте»). Устремляя внимание на эмоциональный строй человеческой души, «эмпирическая» эстетика способствовала тому, что во второй половине века в Великобритании появились предромантические концепции, авторы которых отвергали обыденный эмпиризм, но еще более резко, чем сторонники «эмпирической» эстетики, противостояли классицистской инерции. Такова самая общая, пока очень схематично набросанная картина: здесь отсутствует, например, сентименталистское литературное движение, которое, впрочем, никогда не было «чистым» и переплеталось, например, у Стерна с юмористическим и сатирическим реализмом. Это движение тоже немало почерпнуло из теории познания Локка, а потом также способствовало становлению романтической эстетики (не только в Англии, но и в Германии).

Начертанную здесь картину теоретически осложняет уже тот факт, что «эмпирическая» школа в эстетике, по своему методу ведущая, как сказано, родословную от просветительского сенсуализма Локка, часто склонялась к совсем иным — рационалистическим тезисам. Она нередко шла вспять к картезианским интуициям и «врожденным идеям», платоновскому «анамнезису». Впрочем, и в Локковом «Опыте о человеческом разуме» нашли отзвук и «рациональная упорядоченность» картезиан-

цев, и «природный разум» просветителей. Рационалистические сочинения Буало о поэзии и Дюфренуа о зодчестве не только пользовались широкой популярностью среди английских и шотландских читателей, но и возобладали в их художественном мышлении, господствуя над ним в течение всей первой половины века, подобно тому как великое творение Кристофера Рена, собор св. Павла, не только доминировало над крышами Лондона, но многие годы служило канонам для строительных вкусов столичных и провинциальных архитекторов. Все крупные английские системы эстетики XVIII века в поисках критериев «прекрасного» и художественного вкуса часть своих исканий так или иначе проходили по пути рационализма, но уже в начале столетия культом иррациональных сил Э. Шефтсбери, а в конце века — теорией так называемого «здорового смысла» Т. Рида на почве Англии и Шотландии был намечен иной, эмотивистски-интуитивный подход, передавший затем свою эстафету романтизму.

С начала XVIII века в истории эстетической мысли происходил процесс, который охватил не только Англию и Шотландию, но явился по сути дела общеевропейским. Владислав Татаркевич именуется его «кризисом Великой теории»¹, понимая под этой теорией собирательный образ всех прежних концепций, искавших прекрасное в самих объектах как их внутреннюю ценность, которая в строгих канонах классицизма была в XVII веке осмыслена через идеалы гармонии и пропорциональности, равновесия и покоя. На смену этой теории, методологически наиболее адекватно обоснованной объективным рационализмом, шла теперь другая, устремленная в эмоциональный мир субъекта с его конфликтами, тревогами и неудовлетворенностью существующим миром, отрицающая все каноны и нормы, рвущаяся в бесконечность и угадываемая иррациональной субъективной диалектикой. Ее наметил уже Шефтсбери. Век Расина и Буало уходил в прошлое, на смену ему шла романтическая эпоха. Иначе говоря, «объективную» эстетику сменяла эстетика «субъективная».

Но к этой смене кризис прежней эстетической традиции в Англии отнюдь не сводился. В формулу данной смены не укладывается ни сентиментализм Ричардсона и Стерна, который невозможно отождествить с романтизмом, ни многообразие смыслов «субъективности», некоторые из которых были довольно близки к «объективной», хотя и идеалистической, эстетике. И вообще неверно считать XVIII век в эстетике лишь переходным этапом: в это время продолжается наращивание достижений в рамках материалистической эстетической традиции, продолжается и борьба двух основных философских направлений как в эстетике, так и

¹ T a t a r k i e w i c z W. Dzieje sześciu pojęć. Sztuka — piękno — forma — twórczość — odtwórczość — przeżycie estetyczne. Warszawa, 1975, str. 159.

в теории искусства, которая обладала непреходящим значением и сохранила его для нас.

Тенденция к материализму в эстетической мысли рассматриваемых десятилетий довольно отчетливо обозначена именами Хатчесона, Бейли, Хогарта, Бёрка, Хоума и Смита (имевшиеся у них оговорки религиозного или деистического свойства не идут здесь в счет), тогда как «линия» идеализма при всей условности совершенно резкого ее выделения достаточно ясно представлена именами Беркли, Юма, Рида и Алисона. А свойственная всему столетию, начиная с Денниса, непрерывная ассоцианистская традиция чаще всего склонялась к идеализму, однако вследствие деятельности врача Давида Гартли, автора «Наблюдений над человеком» (1749), претерпела разлом: в лекциях по эстетике (1777) Джозефа Пристли, который внимательно прислушался к доводам Гартли, ассоциации получили определенно материалистическое истолкование. Но произведенные здесь «расстановки» мыслителей по разным рубрикам чреваты заметными упрощениями действительного процесса.

На самом деле XVIII век в Англии, а также в Шотландии почти весь прошел под знаком психологизации эстетических исследований, и почти все, кто их проводил, использовали принцип ассоциирования восприятий, представлений, эмоций или суждений. У Френсиса Хатчесона толкование этого принципа было более или менее феноменалистическим. В «Опыте о вкусе» (1756, издан 1759) Александра Джерарда, а тем более в знаменитом эссе Давида Юма «О норме вкуса» (1757) метод ассоцианизма приобрел даже релятивистский характер. «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) Эдмонда Бёрка заметно изменяет релятивистскую трактовку ассоциаций: ассоцианизм приобретает у него вид скрупулезного, какого-то подчас будничного, что ли, но далеко не всегда убедительного конкретно-физиологического анализа. Однако в ассоцианизме Бёрка можно увидеть зачатки будущего экспериментального подхода Бейна и Аллена, Фехнера и Вундта; впрочем, мы знаем, что у этих теоретиков данный подход был заключен уже далеко не в материалистические, но в позитивистские и путано идеалистические рамки. С другой стороны, материалистические моменты эстетической системы Бёрка, а тем более материализм Пристли испарились у Арчибалда Алисона: в его «Опыте о природе и принципах вкуса» (1790) в истолковании ассоцианизма прогрессирует вновь релятивизм, и в этом виде учение об ассоциациях в эстетике и было передано следующему столетию, в котором эту эстафету в Англии принял Пейн-Найт (1805).

Борьба материализма и идеализма в эстетических теориях во все эпохи протекала в большинстве случаев чрезвычайно сложным образом. Не исключение в этом и XVIII век. Когда Хатчесон, обратившись к изучению эстетических переживаний субъекта, заметил, что они зависят не

только от внутренних ассоциаций, но и от объективных свойств вещей вне нас, это был поворот к материализму. Когда Алисон, в резкой антитезе к Бейли, стал толковать возвышенное, делая акцент именно на побочных внутренних ассоциациях, это был, наоборот, поворот к идеализму. Утверждения об «объективности» прекрасного нередко носили объективно идеалистический характер, а заявления о его «субъективности» иногда не имели в себе ничего идеалистического, поскольку подразумевали лишь то несомненное обстоятельство, что по своему модальному качеству ощущения цветов и звуков, взятые каждый раз в их изолированной единичности, то есть в их «чистой» субъективной форме, не объективны. В философии полное перенесение онтологического акцента на взаимодействие субъекта и объекта как таковое ведет к позитивному, а значит, к идеалистическому искажению сущности ощущения, практики и мышления. Но в эстетике перенесение центра тяжести в проблеме выяснения онтологической сущности прекрасного или возвышенного на такое взаимодействие может оказаться при условии хотя бы смутного признания его объективно-социальной и притом непременно оценочно-ценностной основы гораздо более близким к верному, а значит, материалистическому решению. Здесь апелляции к субъекту оказываются предпосылкой поворота затем к объекту. В английской эстетике XVIII века такие переходы в противоположность происходили не один раз, как, впрочем, и переходы обратного характера.

Эта картина осложнялась противоборством аристократических и демократических установок в эстетике, на которое противоборство идеализма и материализма непосредственно не накладывалось. Пока на Британских островах не возобладала идея романтизма, английские и шотландские эстетики, за некоторым исключением Юма и Бёрка, а отчасти и Шефтсбери, рассуждали, в общем, в антиэлитарном, просветительском духе. Они были убеждены, что каждый потребитель искусства, вовсе не профессионал, вполне имеет право судить о художественных произведениях, если только он позаботится выработать у себя вкус, а выработать таковой — вполне в его возможностях. Такой взгляд мог возникнуть только в условиях общего значительного развития буржуазной культуры в стране, что и было одной из черт английской жизни в XVIII веке.

Момент антиэлитарности имелся и в рассуждениях Аддисона об эстетическом измерении свободы, и в учении о «симпатии» как внутренней пружине художественного чувства, которое мы встретим у Шефтсбери, Хатчесона, Бёрка и Смита¹. Называя красоту «социальным чувством», Бёрк усматривал прекрасное во всем том, что вызывает к себе симпатию,

¹ Впервые понятие «симпатия» в английскую гуманистику было введено философами XVII века Р. Кедвортом и Р. Кумберленгом.

любовь людей, а это прежде всего другие люди. Джерард и Хоум подчеркивают огромное воспитательное значение искусства и литературы, причем, по Хоуму, только общественное мнение решает, что прекрасно и что безобразно, мнение индивида здесь не столь важно.

У большинства британских эстетиков XVIII века демократический характер был присущ их трактовке единства эстетического с этическим, и когда Адам Смит, например, исследует обычаи и моду в одежде и устройстве жилья, он, как никто, далек от элитарных мотивов. Недаром почти все эти эстетики призывают к простоте, жаждут ее обрести как великую тайну подлинного искусства. В четвертой главе «Анализа красоты» Хогарт отождествляет понятие ясности и силы воздействия шедевра именно с его простотой. Но и его оппонент Рейнолдс в четвертой академической речи (1771) почти такого же мнения, и о том же самом в специальном эссе на эту тему пишет Юм¹.

Несмотря на все сделанные выше оговорки, все-таки именно с кризисом классицизма было связано то поразительное явление, что вся эстетическая мысль Англии и Шотландии в XVIII веке своей главной задачей сочла исследование художественного вкуса (*taste*), то есть способности людей судить о том, что прекрасно и что нет. Более того, вкус был истолкован как эстетическая позиция субъекта, не только сливающаяся с вопросом о прекрасном как таковом, но и поглощающая его в себе. Проблема художественного вкуса — его источников, критериев, а также средств утверждения — стала в британской эстетике рассматриваемого столетия центральной, термин «критика (*criticism*)» покрыл в это время собою и значение непривычного термина «эстетика», в то время англичанами еще не употреблявшегося, и значение популярного тогда термина «наука о прекрасном», впоследствии, однако, вообще вытесненного из употребления.

Хогарт жаловался на «неустойчивость» понятий о вкусе, а в третьей четверти этого столетия, как отмечает Бернанд Бозанкет, путаница и хаос мнений в этом вопросе достигли апогея². Конечно, спорили не только о вкусе. Дискутировали и о том, откуда вообще берутся эстетические чувства и как они воспитываются, как происходит художественное восприятие, от чего вообще зависят оценки творений искусства и насколько они могут быть устойчивыми. Затем возникла возможность и для более широких теоретических обобщений: Генри Хоум старается выяснить состав основных эстетических категорий, и в ходе этих изысканий ему удается достигнуть поучительных результатов. Среди тех категорий, о которых он пишет, мы встретим «трагическое» и «комичес-

¹ См. в кн.: Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика. М., 1973, с. 350.

² См.; Bosanquet B. History of Aesthetic, 2-d ed. London, 1922, p. 207—208.

кое», «остроумное» и «смехотворное (достойное осмеяния)», «изящное» и, конечно, «прекрасное». Уильям Хогарт, а в конце столетия Юведейл Прайс занимаются анализом категории живописного, они вообще немало рассуждают о соотношениях объективного и субъективного в категориях эстетики и, конечно, об отношениях их к категориям этики, но оба эти вопроса восходят к широкой гносеологической проблематике взаимосвязей между разумом, ощущениями, эмоциями, интуицией и воображением. Проблема вкуса не только не прошла мимо этих вопросов, но, наоборот, сплела их все в единый узел, хотя другое их естественное сплетение — проблема соотношения формы и содержания в искусстве — привлекла к себе сравнительно мало внимания; впрочем, Джерард и Хоум затронули соотношение этих двух категорий применительно к поэзии.

В самом живом интересе британцев к понятию вкуса нельзя видеть результат чисто философских инспираций, но утверждение Гоббсом и Локком чувственного восприятия в качестве источника познания сыграло здесь несомненную роль, а поворот Беркли и Юма к субъективному идеализму и агностицизму также не остался без последствий. Однако англичане читали о вкусе и непосредственно у Квинтилиана и Цицерона, интерес к проблеме вкуса транспортировался и из Франции, где ею занимались с конца XVII века. Клод Гельвеций в середине XVIII века писал, что значение этого понятия очень велико, но «не существует вкуса универсального», однако в принципе «сознательный вкус (*goût raisonné*) может быть достигнут, ибо он основывается «на глубоком знании человечества и духа времени»¹.

Но, что важнее, существовали и объективные социальные причины столь настойчивого тяготения к проблеме вкуса, охватившего чуть ли не все образованное общество, и здесь обнаруживается существенное различие: на континенте эта проблема получила исходные стимулы к обсуждению из мотивов культуры господствующего класса феодально-абсолютистской Франции, где законодателями мод и нравов оставались пока придворные круги, тогда как на Британских островах движущим импульсом начавшегося процесса вытеснения прежних обиходных понятий «приличие» и «изящество» новым, только что входящим здесь в обращение понятием «вкус к прекрасному» уже явно стало стремление выработать новые, собственно буржуазные, правила поведения, уклад быта, критерии оценок. Генри Хоум в «Посвящении» королю своих «Оснований критики» подчеркивал, что развитие вкуса ведет к воспитанию не только общей «тонкости чувств», но и гражданских добродетелей. И прежде всего в этом смысле он, перекликаясь с Хатчесоном, слил воедино эстетические и нравственные начала.

¹ Гельвеций К.-А. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1973, с. 521 и 520.

Акцент на выработку у граждан деятельной позиции в вопросах вкуса соответствовал идущей от Локка установке на активность субъекта. С этой методической установкой согласовывалось и рассмотрение прекрасного не как объекта, но как реакции субъекта на объект, то есть тенденция к отождествлению проблемы прекрасного с проблемой вкуса. Здесь возникла опасность субъективизма, которая впоследствии, у романтиков, вполне проявила себя, но в указанном рассмотрении было и нечто положительное, поскольку, как мы уже отмечали, непосредственное, прямое выведение эстетических качеств из объективных характеристик предмета бесперспективно, а в XVIII веке оно оказывалось если не примитивно-материалистическим замыслом (а значит, оно способствовало сохранению предубеждений против материализма, питало их), то неоплатоновской идеей (а значит, оно вело вспять, к мистическому идеализму). Положительный момент заключался и в самой постановке вопроса о полезности прекрасного как о красоте полезного.

А эта постановка привела к «раздвоению» понятия прекрасного. От Хатчесона к Юму, отошедшего от своего первоначального скептицизма к «смягченной (mitigated)» скептической позиции, а также к Хоуму и Риду перешла мысль о двух разных видах прекрасного. Один из этих видов Хатчесон называл «абсолютной» красотой: это красота безотносительная, поскольку она такова уже по самой своей форме. Другой — это красота, существующая только через отношение, как результат совершенства в подражании какому-либо оригиналу, пусть самому по себе и лишенному красоты и вообще несовершенному. У Юма и Хоума проходящее через весь XVIII век «раздвоение» прекрасного приняло иной вид: по-разному понимая «абсолютную» красоту (у Хоума это понимание ближе к Хатчесонову), оба они связали «относительную» красоту с полезностью и целесообразностью в назначении предмета¹. Незвирая на проделанное ими новое усиление акцента на подражании, оживлявшее, между прочим, реалистическую традицию Аристотеля², Адам Смит и Томас Рид также связали один из видов красоты с высокой степенью соответствия вещи ее целесообразному предназначению. Об этом говорит уже название одной ранней работы Смита: «О прекрасном, которое фиксирует явление (bestows appearance) полезности во всех продуктах искусства» (1759). Отсюда вытекало и указание тех путей, которым надлежит следовать при выработке вкуса.

Особенно у Юма вопрос о вкусе был связан с разрушением «абсолютной» красоты, ибо она стала выступать у него не как свойство объекта, но лишь как аффект человеческого я. Но понимание им его собственного тезиса не было однозначным, и он не смог связать концы с концами, так

¹ См.: Хоум Г. Основания критики. М., 1977, с. 151; Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика, с. 327.

² См.: Аристотель. Об искусстве поэзии, 1448 а, 1449 а.

и не создав, что, впрочем, и неудивительно для скептика, целостной теоретической системы. С одной стороны, Юм утверждает, что прекрасное «существует исключительно в духе, и дух каждого человека усматривает иную красоту»¹. Затем он переносит прекрасное на «действие, производимое фигурой на наш дух»². Но, с другой стороны, «красота — это такое расположение и сочетание частей, которое способно возбудить удовольствие и наслаждение в нашей душе — будь то в силу первичной организации нашей природы, или же по привычке, или по прихоти»³. Отсюда намечаются три различных пути выработки вкуса, и только третий, последний из них, ориентирован на произвол. Второй из них (ссылка на привычку) совпадает с характерной для всей британской эстетики XVIII века установкой на психологические ассоциации, а первый предполагает изучение склонностей и нравов людей в разных странах и в разные эпохи их истории, потому что Юм быстро понял, что общей ссылки на «первичную организацию нашей природы» недостаточно.

Впоследствии у романтиков отношение к «абсолютной» красоте превратится из разрушительного в свою противоположность — они ее возродят, понимая ее как увлеченность идеей, высокую одухотворенность и порыв в беспредельное. Поздний романтик Джон Рескин не раз повторит, что только насыщенность идеями порождает волнующее, подлинное искусство, так что выработка вкуса означает общее духовное совершенствование. Но XVIII век был чужд такой неопределенности, и на его протяжении искатели эстетического вкуса вновь и вновь возвращались к вопросу о существовании «абсолютно» прекрасного в смысле красоты вещей самих по себе. И парадокс этих их поисков заключался в том, что анализ вкуса все время поворачивал вопрос к позиции и деятельности субъекта, что вело к отрицанию «абсолютной», то есть объективной, красоты, а стремление преодолеть подрывающий в корне самое эстетику произвол и выработать единые нормы вкуса, после того как апелляции к единой человеческой природе приносили мало успеха, вновь и вновь направляло анализ к вопросу о предпосылках и подоснове в самих объектах. Анализ социального по своей природе отношения между субъектом и объектом был в те времена явно недостаточным и не мог быть иным, а потому вопрос о социальности этого отношения или оставался нерешенным, или же решался отрицательно.

Посмотрим теперь с более близкого расстояния на метаморфозы суждений о вкусе и прекрасном в английской эстетике XVIII века.

Проблематика вкуса была занесена в Англию из Франции в эпоху английской Реставрации, то есть после 1660 года, но время больших концепций в отношении этой эстетической категории тогда еще не пришло.

¹ Френсис Х атч е с о н. Давид Ю м. Адам С м и т. Эстетика, с. 306.

² Там же, с. 332.

³ Там же, с. 327.

В XVIII веке первой «ласточкой» оказались сочинения Джона Денниса, в которых вкус толковался как разновидность истины, в особенности в поэзии. По своему методу Деннис был классицистом: его теоретический авторитет — псевдо-Лонгин, а художественный идеал — Мильтон. Но свой рациональный метод он пытается приложить к построению теории на основе анализа страстей и эмоций (зачаток этой рационалистически-эмотивистской двойственности был у Декарта)¹. Самое эстетически ценное для Денниса — это то, что удивляет, поражает и восхищает (*admirationes*).

После сочинений Денниса не выглядит уже как что-то неожиданное ни столь строгий и рациональный при всей его изящности стихотворный трактат Попа, во всем самом главном остающийся пока в кругу «августинских» (то есть соответствующих веку Августа, «золотому веку» римской литературы и искусства) представлений, ни столь богатые цветами поэзии по духу, хотя и прозаические по форме опыты Шефтсбери, предвосхищающие совсем иные времена: эстетическая мысль в своем развитии созрела до того уровня, на котором могли возникнуть почти одновременно оба эти по концепции друг другу противоположные явления.

В «Опыте о критике» (1711) Александра Попа, выдающегося представителя классицизма в английской литературе XVIII века, классицистская эстетическая установка была слита, хотя и на иной лад, чем у Рейнолдса, с представлениями английского Просвещения о мире как о едином упорядоченно и рационально действующем механизме под эгидой деистического бога. Классический рационализм XVII века сросся у Попа в нерасторжимое целое с просветительским рационализмом XVIII века, античные каноны искусства, за которые он столь решительно ратует, совпали у него с законами природы:

Природе следуй, так сужденье строй,
Как требует ее извечный строй;
Она непогрешима и ясна,
Жизнь, мощь, красу придать всему должна<...>².
Каноны древних принимай в расчет,
Кто верен им — Природе верен тот.

Прекрасное, по Попу, заключается в соразмерности и гармоничной полноте форм выражения содержания.

Как и Шефтсбери, а отчасти именно через его посредство Поп усвоил лейбницевскую идею общей гармонии мира, приложив ее к эстетике. Это чувствуется уже в его «Опыте о критике».

¹ Dennis J. The Advancement and Reformation of Modern Poetry. London, 1701, p. 26, 30. Ср.: его же. The Grounds of Criticism in Poetry. London, 1704.

² Настоящее издание, с. 42, 44.

Собственно философскую основу воззрений Попа на роль и характер искусства составил, впрочем, его второй трактат: «Начала моральности, или Опыт о человеке» (1734). Человек — сын природы, и естественно, что в искусстве он стремится подражать природе, но само представление о природе и восприятие ее в искусстве должно быть облагорожено нравственным началом, как этому учили псевдо-Лонгин и Буало. Сам Поп тесно связывает моральность и художественность одно с другим и в иных измерениях, и в «Опыте о критике» он замечает:

И с грустью вижу я, глядя вокруг:
 Плохой поэт всегда неважный друг ¹.

В «Опыте о критике» дается концепция эстетического вкуса в духе всех этих идей, но в приложении ее именно к деятельности литературно-художественного критика. То с долей печального юмора взирает он на слабости тех, кто иллюзорно почитает себя «ценителями» искусства, то резко и больно жалит своим метким сатирическим словом критиков или, скорее, тех, кто пытается ими быть. Вполне рационально классифицирует он психологические установки носителей разных видов ложной критики, набрасывая вереницу ярких, эмоционально насыщенных, нередко смехотворных образов.

И Поп далеко не догматик! Он понимает и предупреждает, что в искусстве подчинить все правилам невозможно, доктринерство и педантичная регламентация крайне опасны, а для подлинного, живого творчества, для настоящего художника слова

И вольность может предписаньем стать ².

Проблема вкуса — в центре внимания «Характеристик людей, нравов, мнений и эпох» (сводн. изд. 1711) враждебного классицизму философа-моралиста и эстетика Энтони Шефтсбери. «Эмпирическую» философскую основу этих сочинений он воспринял от своего домашнего воспитателя, а ведь им был у него сам Джон Локк. Именно от него Шефтсбери усвоил и ориентированные на материалистическую интерпретацию идеи деизма. По иронии судьбы Локк относился к искусству крайне утилитарно, а к эстетике — просто пренебрежительно, и Шефтсбери решительно отверг эту позицию, когда он, разрабатывая свою собственную эстетику «внутреннего ощущения (moral sense)», совершил поворот от сенсуализма к эмоциональному интуитивизму, сопряженному с врожденными идеями. Так Шефтсбери пришел к взглядам, близким к воззрениям кембриджских последователей Плотина.

В силу еще одной странной особенности действительной истории идей те же самые мысли, но соединенные с мотивом Августина о безобразном как о необходимом для прекрасного контрасте мы встретим в

¹ Настоящее издание, с. 52.

² Там же, с. 44.

эстетических разделах «Алсифрона» (1732) Джорджа Беркли. Эти мысли Беркли были направлены не только против Мандевиля, но и против именно Шефтсбери¹. Следующий парадокс состоял в том, что сам Беркли, совместив эстетическую картину мира с этической², особенно не расходился ни с англиканской религиозно-церковной доктриной, ни с Шефтсбери. С другой стороны, Шефтсбери, а за ним Джерард, сливая эстетическое «внутреннее ощущение» с «моральным чувством (*moral sense*)» в смысле предрасположенности людей к добру, шли вразрез и с пуританскими установками и с берклианским англиканским вероисповедным мирозерцанием.

Вдохновенное, «энтузиастическое» миротолкование Шефтсбери, в котором было «все светло, мягко и гармонично»³, искало всюду стройного созвучия частей, и получалось, что надо быть не столько ученым или философом, сколько художником-моралистом, дабы через гармонию своих внутренних сил обрести мудрость, достоинство и красоту, а значит, уловить заветное совпадение прекрасного, истины, блага. Высшая истина воспринимается тогда как красота, а высшая эстетическая ценность выступает как совершенная человеческая личность (*fine gentleman*), и лишь те, кто достиг уровня ее развития, в состоянии выработать у себя верный художественный вкус, с тем чтобы привить его затем прочим согражданам. Эта позиция Шефтсбери не порывает с Просвещением, но в ней уже видны точки соприкосновения с будущим романтизмом: источник духа указывается им не в собственно интеллектуальной сфере, но в эмоциональных интуициях «ума (*mind*)», в «чувстве красоты (*sense of beauty*)». «Ведь ум один только и создает формы. В чем нет ума, все, что пошло и лишено ума, — ужасно, материя, лишенная формы, — это сама бесформенность — безобразие»⁴. Здесь под «умом» понимается интуиция.

В дальнейшем эпистемология Локка оказывала свое влияние на английскую и шотландскую эстетику XVIII века не только непосредственно, но и опосредованно, через учение Шефтсбери, но в обоих случаях эта эпистемология перелагалась, как правило, очень неточно, если не сказать, что слишком вольно. А две сопряженные темы — вкуса и единства эстетического и нравственного начал — начали свои странствия по всей британской гуманистике именно от сочинений Шефтсбери, хотя, конечно, театральное искусство продемонстрировало их сопряженность задолго до XVIII столетия, причем увлечение морализаторством, когда оно имело место, наносило урон эстетическому началу сценических произведений.

¹ См.: Беркли Дж. Соч. М., 1978, с. 449.

² Там же, с. 457—461.

³ Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 100.

⁴ Там же, с. 213.

Но обе эти темы значительно расширились благодаря тому, что вопросы о содержании вкуса и его мерилах стали теперь ставить не только в отношении искусства и его роли в совершенствовании практической морали, но и применительно к обычаям повседневного обихода, к системе и методам воспитания и правилам политической жизни. Лишь во второй половине столетия разграничивают красоту и добро уже более определенно, чем это делалось прежде. А в конце века тема вкуса начала отходить на второй план: ее все более вытесняет собой тема гения. Обе эти темы впрочем, как это часто бывало в истории эстетической мысли, перешли для более адекватного разрешения к последующим поколениям, для которых Локк перестал быть главным авторитетом.

Лоренс Стерн заметил, что умелое писание книг равносильно беседе. Тем более это можно сказать о журнальных статьях. Статьи Джозефа Аддисона вызывали читателей на спор, чтобы их победить и убедить.

Тему вкуса Аддисон поставил в центр внимания в своей статье «О хорошем вкусе в чтении книг», которая была напечатана в № 409 журнала «Спектейтор». Затем эта тема рассматривается им в знаменитой серии из одиннадцати статей под общим наименованием «Удовольствия воображения» (1712) в номерах 411—421 того же журнала. Все эти статьи написаны в форме писем к читателям журнала. Эта форма восходила своими корнями к поучениям, дошедшим до нас из классической древности, к демократическому жанру диатрибы древнегреческих сократических школ и к проповедническому эпистолярному творчеству эллинистических философов, Эпикура и Сенеки. Умело используя эту форму, английский эстетик XVIII века обращается к широкой общественности своей страны. Полученное Аддисоном в Оксфорде классическое образование, которое затем было им соединено с идеями просветительского рационализма, позволило ему поставить вопрос о вкусе довольно широко. Аддисон попытался поднять вкус до уровня ведущей общенациональной культурной проблемы. «...Музыка, архитектура и живопись, так же как и поэзия и ораторское искусство, должны выводить свои законы и правила не из принципов самих искусств, а из общего мнения и вкуса людей; или, другими словами, не вкус должен подчиняться искусству, а искусство — вкусу»¹. Вкусу, его требованиям люди должны следовать, согласно Аддисону, и во всех других сторонах и видах своей деятельности.

В своих эссе на страницах «Спектейтора» и в обширной переписке, подкреплявшей идеи этих эссе, Джозеф Аддисон претендует на то, чтобы быть не только теоретиком художественного вкуса, но и воспитателем нации. Просветленная и направляемая разумом нравственность и опирающийся на здравый смысл художественный вкус — вот те две цели, направить к которым своих читателей он почитает за свой прямой долг

¹ Настоящее издание, с. 82.

и достигнуть которые возможно, по его убеждению, только через обоснование их друг на друге, через их тесную взаимосвязь и взаимодействие: надо «оживлять нравственность остроумием и закалять ум нравственностью»¹. Взаимодействие различных сторон и моментов психики людей, их деятельности и культуры Аддисон понимает очень широко: он ратует за связь разума и аффектов, знания и чувства, науки и искусства. Друг друга должны направить мораль и расчет, красота и польза, воспитание и обучение, удовольствие и труд, эстетический вкус и научная истина.

Аддисон обращается ко всему так называемому среднему классу британского общества и к женской его половине. Он пишет о модах и нравах, о том, как нельзя и как следует одеваться, и о том, как слушать музыку. Куда бы ни бросил он свой взор, всюду он находит явные поводы и веские основания для того, чтобы нанести меткие удары по духу порочности, по вздорным и нелепым обычаям джентри, по их пошлости и безвкусице. Резко порицает он «готическую» культуру, под которой имеет в виду и собственно готический архитектурный стиль, и средневековую культуру вообще, и религиозно-ханжеский взгляд на окружающий мир и задачи творчества. Слова «готический» и «безвкусный» нередко оказываются у Аддисона синонимами.

Конечно, было бы преувеличением считать, что XVIII век или хотя бы его первая половина были в Англии временем сплошной житейской безвкусицы. Но всяких нелепостей и крайностей при полном отсутствии чувства меры было сколько угодно. Необузданность, беспутство и цинизм, невообразимое, повальное пьянство и всевозможные безобразные выходы совмещались с манерной чувствительностью и слезливостью, пристрастием к театральным жестам, с ханжеской пуританской и методистской риторикой и вычурными модами. Крайняя жадность и беспринципность, жестокость и грубость в соединении с лицемерием бросались в глаза на каждом шагу. Очерки Дефо, пьесы Шеридана и полотна Хогарта дают о нравах той эпохи достаточно красноречивое представление. Полвека спустя Тобайас Смоллет в «Путешествии Хемфри Клинкера» подвел социальные итоги в таких словах: «Чиновники и дельцы из Ост-Индии, нажившие немало добра в разграбленных землях, плантаторы, надсмотрщики над неграми, торгоши с наших плантаций в Америке, не ведающие сами, как они разбогатели; агенты, комиссионеры и подрядчики, разжиревшие на крови народа в двух следующих одна за другой войнах; ростовщики, маклеры и дельцы всех мастей, люди без роду, без племени — все они разбогатели так, как не снилось никому в былые времена, и нечего удивляться, если в их мозги проник яд чванства, тщеславия и спеси»². Как замечает современный нам писатель Оскар Шер-

¹ Настоящее издание, с. 66.

² Смоллет Т. Путешествие Хемфри Клинкера. М., 1953, с. 57.

вин, это был «карнавал необузданной плоти». Буржуазный индивидуализм торжествовал. Господствующий класс Англии всю пользовался плодами своих побед: участники победившего блока буржуазии и аристократии купались в благополучии и богатстве, трудовой же народ продолжал гнуть свою спину, рабочих и матросов спаивали джином и оглуляли религиозными проповедями.

К решению проблемы вкуса Аддисон подошел, вооруженный острой наблюдательностью, детальным знанием современной ему жизни и определенным, хотя и не столь уж большим философским кругозором. Он ссылается на Бэкона и Спинозу, хвалит представителей научной «новой профессии» вообще, а самый большой авторитет для него — Джон Локк. Художественный вкус Аддисон определяет как ту «способность души, которая выявляет в отличии одно от другого достоинства автора с удовольствием, а несовершенства — с неудовольствием»¹. Эта способность отчасти прирождена, но отчасти может быть развита и усовершенствована. При этом вкусы людей бывают очень различными, потому что склонность к воображению (*imagination*) или фантазии, без чего не может быть чуткой восприимчивости к прекрасному, достигает у разных лиц весьма разной степени совершенства.

Аддисон активизировал выдвинутое Шефтсбери понятие «внутреннего ощущения», толкуя его как «силу воображения». Эта сила, обнаруживаясь в действии, несет с собой удовольствие, отраду, радость. Понятие радостей воображения расширено Аддисоном так, что оно стало охватывать собой не только чувство прекрасного как эстетического удовольствия в узком смысле слова, но также величественное и новое, или «необыкновенное (*uncommon*)», непривычное. Это три первичные радости воображения, и они возникают прежде всего через посредство зрительных восприятий естественных объектов, процессов и событий, а затем, производным образом, — через творения искусства, которые воссоздают действительность резцом скульптора, кистью живописца и словом поэта.

В понимании собственно прекрасного Аддисон, как впоследствии и Рейнолдс, использует классицистскую традицию и усматривает красоту в симметричности и пропорциональности. В соответствии с общим делением первичных радостей воображения на непосредственные и производные Аддисон разделяет на два вида и красоту: наш дух непосредственно признает прекрасными некоторые объекты (гармонично сложенное женское тело, оперение экзотических птиц и т. п.), тогда как в других случаях радость восприятия прекрасного возникает в воображении от умения почувствовать живость и разнообразие сознательно подобранных красок на полотне, пропорциональность частей и расстановку фигур в

¹ Настоящее издание, с. 183.

скульптурных композициях и прочих искусственно созданных предметах и ситуациях.

Новое, необычное вызывает в нас «приятное удивление»¹. Близок к этому чувству, хотя и не совпадает с ним, тот сильный подъем нашего воображения, который вызывается огромными, величественными предметами. Аддисон не только различает прекрасное, новое и величественное, но и указывает на их воздействие. Наиболее впечатляют нас эти феномены, когда они возникают совместно: тогда они усиливают друг друга и обостряют радости воображения. Поэтому Аддисон так восхищается Джоном Мильтоном: в его знаменитой поэме, по мнению Аддисона, как бы соединились качества творений Гомера, Вергилия и Овидия, отличавшиеся соответственно порознь величием, красотой и умением поражать слушателя и читателя чем-то необычным.

Об эстетическом значении необычного, нового позднее вслед за Аддисоном будут писать многие британские теоретики. Генри Хоум в «Основаниях критики» (1762) начнет главу, специально посвященную этому понятию, словами, что «ничто, в том числе и красота и даже величие, не вызывает столь сильных эмоций, как новизна»². Не отклонится от этой мысли и Юм.

Отнесение нового и неожиданного в разряд источников эстетического чувства в XVIII веке очень детально продумано не было, но само по себе оно не было произвольным: связь между новым, возвышенным и прекрасным имеется, и философ XIX века Бернад Больцано в трактате «О понятии прекрасного» (1843) разъяснит впоследствии, что отсутствие новизны губит свежесть, а с ней и красоту. А когда на три названные выше первичные «удовольствия воображения» Аддисон наслаивает вторичные переживания, заключающиеся в нашем отношении к ним, — любопытство, беспокойство и влечение, то есть своего рода социальный инстинкт «симпатического» тяготения, он указывает, что эти переживания также обладают эстетическим значением, и это еще более сплетает вместе три исходные категории во главе с «прекрасным», хотя и не ведет к их отождествлению.

Одно из непрременных свойств эстетического Аддисон видит в следовании природе, а вместе с тем в простоте, для которой он не жалест похвал, называя ее и «прекрасной» и «величественной». Но в естественной простоте есть нечто странное, ибо не очень понятно, почему «те же самые картины природы, которые вызывают похвалу самого обыкновенного читателя, покажутся прекрасными и самым утонченным цените-

¹ Эстетические свойства «необычного» интересовали и французских писателей, например позднего Корнеля.

² Хоум Г. Основания критики, с. 183.

лям»¹. И вообще следует считать законом, что «только природа может произвести такое впечатление и доставить удовольствие всем вкусам, как самым непосредственным, так и самым утонченным»². Причину этого Аддисон видит в том, что природа сочетает в себе огромную простоту с величайшим разнообразием, она не чужда не только вычурности и напыщенности, но и монотонности и бесцветности. «В грубых небрежных мазках природы есть нечто более смелое и мастерское, чем в изящных прикосновениях и украшениях искусства»³. В свойственной природе бесконечном разнообразии порождаемых ею образов таится ключ и к раскрытию принципиальных истоков единства нового с возвышенным и прекрасным, а также того своеобразного взаимоотношения природы и искусства, которое Аддисон выразил в двусмысленной формулировке: «мы считаем творения природы тем более прекрасными, чем больше они напоминают произведения искусства»⁴.

Что означают эти слова? Из контекста обнаруживается нечто совсем противоположное буквальному их смыслу. Природа более величественна, неожиданна и прекрасна, чем произведения искусства, но она восхищает нас не на каждом шагу, а тогда, когда в ней обнаруживаются настолько поразительные правильность и разнообразие форм, что они кажутся «следствием замысла». В этих случаях произведения природы и искусства сближаются, и относительно похожести отображения у нас возникает иллюзорное представление (продукт воображения!), будто оригиналом является не объект природы, а некое замечательное произведение искусства, копией же — этот естественный объект. Иными словами, отношение отражения перевертывается. Сама природа поднимается до высокого уровня искусства, но критерий сравнения находится в ней самой, нам же кажется, что природа подражает внешним эталонам. Там, где в искусстве удается достигнуть наивысшей близости к природной действительности и оно сближается с ней, мы ошибаемся менее всего, ибо в тождестве неразличимых друг с другом вещей не так уж важно, где оригинал и где копия. Это происходит в тех случаях, когда в искусстве художник пользуется наиболее естественными средствами выражения замысла; вот почему Аддисон обращается к примерам из области садово-паркового искусства и восхищается «искусственно созданной дикостью» некоторых итальянских и французских парков, свободных от сковывающей регулярности и скучного педантизма. В случаях подобного рода творения искусства и природы наиболее помогают одно другому и взаимодополняют друг друга, создавая неподражасмый ансамбль, отмеченный чертами того, что Шиллер впоследствии назвал

¹ Настоящее издание, с. 124.

² Там же, с. 129.

³ Там же, с. 195.

⁴ Там же, с. 196.

«благородной смелостью» в воспроизведении природы. Кант в «Критике способности суждения», исходя из иных, чем у Аддисона, теоретических посылок, пришел, однако, к похожей мысли: природа прекрасна, когда имеет вид искусства, а искусство — когда имеет вид природы.

С очерченных выше позиций Аддисон подходит, например, к вопросу о дамских модах как средстве подчеркивания и усиления женской красоты: шаблоны и застывшие каноны, неизменные жесткие правила нигде и никогда не бывают хороши.

Реконструированный нами ход мыслей Аддисона методически плодотворен. Он был связан у него с его общей тенденцией критики в адрес всякой абсолютизации форм в искусстве: содержание, смысл, мысль и искреннее чувство — вот что ценно в любом художественном произведении.

К сказанному можно добавить несколько слов о воззрении Аддисона на сущность трагического в искусстве: он ссылается на Аристотеля, но присоединяет к его взглядам соображения новых французских эстетиков, главным же считает естественность ситуаций и искренность тех переживаний героев, которые затрагивают нашу душу, вызывая в ней сострадание, горячее сочувствие и тревогу за их судьбы. Смесь этих чувств Шиллер впоследствии кратко обозначит как «скорбное волнение».

Наиболее крупным и систематически мыслящим эстетиком первой трети XVIII века на Британских островах был, бесспорно, Френсис Хатчесон.

В своем «Исследовании о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725) он вслед за Шефтсбери настаивает на автономном и, по сути дела, врожденном («предопределенном») внутреннем чувстве прекрасного (Мандевиль его существование отрицал). Хатчесон признает и факт многообразия вариаций вкуса. Его рассуждения насчет того, что «имеется по крайней мере такое же большое разнообразие пристрастий в отношении объектов внешних чувств, как и в отношении предметов красоты»¹, и объяснение им данного обстоятельства различиями в психических ассоциациях людей предваряли уже отмеченные нами мысли Юма на этот счет. Мы найдем их в главе «О красоте и безобразии» юмовского «Трактата о человеческой природе» (первый том, 1739). Хатчесон настаивает на связи эстетического и нравственного, и этот мотив прослеживается далее через все столетие, не миновали его затем ни Хоум, ни Юм. Дань просветительскому рационализму обнаруживается в поисках Хатчесоном объективных корней «абсолютно» прекрасного, которые он усматривает в упорядоченно-гармоническом единстве многообразного и в разнообразии единого, приведенного к аналогичной целостности, так что эстетический вкус состоит в умении ухватить меру этой гармонии².

¹ Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика, с. 109.

² См. там же, с. 63—66.

То, что было высказано Аддисоном в незавершенной эссенстской форме, получило у Хатчесона строгую и последовательную разработку.

Примерно такую же точку зрения, что и Хатчесон, но стремясь избежать упрощений, спустя четверть века проводит Хогарт в «Анализе красоты»: «целесообразность, единообразие, простота, сложность и величие — все они принимают участие в создании красоты, взаимно исправляя, а иногда и ограничивая друг друга»¹. Примером интеграции перечисленных качеств Хогарт объявляет свою знаменитую волнистую «линию красоты», а на основе мотива целесообразности у него намечается даже нечто вроде эстетики механизмов и машин. Также и Генри Хоум пишет о правильности, пропорциональности, единообразии и порядке как атрибутах «абсолютной» красоты.

В середине столетия о вкусе и прекрасном пишут многие авторы. Чувственно-эмоциональную трактовку этих категорий проводят Дж. Бейли в «Опыте о возвышенном» (опубл. 1747) и Д. Купер в «Письме о вкусе» (1755). В своих лекциях А. Смит обращает внимание на столь характерное впоследствии для зрелого капитализма явление, как растворение вкуса в моде. Заметным событием стал «Опыт о вкусе» (1756) Александра Джерарда. В этом сочинении он во многом опирается на Бейли, местами даже буквально следует ему. Джерард проводит различие между двумя компонентами эстетических оценок — «чувством» и «суждением». Первое или второе преобладает у ценителей искусств в зависимости от их индивидуальных особенностей. У одних господствует магнетическая сила «воображения», нечто вроде «симпатии» к объектам, а у других — упорядоченное размышление. Если Шефтсбери прежде всего «чувствовал», то Бёрк более «рассуждает».

Но Джерард сам пытается обязательно упорядочить эстетические чувства рассуждением. Он подразделяет их, а значит, и прекрасное в широком смысле слова, на шесть частных видов. Таковы собственно прекрасное, возвышенное, неожиданное (новизна), раздражительное, гармонизирующее и смешное (насмешка).

Эти виды прекрасного Джерард описывает в публикуемом в настоящем издании (в некотором сокращении) его «Опыте о вкусе»². Вначале он рассчитывал на то, что через сопоставление и выявление внутренних связей ему удастся отыскать определенные черты прекрасного в собственном смысле слова. Но рассмотрение этих связей повело к обратному результату. Джерард в конце концов возвратился к тому общему положению, что прекрасно все то, что нам так или иначе нравится, доставляет удовольствие (*takes pleasure*). Это был довольно крайний вывод из отождествления прекрасного с эстетическим вкусом, и он толкал на грань феноменализма. Но рассмотрим все по порядку.

¹ Хогарт В. Анализ красоты. Л.—М., 1958, с. 140.

² См. настоящее издание, с. 232 и далее.

Вкус, согласно Джерарду, является продуктом взаимодействия природы и воспитания, и формируемые этим взаимодействием чувства прекрасного и возвышенного должны быть взяты в контексте указанных выше частных видов эстетического вообще. Впрочем, он смотрит на эти виды с еще более широкой точки зрения — это такие эмоциональные состояния, которые выражают собой весьма «простые способности человеческой природы» (к их числу он добавляет добродетельность) и находятся в ассоциативных взаимовлияниях и взаимодействиях. Ассоциации у Джерарда оказываются чуть ли не единственным источником прекрасного в поэтическом творчестве и главным основанием величественности в архитектуре.

В нерасторжимое целое сплетает Джерард эстетическую теорию с многочисленными наблюдениями из области психологии эстетического восприятия, как это и подобает стороннику методов эмпирической эстетики. Он выявляет, например, такое тонкое обстоятельство, как роль метауровня эмоциональных переживаний, а именно удовольствия или неудовольствия, проистекающих от осознания человеком характера своих переживаний (в частности, неприятно состояние праздности и вообще бездеятельности). Факт значительного усиления влияния чувства новизны на остроту собственно эстетических переживаний он связывает с приятным осознанием «изобретательности» художника.

Понятие прекрасного (красоты) в широком смысле слова используется Джерардом потому, что слово «красота» применяется почти ко всему, что «доставляет нам удовольствие»¹. Он считает даже, что всякое удовольствие, получаемое нами через зрение, если оно не имеет точного отдельного названия, может быть названо удовольствием созерцания красоты. Следуя за своими предшественниками, Джерард выделяет прежде всего красоту формы, определяемую наличием «единообразия» (он отличает единообразие от цельности), «разнообразия» и «пропорциональности». В отношении первых двух из названных качеств он обращает внимание на их единство как двух взаимопротивоположностей, тогда как в образовании чувства возвышенного играют роль свои две противоположности — «цельность» и ее антипод в виде «причудливости». Что касается «пропорциональности», то Джерард считает, что нередко, хотя далеко не всегда, она вытекает из пригодности и полезности. Но собственно «полезность» — это особый вид прекрасного. В относительной своей самостоятельности должна быть рассмотрена и красота окрасок, где особенно много значат ассоциации. Например, «зелень полей вызывает восторг не только потому, что безвредна для глаз, но главным образом потому, что внушает приятную идею плодородия»². Но если все это так, то единое чувство красоты распадается.

¹ Настоящее издание, с. 246, 254.

² Там же, с. 253.

Интересны соображения Джерарда о чувстве, или вкусе, подражания. Речь идет здесь и вообще о важности отражения действительности в искусстве, и об одной из разновидностей чувства прекрасного, когда от осознания мастерского воспроизведения оригинала в художественном произведении возникает особенное чувство удовольствия. Идет здесь речь и о подражании как принципе эстетического ассоциирования. «Когда подражают великолепным оригиналам, их копии заимствуют свое очарование не только у точности подражания, но также у совершенства, которое они представляют; и то удовлетворение, которое доставляют эти копии, может быть почти в равной степени приписано как красоте и возвышенности, так и подражанию»¹. Адам Смит, несомненно, был знаком с рассуждениями Джерарда, который выступил против натурализма и бездушного копирования вещей, названного им «неприятным раболепием» перед объектами. «Раболепствующий» в этом смысле забывает о степени ценности для субъекта того или иного из объектов, копируемых средствами искусства; тем самым он усыпляет мысль и заглушает способность воображения у зрителей. И вообще ведь «каждая трудность исполнения усиливает нашу идею искусства...»². Итак, значение активности субъекта в искусстве и в эстетическом переживании велико.

Однако это можно толковать и феноменалистически. Но хотя Давид Юм развивает, как известно, именно феноменалистическую эстетику, его знаменитое эссе «О норме вкуса» (1757) не было все же однозначным манифестом эстетического релятивизма, не стало оно и выражением окончательной точки зрения этого философа. Более того, именно в этом эссе Юм одновременно с Бёрком провозгласил необходимость нормы вкуса, достигаемой и обоснованной путем анализа эмпирических фактов и по возможности общеобязательной. Юм солидарен с Бёрком в том, что вкус складывается на основе человеческих страстей и вообще чувствительности, развивается от рассуждений и упражнений и «по большей степени состоит из нашего умения вести себя, принимать во внимание время и место...»³. В подобных высказываниях, впрочем, не до конца было еще преодолено характерное для XVII века отождествление вкуса с чувством приличия и тактом, а эссе Юма «О норме вкуса» все-таки осталось звеном и в феноменалистической традиции, и неудивительно, что спустя полвека Ричард Пейн-Найт в «Аналистическом исследовании о принципах вкуса» (1805) заявит, что коль скоро понятие прекрасного сводится к понятию вкуса, то прекрасно лишь то, что нам кажется таковым.

Эстетическая эссенстика Юма была сплетена из противоположных мотивов. Несколько иного рода противоречие свойственно теоретической

¹ Настоящее издание, с. 257.

² Там же, с. 260.

³ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 59.

системе Генри Хоума (лорда Кеймса): ему не удалось склеить воедино идеи Юма и Локка, не смог он и защитить классицизм посредством эмпирической аргументации. Более последовательно проводит материалистический сенсуализм Локка Эдмонд Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). И даже с большей прямоотой, чем это решился бы сделать сам Локк: Бёрк превращает учение о вкусе в теорию ощущений, включая в состав вкуса даже вкусовые ощущения в их буквальном смысле, хотя сопоставление вкуса с вкусовыми ощущениями наметил уже Аддисон. Анализ Бёрка временами мелочен, то и дело у него стирается граница между эстетикой и физиологией.

Но это не значит, будто Бёрк целиком растворил всю эстетику в психологических или антропологических сюжетах. Наоборот, ему хочется отыскать объективную основу красоты, как источника «любви» человека к данному объекту, и он намечает семь свойств, присущих вещам вне нас, как-то небольшие размеры, гладкость поверхности, плавность очертаний, утонченная хрупкость и нежность строения, чистота красок и звуков и другие, на основании наличия которых мы воспринимаем эти вещи как прекрасные. Он убежден в том, что восприятие прекрасного не может быть отождествлено ни с усвоением истины и переживанием добра, ни с осознанием полезности данного предмета. Подобно Хатчесону и Хоуму, он признает некоторую связь между прекрасным и морально совершенным, но, в отличие от Хогарта, Джерарда и Юма, этот самый оригинальный английский эстетик XVIII века отстаивает независимость прекрасного от полезного и даже от целесообразно совершенного.

Данные мысли Бёрка не прошли мимо внимания Канта, тогда как другие моменты его эстетики заинтересовали Дидро и Лессинга. В Германии конца XVIII века, когда сам Бёрк давно перестал заниматься эстетикой и занялся спором с Фоксом и Шериданом по поводу мнений о французской революции, проблема эстетического вкуса получила широкий резонанс и еще более, чем в Англии, философское звучание. Это нашло свое выражение в трактате Фридриха Шиллера «Каллий, или о красоте» (1793), где он сопоставляет Бёрка с Кантом и соглашается с мнением Бёрка о непосредственном характере прекрасного¹. Касается взглядов английского эстетика Шиллер в пятнадцатом из своих «Писем об эстетическом воспитании человека» (1794), где он полемизирует с имеющимся у Бёрка тезисом о том, что сама жизнь человека есть красота. Но наиболее глубокой реакцией на эстетическую проблематику и ее разработку в «Философском исследовании...» Эдмонда Бёрка явилась знаменитая кантовская «Критика способности суждения» (1790). Саму проблему вкуса Кант заимствовал не только от своих немецких предшествен-

¹ См.; Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1957, с. 71.

ников — Риделя, Зульцера и Тетенса, — но и от Хоума и других английских и шотландских авторов: ведь он читал в немецких переводах большинство их крупных сочинений по эстетике. Перекочевала к нему из Англии и Шотландии и проблема «двойственности» прекрасного.

Немало споров в английской эстетике XVIII века происходило о сущности «живописного» (picturesque). Начало этим спорам положил Уильям Гилпин. В своем сочинении «Принципы живописно прекрасного» (1768) он стремился столь же активно воздействовать на склонности читающей публики, как за пятьдесят пять лет до него Аддисон. Полемика Гилпина с Юведейлом Прайсом и Пейн-Найтом и другие его выступления в печати показали, что эта категория, первоначально применявшаяся в смысле «живого» (по стилю), «богатого» (образами), к концу столетия стала приобретать иное значение. Живописно то, что «поэтически волнует», «разжигает воображение очей». Эта эволюция смысла категории живописного соответствовала общему переходу от классицистских вкусов к предромантическим. Аналогичный процесс происходил и в дискуссии о стилях в садово-парковом искусстве между Хемфри Рептоном, Пейн-Найтом и Юведейлом Прайсом.

Самые интересные приключения в английской эстетике XVIII века пережила категория возвышенного. Сначала о возвышенном, следуя псевдо-Лонгину, писали только применительно к области поэтики и риторики. Но в XVIII веке, особенно во второй половине, этой категорией действительно стали интересоваться, пожалуй, больше, чем категорией прекрасного, и это был знак приближения эпохи романтизма, которая само прекрасное расширит до возвышенного и даже подчинит его «возвышенности». Будет подорвано убеждение в том, что искусство должно создавать собственно прекрасное и только его (придет и такое время, когда поймут, что и безобразное не только может, но и должно быть предметом искусства, хотя оно иногда бывало им и прежде). Уже в 60-х годах XVIII века саму проблему вкуса стали понимать преимущественно как вопрос о восприимчивости к возвышенному, и об этом вопросе стали спорить с большим жаром. В монографии Уолтера Хиппла о прекрасном, возвышенном и живописном это ныне показано весьма обстоятельно¹.

Естественно, что понятие возвышенного не могло быть совершенно чуждым классицизму по самой природе данного стиля, но собственно картезианская эстетика его не исследовала, хотя Буало требовал возвышенности стиха, высказав такое пожелание: «Пусть низкий слог хранит и строй и благородство»². Но как уже сказано, интерес к «возвышенному» в Англии развивался, в общем, в ключе преодоления класси-

¹ См.: H i p p l e W.-J. Jr. The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory. Carbondale, Ill., 1957, part I.

² Б у а л о. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 59.

цистских художественных вкусов и всего комплекса эстетических учений предшествовавшего столетия. Категория возвышенного в XVIII веке превратилась в Англии в орудие борьбы против классицизма уже в те годы, когда трактовка прекрасного еще носила на себе печать классицистских доктрин, хотя тезис о привилегированности категории прекрасного в эстетике и ее главенстве в ней уже поколебался. «Противоположность между прекрасным и возвышенным,— пишет С. Монк,— символична для противоположности между искусством Просвещения и искусством середины этого столетия, которое стремилось уйти от формализма и скованности неоклассицизма и которое в теории и практике определенно подвигалось к романтической позиции»¹. Но в этом движении сама противоположность между возвышенным и прекрасным подчас стиралась, поскольку романтическая красота все чаще стала сливаться с понятиями необычного, чудесного, исключительного и возвышенного.

Говоря об истории категории возвышенного на английской почве, опять нужно упомянуть Аддисона как первого эстетика, отделившего «величественное (the great)» от прекрасного, но не отличившего его от патетического. Браун, сторонник Шефтсбери, противопоставил друг другу первые две из этих категорий (1739). Таким образом, Бёрк, который уже в названии своего труда поставил «возвышенное (the sublime)» на первое место перед «прекрасным», опирался в своем новаторстве на предшественников. В 60-х годах, после выхода в свет сочинений Бёрка и Хоума, «возвышенное» в мышлении эстетиков явно одержало верх над «прекрасным», хотя разногласия мнений по поводу самого «возвышенного» продолжалась. Все же в первом приближении можно сказать, что если примерно до середины столетия большинство участников спора о возвышенном шло за псевдо-Лонгина, сводившим весь вопрос к отбору поэтических средств облагораживания души на примерах великих людей, то во второй половине XVIII века наибольший авторитет завоевал и долго удерживал Бёрк². Но в подробностях все это происходило гораздо сложнее.

Джон Деннис усматривал возвышенное во всяком чрезвычайном проявлении силы и мощи, где бы оно ни встречалось. Аддисон и Джерард указывали корни возвышенного в огромных размерах созерцаемого предмета. В № 412 «Спектейтора» (1712) Аддисон отмечал «своего рода грубое

¹ Monk S. The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England. Ann Arbor, 1960, p. 236.

² Первые переводы из псевдо-Лонгина на английский язык относятся к 1652 году, а в 1698 году для нового перевода «Опыта о возвышенном» был использован и франкоязычный вариант перевода, выполненный Вуало. В XVIII веке «Опыт» переиздавался в Англии 15 раз. И уже в последней трети столетия Рейнолдс, когда он в своей третьей академической речи излагает теорию возвышенного как «высокого (grand) стиля», снова движется в русле идей псевдо-Лонгина.

величие» обширности и безбрежности, которые вызывают в нас примерно те же чувства, что и размышления о бесконечности и вечности. Переживание величественного в нас вызывают «виды открытой равнинной местности, бескрайней неводеланной пустыни, гигантских нагромождений гор, высоких скал и пропастей или же широкого водного простора»¹.

Для Джона Бейли в его ассоцианистско-сенсуалистическом «Опыте о возвышенном» (опубл. 1747) главное заключается именно в ощущении и переживании простора: особенно возбуждают чувство возвышенного, по его мнению, океаны и облака, обширные поля, широкие и длинные городские проспекты. Этим тезисом он не ограничивается и довольно тонко выделяет и другие разновидности возвышенного — они могут быть найдены и в страшном, и в могучем, и в продолжительном, свою роль играют как новизна, так и относительная простота (однородность) восприятия. Но основным пунктом выкладок Бейли остается понятие «беспредельности (vastness)», откуда он и выводит описываемые им переживания². Во всех случаях истоки возвышенного находятся, согласно Бейли, в самой природе объектов вне нас. К этому стоит добавить, что он в немалой степени соединил воедино мотивы Денниса и Аддисона, а Джерард в своих рассуждениях о возвышенном опирается именно на взгляды Бейли, как на свой главный отправной пункт.

Джерард не отличает возвышенного от величественного и считает возвышенными все те предметы, которые массивны и крупны (quantity) или обладают «большим размером, в сочетании с *цельностью*»³. К этому он добавляет длительность, а тем более вечность существования, и потому возвышенны могучие и длинные реки, высокие горы и простор чистого небосвода. Не обходясь без ссылок на псевдо-Лонгина, он рассуждает так: «дух, когда перед ним предстает большой предмет, расширяется в соответствии с размером этого предмета и охватывает его весь целиком, он наполняется одним огромным ощущением; которое полностью захватывает его, приводит в состояние торжественного спокойствия и поражает глубоким безмолвным удивлением и восхищением, ему так трудно расширяться до размеров своего объекта, что это оживляет и воодушевляет его настроение (...). На основании ощущения этой огромности он испытывает благородную гордость и имеет очень высокое понятие о своей собственной способности»⁴. Роль субъекта в чувстве возвышенного еще более усиливается Джерардом, когда он к числу возвышенных «объектов» относит патриотизм, великодушие и вообще человеческие совершенства, величие которых было отмечено еще Локком.

Все существовавшие до него точки зрения учитывает и резюмирует

¹ Настоящее издание, с. 190.

² См.: Vallie J. An Essay on Sublime. London, 1747, p. 4—7.

³ Настоящее издание, с. 237.

⁴ Там же, с. 238.

Генри Хоум (лорд Кеймс). Но он, как и Юм, а отчасти и Джерард, особенно старается подчеркнуть значение величия самого человеческого духа: «...восторгаясь возвышенным предметом, читатель чувствует себя как бы вознесенным на более высокую ступень»¹. Поэтому он считает наиболее возвышенными человеческие качества — таковы для него прежде всего мужество, гордость, щедрость. А начиная с третьего издания (1765) «Оснований критики», он вновь стал сближать возвышенное и «величественное (*grandeur*)» с прекрасным.

Наиболее подробно о возвышенном писал Бёрк. И если Юм предпочитал пользоваться термином «величие (*greatness*)», то Хоум, видимо, как раз не без влияния со стороны Бёрка, остановился на термине *sublime*, хотя и пользуется не только им одним. У Бёрка же этот термин — основной. В писании Бёрка о возвышенном можно видеть кульминацию исследований этой категории во всей британской, а может быть, и континентальной эстетике XVIII века, но в них же может быть подмечен и зачаток будущего упадка буржуазной эстетической мысли. Как бы то ни было, заслуги Бёрка в исследовании категории «возвышенное» бесспорны.

Эдмонд Бёрк отличает восторженное удовольствие (*delight*) при созерцании возвышенного от наслаждения (*pleasure*) прекрасным. Это специфическое удовольствие возникает, как и в феномене трагического, в недрах чувств ужаса и страха перед всем тем, что бездонно и пустынно, огромно и бесконечно, грозно и могуче, полно кромешной тьмы и одиночества². Силы природы и всего окружающего человека мира выступают в возвышенном, как бы приняв статус антикрасоты. Бёрк не остановился перед совсем «невозвышенным» выводом, что перед ликом возвышенного человек переживает не только изумление и восхищение, но и собственное ничтожество, и все же невольно достигает при этом такого качества возбуждения и волнения духа, которое по-особому приятно. Получается все-таки, что «все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного, то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать»³. Типичные примеры возвышенного, согласно Бёрку, — это завывание бури и раскаты грома, а с другой стороны, ночной мрак, дремучий лес и грозное безмолвие.

¹ Хоум Г. Основания критики, с. 178. Ср. с. 165, 170.

² См.: Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного, с. 88—103.

³ Там же, с. 72. Впоследствии Шиллер признает, что чувство возвышенного — «это сочетание страдания, доходящего на высшей ступени до ужаса, с радостью, которая может возвыситься до восторга...» (Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 492).

Возникает вопрос о механизме притяжения субъекта к возвышенному, без наличия чего было бы лишено всякого основания рассмотрение этой категории в эстетике. В чем причины восторга при встрече со всеми этими тревожными, опасными и даже сокрушительными для человека объектами, и как может быть приятно осознание своего ничтожества? Бёрк видит решение вопроса в том, что принижающие человека переживания умеряются и как бы снимаются осознанием собственной безопасности. Человек возвышается как эстетик тогда, когда принижается как эгоист, но с равным правом можно сказать, что, по Бёрку, субъект наслаждается низменным чувством тогда, когда видит источник своего возвышения в правоте эгоизма. Да, такой мыслитель мог впоследствии, как это и произошло, выступить с обличениями в адрес французской революции...

Взгляд Бёрка на возвышенное как на ужасное и потрясающее, а он писал и о «восторженном ужасе»¹, сближает его с будущими романтиками. Но его же воззрения на последствия переживаний возвышенного отдалают от них. Бёрк рассуждает о том, что в качестве защитных реакций человеческого организма, всегда нацеленного на самосохранение и теперь перед ликом чего-то страшного и грозного автоматически мобилизующего свои внутренние силы, усиливается кровообращение, напрягаются сосуды и т. д. Неудивительно, что по поводу этих физиологических выкладок немецкие романтики острили, что остается сходить за порцией «возвышенного» в аптеку.

Однако в теории Бёрка возникает и другое противоречие; он признает, что тревожное чувство при созерцании возвышенного не исчезает, и это чувство указывает на одиночество человека, но тогда исчезает эстетический, а значит, социальный характер этой категории (вполне свойственный, по словам самого же Бёрка, категории прекрасного). В результате возвышенное, вопреки исходным тезисам Бёрка, вынуждено отойти в эстетике на второй план. Однако, считая, что «великолепие в равной мере является источником возвышенного»², Бёрк сам же сближает возвышенное с прекрасным.

Кант в вопросе о важности категории возвышенного, а также об автономии чувства прекрасного и в идее об отношении всеобщности вкуса к индивидуальным эстетическим суждениям прислушался к Бёрку. Но это не помешало Канту разработать эти категории совсем иначе. В истолковании отношения возвышенного к человеку Кант, как и Гердер, отверг Бёрка и солидаризовался с Хоумом: созерцая то, что вызывает чувство возвышенного, человек не должен обороняться, ему и не следует падать перед ним ниц, а наоборот, надлежит крепить это возвы-

¹ Бёрк Э. Цит. соч., с. 159.

² Там же, с. 107.

шенное в самом себе, и благодаря этому возвыситься самому¹. А в методе Кант противопоставил эмпиризму Бёрка свой априоризм.

«Эмпирическая» традиция в британской эстетике встретила теперь критиков и на отечественной почве. Таким критиком в конце столетия стал Томас Рид, последний крупный философ XVIII века на Британских островах. Многие особенности его теории, как и многие характерные черты концепций его предшественников, есть общее «следствие философского подхода к эстетике (philosophizing of criticism)»². Но этот подход иной, чем прежде. Рид выступил против локковской традиции, опираясь при этом на выработанные им самим эпистемологические принципы так называемой «шотландской школы здравого смысла». Принципы эти довольно эклектические: кое-что в них осталось от эмпиризма, но на него наслонилась модификация теории врожденных идей.

Рид отличает возвышенное от необыкновенного и от прекрасного. А в своих «Опытах о духовных способностях человека» (1765—1788) он заново ставит вопрос, существуют ли возвышенное и прекрасное в самих объектах, а не только в отношениях потребителей искусства к его предметам? Ответ Томаса Рида гласит: прекрасное или безобразное в объекте возникает в зависимости от природы или структуры этого объекта³. В письме к А. Алисону от 3 февраля 1790 года Рид подтверждает, что прекрасное в самих объектах существует, однако этими объектами в конечном счете могут быть только «духовные (intellectual)» вещи. И на свой манер, хотя и не слишком оригинально, Рид сближает и сливает прекрасное с чувством вкуса. Это чувство он истолковывает как выражение «очевидных» первичных истин, обнаруживаемых методом интроспективной интуиции. По сути дела — это врожденные истины. Что касается наслаждения произведениями искусства, то Рид относит его к числу вторичных переживаний, зависящих в данном случае от степени сходства этих произведений с воспроизводимыми реальными прообразами. Для выявления всей красоты этих прообразов априорные истины все-таки недостаточны, и здесь необходимо активное размышление. К этим идеям Рида проявляли потом интерес французские романтики.

В «Лекциях об изящных искусствах» (1774) Томас Рид объявляет прекрасным все то, что «наилучшим образом приспособлено для достижения той цели, ради выполнения которой оно и было сделано»⁴. Прекрасно то, что телесно или духовно совершенно, превосходно в своем роде, например, в полноте подражания некоторому объекту, и вообще в полноте и изобилии. Из этих перечислений и других замечаний Рида, не очень, впрочем, детализированных, видно, что он связывает прекрас-

¹ См.: Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1966, с. 270.

² H i r p l e W.-J. Jr. Op. cit., p. 3—7.

³ См. настоящее издание, с. 298—304.

⁴ Настоящее издание, с. 299.

ное не только с целесообразностью и полезностью, но и с нравственным совершенством и величием и даже с величием вообще. Рид принял проводившееся Аддисоном различие трех источников удовольствий хорошего вкуса — новизны, величия и красоты, но теперь сам же стирает границу между ними: он пишет о том, что новизна прекрасна, когда она приносит пользу, а первичную, или «первозданную (original)», красоту составляют «качества духа, которые возбуждают наше уважение»¹, но такие качества одновременно и возвышенны. С другой стороны, возвышенность и величие совершенны и прекрасны, когда они проникнуты сдержанностью и простотой и чужды напыщенности и помпезности.

Наряду с «первичной» Рид выделяет и «производную» красоту, одним из видов которой является красота произведений искусства. Производная красота «возникает из восприятия какого-либо совершенства...»², в том числе упомянутого выше совершенства в воспроизведении предметов и событий средствами искусства. И это Рид также понимает очень широко: совершенное прекрасно, но совершенным может быть и величественное. Эстетические категории и понятия у Рида все более переплетаются друг с другом, переходят друг в друга и сливаются. Неудивительно, что он включает в свою концепцию те мнения о прекрасном, которые имелись у нескольких предшествовавших ему теоретиков, начиная с Хатчесона. Но для того, чтобы прийти к такому результату, вовсе не требовалось теоретико-познавательных принципов «шотландской школы».

Другой представитель этой школы, Дьюгалд Стюарт, тоже занимался эстетикой, и он предпринял последнюю в XVIII веке попытку теоретического синтеза на основе исторического анализа, но эклектический результат этого синтеза не принес успеха его автору.

Что касается Томаса Рида, то он в некоторой мере возвратился к мыслям Шефтсбери, Хатчесона и Попа. Так спираль развития британской эстетической мысли в XVIII веке завершила свой главный «виток». Начало следующего «витка» было ознаменовано усилением предромантических настроений, — уже как в Великобритании, так и в Германии. Это внесло резкое изменение в судьбу всех изысканий о вкусе: произошло не только то, что на закате столетия эта тема вытесняется темой художественного гения, но и само понятие вкуса также изменилось, что видно уже по отношению к нему апологетов. Прежде вкус анализировали, теперь считают, что его можно лишь культивировать, ибо вкус иррационален и анализировать его бесполезно.

Впервые о гении как особенно одаренной личности в Англии писал еще Аддисон в № 160 «Спектейтора» (1711), не проводя, впрочем, особо-

¹ Настоящее издание, с. 298.

² Там же, с. 299.

го различия между гением в науке и гением в искусстве. Проблему гения затронул и Бёрк в своей «Записной книжке» (1750—1756). Джерард посвятил этой теме специальный «Опыт о гениальности» (1774), где он подчеркнул отличие гениальности как врожденной активной способности к творчеству и формированию вкуса от самого вкуса как поддающейся некоторому воспитанию способности к эстетическому восприятию, — способности, которая сама по себе пассивна. Менее определенно, но в том же направлении рассуждал об этом в своей первой академической речи 2 января 1769 года Рейнолдс, призвав следовать в искусстве великим образцам гениальных мастеров.

Более поздние английские учения о гении выросли уже непосредственно в лоне романтического движения. Они испытали на себе сильнейшее воздействие со стороны немецкой философии и литературы. Проблему гения ставят и Кант и Шеллинг. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793—1794) прямо связывает значение вопроса о гении с тем фактом, что в современную эпоху повсюду стал утверждаться дурной вкус, а в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1769) рассматривает гениальность как особую наивность и непосредственность, в которой «простота торжествует над изощреннейшим искусством. Он (то есть гений. — И. Н.) действует не по изученным принципам, а посредством догадок и чувств; но его догадка — внушение божества (все, что творит здоровая природа, божественно), его чувства — закон для всех времен и поколений»¹. Руссоистский мотив критики отчуждения в современной культуре приобретает теперь все более выраженный антибуржуазный смысл: зреет возмущение тем, что заправили современного мира бесстыдно торгуют искусством и развращают вкусы народа. Перед творцами шедевров обрисовывается теперь неотложная задача заново, вопреки сложившимся ложным вкусам, воспитать «истинный вкус» нации. Но подлинный вкус означает торжество гениального духа. И в Англии пришло время культа гения, время идей Вордсворта, Колриджа и Хэзлитта. В этих идеях верное, то есть критическая позиция, и неверное, а таким было многое прочее, соединялось в сложную смесь, но не в данной статье следует разделять ее, то есть подвергнуть анализу.

Началом этого нового периода в британской литературе и искусстве принято в истории эстетики считать выход в свет в 1798 году «Лирических баллад» Вордсворта и Колриджа. Предисловие Вордсворта, одного из признанных лидеров «озерной школы», ко второму изданию (1800) этих баллад можно считать за поворотную веху в истории эстетической мысли. Но в концептуальный багаж романтиков внесли свой вклад и представители психологического ассоцианизма, который культивировал-

¹ Ш и л л е р Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 396.

ся все предшествовавшие десятилетия. Индуктивист Алисон в своих «Опытах о природе и принципах вкуса» (1790) завершил метаморфозы «возвышенного», выпавшие на долю этой категории в XVIII веке, соединив романтизм с ассоцианизмом.

К этим годам категория «возвышенного» уже претерпела заметную романтическую трансформацию. Недаром эдинбургский профессор риторики Хьюдж Блейр из кружка Хоума и Юма объявил стандартом вкуса возвышенную риторику поэм Оссиана (разумеется, решительно отрицая их апокрифический, каким он был в действительности, характер). Книга шотландца Алисона особенно любопытна анализом тех зрительных форм, которые через посредство ассоциаций вызывают, по его мнению, эмоции возвышенного: таковы дремучие леса и дикие скалы, готические замки и древние храмы, царские регалии и погребальные аксессуары, — перед нами типичный набор романтических образов. Резко отрицательное отношение Аддисона к средневековому искусству и мироощущению теперь решительно отвергнуто. Алисон охотно приводит уже примеры из произведений Вордсворта. Пользуется он, вообще говоря, интроспективным методом, который он во многом заимствовал от Рида. Но ядром этого метода стал ассоцианизм Гартли, из которого, однако, Алисон выхолостил присущий Гартли материализм¹. Но подробное рассмотрение «Опытов о природе и принципах вкуса» Алисона целесообразно осуществить в рамках общего анализа шотландского романтизма начала XIX века, а это опять же не задача данной статьи.

Какую роль сыграла психологически-эмпирическая эстетика XVIII века в Англии и Шотландии для последующего исторического развития эстетической мысли? К ней не было и не могло уже больше быть возврата. Психологический аспект для построения теории эстетики обнаружил свою недостаточность, а интроспекционистское «экспериментирование» — свою узость. Экспериментальная эстетика второй половины XIX века обратилась к физиологии, а потому ей пришлось многое начать сначала. Но без той обширной фактической базы, которая была собрана английскими и шотландскими эмпириками XVIII века, и без тех теорий, которые те пытались на этой базе построить, дальнейшее движение вперед было бы невозможно. Этот период в развитии эстетики, условно называемый «эмпирическим» (мы уже видели, что он был далеко не эмпиричен в узком смысле слова), был необходим, и он был пройден с успехом. Пройден он под знаком сенсуализма и эпистемологического эмпиризма Джона Локка, и философское обоснование английских эстетических концепций этого времени само по себе составило большой и довольно целостный этап в истории теоретической мысли Европы. Воз-

¹ См.: Alison A. Essays on the Nature and Principles of Taste. Edinburgh, 1790, p. 49—53, 221—223.

действие этих концепций на формирование последующих эстетических учений стран Европейского континента было значительно и плодотворно.

Итак, первоисточники сочинений Попа, Аддисона, Джерарда и Рида по эстетике являются тем звеном, которое придает завершенность совокупности ранее выполненных публикаций из эстетики XVIII в. в Англии и Шотландии в переводе на русский язык. Конечно, сказанное не дает права подвести абсолютную окончательную черту. На русском языке пока отсутствуют «Опыт о возвышенном» (1747) Джона Бейли и «Опыт о гениальности» Александра Джерарда, не считая работ нескольких совсем второстепенных авторов. Но издание в русском переводе двух названных текстов, небесполезное само по себе, если бы оно было предпринято, существенных корректив в общую картину процесса все же не внесло бы. Читатель, интересующийся историей эстетической мысли в Англии и Шотландии, имеет теперь перед собой все главное, публикация всех основных теоретических сочинений британских эстетиков XVIII века на русском языке с основанием может ныне считаться осуществленной.

И. Нарский



АЛЕКСАНДР ПОЛ

ОПЫТ О КРИТИКЕ

I

Не часто блещет мастерством пиит,
Равно и критик, что его хулит;
Однако лучше докучать стихом,
Чем с толку сбить неправедным судом.
Немало многогрешных там и тут,
Один скропает — десять оболгут;
Разоблачит себя невежда сам,
Коль пристрастится к виршам иль к речам.

Сужденья наши, как часы: чужим
Никто не верит — верят лишь своим.
Талантом редкий наделен поэт,
У критика нередко вкуса нет;
А их должно бы небо одарить,—
Всех, кто рожден судить или творить.
Пусть учит тот, кто сам любимец Муз,
И тот хулит, чей не испорчен вкус.
Не правда ли, влюблен в свой дар пиит?
С пристрастием и критик суд творит.

Все ж большинство, коль правду говорить,
Способно трезво мыслить и судить,
В таких умах природный брезжит свет;
Чуть контур тронь — означится портрет.
Но как неверно взятый колорит
В рисунке точном форму исказит,
Так псевдообучение весьма
Губительно для здорового ума.
Тот бродит в лабиринте разных школ,
А тот — с большим апломбом, но осел.
Они, пытаясь умниками стать,
И здравый смысл готовы потерять;
Тогда им служит критика щитом,
И вот горят, орудуют пером
Кто может и не может, пишет всяк,
Озлобленный, как евнух или враг.
У дурня зуд осмеивать людей,
Желает он казаться всех умней;
Так Мевий назло Фебу не писал¹,
Как досаждаёт всем такой нахал.

Побыв в поэтах, наши остряки
 Шли в критики, а вышли в дураки.
 Иной за острослова не сошел,
 И в критики он тоже не прошел,
 Ну точно мул — ни лошадь, ни осел.
 Наш остров полузнаек наплодил
 Не меньше, чем личинок нильский ил;
 Не знаю, право, как назвать их род,
 Ни то ни се, сомнительный народ;
 Их сосчитать не хватит языков
 Неутомимых наших остряков.

Но вправе имя критика носить,
 И славу петь, и сам ее вкусить
 Лишь тот, кто меру сознает всего:
 Таланта, вкуса, знанья своего,
 Кому не служит аргументом брань,
 Кто зрит, где ум, где дурь и где их грань.

В Природе должный есть предел всему,
 Есть мера и пытливому уму.
 Коль море где-то сушу захлестнет,
 То где-то встанут острова из вод;
 Когда же память душу полонит,
 Для разуменья будет путь закрыт;
 А жаркие фантазии придут —
 И памяти виденья пропадут.
 Лишь часть науки — гения удел,
 Хоть ум стеснен — искусству где предел?
 А зачастую нам дана во власть
 Не часть науки, но лишь части часть.
 Лишимся мы всего, как короли,
 В погоне за куском чужой земли;
 В своем бы деле каждый преуспел,
 Когда бы это дело разумел.

Природе следуй, так сужденье строй,
 Как требует ее извечный строй;
 Она непогрешима и ясна,
 Жизнь, мощь, красу придать всему должна ²,
 Наш свет, предмет всех помыслов и чувств,
 Исток, мерило и предел искусств;
 Искусство матерьял свой без прикрас
 Находит в ней, трудясь не напоказ.
 И плоть тогда жива и хороша,
 Когда ей силу придает душа,
 Ее питает, мускулы крепит;
 Невидима, но видимо творит.
 Кто одарен, тот хочет одного:
 Чтоб все служило гению его;
 Одни лишь препирательства, не суд,
 Таланту мало пользы принесут,
 А критика в помощницы нужна
 Ему, как мужу верная жена.
 Не шпорь Пегаса — только направляй,
 Удерживай уздой, не распаяй;

Скакун крылатый словно кровный конь:
Замедлишь бег — взиграет, как огонь.

Открыты эти правила давно,
Не следовать им было бы грешно,
Они — сама Природа, в них она
В законы и в методу сведена;
Природа как свобода: тот закон ³
Ее стеснил, что ею же рожден.

Эллада нам урок преподает:
Когда сдержать, когда стремить полет;
Она явила, как ее сыны
Добрались до парнасской вышины,
Их привели крутые тропы ввысь,
Туда зовет и прочих вознестись,
Настойчиво идти по их пути,
Чтоб, как они, бессмертье обрести.
Примерами титанов рождены
Все мудрые заветы старины,
Открыло грекам их же мастерство
Установленья неба самого.
А критик разжигал поэта пыл,
Разумно восторгаться мир учил;
Служанкой Музы критика была,
Ее принаряжала, как могла,
Дабы казалась госпожа милей.
Теперь иные нравы у людей.
Для тех, кого отвергла госпожа,
Бывает и служанка хороша;
На бардов поднял их же меч зонл,
Не терпят люди тех, кто их учил.
Так, вызубрив прескрипты докторов,
Аптекарь роль врача играть готов,
Предписывает, лечит и притом
Врача же обзывает дураком.
Тот, нахватавшись разной чепухи,
Дает рецепты, как слагать стихи;
А тот грызет страницы древних книг
(Ни моль, ни время так не портят их);
Иные, вовсе не вникая в суть,
Ученостью стремятся щегольнуть;
Другие так сумеют объяснить,
Что исчезает всякой мысли нить.

Но если кто решил судьей стать,
Тот должен древних превосходно знать:
Характер, коим обладал поэт,
Его труды, их фабулу, сюжет,
И понимать, вживаясь в старину,
Его эпоху, веру и страну.
Кто в этом совершеннейший профан,
Тот будет не судья, а критикан.
Гомера с наслажденьем изучай,
Днем прочитал, а ночью размышляй;
Так формируя принципы и вкус,

Взойдешь туда, где бьет источник Муз;
И стих сопоставляя со стихом,
Вергилия возьми проводником.

Когда Марон с подъемом молодым ⁴
Задумал труд — бессмертный, как и Рим,
Казалось — кто и что ему закон,
Лишь из Природы жаждал черпать он;
Но, в дело вникнув, прочим не в пример,
Открыл: Природа — это сам Гомер.
И дерзкий план теперь уже забыт,
Теперь канон строку его стеснит,
Как если выверял бы Стагирит ⁵.
Каноны древних принимай в расчет,
Кто верен им — Природе верен тот.

Но даже точных предписаний свод
Предусмотреть не может всех красот,
Нередко счастье помогает тут,
Венчающее хлопотливый труд.
Поэзия как музыка; она
Невыразимой прелести полна,
Здесь не научит метод никакой,
Все мастерской решается рукой.
Где в правилах означился пробел
(Все правила имеют свой предел),
Там допустимо вольностью блистать,
И вольность может предписанием стать.
Стремясь дорогу ближнюю найти,
Пегас свернет с обычного пути
И, преступив известного черту,
Неведомую сыщет красоту;
Еще умом ее мы не поймем,
А уж во власть ей сердце отдаем.
Природа так же действует на нас:
Когда привык уже к равнинам глаз,
Глубины бездн или громады гор
Неудержимо привлекают взор.
Так вдохновенно согрешит талант,
Что возмутится разве лишь педант.
Да, нарушали древние канон
(И короли обходят свой закон),
Но, современник, ты остерегись!
А посягнув, смотри — не оступись;
Пусть в этом будет крайняя нужда,
И прецеденты припаси тогда.
Иначе честь и имя отдадут
Немилосердной критике на суд.

Такую вольность мастера сочтет
Иной, у древних даже, за просчет;
Но посмотри все в целом и поймешь,
Что вовсе то не промах и не ложь.
Ужасно искажаются черты,
Когда вблизи картину смотришь ты,
Но издали она являет вид,

Который красотой тебя пленит.
 Умелый вождь, полки бросая в бой,
 Их не ведет открыто за собой,
 По обстановке будет поступать,
 Скрывать всю силу, даже отступить.
 Такой прием отнюдь не ложный шаг,
 Не поступает мастер, как простака.

Не вянут лавры древних, их алтарь
 Недостижим для скверны, как и встарь;
 Его не одолели до сих пор
 Ни пламена, ни зависти напор,
 Ему ни разрушения войны,
 Ни паутина века не страшны.
 Смотри: любой ученый муж кадит!
 Внимай: на всех наречьях гимн звучит!
 И каждый пусть своею похвалой
 Пополнит этот общий хор людской.
 Так торжествуйте, барды! Ваш удел —
 Стяжать бессмертье славой ваших дел!
 Ее лишь приумножили века —
 Так, с гор стекая, ширится река;
 И нации, которые грядут,
 С восторгом имя ваше назовут,
 И мир уж аплодирует тому,
 Что только предстоит открыть ему!
 О, если вдохновил бы эмпирей
 Последнего из ваших сыновей
 (На слабых крыльях вслед вам он парит,
 Горит, читая, но дрожа, творит),
 Тогда глупца он поучить бы мог
 Тому, что пустомелям невдомек:
 Пленяться выдающимся умом
 И быть не столь уверенным в своем!

II

Ничто не в силах так нас ослепить,
 Так слабой головой руководить
 И с толку сбить совсем в конце концов,
 Как спесь — беда обычная глупцов.
 Безлюдно там, где правят ум и честь,
 Но в царстве спеси подданных не счесть.
 Раздуты смрадным воздухом тела
 У тех, чья плоть бескровна и дрябла;
 Надут же спесью человек пустой,
 Тот, кто всегда доволен сам собой.
 Когда рассеет разум эту тьму,
 Свет истины откроется ему.
 Своих пороков мы не сознаем,
 Лишь от других о них мы узнаем.

И полузнайство ложь в себе таит;
 Струю упивайся пиерид⁶:
 Один глоток пьянит рассудок твой,

Пьешь много — снова с трезвой головой.
 Воспламеняет нас искусства свет,
 Нас обольщает Муза с юных лет,
 Когда мы можем воспринять легко
 Лишь близкое, не видя далеко;
 И лишь поздней, не сразу и не вдруг
 Поймем, как бесконечен мир наук!
 Так, покоря Альпы, мы идем
 Нелегким и обманчивым путем:
 Преодолев долины и леса,
 Мы думаем, что вторглись в небеса,
 Что более не встретится снега,
 Что первые вершины, облака
 Последними являются — и вдруг
 Громады Альп опять встают вокруг,
 И поражают наш усталый взор
 Все новые холмы и цепи гор!

Творение оценит верно тот,
 Кто замысел писателя поймет.
 Все в целом зри; выискивать грехи
 Не стоит, если хороши стихи,
 Передают они Природы суть,
 И восхищеньем пламенеет грудь;
 Дарованных нам гением услад
 Ужели слаще критиканства яд?
 Но песни бесталантного певца
 Не могут волновать ничьи сердца,
 Их приглушенный и холодный тон
 Наводит скуку и ввергает в сон.
 Пленит в искусстве и в Природе нас
 Отнюдь не частность — не губа иль глаз;
 Мы постигаем красоту вещей
 В гармонии, в единстве их частей.
 Великолепный храм когда мы зрим
 (То чудо мира, и твое, о Рим!) ⁷,
 Он не отдельной частью нас дивит,
 Он в целом весь являет дивный вид;
 Не ширина, длина иль высота —
 Чарует всей постройке красота.

Скажи, какой непогрешим поэт?
 Таких не будет, не было и нет.
 Писателя пойми: в работе он
 Всегда бывает чем-нибудь стеснен;
 Ведь каждый, даже опытный, пиит
 Не больше даст, чем в замысле таит;
 Уменьше есть и средства хороши —
 Ему рукоплещи от всей души;
 За мелкие просчеты не ругай,
 Ошибкой меньшей — больших избегай.
 Гнушайся правил, что дает педант,
 Не мелочить — и это ведь талант.
 Тем, кто всецело в мелочи залез,
 Деревья загораживают лес;

О принципах шумят, а пустяки

Их привлекают — ну и чудачки!

Припомните, как рыцарь Дон Кихот ⁸

Со встречным бардом разговор ведет

(Сейчас бы разве только Деннис мог ⁹

Вести такой серьезный диалог);

Их вывод — олух тот и пустозвон,

Кому сам Аристотель не закон.

Был счастлив бард: на знатока напал,

И рыцарю он пьесу передал,

Дабы единства, образы, сюжет ¹⁰—

Все просмотрев, тот дельный дал совет.

Все было так, как требовал канон,

Был только бой из пьесы исключен.

«Нет боя?!» — рыцарь в ярости вопит;

— Его не допустил бы Стагирит.

«О небо! Кони, рыцари нужны,

И бой они изобразить должны».

— Но где подмостки, чтоб вместили рать?

«Постройте; в поле можете играть».

Когда придиричив критик, а не строг,

Весьма пытлив, однако не глубок,

И более капризен, чем умен,

Довольно бестолково судит он;

И главное в искусстве проглядит

Из-за того, что слишком мелочит.

Прельстителен для критиков иных

Замысловатый и мишурный стих;

Поэт — по их понятиям — это тот,

Кто ослепляет множеством острот.

Плохой художник, пишуший портрет,

Орудует совсем как сей поэт;

Не зная, как натуру передать,

Он златом, перлом тщится прикрывать

Все прелести нагого естества,

Скрывая недостаток мастерства.

Природе истинный талант найдет

Наряд такой, который ей идет,

И то, о чем лишь думает другой,

В творенье воплотит своей рукой;

Тот образ покоряет сразу нас,

Что представляет правду без прикрас.

Как делает огни заметней тьма,

Так скромность оттеняет блеск ума.

Обилье крови губительно для тел,

И остроумью тоже есть предел.

Иному дела нет до смысла книг,

Его интересует лишь язык;

Расхваливает книжки этот фат,

Как дамы кавалеров,— за наряд;

Он упоен: о, как роскошна речь!

А остальным способен пренебречь.

Слова как листья; где обилье слов,

Там зрелых мыслей не найдешь плодов.
 Витийство, будто преломленный свет,
 Все в радужный окрашивает цвет;
 Все в равной мере ярко, все горит,
 А лик Природы совершенно скрыт.
 Но верный слог, как солнца ясный свет,
 Сумеет просветлить любой предмет,
 Отделать и позолотить его,
 Не исказив при этом ничего.
 Слова — лишь платье мысли; право, ей
 Тем более подходят, чем скромней;
 Как царский пурпур не к лицу шуту,
 Так слог не скроет мысли пустоту;
 И как имеешь много платьев ты:
 Для дома, бала, верховой езды,
 Так стили различаются, затем
 Что нужен разный стиль для разных тем.
 Дабы лавровый заслужить венок,
 Иные воскрешают древний слог;
 Старинный слог, а смысл по сути нов —
 Что толку от подобных пустяков?
 Лишь неуча он удивить бы мог,
 И только усмехается знаток.
 Мечтая, как Фунгосо, лишь о том ¹¹,
 Чтоб все не ударить в грязь лицом,
 Тем хвалятся те щеголи пера,
 Что дворянин носил еще вчера.
 Тот глуп, кто лучше дела не нашел,
 Чем наряжаться в дедовский камзол.
 Для слов ли, мод ли — правило одно:
 Старье или новинка — все чудно;
 Новинки восхвалять остерегись,
 А за старье подавно не держись.
 Но чаще песни хвалят иль хулят
 За строй созвучий, музыкальный лад;
 Дарует Муза тысячу красот,
 А слышат только, как она поет;
 И как иные, приходя в собор,
 Не Слову внимают, слушают лишь хор,
 Так дурачки стремятся на Парнас,
 Чтоб услаждал их слух прекрасный глас.
 Иной настолько педантично строг,
 Что требует лишь равносложных строк,
 Хотя известно: совершенно глух
 К открытым гласным наш английский слух ¹²;
 Не велика и помощь слов вставных;
 Затертые слова вползают в стих,
 Уныл их монотонный перезвон,
 И строй привычных рифм рождает он;
 Слова «Зефир прохладой дышал»
 Родят строку «он листьями шуршал»,
 А если «заиграл, журча, ручей»,
 Наверняка последует «Морфей»;

Так за куплетом тянется куплет,
 Поется песня, в коей мысли нет,
 Свой долгий слог влачит едва-едва
 Александрийская нескладная строфа.
 Пусть, если хочет, носится такой
 С размеренной и вялою строкой;
 Но ты цени те песни высоко,
 Что раздаются звонко и легко:
 И Денэма раскаты слышны в них ¹³
 И сладостный уоллеровский стих ¹⁴.
 Изящный слог и меткие слова
 Не плод удачи — дело мастерства,
 В движеньях тоже грациозен тот,
 Кто знает менуэт или гавот.
 Но важен для стиха не только слог,
 Звук должен быть созвучен смыслу строк:
 Струя ручья прозрачна и тиха —
 Спокойно и течение стиха;
 Вздыхаясь, волны бьют о берега —
 Взревет и стих, как бурная река;
 Аякс изнемогает под скалой ¹⁵—
 Слова с трудом ворочают строкой;
 Летит Камилла вдоль полей и нив ¹⁶—
 И зазвучал уже другой мотив.
 Какая в песнях Тимофея власть:
 То разжигает, то смиряет страсть!
 И сын Аммона чувствует в крови ¹⁷
 То славы пыл, то сладкий зов любви,
 То яростью горят его глаза,
 То затуманит зрение слеза;
 И перс, и грек, и властелин племен —
 Всяк дивной силой музыки пленен!
 Как прежде потрясал всех Тимофей,
 Так ныне Драйден жжет сердца людей.
 Остерегайся крайностей; они
 В себе таят опасности одни;
 Те — рады крохам, этим — все подай,
 В подобные ошибки не впадай.
 Пустяк, насмешка разозлит весьма
 Того, в ком спеси больше, чем ума;
 Башка такого как больной живот;
 Его от всякой острой пищи рвет.
 Но и любой удачный оборот
 Пускай тебя в восторг не приведет;
 Что скромно одобряют мудрецы,
 Тем шумно восхищаются глупцы;
 Впрямь чувство меры изменяет им,
 Все, как в тумане, кажется большим.
 Один — чужих, другой — своих хулит,
 Тот — только древних, этот — новых чтит ¹⁸.
 Они способны признавать талант
 Лишь избранных, как праведность — сектант;
 Послушать их, так божья благодать

Лишь им любезных может осенять.
 Но это солнце свет свой всюду льет,
 От южных и до северных широт,
 Льет ныне, как и в давние года,
 И будет согревать людей всегда.
 У всех бывал упадок и подъем,
 И ясный день сменялся мрачным днем;
 Но стар иль нов талант — им дорожи,
 Цени лишь правду и чуждайся лжи.

Иным самим подумать недосуг,
 Им важно то, что говорят вокруг;
 Они в своих суждениях — рабы
 Избитых мнений суетной толпы.
 Иной творит над именем свой суд
 И разбирает личность, а не труд.
 Но хуже всех — бесстыдные дельцы,
 Тупые и надменные льстецы,
 Те лизоблюды, что нелепый суд
 К ушам владыки своего несут.
 Не жалок разве был бы мадригал,
 Когда б его бедняк-рифмач слагал?
 Но если то хозяина строка,—
 Как остроумна! Как она тонка!
 Все совершенно в опусе его,
 И в каждом слове видно мастерство!

Так, подражая, неуч вздор несет;
 Иной ученый муж не меньше лжет;
 Кичась оригинальностью своей,
 Он чернь клянет и судит в пику ей,
 Хотя толпа иной раз и права;
 Не проклята ль такая голова?

Иной бранит все то, что сам хвалил,
 Он, видишь ли, умнее стал, чем был
 (Причину трудно привести скромней),
 И завтра будет он еще умней.
 Он с Музой, как с любовницей, живет,
 То носит на руках, а то побьет;
 Нетвердый ум, мятущийся всегда,
 И суд его — не суд, а чехарда.
 Мы так умны, что собственных отцов
 Сегодня принимаем за гупцов;
 А наших сыновей наступит час —
 Что думать им прикажете о нас?
 Когда-то наш прекрасный Альбион
 Схолостами был густо населен;
 Влиятельным считался тот из них,
 Кто больше всех цитировал из книг;
 Все обсуждалось: вера и Завет,
 Шел спор о том, в чем, право, смысла нет.
 А ныне лишь в Дак-Лейне съедем мы ¹⁹
 Адептов этих Скота и Фомы ²⁰,
 Средь хлама в Лету канувших годич
 И столь родных их сердцу паутин.

Меняла даже вера свой костюм,
Конечно, моде платит дань и ум.
Иной, желая модником прослыть,
Согласен все приличья преступить,
И славу тем снискать себе готов,
Что вызывает смех у дураков.

Иной же мнит, что всех достиг вершин,
И мерит всех людей на свой аршин;
Такой, свои достоинства любя,
В лице другого хвалит лишь себя.
Вражда умов сопутствует всегда
Раздорам в государстве; в том беда,
Что распри партий и борьба идей
Удваивают ненависть людей.
Как Драйдена нестово бранят,
Как атакуют — пастор, критик, фат!
Но здравый смысл, конечно, верх возьмет,
Пройдет пора злословий и острот,
И неминуем воздаянья час;
Приди он вновь, чтоб радовать наш глаз,
Найдутся Блэкмор, Мильбурн и средь нас ²¹;
И если б кто Гомера воскресил,
Из мертвых вновь поднялся бы Зоил ²².
Но зависть, словно тень, лишь оттенит
Величье тех, кого она чернит.
И солнце тоже застигает мгла,
Сгустившаяся от его тепла;
Сначала в ней померкнет солнца луч,
Но вот светило вырвется из туч —
Еще прекрасней ясный лик его —
И снова дня наступит торжество.

Восслав же первым славные дела;
Нужна ли тех, кто медлит, похвала?
Стихи живут недолго в наши дни,
Пусть будут своевременны они.
Тем лучшим временам пришел конец,
Когда века переживал мудрец;
Посмертной славы нет, увы, давно,
Лет шестьдесят — вот все, что нам дано;
Язык отцов для нас уж устарел,
И Драйдена ждет Чосера удел ²³.
Так, если мысль у мастера ясна
И кисть его искусна и точна —
Прекрасный новый мир творят мазки,
И ждет Природа лишь его руки;
Передает все краски сочный цвет
И мягко сочетает тень и свет;
Когда же образ, сотворенный им,
Пред нами предстает совсем живым —
Подводят краски, их недолог век,
И нет шедевра — выцвел и поблек!

Но зависть побороть не в силах тот,
Кто больше обещает, чем дает.

Бахвалится юнец своим умом,
 А где его тщеславие потом? —
 Так радостно раскрывшийся бутон
 На смерть весною ранней обречен.
 В чем состоит злосчастливого вина?
 Бедняга, как неверная жена,
 Тревогой платит за восторг стократ,
 Чем больше даст, тем большего хотят;
 Он всем не в состоянье угодить,
 Иным же только может досадить;
 И честь свою ему не отстоять,
 Неуж способен он лишь испугать,
 Кто ж поумнее, те его бегут,
 Его честит дурак и губит плут.

Невежество всегда являлось злом,
 Как бы не стало знание врагом!
 Встарь награждался лучший из всех,
 Тех славили, кто с ним делил успех;
 Хоть получал триумф лишь генерал,
 Но он солдат венками поощрял.
 А ныне, кто Парнас ни покорит,
 Столкнуть с него другого норовит;
 Признанья жаждут множество писак,
 Казаться хочет умником дурак,
 И с грустью вижу я, глядя вокруг:
 Плохой поэт всегда неважный друг.
 Как низко смертных заставляет пасть,
 Как мучает святая к славе страсть!
 Так жаждать славы! Где и в кой же век
 Был так унижен словом человек?
 А надо ум с добром бы совмещать,
 Грешить как люди и как бог прощать.

Но даже дух возвышенный порой
 Снедаем недовольством и хандрой;
 Так пусть же гнев он изольет на зло,
 Что вред неизмеримый принесло,
 Хоть и опасно делать это в век,
 Когда за смелость платит человек.
 Нельзя простить бесстыдство никому —
 Ни дурню, ни блестящему уму;
 Не может циник вдохновенным быть,
 Как неспособен евнух полюбить.
 В дни праздности, богатства и утех
 Сорняк произрастает без помех:
 Король в одной любви преуспевал ²⁴,
 Страной не правил и не воевал;
 Писали фарсы пэры, между тем
 Их содержанки заправляли всем;
 У остряка был даже пенсион,
 А юный лорд куда как был умен;
 Когда же двор комедию смотрел,
 Как трепетал прекрасный пол, как млел!
 И, право, маски не было такой,

Дабы ушла нетронутой домой;
 И скромный веер больше никогда
 Уж не скрывал девичьего стыда.
 Нам принесла потом чужая власть ²⁵
 Социнианства мерзкую напасть ²⁶;
 Пришел безбожных пасторов черед,
 Желających исправить свой народ
 И лучший путь к спасенью преподавать;
 Свои права отныне обсуждать
 Всяк подданный небес свободно мог,
 Чтоб самодержцем не казался бог,
 Но мог ли быть от проповедей прок,
 Когда плоды их пожинал порок?
 Подумать только, что вещали нам
 Титаны мысли, вызов небесам
 Так оголтело смевшие бросать!
 И богохульством полнилась печать ²⁷.
 Ведите с ними, критики, бои!
 Мечите стрелы, молнии свои!
 Нельзя вину тех извергов прощать,
 Кто любит непристойностью прельщать;
 Тот всюду зрит разврат, кто в нем погряз,
 Как желтым видит все желтушный глаз.

III

Будь верен, критик, этике судьи,
 Дабы задачи выполнить свои.
 Ум, вкус и знанья пользу принесут,
 Когда правдив и откровенен суд;
 Те, кто способен разделить твой взгляд,
 И твоего участия хотят.

Молчи, раз усомнился в чем-нибудь,
 А если судишь — тверд, но скромнен будь.
 Кичливые хлыщи — мы знаем их —
 Упорны в заблуждениях своих;
 Но ты умей увидеть свой просчет
 И каждый день веди ошибокам счет.

Не всякий правильный совет хорош,
 Правдивых слов милей иная ложь;
 Учись людей учить — не поучать,
 Буди умы, чтоб к знанью приобщать.
 Когда искусен справедливый суд,
 Твои слова одобряют и поймут.

И не скупись на дружеский совет;
 Ведь, право, худшей скарედности нет.
 Тщеславья ради веру не теряй,
 Из вежливости ложь не одобряй.
 Не бойся мудрым преподавать урок,
 Хвалы достойный примет и упрек.

Но кто свободен в критике у нас?
 Ведь Апий багровеет всякий раз ²⁸,
 Выходит из себя от ваших слов

И взглядом всех испепелить готов,
 Как лютый деспот, чудище на вид,
 Что с гобелена старого глядит.
 Страшись судить почтенного глупца,
 Чье право быть тупицей до конца,
 Угодливого барда, если он
 За пустозвонство в званье возведен.
 Пускай сатирик истины твердит,
 А тот, кто книги посвящает, — льстит,
 Не больше верят в искренность его,
 Чем в одаренность или мастерство.
 Не будь судьей нелепости любой,
 Пускай глупец любит себя собой:
 Как ни ругай — ну разве он поймет,
 Что сам он не поэт, а виршеплет?
 Жужжащие в дремоте дурачки,
 Они кружат лениво, как волчки,
 Споткнувшись, снова движутся вперед —
 Так, сбившись, кляча исправляет ход.
 Какие толпы этих наглецов,
 Внимая лишь созвучиям слогов,
 Все продолжают сочинять стихи
 И напрягают скудные мозги,
 Чтоб каплю смысла выдавить из них!
 О рифмоплеты, вам ли делать стих!
 Да, ныне барды наглые пошли;
 Есть критики, что впрямь с ума сошли.
 Дурак набитый, уйму разных книг
 Он проглотил, но ни в одну не вник,
 Себе лишь внемлет, ведь его язык
 Свои же уши поучать привык.
 Все он читал, — все, что читал, громил,
 Ни Драйдена, ни Дарфи не забыл ²⁹;
 Об авторах плетет он всякий вздор:
 Тот приобрел стихи, а этот — вор,
 «Лечебницу» — и ту писал не Гарт ³⁰;
 Ему приятель — каждый новый бард,
 Чьи промахи готов он выявлять;
 Поэтам бы успеть их исправлять!
 Неудержим хлыщей таких напор,
 Не защищен от них не только двор
 Собора Павла, но и сам собор ³¹;
 У алтаря найдут, и даже тут
 Своею болтовней вас изведут;
 Всегда туда кидается дурак,
 Где ангел не решится сделать шаг.
 Серьезные не судят столь легко,
 В суждениях не заходят далеко,
 С опаской молвят, лишь бы без греха;
 Но шумным ливнем хлынет чепуха —
 Все напрямик, все в лоб, ни вспять, ни вбок,
 Ну впрямь ревуший бешеный поток.
 Но где тот муж, кто может дать совет

И, сам уча, ценить ученья свет?
 Кто злобы и пристрастия лишен,
 Ни слепо прав, ни тупо убежден,
 Воспитан, а не только просвещен,
 И хоть воспитан, откровенен он?
 Кто друга пожурит за ложный шаг,
 Врага похвалит, коль достоин враг, —
 Отважности и честности союз?
 Кто с широтою сочетает вкус
 И знает не одну лишь мудрость книг,
 Но глубоко людскую жизнь постиг,
 Душою щедр, надменности лишен,
 И если хвалит, есть на то резон?

Таковыми были критики; таким
 Рукоплескали Греция и Рим.
 О, это были славные века!
 Покинул первым Стагирит берега;
 Исследовать глубины он поплыл,
 Он правил верно, многое открыл,
 Ведь над отважным парусом всегда
 Светила Меонийская звезда ³².
 Поэты, дикой вольности сыны,
 Неистово в свободу влюблены;
 Отныне волю их связал закон,
 И убедились все, что нужен он;
 Властителю Природы должно знать,
 Как гений свой разумно обуздать.

Гораций нас чарует колдовской
 Изысканно-небрежною строкой
 И незаметно вовлекает в круг
 Своих понятий, словно близкий друг.
 Он так же смело мыслил, как творил,
 Он пылко пел, но сдержанно судил,
 И то, чем всех пленил искусный стих,
 Запечатлел он в правилах своих.
 Успели наши критики в ином:
 Бесстрастно пишут, судят же с огнем;
 Теряет в их цитатах больше Флакк,
 Чем в переводах продувных писак.

Изящно Дионисий, например ³³,
 Толкует то, что говорил Гомер;
 Он много новых прелестей извлек
 Из бесподобных, знаменитых строк.

Шутник Петроний — сколько у него ³⁴
 Фантазии, какое мастерство!
 Нас покоряет смелой остротой,
 Ученостью и светской простотой.

В труде Квинтилиана целый свод ³⁵
 Предельно ясных правил и метод;
 Таким бывает оружейный склад:
 Все вычищено, выстроено в ряд,
 Все под рукой — не просто тешит глаз,
 Готово в бой, как только дан приказ.

Все девять Муз в тебя вдохнули пыл,
 Лонгин! и критик их благословил ³⁶.
 Судья, был строг твой ревностный надзор
 И беспристрастен страстный приговор;
 И в высь зовя, ты в собственном труде
 Был сам всегда на должной высоте.

Так критики наследовали трон,
 Так своеволие заменил закон.
 Подобно Риму знания росли
 В державе покорителей земли;
 И щедро расцвели искусства там,
 Где довелось летать ее орлам ³⁷;
 Враг Латия принес погибель им,
 И вместе пали — знания и Рим.
 Жестокость к суеверью привела,
 Под гнетом стыли души и тела;
 Считалось: лучше верить, чем понять,
 А быть глупцом — и вовсе благодать;
 Второй потоп, казалось, наступил,
 И дело готов инок довершил.

Эразм (священства слава и позор!) ³⁸,
 Чье имя оскорбляют до сих пор,
 В свой дикий век на варварство восстал,
 И был повержен им святой вандал.

Дни Льва златые! Снова праздник Муз ³⁹,
 И ожил лавр, и пробудился вкус;
 И гений Рима, этот исполин,
 Пыль отряхнув, поднялся из руин.
 Затем искусства-сестры расцвели;
 Жизнь — скалы, форму — камни обрели;
 Стал благозвучней храм, чем был досель;
 Пел Вида и творил сам Рафаэль ⁴⁰.
 Бессмертный Вида, над твоим челом
 Поэта лавр овит судьи плющом;
 Тебя Кремона будет вечно чтить
 И может славу с Мантуей делить ⁴¹!

Но вскоре, нечестивцами гоним ⁴²,
 Весь цвет искусств покинул вечный Рим;
 И север стал обителью для Муз,
 Но в критике всех превзошел француз;
 В стране служак, где чтут закон зело,
 По праву Флакка правит Буало.
 А бравый бритт, да разве примет он
 Чужое — и культуру и закон?
 Кичась свободным разумом своим,
 Презрел он то, что нам оставил Рим.
 Но кое-кто все ж был (хвала судьбе!),
 Кто больше знал, чем позволял себе,
 Кто жаждал дело древних отстоять,
 Умы законам подчинить опять.
 Известна Муза, чей девиз гласит ⁴³:
 «Природы чудо создает пнит».
 Был славный, благородный Роскоммон ⁴⁴,

Он так же был сердечен, как учен;
Он мудрость древних глубоко постиг,
Всех знал заслуги, лишь не знал своих.
И был Уолш — давно ль! — судья, поэт⁴⁵,
Кто точно знал, что — хорошо, что — нет;
Кто слабости прощал, как добрый друг,
Но был ревнитель истинных заслуг;
Какое сердце! Что за голова!
Прими же, друг, признания слова
От Музы, продолжающей скорбеть,
Ее, младую, научил ты петь,
Отверз ей выси и подсек крыло;
Тебя уж нет, и время то ушло.
Подняться ль ей? — Она уже не та,
Отяжелила крылья суета;
Желает разве неучам — прозреть,
Ученым — в знаниях больше преуспеть;
Не жаждет славы и презрит хулу,
Бесстрашно судит, рада петь хвалу,
Равно не любит льстить и обижать;
Не без греха, но лучше ей не стать.



«СПЕКТЕЙТОР»

№ 1, четверг, 1 марта 1711 г.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem

Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat.

Ног. ¹.

Я заметил, что читатель редко получает удовольствие от чтения книги, если не знает, брюнет автор или блондин, ровного или холерического темперамента, женат или холост и другие подробности того же рода, которые во многом способствуют правильному пониманию произведения. Чтобы удовлетворить это любопытство, столь естественное для читателя, я предназначаю данную статью, как и за ней следующую, в качестве предисловия к своим будущим произведениям, и расскажу в них о различных лицах, занятых данной работой. Поскольку главные заботы по составлению, переработке и корректированию падут на мою долю, я должен по справедливости открыть этот труд своей собственной историей.

Я родился в небольшом родовом поместье, которое, по традиции той деревни, где оно расположено, окружено и поныне теми же самыми живыми изгородями и канавами, что и во времена Вильгельма Завоевателя ², и в течение шести сотен лет переходило от отца к сыну целиком и полностью, без потери или приобретения хотя бы одного поля или луга. В нашей семье существует предание, что, когда моя мать была беременна мной на третьем месяце, ей приснилось, что она родила судью; не могу сказать определенно, могло ли это быть результатом судебного дела, решения которого тогда ожидало наше семейство, или следствием того, что мой отец был мировым судьей, ибо я не настолько тщеславен, чтобы считать этот сон предвестником какого-либо достойного положения, которое я должен был занять в моей будущей жизни, хотя именно такое толкование дали ему соседи. Серьезность моего поведения при появлении на свет и в течение всего того времени, когда я сосал материнскую грудь, казалось, оправдывала сон моей матери.

Ибо, как она часто рассказывала мне, я отбросил погремушку, когда мне не было и двух месяцев, и не брал в рот коралл, который мне давали, чтобы быстрее росли зубы, до тех пор, пока с него не сняли колокольчики.

Что касается остального моего детства, то, поскольку в нем нет ничего примечательного, я обойду его молчанием. Во время моего отрочества я пользовался репутацией очень замкнутого юноши, но всегда был любимцем своего школьного учителя, который любил повторять, что способности мои прочные, и хватит их надолго. Едва я поступил в университет, как уже отличился тем, что хранил самое глубокое молчание. Ибо на протяжении восьми лет я едва ли произнес более сотни слов, если не считать публичных выступлений на экзаменах и выпускном акте в колледже; более того, я не помню, чтобы на протяжении всей моей жизни когда-либо произнес три фразы подряд. Пребывая в этом учебном заведении, я проявлял такое усердие в занятиях, что найдется очень мало широко известных книг, написанных на ученых или современных языках, с которыми я не знаком.

После смерти отца я решил путешествовать по другим странам и поэтому оставил университет с репутацией странного, необъяснимого чудака, который много знает, но не дает себе труда проявить свою ученость. Ненасытная жажда знания заставила меня посетить все страны Европы, в которых можно было увидеть что-либо новое или необычное; более того, мое любопытство было возбуждено до такой степени, что, прочитав о разногласиях некоторых великих людей относительно древностей Египта, я совершил поездку в Великий Каир с целью измерить пирамиду; и как только получил на этот счет правильные сведения, вернулся на родину с чувством большого удовлетворения³.

Свои последние годы я провожу в этом городе, где меня часто можно видеть почти во всех общественных местах, хотя знает меня не более полудюжины избранных друзей, о которых я расскажу более подробно в следующей статье. Нет ни одного места, обычно посещаемого публикой, где бы я часто не появлялся; иногда можно видеть, как я всовываю голову в круг политиков в кофейне «У Вила» и с большим вниманием слушаю разговоры в том маленьком замкнутом кругу. Иногда я курю трубку «У Чайлда» и, хотя кажется, что не уделяю внимания ничему, кроме «Постмена», невольно слушаю беседу, которая ведется за

всеми столами в комнате. В воскресенье вечером я появляюсь в кофейне «Сейнт-Джеймс», и иногда, как человек, который приходит туда, чтобы слушать и совершенствоваться, присоединяюсь к маленькому комитету политиков во внутренних покоях. Мое лицо в равной мере очень хорошо известно в кофейнях «Греческой», в «Кокосовом дереве», да и в обоих театрах — на Друри-лейн и Хей-маркет^а. Вот уже более десяти лет меня принимают за купца на бирже, а иногда в собрании биржевых маклеров «У Джонатана» я схожу за еврея. Короче говоря, где бы я ни увидел кучку людей, я всегда с ними общаюсь, хотя открываю рот только в своем клубе.

Таким образом, я живу в этом мире скорее как зритель, наблюдающий за людьми, а не как один из них; благодаря этому я умозрительно сделал себя государственным деятелем, солдатом, купцом и ремесленником, никогда в жизни не занимаясь ни одним практическим делом. Я очень хорошо теоретически знаком с обязанностями мужа или отца и могу определять ошибки в ведении хозяйства, в делах и развлечениях других людей лучше их самих, подобно тому как зрители замечают те ошибки, которые, скорее всего, ускользнут от внимания самих участников игры. Я никогда яростно не поддерживал ни одну партию и намерен сохранять абсолютный нейтралитет в отношении как торн, так и виггов, если враждебность какой-либо из сторон не принудит меня заявить о принадлежности к их противникам. Короче говоря, во всех занятиях в течение всей своей жизни я действовал как наблюдатель и намерен сохранить эту роль и в данном журнале.

Я рассказал читателю так много о своей жизни и о себе, чтобы он мог видеть, что я не так уж непригоден для того дела, которое предпринимаю. Что касается других подробностей моей жизни и приключений, я буду вставлять их в последующие статьи, если найду подходящий повод. Когда я представляю себе, сколько я видел, читал и слышал, я начинаю бранить себя за молчаливость, а поскольку у меня нет ни времени, ни желания выразить полноту своего сердца в речах, я намерен сделать это на бумаге и исчерпать себя в печати, если возможно, прежде, чем умру. Мои друзья часто говорили мне: как жаль, что столь многочисленными полезными открытиями, которые я сделал, владеет человек, хранящий молчание. В силу этой причины я буду каждое утро печатать страницу своих мыслей на благо моих совре-

менников; и если я могу каким-либо образом способствовать развлечению или совершенствованию страны, в которой живу, то, когда меня позовут, я покину ее, испытывая тайное удовлетворение от мысли о том, что я жил не напрасно.

Есть три очень важных момента, о которых я не говорил в данной статье и которые в силу ряда важных причин я должен держать при себе, по крайней мере в течение некоторого времени; я имею в виду упоминание о моем имени, возрасте и месте жительства. Должен признаться, я удовлетворю своего читателя в отношении всего, что считается разумным; но что касается этих трех подробностей, я не могу пока решиться сообщить их публике, хотя понимаю, что они могли бы во многом способствовать украшению моего журнала. Это, пожалуй, вывело бы меня на свет из той неизвестности, которой я наслаждался в течение многих лет, и заставило бы принимать в общественных местах различные приветствия и любезности, которые всегда были мне неприятны; ибо наибольшие страдания я испытываю тогда, когда ко мне обращаются с разговором или в упор меня рассматривают. В равной мере по этой причине я храню в величайшем секрете свою наружность и одежду; хотя, кто знает, возможно, я могу раскрыть обе эти тайны в процессе работы, которую предпринимаю.

Рассказав, таким образом, о себе, завтра, в следующей статье, я расскажу о тех джентльменах, которые вместе со мной заняты данной работой. Ибо, как я ранее упомянул, план ее (как и все остальные важные вопросы) разработан и согласован в одном клубе. Однако, поскольку мои друзья поручили мне встать в первый ряд, те, кто намеревается переписываться со мной, могут адресовать свои письма журналу «Спектейтор», г-ну Бакли в «Литтл Бритен». Ибо я должен еще сообщить читателю, что хотя наш клуб работает только по вторникам и четвергам, мы назначили комитет, который будет заседать каждый вечер и рассматривать все те корреспонденции, которые могут способствовать увеличению общего блага.

№ 5, вторник, 6 марта.

Spectatum admissi risum teneatis?

Ног.⁴.

Опере может быть позволена даже чрезмерная пышность постановки, поскольку ее единственная цель состоит в том, чтобы удерживать праздное внимание публики. Однако здравый смысл требует, чтобы в декорациях и машинах не было ничего, что может показаться детским и нелепым. Как смеялись бы остроумцы времен короля Карла, если бы видели Николини⁶, оставленного беззащитным перед бурей на сцене в одеждах из горноста и плывущего по морю в открытой ладье из картона? Какой простор для насмешек открылся бы перед ними, если бы их развлекали нарисованными драконами, изрыгающими пламя, заколдованными колесницами, влекомыми фландрскими кобылицами, и настоящими каскадами водопадов в искусственных ландшафтах? Некоторое умение критически мыслить позволило бы нам понять, что в одном и том же месте действия не следовало бы соединять тени и реальные предметы и что сцены, предназначенные для изображения природы, должны заполняться не самими явлениями, а их подобиями. Если бы нужно было представить на сцене просторы широких полей и лугов, заполненные стадами и гуртами животных, было бы нелепо нарисовать луга только на декорациях и заполнить разные уголки сцены овцами и быками. Это значит соединять несовместимое и делать декорации частично подлинными, а частично воображаемыми. Я бы советовал режиссерам, равно как и поклонникам нашей современной оперы, внимательно прислушаться к тому, что я здесь сказал.

Примерно недели две тому назад, прогуливаясь по улицам, я увидел обыкновенного человека, несущего на плече клетку, полную мелких птиц; я про себя удивился, какое применение он может им найти, и — как раз очень удачно — он встретил своего знакомого, который полюбопытствовал о том же самом. Когда тот его спросил, что он несет на плече, он ответил, что скупает воробьев для оперы. «Воробьи для оперы, — говорит его друг, облизываясь, — что же, их будут жарить?» — «Нет, нет, — говорит другой, — они должны появиться к концу первого акта и летать по сцене».

Этот странный диалог до такой степени подогрел мое любопытство, что я немедленно купил билет в оперу, благодаря чему узнал, что воробьи должны были играть роль

певчих птиц в прекрасной роще; хотя при более близком знакомстве я обнаружил, что воробьи сыграли с публикой ту же шутку, которую сэр Мартин Маролл (Mar-all) ⁶ разыграл со своей любовницей; ибо хотя они летали на виду у публики, музыку обеспечивали расположенные за кулисами флажолеты в сочетании с птичьими голосами. Одновременно с этим открытием я из разговоров актеров узнал, что готовятся грандиозные планы совершенствования оперы; что было предложено сломать часть стены и удивить публику, выпустив на сцену сотню лошадей, и что еще, действительно, существует проект провести в здание оперы новую реку и использовать ее для фонтанов и водопадов. Как я позднее слышал, этот проект отложен до летнего сезона, так как полагают, что тогда прохлада, исходящая от фонтанов и каскадов, будет более приемлема и освежающа для благородной публики. А пока в качестве более приятного развлечения для зимнего сезона опера «Ринальдо» ⁷ наполнена громом и молниями, иллюминациями и фейерверками, которые публика может смотреть, не простужаясь и даже не подвергаясь большой опасности обжечься, ибо на тот случай, если что-либо подобное произойдет, имеется несколько машин, наполненных водой и готовых вступить в дело в течение минуты. Однако, поскольку я испытываю чувство очень искренней дружбы к владельцу этого театра, то надеюсь, что он был достаточно мудр, застраховав свой театр, прежде чем давать разрешение на постановку в нем этой оперы.

Неудивительно, что наиболее неожиданное впечатление производят те сцены, которые были задуманы двумя поэтами, принадлежащими к разным народам, и создаются двумя волшебниками разного пола. Армида (как нам говорят в либретто) была волшебницей-амазонкой, а бедный синьор Кассани (как мы узнаем из списка действующих лиц) — волшебником-христианином (Mago Christiano). Должен признаться, я буквально поставлен в тупик и не понимаю, откуда амазонка знает искусство черной магии и каким образом добрый христианин (ибо такова роль волшебника) может общаться с дьяволом.

После волшебников давайте обратимся к поэтам, и я хочу дать вам почувствовать вкус итальянского языка, приведя первые строчки одного предисловия. *Eccoti, benigno Lettore, un Parto di poche Sere, che se ben nato di Notte, non è però aborto di Tenebre, mà si farà conoscere Fig-*

lio d'Apollo con qualche Raggio di Parnasso. *«Узри, благосклонный читатель, рождение нескольких вечеров, каждый из которых, хотя и порожден ночью, не представляет собой тьму, преждевременно наступившую, а прославится как сын Аполлона с помощью некоего парнасского луча».* Далее он называет господина Генделя Орфеем нашего века и в таком же возвышенном стиле сообщает нам, что он сочинил эту оперу за две недели. Таковы умы, под вкусы которых мы столь честолюбиво подстраиваемся. Истина же состоит в том, что самые лучшие современные итальянские писатели выражаются столь цветисто, столь утомительно и велеречиво, как в нашей стране не говорит никто, кроме педантов, и в то же время заполняют свои писания столь бедными образами и сравнениями, каких стыдятся наши юноши, если они пробыли хотя бы два года в университете. Может быть, некоторые склонны полагать, что такое различие между литературами двух народов вызывается разной степенью гениальности; но это не так; если мы, чтобы показать свою правоту, изучим творения старых итальянцев, таких, как Цицерон и Вергилий, то обнаружим, что английские писатели по своему образу мышления и самовыражения напоминают упомянутых авторов гораздо больше, чем современные итальянцы. Что касается самого поэта, у которого заимствованы видения данной оперы, то я должен полностью согласиться с г-ном Буало, что один стих Вергилия сто́ит всей напыщенности и пустозвонства Тассо.

Ю вернемся к воробьям; столько их стай уже было выпущено на свободу в этой опере, что теперь опасаются, как бы они не остались в театре навсегда и не появлялись на сцене в других пьесах в самых неподходящих и неудобных моментах; тогда можно будет видеть, как они летают в будуаре благородной дамы или садятся на трон короля, не считая тех неудобств, которые иногда могут терпеть от них головы публики. Мне достоверно известно, что однажды существовал замысел сделать оперу из истории Уиттингтона и его кота и что для его осуществления было собрано огромное количество мышей; но владелец театра г-н Рич весьма здраво рассудил, что кот не сможет переловить их всех, и что, следовательно, принцы на его сцене будут так же страдать от нашествия мышей, как страдал принц на острове до прибытия туда кота; по этой причине он ни за что не разрешал поставить эту оперу в своем театре. И правда, я не могу его винить за это; ибо, как он очень хорошо ска-

зал по этому поводу, я не знаю, чтобы кто-либо из актеров нашей оперы утверждал, что может сравниться со знаменитым дудочником в пестром костюме, который заставил всех мышей одного большого города в Германии идти за своей музыкой и тем самым очистил ту местность от этих вредных зверьков ⁸.

Прежде чем закончить статью, я должен сообщить своему читателю, что, как я слышал, готовится соглашение с фирмой «Лондон энд Уайз» (которая будет назначена поставщиком цветов для театра) на предмет поставки апельсиновой роши для оперы «Ринальдо и Армида» и что во время очередного представления оперы певчие птицы будут изображаться самцами синиц, так как постановщики решили не щадить ни сил, ни средств, чтобы ублажить публику.

№ 10, понедельник, 12 марта.

*Non aliter quam qui adverso vix flumine lembum
Remigiis subigit, si brachia forte remisit,
Atque illum praecipit propo rapit alveus amni.*

Virg. ⁹.

С чувством большого удовлетворения слышу я о том, что наш великий город ежедневно требует эти мои статьи и воспринимает мои утренние лекции с подобающей серьезностью и вниманием. Мой издатель сообщает мне, что каждый день распространяется уже три тысячи их; и если допустить, что каждый выпуск прочтет двадцать человек (по моему мнению, весьма скромное допущение), то я могу насчитать в Лондоне и Вестминстере около 60 тысяч учеников, которые, я надеюсь, позаботятся о том, чтобы выделиться из бездумного стада своих невежественных и невнимательных собратьев. Поскольку я собрал себе столь широкую аудиторию, то не пощажу сил, чтобы сделать ее обучение приятным, а развлечение — полезным. По этим причинам я буду стремиться оживлять нравственность остроумием и закалять ум нравственностью, с тем чтобы мои читатели могли, если возможно, обнаруживать следы и того и другого в моих ежедневных рассуждениях. А для того, чтобы их добродетели и скромность не были краткими проходящими отдельными всплесками мысли, я решил ежедневно освежать их память до тех пор, пока не выведу их из того плачевного состояния и не освобожу от тех пороков и безумств, в которые впал наш век. Ум, хотя бы один день остающийся без полезной нагрузки, дает ростки безумств,

которые можно уничтожить только постоянным и усердным трудом. О Сократе говорили, что он низвел философию с небес и заставил ее жить среди людей; а я буду столь честолюбив, чтобы обо мне сказали, что я вывел философию из тиши кабинетов и библиотек, школ и колледжей и заставил поселиться в клубах и собраниях, за чайными столами и в кофейнях.

Поэтому я особо рекомендовал бы эти свои размышления всем семьям, где заведен хороший порядок — отводить каждое утро один час для чаепития; и серьезно посоветовал бы им для их же блага приказать пунктуально доставлять мой журнал и считать его частью сервировки стола для чаепития.

Сэр Фрэнсис Бэкон замечает, что хорошо написанная книга по сравнению с соперниками и противниками подобна змию Моисея, который немедленно проглотил и пожрал змей египетских. Я не буду настолько тщеславен, чтобы полагать, что там, где появляется «Спектейтор», исчезнут все другие общественные печатные издания, но оставляю на усмотрение читателей решать, не гораздо ли лучше получить знания о самих себе, чем слышать о том, что происходит в Московии и Польше; и развлечь себя такими произведениями, которые стремятся уничтожить невежество, страсти и предрассудки, чем такими, которые естественно ведут к разжиганию ненависти и делают вражду непримиримой.

Затем я рекомендовал бы, чтобы мой журнал ежедневно изучали те джентльмены, которых я не могу не считать своими милыми братьями и союзниками: я имею в виду братство зрителей, которые живут в этом мире, абсолютно ничего в нем не делая, и благодаря либо изобилию своих богатств, либо праздности своих наклонностей не имеют никаких других отношений со всеми остальными людьми, кроме наблюдения за ними. Под этим классом людей понимаются все торговцы, занятые не делом, а созерцанием, врачи, номинально носящие это звание, члены Королевского общества, адвокаты, не склонные к придирчивости, и государственные деятели, находящиеся не у дел; короче говоря, все, кто считает мир театром и желает составить правильное мнение о тех, кто состоит в нем актерами.

Есть еще одна группа людей, к которым я в равной мере должен обратиться и которых недавно назвал пустотами (blanks) общества, поскольку у них совершенно не появ-

ляется никаких мыслей до тех пор, пока им не поставят пищу для размышления дела и беседы, составляющие злобу дня. Я часто смотрел на эти бедные души глазами, полными сочувствия, слыша, как они спрашивали первого встречного, нет ли чего нового, и тем самым собирали материал для размышления. Эти бедствующие люди не знают, о чем говорить, примерно до двенадцати часов утра; ибо к тому времени они достаточно хорошо судят о погоде, знают, откуда дует ветер и пришла ли голландская почта. Поскольку они отдают себя во власть первого встречного и весь день мрачны или наглы в зависимости от понятий, которые они усвоили с утра, я серьезно рекомендую им не выходить из дому, пока они не прочитали этот журнал, и торжественно обещаю, что ежедневно буду внушать им такие здравые и приятные чувства, которые окажут благотворное влияние на их разговор в течение последующих двенадцати часов.

Но никому мой журнал не будет так полезен, как женской половине человечества. Я часто размышлял о том, что мы не прилагаем достаточно усилий, чтобы найти соответствующие занятия и развлечения прекрасному полу. Представляется, что их развлечения задуманы для них только как для женщин, а не как для разумных существ и скорее учитывают их принадлежность к определенному полу, чем ко всему человеческому роду. Самая большая сфера их труда — туалеты, а главное занятие их жизни — правильная укладка волос. Подбор соответствующих платью лент считается очень хорошей работой для целого утра, а если они совершат поездку в лавку торговца мануфактурой или игрушками, то столь огромная усталость делает их непригодными ни к какому иному делу весь следующий день. Их более серьезные занятия — шитье и вышивание, а самая тяжелая и нудная работа для них — приготовление повидла и варений. Таково, как я сказал, положение обыкновенных женщин, хотя, я знаю, имеется множество других, которые ведут более возвышенный образ жизни и способны на более серьезные разговоры, которые вращаются в высоких сферах знания и добродетели, которые соединяют все красоты ума с красотой платья и возбуждают своего рода благоговение и уважение, а также любовь в мужчинах, с ними общающихся. Я надеюсь увеличить их число, издавая этот ежедневный журнал, который я всегда буду стремиться сделать безвредным, если не полезным, развлечением и тем самым по крайней мере отвра-

тить умы моих читательниц от еще бóльших пустяков. Одновременно, поскольку я готов помочь довести до полного совершенства тех, кто уже является сильными прекрасными образцами человеческой породы, я буду стремиться указывать на все те несовершенства, которые являются недостатками, а также на все добродетели, которые являются украшением прекрасного пола. Я надеюсь также, что те мои благосклонные читатели, у которых много свободного времени, не пожалеют потратить четверть часа в день на мой журнал, поскольку могут сделать это без всякого ущерба для дела.

Я знаю, что некоторые мои друзья и благожелатели очень беспокоятся, смогу ли я поддерживать дух журнала, который я обязался издавать ежедневно. Но чтобы успокоить их в отношении этого дела, я твердо обещаю им отказаться от него, как только мне станет скучно. Я знаю, что мое обещание откроет широкий простор для насмешек со стороны неглубоких умов, которые часто будут мне напоминать о нем, требовать, чтобы я сдержал свое слово, уверять меня, что давно пора уже мне отказаться от журнала и отпускать множество других плоских шуток того же рода, которые люди, обладающие небольшим острым умом, не могут не направлять против своих лучших друзей, когда им дается такой удобный предлог проявить свое остроумие. Но пусть они помнят, что настоящим я официально предостерегаю их от высказывания такого рода насмешек.

№ 13, четверг, 15 марта.

Dic mihi, si fias tu leo, qualis eris?

Mart 10.

За последние годы ничто не доставило городу [Лондону] бóльшего развлечения, чем битва сньюра Николини со львом, которая очень часто была представлена в театре Хей-маркет ко всеобщему удовольствию большей части знати и дворянства королевства Великобритании. Едва разнеслись первые слухи об этой предполагавшейся битве, начали с уверенностью утверждать, и этому до сих пор еще верят многие на обеих галереях, что каждый вечер, когда будут давать эту оперу, из Гауэра будут присылать ручного льва, которого будет убивать Гидасп¹¹; хотя это сообщение абсолютно ни на чем не основано, оно настолько широко распространилось на верхних галереях оперы, что некото-

рые наиболее тонкие политики из той части публики шепотом передавали секрет, что этот лев — двоюродный брат того тигра, который появлялся во времена короля Вильгельма, и что львов будут поставлять на сцену в течение всего сезона за государственный счет. В равной мере строилось множество догадок относительно того, какая судьба уготована льву, попавшему в руки синьора Николини: одни полагали, что подобно тому, как в свое время Орфей обычно подчинял себе диких зверей, он должен был укротить льва с помощью речитатива, а затем ударить его по голове; другие думали, что лев не может изображать, будто он коснулся лапами героя, в силу общепринятого мнения о том, что лев не будет трогать девственника; некоторые, утверждавшие, что они видели эту оперу в Италии, сообщили своим друзьям, что лев должен играть роль на верхненемецком языке, и два-три раза прорычать глубоким басом, прежде чем пасть к ногам Гидаспа. Чтобы выяснить это дело, о котором рассказывали столь разноречиво, я поставил себе целью узнать, действительно ли этот так называемый «лев» такой дикий зверь, каким он кажется, или же только подделка.

Но прежде чем рассказать о своих открытиях, я должен сообщить читателю, что прошлой зимой, проходя за кулисами и думая о чем-то постороннем, я случайно натолкнулся на чудовищное животное, которое меня чрезвычайно напугало и при ближайшем рассмотрении оказалось тем самым неистовым львом. Лев, видя мое чрезвычайное удивление, сказал мне мягким голосом, что я могу пройти мимо него, если мне так хочется. «Ибо,— сказал он,— я не намерен никого трогать». Я очень тепло поблагодарил его и прошел мимо. А немного времени спустя увидел, как он выпрыгнул на сцену и с огромным успехом сыграл свою роль. Некоторые заметили, что со времени своего первого появления лев два или три раза менял манеру игры; это не покажется странным, когда я сообщу читателю, что лев, выступающий перед публикой, менялся три раза. Первый лев был осветителем, следившим за свечами, и, будучи человеком вспыльчивого холерического темперамента, слишком переигрывал в своей роли и не позволял убивать себя так легко, как это следовало бы; кроме того, было замечено, что, вылезая из шкуры льва, он становился с каждым разом все более мрачным; а когда в одном из обычных разговоров он проронил несколько слов о том, что еще не по-

казал всего, на что способен в битве, что он позволил бросить себя на спину в потасовке и что, выйдя из шкуры льва, он будет бороться с г-ном Николини так, как ему заблагорассудится, то было сочтено целесообразным отказаться от него. И до сего дня справедливо полагают, что если бы его допустили на сцену еще раз, он, несомненно, что-нибудь натворил. Кроме того, в отношении первого льва выдвигалось и то возражение, что он так высоко подымался на задних лапах и шел такой прямой походкой, что был похож больше на старика, чем на льва.

Второй лев был по профессии портным, работавшим в театре, и как портной пользовался репутацией скромного и миролюбивого человека. Если первый был слишком буйным для своей роли, то второй был слишком робким, до такой степени, что, скромно пройдя несколько шагов по сцене, он падал при первом прикосновении Гидаспа, не схватываясь с ним и не давая ему возможности продемонстрировать все разнообразие итальянских приемов борьбы. Правда, утверждают, что однажды он порвал его камзол телесного цвета, но только для того, чтобы создать себе работу как портному, по своей основной профессии. Я не должен умолчать о том, что именно этот второй лев отнесся ко мне столь гуманно за кулисами.

Лев, играющий в настоящее время, как мне сообщили, — сельский джентльмен, который делает это для собственного развлечения, но желает, чтобы имя его оставалось скрытым. В свое оправдание он очень хорошо говорит, что играет не ради выгоды, что тем самым он удовлетворяет невинную страсть, и что лучше провести вечер таким путем, чем за игрой и выпивкой. Но в то же время он говорит, тонко посмеиваясь над самим собой, что если его имя было бы известно, то злые люди могли бы его называть «осел во львиной шкуре». В характере этого джентльмена так счастливо сочетаются черты умеренного и холерического темпераментов, что он превосходит обоих своих предшественников и собирает больше публики, чем когда-либо на памяти людей.

Я не имею права закончить свое повествование, не высказавшись по поводу одного необоснованного сообщения, направленного во вред упомянутому джентльмену, поклонником которого я должен себя провозгласить; а именно, что синьора Николини и льва видели мирно сидящими рядом и вместе покуривающими трубку за кулисами; на основании этого их общие враги утверждают, что на сцене они

демонстрируют только видимость борьбы. Однако в результате расследования я обнаружил, что если подобное общение между ними и было, то только после того, как закончилась битва, когда льва, в соответствии с общепринятыми правилами драмы, следует считать мертвым. Кроме того, именно такое происходит каждый день в Вестминстерском зале, где самое привычное зрелище представляют собой два адвоката, которые в суде рвут друг друга на части, а как только выходят оттуда, обнимаются.

Полагаю, никто не считает, что я должен был в какой-либо части своего повествования высказаться о синьоре Николини, который, играя эту роль, лишь подчиняется убогому вкусу своей публики; он очень хорошо знает, что у льва гораздо больше поклонников, чем у него самого, подобно тому как о знаменитой конной статуе на Новом мосту в Париже говорят, что больше людей ходит смотреть на лошадь, чем на короля, сидящего на ней¹². Напротив, у меня возникает справедливое чувство негодования, когда я вижу, как человек, игра которого придает новую величественность королям, решительность героям и нежность любовникам, столь низко падает с величественных высот своего поведения и унижается до манеры лондонского подмастерья. Я часто выражал желание, чтобы наши трагедийные актеры подражали манере игры этого великого мастера. Если бы они могли таким же образом распоряжаться своим телом и сообщать своим лицам столь же значительные выражения и страсти, какой славной казалась бы английская трагедия при такой игре, которая способна придать достоинство вымученным мыслям, холодным образам и неестественным выражениям итальянской оперы! А пока я рассказал об этой битве со львом, дабы показать, что собой представляет основное развлечение более цивилизованной части населения Великобритании.

Писатели часто упрекают публику за грубость вкуса, но, кажется, сейчас наш недостаток состоит в отсутствии не хорошего вкуса, а здравого смысла.

№ 16, понедельник, 19 марта.

Quid verum atque decens curo & rogo & omnis in hoc sum.
Hor.¹³.

Я получил письмо, в котором выражено пожелание, чтобы я нещадно высмеял маленькую муфту, ныне вошедшую в моду; в другом письме мне сообщают о паре серебря-

ных подвязок, застегнутых ниже колена, которые недавно видели в кофейне «Радуга» на Флит-стрит; в третьем письме — серьезная жалоба на перчатки, отделанные бахромой. Короче говоря, едва ли найдется хоть одно украшение, употребляемое лицами обоего пола, которое с какой-то яростью не поносил бы тот или иной из моих корреспондентов и не рекомендовал бы мне обратиться на него внимание. Поэтому я должен раз и навсегда сказать своим читателям, что в мои намерения не входит унижать достоинство этого моего журнала замечаниями о красных каблуках или пучках перьев на голове; вместо этого я хочу вникать в человеческие страсти и исправлять те развращенные чувства, которые порождают все эти мелкие экстравагантности, проявляющиеся во внешнем виде людей, в их одежде и поведении. Фатовские и чрезмерно обильные украшения не являются преступными сами по себе, они лишь указывают на порок. Изгоните тщеславие духа, и вы естественно сократите мелочные излишества в украшениях и экипировке. Когда корень, питающий цветы, уничтожен, они опадут сами по себе.

Поэтому, как я уже сказал, я буду применять свои лекарства к семенам и принципам, из-за которых появляются чрезмерно вычурные одежды, не опускаясь до обсуждения самих одежд; хотя одновременно должен признаться, что подумываю об учреждении должности подчиненного мне сотрудника, которая будет называться «цензор по мелочам», и о предоставлении ему одного дня в неделю для выполнения этих его обязанностей. Сотрудник такого рода мог бы действовать под моим руководством подобно тому, как работает хирург при терапевте; первый мог бы заниматься лечением тех прыщей и опухолей, которые появляются на теле, тогда как второй улучшает кровь и очищает организм. По правде говоря, молодые люди обоего пола обладают замечательной склонностью выделяться длинными шпагами или метущими пол шлейфами, лохматыми прическами или алонжевыми париками, а также некоторыми другими причиняющими неудобства излишествами в одежде, которые очень часто требуют удаления, дабы молодых людей не подавляли украшения и не заглушала роскошь одеяний. Я в большом сомнении, отдать ли мне предпочтение квакеру, остриженному коротко и чуть ли не наголо, или же щеголю, столь перегруженному лишними побрякушками. Поэтому я должен просить своих корреспондентов сообщить мне, одобряют ли они мой проект и не думают ли, что

учреждение такой цензуры по мелочам послужит на благо общества, ибо в вещах такого рода я ничего не предприиму поспешно и не выслушав совета.

Во вторую очередь я должен обратиться к еще одной группе корреспондентов; я имею в виду тех, кто заполняет свои письма сплетнями и чернит конкретных лиц и семьи. Мир настолько заполнен злобой, что мне присылают пасквили люди, пишущие с ошибками, и сатиры — те, кто вообще едва ли умеет писать. В частности, с последней почтой я получил пакет сплетен, который невозможно прочесть, и целую пачку писем, написанных женской рукой и заполненных грязью и клеветой, так что, видя в конце этой мазни имена Селии, Филис, Пасторы и тому подобные, я сразу же заключаю, что она принесла мне рассказ о падшей девственнице, неверной жене или любвеобильной вдове. Поэтому я должен сообщить своим корреспондентам, что не ставлю себе целью быть оповестителем интрижек и супружеских измен или вытаскивать на божий свет мелкие клеветнические историйки из тех потайных дыр, где они сейчас скрываются. Если я нападаю на носителей порока, то устремляюсь на них только на всех вместе; и никакое самое худшее обращение, которым меня могут удостоить другие, не заставит меня привести в пример какого-нибудь отдельного преступника. Короче говоря, во мне так много от Дрокансэра¹⁴, что я пройду мимо одного противника, чтобы вызвать на бой целые армии. Не Лаису и Силенуса, а распутницу и пьяницу буду стремиться я разоблачить, и буду изучать преступление, как оно проявляется у всего рода, а не как дошло до него отдельное лицо. Кажется, Калигула хотел, чтобы у всего населения города Рима была только одна шея, чтобы он мог обезглавить его одним ударом меча. Из соображений гуманности я сделаю то, что сделал бы тот император по жестокости своей натуры, и направлю каждый удар против всех преступников, взятых вместе. В то же время я очень хорошо понимаю, что ничто так не способствует распространению журнала, как клевета и поношение отдельных живущих ныне людей, но поскольку мои размышления в этом не нуждаются, они не подвержены такому искушению.

Затем я должен обратиться к моим корреспондентам из числа сторонников той или иной партии, которые постоянно терзают меня, требуя, чтобы я заметил деяния их партий. Как часто спрашивают меня обе стороны, могу ли я оста-

ваться бесстрастным зрителем тех мошенничеств, которые совершает партия, противостоящая той, которую поддерживает автор письма. Всего лишь два дня назад мне бросили упрек в том, что я нарушаю старый греческий закон, который запрещает любому человеку оставаться нейтральным или наблюдателем, если раскалывается население страны. Однако, поскольку я очень хорошо понимаю, что мой журнал потеряет все свое влияние, если он опустится до публикации оскорблений какой-нибудь партии, я позабочусь о том, чтобы держаться в стороне от всего, что указывает в том направлении. Если я смогу хоть немного остудить страсти частных лиц или успокоить брожение в обществе, то приложу все свои силы для достижения этой цели; но я никогда не допущу, чтобы сердце упрекало меня за то, что я каким-то образом усилил эти распри и вражду, которые уничтожают религию, портят правительство и делают страну несчастной.

То, что я сказал в изложенных выше обращениях к трем группам корреспондентов, боюсь, вообще намного сократит их число; поэтому я буду просить читателя, если он наткнулся на какой-то намек, который он неспособен развить, если он напал на какую-то удивительную историю, которую он не знает как рассказать, если он обнаружил какой-то порок, который грозит превратиться в эпидемию и который ускользнул от моего внимания, или услышал о какой-то необычной добродетели, о которой он хотел бы рассказать в журнале,— короче говоря, если у него есть любые материалы, которые могут доставить невинное развлечение, я обещаю ему свою помощь, всю, на какую я только способен, чтобы обработать их и представить для развлечения публики.

Как обнаружит читатель, данный выпуск журнала предназначался для ответа множеству корреспондентов; но, я надеюсь, он меня извинит, если я особо выделю одного из них, который обратился ко мне со столь смиренной просьбой, что я не могу не удовлетворить ее.

Журналу «Спектейтор»

15 марта 1711 г.

Сэр,

в настоящее время я столь несчастен, что мне нечего делать, как только заниматься своими собственными делами, и поэтому прошу Вас назначить меня по своему усмотрению

на какую-нибудь должность в своем подчинении. Я замечаю, что Вы поручили своему типографу и издателю получать письма и объявления от города Лондона, и я полагал бы, что Вы окажете мне большую честь, назначив меня принимать письма и объявления от Вестминстера и герцогства Ланкастерского. Хотя я не могу обещать, что обладаю достаточными способностями для выполнения этих обязанностей, я попытаюсь возместить прилежанием и верностью то, чего не хватает мне в смысле способностей и ума. Остаюсь,

сэр,

Ваш покорный слуга

Чарлз Лилли.

№ 18, среда, 21 марта.

— Equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos & gaudia vana.

Hor.¹⁵

Цель моего данного очерка — передать потомкам правдивый рассказ об итальянской опере и ее постепенном продвижении на английскую сцену; ибо нет сомнения в том, что нашим праправнукам будет очень любопытно узнать причину того, почему их предки, бывало, сидели как иностранная публика в своей собственной стране и слушали целые пьесы, разыгрываемые перед ними на языке, которого они не понимали.

Первой оперой, давшей нам представление об итальянской музыке, была «Арсиноя»¹⁶. Огромный успех ее привел к попыткам создания по итальянскому образцу пьес, которые представляли бы собой более естественное и разумное развлечение, чем то, с которым мы можем встретиться в изоциренных пустычках итальянцев. Это встревожило рифмоплетов и бездельников города [Лондона], которые привыкли иметь дело с предметами более обычного рода и поэтому установили твердое правило, которое воспринимается как таковое и до сего дня и гласит: «Ничто, если оно не является чепухой, нельзя хорошо положить на музыку».

Как только эта заповедь была воспринята, мы незамедлительно приступили к переводу итальянских опер; а так как большой опасности нанести вред смыслу этих необыкновенных пьес не было, наши авторы часто изобретали свои собственные слова, которые были совершенно чужды значению тех пассажей, которые они якобы переводили, по-

сколько главная их забота состояла в том, чтобы число английских стихов соответствовало числу итальянских, с тем чтобы оба они могли исполняться на одну и ту же мелодию. Так, знаменитая ария из «*Камиллы*»¹⁷: «*Barbara si t'intendo etc.*» («Жестокая женщина, да, я знаю тебя»), которая выражает упреки разгневанного возлюбленного, была переведена как английская горестная жалоба: «Хрупки надежды влюбленного etc.». И было довольно приятно наблюдать, как самые утонченные представители британской нации умирали и чахли под звуки музыки, наполненной духом ярости и негодования. Также очень часто случалось, что в тех случаях, когда смысл был передан правильно, необходимая перестановка слов, переписанных из фразы одного языка в фразу другого, заставляла музыку, которая очень естественно звучала в первом, казаться очень нелепой во втором. Я помню итальянский стих, который слово в слово звучал следующим образом: «И мою ярость обратил в жалость», и который ради рифмы был переведен на английский язык так: «И в жалость обратил мою ярость».

Тем самым нежные ноты, которые были приспособлены к слову «жалость» в итальянском, попали на слово «ярость» в английском: а гневные звуки, которые в оригинале были привязаны к «ярости», при переводе заставили выражать «жалость». В равной мере часто случается так, что самые прекрасные ноты в арии падают на самые незначительные слова предложения. Я знаю случаи, когда слово «и» проходило по всей гамме, меня развлекали много раз мелодичные определенные артикли, и я слышал самые прекрасные фиоритуры, трели и расхождения голосов, наложенные на «тогда», «ибо» и «от», к вящей славе наших английских артистов.

Следующим шагом на пути нашего совершенствования был ввод в нашу оперу итальянских актеров, которые пели свои роли на родном языке, в то время как наши соотечественники исполняли свои роли на своем. Король или герой пьесы обычно говорил по-итальянски, а его рабы отвечали ему на английском. Влюбленный часто изливал свои чувства и завоевывал сердце принцессы с помощью языка, которого она не понимала. Можно было бы полагать, что вести таким образом диалог между людьми, общавшимися между собой, без переводчика очень трудно; но именно таково было состояние английской сцены в течение примерно трех лет.

В конце концов публика устала понимать только половину оперы, и вследствие этого, чтобы совсем освободить себя от усталости, вызванной необходимостью думать, поставила дело таким образом, что ныне вся опера исполняется на незнакомом языке. Мы больше не понимаем уже язык своей собственной сцены; настолько, что я часто, видя, как наши итальянские актеры трещат во время своей страстной игры, боялся, что они обзывают нас нехорошими словами и ругают нас между собой; но, поскольку мы настолько полностью доверяем им, я надеюсь, что они не будут нас бранить прямо в лицо, хотя могут это делать столь же безопасно, как если бы они находились у нас за спиной. В то же время не могу не думать о том, насколько естественно историк, который будет писать двести или триста лет спустя и не будет знать вкуса своих мудрых предков, сделает следующее замечание: «В начале XVIII века итальянский язык так хорошо понимали в Англии, что на нем публично разыгрывали целые оперы на сцене».

Едва ли кто знает, как сохранить серьезность при облачении нелепости, очевидной с первого взгляда. Не нужно обладать очень большим умом, чтобы понять абсурдность этого чудовищного обычая; но еще более удивительно то, что установил его вкус не толпы, а лиц в высшей степени образованных.

Если итальянцы превосходят англичан своей гениальностью в музыке, то англичане гениальны в других видах представлений, более высокого рода и способных доставить уму гораздо более благородное развлечение. Кто бы мог подумать (в тот период, когда жил автор, способный написать «Федру и Ипполита»¹⁸), что люди могут быть настолько глупо привязаны к итальянской опере, что едва вытерпели три дня представления этой замечательной трагедии? Конечно, музыка — очень приятное развлечение, но если она полностью завладеет нашим слухом, если она сделает для нас невозможным слышать смысл, если она исключит те искусства, которые обладают гораздо большей способностью совершенствовать человеческую натуру, то, должен сознаться, я бы отвел ей не лучшее место, чем Платон, изгнавший ее из своего государства.

В настоящее время наши понятия о музыке столь неопределенны, что мы не знаем, что же нам нравится; мы только вообще приходим в восторг от всего, что не является английским; если оно иностранного происхождения, будь

то итальянское, французское, верхненемецкое — все одно. Короче говоря, наша английская музыка совершенно вытеснена, и ничто еще вместо нее не посажено.

Когда дотла сгорает королевский дворец, каждый волеи представить свой план для нового дворца; и даже если их просто без разбора соединить, это может дать несколько полезных советов, которые могут пригодиться хорошему архитектору. В следующем очерке я воспользуюсь такой же вольностью и изложу свое мнение на тему о музыке; я представляю его только в порядке постановки вопроса, на рассмотрение тех, кто является мастером в этом искусстве.

№ 29, вторник, 3 апреля.

— *Sermo lingua concinnus utraque
Suavior, ut Chio nota si commixta Falerni est.*
Hor. ¹⁰.

Ничто так сильно не поразило нашу английскую публику, как итальянский речитатив при первом его появлении на сцене. Люди были поражены до изумления, услышав, как генералы поют слова команды, а женщины читают послание под музыку. Наши соотечественники не могли удержаться от смеха, когда слышали влюбленного, распевającego любовную записку и даже адрес письма, положенный на музыку. Знаменитая ошибка в старой пьесе «Входит король в одиночестве и два скрипача» теперь уже больше не считалась нелепостью, когда ни герой в пустыне, ни принцесса в своем будуаре не могли ничего сказать без сопровождения музыкальных инструментов.

Но каким бы странным ни казался этот итальянский способ игры с помощью речитатива при своем первом появлении, я не могу не считать, что он намного правильнее того, который преобладал в нашей английской опере до этого нововведения, поскольку переход от арии к музыке речитатива более естествен, чем переход от пения к простому и обычному разговору, что было обычным методом в операх Перселла ²⁰.

Единственный недостаток, который я нахожу в нашей современной практике, состоит в применении итальянского речитатива с английскими словами.

Если дойти до самой глубины этой проблемы, то я должен заметить, что тон или (как называют его французы) акцент каждого народа в его обычной речи полностью от-

личается от тона всех остальных народов; мы можем видеть это даже на примере валлийского и шотландского народов, которые столь близко граничат с нашим. Под тоном, или акцентом, я имею в виду не произношение каждого отдельного слова, а звучание целого предложения. Так, весьма привычно слышать, как английский джентльмен, слушая французскую трагедию, жалуется, что актеры все говорят монотонно; и поэтому он весьма благоразумно предпочитает своих соотечественников, не учитывая того, что иностранец будет жаловаться на ту же монотонность английского актера.

По этой причине речитативная музыка для каждого языка должна так же отличаться от других, как отличается тон, или акцент, каждого языка, ибо в противном случае то, что может правильно выражать страсть в одном языке, не будет выражать ее в другом. Всякий, кто долго был в Италии, хорошо знает, что каденции ²¹ в речитативе имеют отдаленное сходство с тоном их голосов в обычном разговоре, или, выражаясь более точно, являются лишь акцентами их языка, звучащими более музыкально и мелодично.

Так, ноты вопроса или восхищения (если их можно так назвать) в итальянской музыке, которые напоминают их акценты в разговоре в подобных случаях, не так уж сильно отличаются от обычных тонов английского голоса, когда мы в гневе; так что я часто наблюдал, как наша публика впадала в грубую ошибку относительно того, что происходит на сцене, и ожидала, что герой свалит вестника с ног, тогда как он просто задавал ему вопрос, или воображала, что он ссорится со своим другом, когда он всего лишь прощался с ним.

По этой причине итальянские артисты не могут разделить мнение наших английских музыкантов, восхищающихся сочинениями Перселла и полагающих, что его мелодии столь замечательно приспособлены к словам; ибо оба народа не всегда выражают одни и те же страсти одними и теми же звуками.

Поэтому я смиренно придерживаюсь того мнения, что английский композитор не должен слишком рабски подражать итальянскому речитативу, но должен прибегать к многочисленным легким отклонениям от него в соответствии со своим родным языком. Он может заимствовать из него всю убаюкивающую мягкость и (как называет их Шекспир) «замирающие падения» (Dving Falls), но все же дол-

жен помнить, что ему нужно приспособиться к английской публике; и, приносившись к тону наших голосов в обычном разговоре, проявить такое же уважение к акценту своего собственного языка, какое проявили к своему те лица, о подражании которым он открыто заявляет. Замечено, что некоторые певчие птицы нашей страны, подражая тем птицам, которые происходят из стран с более теплым климатом, учатся смягчать свои голоса и уменьшать резкость своих природных звуков. Подобным же образом я разрешил бы итальянской опере передать нашей английской музыке как можно больше изящества, смягчить ее, но ни в коем случае не уничтожить ее полностью и не разрушить. Пусть ее влияние будет сколько угодно большим, но пусть ее тема останется английской.

Композитор должен приспособлять свою музыку к духу народа и принимать во внимание, что тонкость слуха и вкус к гармонии формировались на тех звуках, которые в изобилии слышатся в каждой стране. Короче говоря, музыка имеет относительный характер, и то, что для одного слуха является гармонией, для другого может быть диссонансом.

Те же самые замечания, которые я сделал относительно речитативной части музыки, могут быть отнесены ко всем нашим мелодиям и ариям вообще.

В этом отношении синьор Батист Люлли²² действовал как разумный человек. Он находил французскую музыку чрезвычайно слабой и очень часто варварской. Однако, зная дух народа, настрой его языка и предубежденный слух, с которыми ему пришлось иметь дело, он не пытался искоренять французскую музыку и насаждать вместо нее итальянскую; он лишь обрабатывал и облагораживал ее бесчисленными фиоритурами и модуляциями, которые заимствовал из итальянской музыки. Благодаря этому ныне французская музыка в своем роде совершенна; а когда вы говорите, что она не так хороша, как итальянская, вы лишь имеете в виду, что она не доставляет вам такого же большого удовольствия, ибо едва ли найдется хоть один француз, который бы не удивился, услышав, что вы оказываете такое предпочтение итальянской музыке. Музыка французов действительно очень хорошо приспособлена к их произношению и акценту, поскольку вся их опера замечательно соответствует духу такого веселого беззаботного народа. Хоры, которыми эта опера изобилует, часто дают партеру

возможность присоединиться к певцам, находящимся на сцене. Эта склонность публики петь вместе с артистами настолько распространена у них, что иногда, как я замечал, певец на сцене при исполнении известной мелодии поступал почти так же, как священник в приходской церкви, который нужен лишь для того, чтобы начать псалом, а затем его заглушает пение прихожан. Каждый актер, выходящий на сцену, красавец и франт. Королевы и героини накрашены так, что кажутся румяными и краснощековыми, как молочницы. Пастухи все разодеты и ведут себя на балу лучше, чем наши английские учителя танцев. Я видел, как два актера, изображавшие реки, появились в красных чулках, и как Алфей, голова которого вместо осоки и тростника была увенчана светлым алонжевым париком и плюмажем, изъяснялся в любви, но голосом, в котором было столько дрожи и скрипа, что я бы считал журчание деревенского ручья куда более приятной музыкой.

Помню, что последняя опера, которую я видел в той веселой стране, была «Похищение Прозерпины»²³, где Плутон, чтобы казаться еще более соблазнительным мужчиной, облачает себя во французский костюм и приводит с собой Аскалафа как своего *Valet de Chambre*²⁴. Мы называем это глупостью и дерзостью, но французы считают веселым и изысканным.

К тому, что я здесь изложил, добавлю только, что музыка, архитектура и живопись, так же как и поэзия и ораторское искусство, должны выводить свои законы и правила не из принципов самих искусств, а из общего мнения и вкуса людей; или, другими словами, не вкус должен подчиняться искусству, а искусство — вкусу. Музыка предназначается для того, чтобы доставлять удовольствие не только людям с музыкальным слухом, а всем, кто способен отличить грубые звуки от неприятных. Человек, обладающий обычным слухом, вполне может судить, выражена ли страсть соответствующими звуками и в какой степени приятна мелодия этих звуков.

№ 35, вторник, 10 апреля.

Risu inepto res ineptior nulla est.
Catull²⁵.

Из всех жанров литературы нет ни одного, в котором авторы имеют больше шансов потерпеть неудачу, чем в юмористических произведениях, поскольку именно в этом жанре

они больше всего хотят отличиться. В произведениях такого рода доставить людям развлечение способны отнюдь не воображение, плодящее чудовищ, и не голова, полная необычайных идей; однако если мы взглянемся в творения различных писателей, которые слышат за юмористов, то с какими невероятными дикими фантазиями, с какими неестественными извращениями мышления встречаемся мы! Когда они говорят чепуху, то полагают, что это и есть юмор; а когда составляют цепочку нелепых не связанных друг с другом идей, то не в состоянии без смеха прочесть ее самим себе. Эти бедняги пытаются завоевать себе репутацию остроумцев и юмористов при помощи таких чудовищных образов, которые почти наверняка делают их подходящими кандидатами в Бедлам ²⁶; при этом они не принимают во внимание того, что юмор всегда должен находиться под контролем разума и нуждается в руководстве самого здравого суждения, тем более что он дает себе волю и пользуется самой неограниченной свободой. Сочинениям этого жанра, как и любого другого, присущ свой особый характер, который надо соблюдать, и определенная последовательность мысли, которая должна представить писателя разумным человеком, тогда как кажется, что он полностью отдался причудам. Что касается лично меня, то я не настолько варвар, чтобы, читая бредовое веселье неискusstного автора, развлекаться им, но скорее склонен пожалеть этого человека, чем смеяться над тем, что он пишет.

Покойный г-н Шэдуэлл ²⁷, сам обладавший изрядной долей того таланта, о котором я говорю, в одной из своих пьес изображает пустоголового повесу, который очень удивился, услышав, как кто-то сказал, что битье окон — это не юмор; и я не сомневаюсь в том, что немало английских читателей будут в такой же мере встревожены, услышав мое утверждение относительно того, что многие из тех бредовых бессвязных произведений, которые часто распространяются среди нас под странными химерическими названиями, являются не творениями юмора, а скорее порождением расстроенного ума.

Правда, гораздо легче описать не что такое юмор, а чем он не является; и очень трудно определить его не при помощи отрицательных понятий (как поступил Коули ²⁸ в отношении остроумия), а каким-либо иным способом. Если бы мне пришлось высказать свои собственные понятия о нем, я бы изложил их, следуя примеру Платона, в своего

рода аллегории и, представив юмор в виде человека, вывел все его качества в соответствии со следующей родословной. Началом семьи, породившим Здравый смысл, была Истина. Здравый смысл был отцом Остроумия, который вступил в брак с женщиной по имени Веселость, принадлежавшей к боковой ветви семьи, и от этого союза родился Юмор. Поскольку Юмор — младший отпрыск этой блестящей фамилии и произошел от родителей, обладавших столь разными наклонностями, его темперамент весьма неустойчив и неуравновешен; иногда вы видите, как он напускает на себя серьезный вид и надевает торжественное одеяние, иногда он легкомыслен в поведении и фантастичен в выборе наряда; так что в разные времена он появляется либо серьезным, как судья, либо веселым, как Эндрю-Весельчак (Merqu-Andrew). Но поскольку в его характере много черт, унаследованных им от матери, то в каком бы он ни был настроении, всегда заставляет смеяться общество.

Но поскольку всюду на свободе разгуливает обманщик, который присваивает себе имя этого молодого джентльмена и охотно выдает себя за него, то, чтобы добропорядочных людей не обманывали с помощью мошенничества, я просил бы своих читателей, встретившись с этим претендентом, исследовать его происхождение и внимательно рассмотреть его самого, имеет ли он отдаленную связь с Истиной или нет и происходит ли он по прямой линии от Здравого смысла; если нет, то они могут заключить, что это подделка. Они могут также отличить его по неумеренно громкому и чересчур продолжительному смеху, к которому редко присоединяется общество. Ибо Подлинный юмор обычно выглядит серьезным, тогда как все вокруг него смеются; а Ложный юмор всегда смеется, тогда как все вокруг него выглядят серьезными. Я должен только добавить, что если в нем нет черт, унаследованных от обоих родителей, то есть если он может сойти за порождение Ума без Веселости или Веселости без Ума, то можно прийти к выводу, что это совершенная подделка, то есть обман.

Обманщик, о котором я говорю, первоначально произошел от Лжи, которая была матерью Чепухи, которая родила сына по имени Безумие, который женился на одной из дочерей Глупости, которая обычно известна под именем Смех, от которой он породил то чудовищное дитя, о ком я здесь говорю. Я изображу подробную генеалогическую таблицу Ложного юмора и одновременно помещу под ней

генеалогию Подлинного юмора, с тем чтобы читатель мог с одного взгляда увидеть их разные родословные и родственные связи.

Ложь
Чепуха
Безумие — Смех
Ложный юмор
Истина
Здравый смысл
Остроумие — Веселость
Юмор

Я мог бы расширить аллегорию, упомянув разных детей Ложного юмора, которых на свете больше, чем песка морского, и в частности мог бы назвать многочисленных сынов и дочерей его, которых он породил на нашем острове. Но поскольку выполнение этой задачи ничего, кроме самого полного отвращения, не вызывает, я только в общем и целом замечу, что Ложный юмор отличается от Подлинного, как обезьяна от человека.

Прежде всего, он чрезвычайно склонен к мелким обезьяньим штучкам и фиглярству.

Во-вторых, он испытывает такой восторг от подражания, что ему все равно, разоблачает ли он при его помощи порок и глупость, роскошь и алчность; или же, наоборот, добродетель и мудрость, страдание и бедность.

В-третьих, он поразительно неудачлив, так что укусит руку, его питающую, и будет пытаться высмеять одинаково и друзей и врагов. Ибо, обладая лишь маленькими способностями, он вынужден быть веселым не там, где *следует*, а там, где *может*.

В-четвертых, будучи полностью лишенным разума, он не преследует ни целей нравственных, ни просветительских, но смешон только ради того, чтобы быть смешным.

В-пятых, будучи неспособным ни на что иное, кроме осмеяния, он всегда направляет свою насмешку на личность и метит в порочного человека, а не в порок, или в автора, а не в его произведение.

Я указал здесь только на один вид ложных юмористов, но поскольку одна из главных целей моего журнала состоит в том, чтобы изгнать тот зловредный дух, который обнаруживает себя в писаниях нашего века, я в будущем не постесняюсь особо отметить любого из этих мелких остроум-

цев, заражающих мир дурными, безнравственными и нелепыми сочинениями. Это — единственное исключение, которое я делаю из установленного мною для самого себя общего правила — нападать на толпу; ибо каждый честный человек должен считать в отношении самого себя, что он находится в естественном состоянии войны с клеветниками и пасквилянтами и досаждают им, где бы они ни попались ему на пути. Это значит всего лишь наносить по ним ответный удар и обращаться с ними так, как они сами обращаются с другими.

№ 39, суббота, 14 апреля.

*Multa fero, ut placem genus irritabile vatum,
cum scribo.*

Ног. 29.

Поскольку совершенная трагедия является самым благородным творением человеческой природы, она способна доставить духу одно из самых восхитительных и самых полезных развлечений. Сенека говорит, что добродетельный человек, борющийся с несчастьями, являет собой такое зрелище, на которое с удовольствием могут смотреть и боги³⁰. И именно такое удовольствие получаешь на представлении хорошо написанной трагедии. Зрелища такого рода изгоняют из наших мыслей все низменное и мелкое. Они поддерживают и развивают в нас ту гуманность, которая является украшением нашей природы. Они смиряют высокомерие, смягчают горе и подчиняют дух велениям провидения.

Поэтому неудивительно, что во всех цивилизованных странах мира этот вид драматического искусства встретил одобрение публики.

Современная трагедия превосходит греческую и римскую по сложности и характеру фабулы, но, как со стыдом должен признаться писатель-христианин, бесконечно отстает от них в нравственной части представления.

Я могу показать это более подробно позднее, а пока, дабы внести свой, пусть незначительный, вклад в усовершенствование английской трагедии, отмечу в данной и нескольких следующих статьях некоторые ее особые черты, которые, как нам кажется, достойны порицания.

Аристотель замечает, что ямбический стих — самый подходящий для языка греческой трагедии, потому что, возвышая обыденную речь над прозой, с одной стороны, он,

с другой стороны, стоит к ней ближе, чем любой другой вид стиха. Ибо, говорит он, мы можем услышать, как в обычном разговоре люди очень часто, сами того не замечая, прибегают к ямбу. Мы можем сделать то же самое замечание относительно нашего английского белого стиха, который часто вторгается в наш обычный разговор, хотя мы и не обращаем на него внимания, и представляет собой такого необходимого посредника между стихом и прозой, что кажется идеально подходящим для трагедии. Поэтому я чувствую себя смертельно оскорбленным, когда вижу пьесу в рифмованных стихах; это для английского языка столь же нелепо, как написанная гекзаметром трагедия на греческом или латинском языке. Еще более грубая ошибка, я думаю, допускается в тех пьесах, где некоторые сцены написаны рифмованными стихами, а некоторые — белым, поскольку их можно считать двумя разными языками; или же в тех случаях, когда некоторые отдельные фигуры речи облагораживаются рифмой, тогда как все остальное, их окружающее, написано белым стихом. Однако я не воспретил бы поэту заключать свою трагедию или, если он того хочет, каждый ее акт двумя-тремя рифмованными двустопиями, которые могут иметь такой же эффект, какой имеет в итальянской опере ария после долгого речитатива, и дают актеру возможность изящно удалиться со сцены. Кроме того, мы видим, что в некоторых местах Старой трагедии применяются разные стихотворные размеры, с тем чтобы одна и та же продолжительная модуляция голоса не утомляла слух. По этой же причине я не испытываю неприязни ни к речам в нашей английской трагедии, заканчивающимся на Hemistick, или полустихе, несмотря на то, что персонаж, который говорит после этого, начинает новый стих, не заканчивая предыдущего; ни к внезапным паузам и разрывам в середине стиха, если они соответствуют аффекту, который ими выражается.

Поскольку я уже начал говорить на эту тему, должен заметить, что наши английские поэты преуспели гораздо больше в стиле своих трагедий, чем в выражаемых ими чувствах. Язык их очень часто благороден и звучен, но смысл — либо очень незначителен, либо очень примитивен. Напротив, в отношении античных трагедий и даже трагедий Корнелия и Расина можно сказать, что, хотя выразительность их необычайно велика, именно мысль выделяет их, укрепляет и возвышает. Что касается лично меня, то я безус-

ловно предпочитаю благородное чувство, приниженное невыразительным языком, грубому чувству, раздутому сверх меры с помощью всей звучности и силы выражения. Я не могу определить, возникает ли этот недостаток наших трагедий из-за нехватки гениальности, знаний или опыта у писателей или же из-за того, что они подчиняются извращенному вкусу своих читателей, которые лучше судят о языке, чем о чувствах, и, следовательно, получают больше удовольствия от первого, чем от второго. Но, по моему суждению, если б прежде, чем написать диалог белым стихом, писатель изложил все его содержание простым английским языком, и если бы читатель после ознакомления с какой-либо сценой рассмотрел в каждой ее реплике один только ход мыслей, освобожденный от всех украшений, обусловленных трагедией, то это могло бы улучшить положение дел как с первым, так и со вторым. При помощи этого средства мы могли бы беспристрастно судить о мысли, мы не были бы введены в заблуждение словами и могли бы рассмотреть, естественна или достаточно ли значительна эта мысль для того, кто ее произносит, заслуживает ли она того, чтобы сверкать в таком блеске красноречия или проявляться в таком разнообразии оттенков, к которым обычно прибегают авторы нашей английской трагедии.

Затем я должен заметить, что, когда наши мысли величественны и справедливы, их часто затемняют звучные фразы, тяжелые метафоры и сильные выражения, в которые они облачены. Шекспир в особенности очень часто этим грешит. На этот счет есть великолепное замечание Аристотеля, которое, насколько мне известно, никто еще не приводил. Он говорит, что следует применять тщательно разработанные изобразительные средства в пассивных местах фабулы, например, в описаниях, сравнениях, повествованиях и тому подобном, где не представлены мнения, нравы и аффекты людей, ибо последние (то есть мнения, нравы и аффекты) чаще всего затмеваются пышными фразами и вычурными выражениями. Представляется, что Гораций, который в большей части своих критических замечаний следует за Аристотелем, имел в виду именно это упомянутое выше правило, когда писал следующее:

*Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus & Peleus, cum pauper & exsul uterque
Projicit ampullas & sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querela*³¹. {...}

Из наших современных английских поэтов наилучшим талантом для написания трагедии обладает Ли ³², если бы только он не поддавался необузданности своего гения, а сдерживал его и не выпускал за пределы его собственных границ. Его мысли замечательным образом подходят к трагедии, но часто теряются в таком нагромождении слов, что трудно увидеть их красоту. В его творениях бушует могучее пламя, но оно так окутано дымом, что не проявляет и половины своего блеска. Он часто добивается успеха в страстных сценах трагедии, но особенно хорош тогда, когда ослабляет свой напор и освобождает стиль от тех эпитетов и метафор, которые он употребляет в таком изобилии. Что может быть естественнее, нежнее или страстнее того места в речи Статиры, где она описывает очарование речи Александра?

Тогда он говорит. О боги! Как он говорит!

Этот неожиданный разрыв в строке и превращение описания манеры Александра вести беседу в восхищение ею невыразимо прекрасны и поразительно соответствуют любящей натуре лица, произносящего эту реплику. В этих словах заключена такая простота, которая затмевает самое яркое выражение ³³.

Отвей ³⁴ в языке своей трагедии следует природе и поэтому больше, чем любой другой из наших английских поэтов, блистает в сценах, где передаются страсти. Поскольку в фабуле его трагедии в большей степени, чем в фабулах любого другого поэта, есть нечто знакомое и близкое, в его выражениях мало помпы, но заключена большая сила. По этой причине, хотя он восхитителен в чувственных и нежных местах своей трагедии, иногда он впадает в чрезмерную фамильярность в тех ее сценах, которые в соответствии с правилом Аристотеля следует возвысить и подкрепить достоинством выражений.

Другие критики заметили, что наш поэт построил свою трагедию «Спасенная Венеция» ³⁵ на таком плохом сюжете, что самыми главными ее героями стали мятежники и предатели. Если бы главный герой его пьесы проявил те же самые похвальные качества, защищая свою страну, а не разоряя ее и неся ей гибель, то публика не смогла бы в достаточной мере не жалеть его и не восхищаться им. Но раз он сейчас представлен именно в таком виде, мы можем толь-

ко сказать о нем то, что римский историк говорит о Катилине: его падение было бы славным, если бы он пал на службе отечеству (*si pro Patria sic concidisset*)³⁶.

№ 40, понедельник, 16 апреля.

*Ac ne forte putes me, quae facere ipse recusem,
Cum recte tractent alii, laudare maligne;
Ille per extentum funem mihi posse videtur
Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus, & modo me Thebis, modo ponit Athenis.*
— Hor.³⁷

Английские драматурги, пишущие трагедии, одержимы той идеей, что когда они изображают добродетельного или невинного человека, испытывающего несчастье, то не должны оставлять его до тех пор, пока не избавят от всех бедствий или не заставят его одержать верх над врагами. В эту ошибку они впали благодаря нелепому положению современной критики, утверждающему, что они обязаны поровну распределить вознаграждения и наказания и совершить беспристрастное воздаяние идеальной справедливости. Кто первый установил это правило, я не знаю; но я уверен, что для него нет никаких оснований ни в природе, ни в разуме, ни даже в опыте античности. Мы обнаруживаем, что доброе и злое одинаково выпадает на долю всех людей по сию сторону могилы; а поскольку главным назначением трагедии является возбуждать сочувствие и ужас в душах публики, мы не достигнем этой великой цели, если всегда будем изображать добродетель и невинность счастливыми и торжествующими. Какие бы беды и разочарования ни испытывал хороший человек в ходе трагедии, они произведут на наши души лишь очень слабое впечатление, если нам известно, что в последнем акте он обязательно достигнет исполнения своих желаний и стремлений. Когда мы видим, как он переживает самый тяжелый момент своих бедствий, мы склонны утешиться, ибо уверены, что он найдет из них выход и что его горе, каким бы огромным оно сейчас ни было, вскоре завершится радостью. По этой причине авторы античных трагедий обращались в своих пьесах с людьми так, как с ними обращаются в жизни, изображая добродетель иногда счастливой, а иногда несчастной, как они обнаруживали в избранном ими мифе или как это могло

наиболее впечатляюще повлиять на их публику. Аристотель рассматривает трагедии, написанные и в том и в другом роде, и замечает, что те, которые оканчивались несчастливо, всегда доставляли удовольствие людям и брали пальму первенства в публичных дискуссиях о театре, лишая ее тех пьес, которые были со счастливым концом. Ужас и сочувствие оставляют в душе приятную боль и заставляют публику замирать в таком серьезном напряжении мысли, которое длится гораздо дольше и доставляет намного больше восторга, чем любые мелкие преходящие всплески радости и удовлетворения. Мы соответственно обнаруживаем, что из наших английских трагедий бóльшим успехом пользовались те, в которых любимцы публики гибли под бременем своих несчастий, чем те, в которых они выходили победителями. Лучшие пьесы такого рода — «Сирота»³⁸, «Спасенная Венеция», «Александр Великий», «Феодосий»³⁹, «Все за любовь»⁴⁰, «Эдип», «Оруноко»⁴¹, «Отелло» и т. д. Замечательной трагедией того же рода является «Король Лир» — в том виде, как написал ее Шекспир; но поскольку ее исправили в соответствии с химерическим понятием об идеальной справедливости, она, по моему скромному мнению, потеряла половину своей красоты. В то же время я должен признать, что существуют поистине благородные трагедии, написанные по другому плану и имеющие счастливый конец; и действительно, большая часть хороших трагедий, написанных после появления вышеупомянутого наставления критики, пошла именно по этому пути, например, «Невеста в трауре»⁴², «Тамерлан», «Улисс»⁴³, «Федра и Ипполит», большая часть произведений г-на Драйдена. Я должен также признать, что многие трагедии Шекспира и некоторые знаменитые трагедии античности построены по тому же образцу. Поэтому я выступаю не против такого способа писания трагедий, а против той критики, которая устанавливает его как единственный и тем самым в значительной мере может сковать английскую трагедию и, возможно, придаст ошибочное направление гению наших писателей.

Трагикомедия, являющаяся продуктом английского театра, — одно из самых чудовищных изобретений, которое когда-либо возникло в мыслях у поэта. Автор в равной мере может думать о сведении приключений Энея и Гудибраса⁴⁴ в единую поэму, как и о написании такой пестрой пьесы, состоящей из веселья и печали. Но нелепость подоб-

ных представлений настолько самоочевидна, что я не буду об этом говорить.

Те же самые возражения, выдвигаемые против трагикомедии, могут быть в определенной степени высказаны в отношении всех трагедий, которые имеют двойную интригу и которые тоже чаще встречаются на английской сцене, чем на какой-либо другой. Ибо хотя на таких представлениях скорбь зрителей не меняется на другой аффект, как это происходит на представлении трагикомедии, она переносится на другой предмет, что ослабляет их беспокойство за главную сюжетную линию и прерывает поток печали, направляя его по другим каналам. Однако этот недостаток может быть если не полностью устранен, то в значительной мере исправлен умелым выбором вспомогательной интриги, которая может иметь такое близкое отношение к главному сюжету, что будет содействовать его завершению и закончится той же самой катастрофой.

Существует также еще одна черта, которую можно отнести к недостаткам или, вернее, ложным достоинствам нашей английской трагедии. Я имею в виду те особенные монологи, которые обычно известны под названием «тирады» (Rants). Горячие и страстные сцены трагедии всегда лучше всех принимаются публикой; по этой причине мы часто видим, как актеры бурно и страстно разыгрывают отдельные сцены трагедии, которые автор написал с большой силой темперамента и предназначил исполнять их именно в такой манере. Я наблюдал, как Пауэлл⁴⁵ очень часто при помощи этого ухищрения срывает весьма бурные аплодисменты. Поэты, которым известен этот секрет, часто представляют актеру возможность проявить такие эмоции, добавляя горячность к словам, в которых нет страсти, или же подогревая истинную страсть высокопарностью. В результате уста наши героев извергают одни напыщенные речи, а чувства их таковы, что являются следствием не величия духа, а скорее его намеренного раздувания. Неестественные восклицания, проклятия, клятвы, богохульства, вызов человечеству и оскорбление богов часто у публики сходят за высокие мысли и соответственно встречаются бесконечными аплодисментами.

Я добавлю здесь еще одно замечание, которым, я боюсь, злоупотребят наши трагики. Так как наши главные герои обычно любовники, их напыщенность и хвастовство на сцене вызывают к ним горячую симпатию со стороны прекрас-

ной половины публики. Женщинам необыкновенно нравится видеть, как мужчина в одной сцене оскорбляет королей или бросает вызов богам, а в другой бросается к ногам своей возлюбленной. Пусть он ведет себя нагло по отношению к мужчинам и униженно по отношению к прекрасному полу, — ставлю десять против одного, что он окажется любимцем лож. Драйден и Ли использовали этот секрет в нескольких своих трагедиях с большим успехом.

Но чтобы показать, что тирада доставляет удовольствия больше, чем самая правильная и естественная мысль, которая произносится без силы и страстности, я просил бы читателя, чтобы он, присутствуя на трагедии «Эдип», обратил внимание на то, как спокойно отпускают героя со сцены в конце III акта, после следующих слов, в которых мысль выражена очень естественно и может вызвать сострадание:

К вам, боги добрые, я обращаюсь в последний раз,
Либо оправдайте мои добродетели, либо
 откройте мои преступления.
Если в лабиринте судьбы я брожу слепой
И вновь хожу по тем тропам, которых хотел избежать,
Считайте, что ошибки я совершил, исполняя ваши веления:
Виновны руки мои, но чисто сердце ⁴⁶.

Потом давайте заметим, под какие громовые аплодисменты покидает он сцену после богохульств и проклятий в конце IV акта; и вам будет очень интересно наблюдать публику, которую одновременно проклинаят и ублажают.

О, это я часто видел в Афинах.

(Где, между прочим, сцена появилась много лет спустя после «Эдипа».)

Подымается сцена и опускаются тучи большие;
Так что теперь, действительно, могу я видеть,
Как этот шар огромный и крыша мраморная
Встречаются, словно длани Зевесовы, и сокрушают челове-
чество.
Ибо все стихии... и т. д.

Объявление

Сказав о г-не Пауэлле, что иногда он зарабатывает аплодисменты благодаря плохому вкусу публики, я готов отдать ему должное и признать, что у него отличные данные для трагического актера, и когда он этого хочет, то заслу-

живает восхищения самых строгих судей; я не сомневаюсь, что именно так и произойдет в трагедии «Завоевание Мексики»⁴⁷, которая завтра вечером будет дана в его бенефис.

№ 44, пятница, 20 апреля.

Tu quid ego & populus tecum desideret audi.
Hor.⁴⁸.

Среди различных приемов, к которым прибегают на практике поэты, чтобы наполнить души публики ужасом, первое место по праву принадлежит грому и молнии, которые часто используются при схождении с небес бога или возникновении призрака, при исчезновении дьявола или гибели тирана. Мне известно, что очень большое впечатление произвел колокольный звон, введенный в несколько трагедий; и я видел, как вся публика была в состоянии очень большой тревоги все время, пока звонил колокол. Но ничто так не восхищает и не приводит в ужас наш английский театр, как призрак, особенно если он появляется в окровавленном рубище. Очень часто привидение спасало пьесу, хотя оно ничего не делало, а лишь шествовало через сцену или поднималось через люк в ней и снова исчезало из вида, не проронив ни слова. Для этих различных ужасов может наступать подходящий момент; и когда они вводятся только как вспомогательные ухищрения и приемы, помогающие поэту, их не только можно извинить, но и всячески приветствовать. Так, бой часов в «Спасенной Венеции» заставляет содрогаться сердца всей публики и вселяет в душу более сильное чувство страха, чем это могут сделать слова. Появление призрака в «Гамлете» представляет собой своего рода шедевр, автор ввел в сцену все обстоятельства, которые могут вызвать либо обостренное внимание, либо ужас. Душа читателя отлично подготовлена к его приему теми разговорами, которые ему предшествуют. Его молчание при первом появлении очень сильно поражает воображение; но при каждом его новом появлении он вызывает еще больший ужас. Кто может без содрогания читать речь, с которой молодой Гамлет обращается к нему?

Г о р а ц и о. Смотрите, принц, вот он!

Г а м л е т. Святители небесные, спасите!

Благой ли дух ты или ангел зла,

Дыханье рая, ада ль дуновенье,

К вреду иль пользе помыслы твои,

Я озадачен так твоим явлением,
 Что требую ответа. Отзовись
 На эти имена: отец мой, Гамлет,
 Король, властитель датский, отвечай!
 Не дай пропасть в неведенье. Скажи мне,
 Зачем на преданных земле костях
 Разорван саван? Отчего гробница,
 Где мы в покое видели твой прах,
 Разжала с силой челюсти из камня,
 Чтоб выбросить тебя? Чем объяснить,
 Что, бездыханный труп, в вооруженье
 Ты движешься, обезобразив ночь
 В лучах луны, и нам, глупцам создання,
 Так страшно потрясаешь существо
 Загадками не нашего охвата? ⁴⁰

Поэтому я не считаю ошибочным использование вышеупомянутых приемов, если они вводятся в произведение умело и сопровождаются соответствующими чувствами и выразительными средствами.

Чтобы возбудить жалость, наше главное оружие — посовой платок; более того, из тех слов, которые произносят на сцене персонажи наших самых распространенных трагедий, мы бы очень часто даже не могли узнать, что они находятся в беде, если бы они время от времени не прикладывали платок к глазам. Я очень далек от того, чтобы изгнать это орудие скорби со сцены; я знаю, что трагедия не может существовать без него. Все, чего я хочу, это не допустить, чтобы его неправильно применяли. Одним словом, я хотел бы, чтобы язык актера действовал в согласии с его глазами.

Безутешная мать с ребенком на руках часто возбуждает сочувствие публики и поэтому завоевала место в нескольких трагедиях. Один современный драматург, заметив, как это удачно прошло в других пьесах, и решив удвоить скорбь и растрогать свою публику вдвое сильнее, чем предшествующие ему авторы, вывел на сцену принцессу с маленьким мальчиком на одной руке и с маленькой девочкой — на другой. Это тоже произвело очень хорошее впечатление. Третий поэт, решив превзойти своих предшественников, несколько лет назад с большим успехом вывел на сцену троих детей. И, как мне сообщают, один молодой джентльмен, полный решимости растопить самые черствые сердца, написал трагедию, в которой на сцене первой появляется несчастная вдова в трауре, окруженная полудюжиной оставшихся без отца сирот, похожих на тех, что обычно вертятся вокруг аллегорической фигуры Благоотво-

рительности. Таким образом, некоторые положения, прекрасные в произведениях хорошего писателя, становятся нелепыми, попав в руки плохого.

Но из всех наших способов возбуждать жалость или ужас ни один не является таким абсурдным и варварским, и ни один не навлекает на нас столько презрения и насмешек со стороны соседей, как то страшное избиение, которому столь часто подвергают друг друга персонажи на английской сцене. Испытывать восторг от зрелища людей закалываемых, отравляемых, пытаемых на дыбе или сажаемых на кол, безусловно, есть признак жестокого нрава. А поскольку это очень часто совершается перед британской публикой, то разные французские критики, полагая, что такие зрелища для нас приятны, пользуются этим случаем, чтобы представить нас как людей, приходящих в восторг от вида крови. Действительно, очень странно в последней картине трагедии смотреть на сцену, усеянную трупами, и видеть в реквизите театра разные кинжалы, ножи, колеса, чаши с ядом и другие орудия смерти. Во французском театре убийства и казни всегда совершаются за кулисами, что, вообще говоря, весьма соответствует манерам просвещенного и цивилизованного народа. Но поскольку на французской сцене не допускаются никакие исключения из этого правила, в результате на ней появляются нелепости почти столь же смешные, как та, которую мы сейчас критикуем в английском театре. Я помню, как в знаменитой пьесе Корнеля, написанной на сюжет о Горациях и Куриациях⁵⁹, свирепый молодой герой, одолевший одного за другим Куриациев и вместо поздравления с победой получивший нагоняй от своей сестры за то, что убил ее возлюбленного, в порыве ярости и негодования убивает ее. Если что-либо и могло хоть немного оправдать столь жестокий поступок, так это совершение его внезапно, прежде чем могли вмешаться его родственные чувства, разум или мужественность. Однако, чтобы избежать кровопролития на публике, он, как только его ярость достигла апогея, идет за сестрой по всей длине сцены, но воздерживается от убийства до тех пор, пока оба они не скрываются за кулисами. Я должен признать, что если бы он убил ее на глазах публики, нарушение приличий могло бы быть бóльшим; но в том виде, как оно совершено, оно кажется очень неестественным и выглядит как хладнокровное убийство. Мое мнение об этом случае следующее: следовало бы не показывать эпизод на

сцене, но рассказать о нем, если в этом была какая-то необходимость.

Возможно, читателю будет любопытно познакомиться с тем, как строил трагедию Софокл в похожих деликатных обстоятельствах. Орест находился в таком же положении, что и Гамлет у Шекспира: его мать убила его отца и захватила его царство в сговоре со своим сожителем. Поэтому этот молодой князь, решив отомстить за смерть отца тем, кто занял его трон, с помощью великолепной хитроумной уловки проникает в апартаменты матери с намерением убить ее. Но поскольку такое зрелище было бы слишком тяжелым для публики, это страшное намерение осуществляется за кулисами. Слышно, как мать молит сына о милосердии, а сын отвечает ей, что она не проявила милосердия к его отцу. После этого она вскрикивает, что ее ранили, а по тому, что далее следует, мы узнаем, что ее убили. Я не помню, чтобы в какой-либо из наших пьес произносили реплики за сценой, хотя другие примеры того же рода можно найти в трагедиях античности. И, я думаю, читатель согласится со мной, что в этом страшном диалоге между матерью и сыном есть нечто бесконечно более волнующее, чем могло бы быть в случае непосредственного представления на сцене (. . .)

№ 58, понедельник, 7 мая.

Ut pictura poesis erit.

Hor.⁵¹.

Ничем так сильно не восхищаются и ничто так плохо не понимают, как остроумие (Wit). Ни один известный мне автор не писал непосредственно о нем; а что касается тех, кто вообще его упоминал, то они освещали данный предмет лишь в той мере, в какой он случайно попадался им на пути, и притом отделялись мелкими краткими замечаниями или общими декларативными заявлениями, не затрагивая глубины вопроса. Поэтому я надеюсь совершить работу, приемлемую для моих соотечественников, подробно раскрыв данную тему, и попытаюсь сделать это в соответствующей ей манере, с тем чтобы не заслужить того порицания, которое один знаменитый критик высказал в отношении автора трактата о возвышенном, который написал его в низкопоклонническом стиле⁵². Для этого предприятия я намерен выделить целую неделю, с тем чтобы не пре-

рывать и не приостанавливать ход своих мыслей; и если мои читатели уделят мне свое внимание всю неделю, то я осмеливаюсь обещать себе, что к субботе следующей недели наш великий город значительно изменится к лучшему. Я буду стремиться делать то, что скажу, понятным для обычных людей; но если мои читатели в какой-либо статье встретят такие места, которые выше их понимания, то я прошу их не обескураживаться, ибо они могут быть уверены в том, что следующая статья будет гораздо яснее.

Поскольку великой и единственной целью этих моих рассуждений является изгнание порока и невежества из пределов Великобритании, я буду стремиться, насколько это возможно, установить среди нас вкус к изящной литературе. Именно с этой целью я пытался наставить моих читателей на путь истинный в разных проблемах, касающихся опер и трагедий; и буду время от времени делиться своими мнениями о комедии, поскольку, я полагаю, они могут способствовать ее улучшению и совершенствованию. От своего книготорговца я узнаю, что номера журнала с этими критическими статьями, а также со статьей о юморе получили более теплый прием, чем я мог в действительности надеяться, принимая во внимание их темы; по этой причине я принимаюсь за это новое мое предприятие с большим воодушевлением.

В этой, а также одной или двух последующих статьях я прослежу историю ложного остроумия и выделю разные его виды, процветавшие в мире в разные периоды. Я думаю, это тем более необходимо сделать сейчас, поскольку я заметил, что прошлой зимой предпринимались попытки возродить некоторые из этих отживших видов остроумия, давно уже с треском изгнанных из царства литературы. Распространялось несколько сатир и панегириков, написанных акростихом⁵³, благодаря чему некоторые самые отъявленные и откровенные болваны Лондона начали питать честолюбивые мысли и утверждать себя в качестве истинных литераторов. Поэтому я охарактеризую подробно те многочисленные трюки ложного остроумия, в которых автор проявляет себя не как прекрасный гений, а лишь как человек большого трудолюбия.

Первый встреченный мною образец ложного остроумия весьма почитаем за свою древность и породил ряд произведений, которые живут почти столь же долго, как сама «Илиада». Я имею в виду те короткие стихотворения, напе-

чатанные среди произведений второстепенных греческих поэтов, которые своей формой напоминают яйцо, развернутые крылья, топор, пастушью свирель (Pipe) и алтарь.

Что касается первого, то оно представляет собой небольшое стихотворение овальной формы и может быть более или менее справедливо названо «ученым яйцом». Я попытался бы его высидеть, или, говоря более понятным языком, перевести на английский язык, если бы не нашел эту задачу очень трудной, ибо автор, кажется, больше обратил внимания на форму своего стихотворения, чем на его смысл.

Развернутые крылья состоят из двенадцати стихов или, скорее, перьев, каждый стих постепенно уменьшается в размере в соответствии со своим положением в крыле. Тема стихотворения (как и всех остальных, следующих ниже) имеет некоторое отдаленное родство с его формой, ибо в нем дается описание бога любви, который всегда изображается с крыльями.

Топор, по моему мнению, был бы очень хорошей формой для пасквиля, если бы его лезвие состояло из самых злых сатирических стихов; но если судить по оригиналу, я считаю его не чем иным, как надписью на топоре, посвященном Минерве; как полагали, это был тот самый топор, который использовал Эней при строительстве троянского коня; этот намек я оставляю на рассмотрение критиков. Я склонен считать, что надпись была первоначально сделана на самом лезвии топора, подобно тем, которые наши современные ножовщики делают на своих ножах, и что поэтому надпись сохраняет свою древнюю форму, тогда как сам топор утрачен.

Пастушья свирель, можно сказать, полна музыки, ибо она состоит из девяти разных видов стиха, которые своей разной длиной напоминают девять клапанов этого старого музыкального инструмента, который также является темой стихотворения.

Алтарь содержит надпись — эпитафию сыну Гекубы Троицу; это, между прочим, заставляет меня думать, что наши ложные образцы остроумия гораздо более древни, чем авторы, которым их обычно приписывают; по крайней мере меня никак нельзя убедить, что такой прекрасный писатель, как Феокрит⁵⁴, мог быть автором любого такого простенького произведения.

Тому, кто не был своего рода художником или по крайней мере рисовальщиком, невозможно было добиться успе-

ха в этих работах. Он должен был прежде всего нарисовать контуры предмета, на котором он намеревался писать, а затем дать описание, соответствующее форме его темы. Поэзия должна была сжиматься или расширяться в зависимости от той формы, в которой ее отливали. Одним словом, стихи должны были или укорачиваться или растягиваться в соответствии с размерами той рамы, которая была для них подготовлена, и тем самым испытывать судьбу тех, кого тиран Прокруст, бывало, укладывал на свое железное ложе: если они были слишком короткими, он растягивал их на дыбе, а если слишком длинными — отрубал им часть ног до тех пор, пока они не укладывались точно на ложе, которое он для них приготовил.

На этот изживший себя вид остроумия намекает г-н Драйден в одном из следующих стихов своего «Мак-Флекно», который не сможет понять английский читатель, не знающий, что существуют маленькие упомянутые выше стихотворения в форме крыльев и алтарей:

Избери по усмотренью своему
 Какую-либо мирную обитель в стране акростиха.
 Там можешь ты раскинуть крылья и воздвигнуть алтари,
 И мучить слово там несчастное на тысячу ладов.

Эта мода на ложное остроумие была возрождена несколькими поэтами прошлого века и в особенности часто встречается в стихотворениях г-на Герберта⁶⁵ и, если я не ошибаюсь, в переводах из Дю Барта⁶⁶. Из современных работ такого рода я не помню ни одной другой, которая бы больше напоминала упомянутые мною творения, чем тот знаменитый портрет короля Карла I, на чертах лица которого и на волосах головы целиком записана Книга псалмов. Последний раз, будучи в Оксфорде, я изучил один его ус, и читал другой, но не смог продвинуться в этом занятии так далеко, как мне хотелось бы, из-за нетерпения моих друзей и спутников, которые все жаждали видеть такую редкую вещь. С того времени я слышал, что сейчас в городе живет выдающийся мастер писания, изобразивший весь Ветхий завет на алонжевом парике, а если в моду войдут густые парики, которые были всеобщим помешательством несколько лет назад, он обещает добавить два-три лишних локона, которые будут содержать все апокрифы. Первоначально он сделал этот парик для короля Вильгельма, изобразив две Книги царей по обе стороны пробора на верхней

части парика; но поскольку тот славный монарх скончался до завершения парика, в нем оставлено место для лица любого, кто захочет его купить.

Но вернемся к нашим древним стихотворениям в виде картин; я бы смиренно предложил для блага наших современных дилетантов от поэзии, чтобы они подражали своим античным собратьям в этих остроумных приемах. Я сообщил эту мысль одному своему знакомому, молодому поэтически настроенному влюбленному, который намерен презентовать своей возлюбленной экземпляр стихов, написанных в форме ее веера, и если только он говорит правду, то уже закончил три первые пластины. Он также обещал мне раздобыть размер безымянного пальца своей возлюбленной с целью сделать надпись в виде кольца, которое точно будет ему подходить. Поскольку нет ничего легче следовать доброму совету, я не сомневаюсь, что мои изобретательные читатели применят сказанное мною ко многим другим предметам; и спустя очень немного времени мы увидим, что город захламлен поэтическими капюшонами, платками, табакерками и тому подобными женскими безделушками. Поэтому в заключение обращусь с советом к тем замечательным английским авторам, которые называют себя пиндарическими писателями, чтобы они, не теряя времени, обратились к этому виду остроумия, потому что лучше всех других поэтов оснащены стихами всех размеров и метров.

№ 59, вторник, 8 мая.

Operose nihil agunt.
Sen.⁵⁷.

Нет никакого сомнения в том, что каждый человек, если бы смог, был остроумцем, и, несмотря на то, что педанты, претендующие на глубину и солидность, склонны порицать творения остроумного писателя, называя их пустышкой и пеной, все они, когда представляется случай, показывают, что не пожалеют усилий, чтобы заслужить такую же репутацию, какую имеют те, кого они по видимости презирают. По этой причине мы часто обнаруживаем, что они пытаются создать что-либо с помощью воображения, и процесс этот приносит им бесконечные муки. Истина состоит в том, что лучше быть рабом на галерах, чем остроумцем, если заслужить это звание можно только с помощью изощренных пустяков, изобретенных такими авторами, которые часто были

мастерами великой учености, но не обладали поэтическим гением.

В своей последней статье я упомянул некоторые виды ложного остроумия, которые были известны в античности, а в этой дам читателю еще два-три его образца, процветавших в тот же ранний период жизни людей. Первыми я упомяну *липограмматиков*, или гонителей букв античности, которые, безо всякого основания, ополчались против какой-либо буквы алфавита и не допускали ни одного ее появления в целом стихотворении. Некто Трифиодор был большим мастером писания такого рода ⁵⁸. Он сочинил «Одиссею», или эпическую поэму о приключениях Улисса из двадцати четырех книг; при этом он совершенно изгнал букву «А» из своей первой книги, которую назвал «Альфа» (подобно тому как *Lucus a pop lucendo* ⁵⁹), потому что в ней не было ни одной альфы. Вторая книга называлась «Бета» по аналогичной причине. Одним словом, поэт поочередно исключал все двадцать четыре буквы алфавита и показал им, одной за другой, что может обходиться без них.

Должно быть, очень приятно было бы наблюдать за этим поэтом, как он избегал отверженную букву столь же тщательно, как другой избегает мнимых величин, и осуществлял свой побег от нее через различные диалекты греческого языка, когда ему нужно было избавиться от нее в каком-либо отдельном слове. Ибо самое подходящее и изящное слово во всем языке отвергалось, как бриллиант с трещинкой, если оно было обезображено ненужной буквой. В отношении этого дела я замечу только, что если бы произведение, упоминаемое здесь мною, существовало сейчас, то, по всей вероятности, эту «Одиссею» Трифиодора наши ученые педанты цитировали бы чаще, чем «Одиссею» Гомера. Каким бы оно было неисчерпаемым источником устаревших слов и выражений, необычных варваризмов и рустизмов ⁶⁰, нелепых написаний слов и сложных диалектов! Не сомневаюсь, что его бы рассматривали как одно из самых бесценных сокровищ греческого языка.

Я также нахожу у древних хитроумную выдумку такого рода, которую современные поэты отличают под именем ребуса и которая изгоняет не букву, а целое слово, заменяя его картинкой. Когда Цезарь был одним из начальников римского монетного двора, он на обратной стороне монет поместил изображение слона, а на пунническом языке слово «Цезарь» означает слон. Это было искусственно придумано

Цезарем, потому что частному лицу помещать свое собственное изображение на монетах республики было противозаконно. Цицерон, получивший свое имя от основателя семьи, у которого было отличие — маленькая шишка на носу в форме вики (по-латыни — *Cicer*), приказал, чтобы на общественном монументе вместо слов *Марк Туллий Цицерон* были написаны слова *Марк Туллий*, а в конце их добавлено изображение вики. Вероятно, это было сделано для того, чтобы показать, что он не стыдится ни своего имени, ни семьи, несмотря на то, что его конкуренты из зависти часто упрекали его и в том и другом. Подобным же образом мы читали о знаменитом здании, отдельные части которого были отмечены изображениями лягушки и ящерицы, так как по-гречески эти слова были именами архитекторов, которым по законам их страны никогда не разрешалось писать свои имена на своих работах. Полагают, что по той же самой причине челка лошади античной конной статуи Марка Аврелия издали по форме напоминает сову, чтобы указать на страну, откуда произошел скульптор, который, по всей вероятности, был родом из Афин. Одно-два столетия назад такого рода остроумие было чрезвычайно в моде у наших соотечественников, которые прибегали к нему не по какой-либо скрытой причине, как упомянутые выше древние, а просто с целью быть остроумными. Из бесчисленных примеров такого рода, которые могут быть приведены, я расскажу о проделке некоего г-на Ньюберри, упомянутой нашим ученым г-ном Камденом в его посмертных произведениях, где я ее обнаружил⁰¹. Чтобы представить свое имя в виде картины, г-н Ньюберри повесил у своей двери изображение тисового дерева (*Yew* — ю), на котором висело несколько ягод (*berry* — берри) и среди них с ветки свисала большая золотая буква «N»; все это, если не обращать внимания на слегка неправильное написание слов, вместе составило слово «Нью-берри».

Я закончу рассуждения на эту тему ребусом, недавно вырубленным в песчанике и водруженным над двумя порталами дома Блэнем; он представляет собой изображение чудовищного льва, рвущего на части маленького петушка. Чтобы моему английскому читателю лучше понять этот девиз, я должен сказать ему, что, к несчастью, петух по-латыни обозначается тем же самым словом, которое означает «француз», подобно тому как лев является эмблемой английской нации. Такой девиз на столь высоком здании вы-

глядит как каламбур в героической поэме; и мне очень жаль, что поистине изобретательный архитектор допустил, чтобы это изображение испортило его превосходный замысел столь примитивным сравнением. Но я надеюсь, что сказанное мною приведет к тому, что петуха пощадят и освободят из когтей льва.

Я обнаружил также, что в древние времена существовал прием, в соответствии с которым заставляли Эхо говорить разумно и давать умные ответы. Если и найдется такой поэт, которому можно было бы это простить, то им может быть Овидий, изобразивший Эхо сначала в виде нимфы, постепенно затем исчезающей и превращающейся лишь в голос. Хотя ученейший Эразм был человеком остроумным и гениальным, он составил диалог на основе этого глупого приспособления, используя Эхо, которое, кажется, было совершенно необыкновенным лингвистом, ибо оно отвечало лицу, с которым говорило, на латинском, греческом и еврейском языках, в соответствии с тем, как оно находило слоги, которые должно было повторять на любом из этих ученых языков ⁶². Автор «Гудибраса», высмеивая этот вид ложного остроумия, описал Бруина ⁶³, оплакивающего потерю своего медведя одинокому Эхо, которое приносит поэту огромную пользу в нескольких двустушиях, поскольку не только повторяет за ним слова, но и помогает ему слагать стихи, снабжая его рифмами.

Он бушевал, и подымал такой же страшный шум,
 Как Геркулес могучий, потеряв Гиласа,
 Долины заставляя повторять
 Слова своих печальных сожалений;
 И в грудь он бил себя и рвал свои власы,
 Утратив друга дорогого — Медведя,
 И Эхо из пустот земных
 Печально вторило его воплям,
 Во много раз грустнее,
 Чем неуклюжие поэтов мелких рифмы,
 Которые неволят Эхо в историях своих унылых
 На вопросы отвечать
 И о вещах бессовестно свидетельствовать,
 О которых оно не ведает.
 А когда оно все, что может, скажет,
 Толкуют это так, влюбленному как нужно.
 Молвил он: О куда, злой Медведь,
 Сбежал ты на мою погибель?
 Я думал, ты не унизишь себя и ни на шаг не отойдешь
 Из страха. (Сказало Эхо.) Ну да.
 Разве здесь я не для того, чтоб вступить за тебя?
 Тогда что ж сдавило сердце твое упрямое?

Гремели так кости, а эта голова
 Не истекала ль кровью столь часто при ссорах твоих?
 И разве я когда-либо дрогнул иль выразил недовольство?
 (Сказало Эхо.) Тише, то секрет.
 Ты думаешь, тебя не будут упрекать
 За то, что спину показал? Сказало Эхо: тьфу.
 Бежать от тех, кто победил,
 Трусливо так? Сказало Эхо: тсс!
 Но мстительность какая бежать тебя толкает
 И от меня, как от твоего врага?
 Иль если ты не думал обо мне,
 И не о том, что претерпел я за тебя,
 Все ж стыд и честь могли б взять верх
 И удержать тебя тем самым от побега.
 И кто же пожалеет кровь пролить свою
 За дело своей чести? Сказало Эхо: олух!

№ 60, среда, 9 мая.

Nos est quod palles? Cur quis non prandeat, hoc est?
 Per. Sat. 3.⁶⁴.

Некоторые виды ложного остроумия, исчезнувшие, когда в мире царил просвещенность, вновь обнаружили себя во времена монастырского невежества.

Поскольку монахи были хозяевами всей той небольшой учености, которая тогда существовала, и вся их жизнь была полностью оторвана от полезных занятий, то неудивительно, что некоторые из них, у кого не хватало гениальности для более высоких свершений, проводили много часов за созданием таких штук на письме, которые требовали много времени и мало ума. Я видел половину «Энеиды», переписанную с латинскими рифмами одним из *Beaux Esprits*⁶⁵ того темного века; в предисловии к ней он говорит, что для того, чтобы «Энеида» стала самым совершенным в своем роде творением, ей не хватает только приятности рифмы. Я видел также гимн дева Марин, написанный гекзаметром и заполнивший целую книгу, хотя состоял он всего лишь из восьми следующих слов:

Tot, tibi, sunt, Virgo, dotes, quod, sidera, Coelo.
 (У тебя так много добродетелей, о дева, как звезд на небе.)

Поэт подверг эти восемь разных слов всевозможным изменениям, и при помощи этого средства сделал свои стихи почти столь же многочисленными, как добродетели и звезды, которых они прославляли. Неудивительно, что люди, располагавшие таким почти неограниченным свободным вре-

менем, не только восстановили все устаревшие образчики ложного остроумия, но и обогатили мир своими собственными изобретениями в этой области. Именно тому времени мы обязаны появлением анаграмм, которые представляют собой не что иное, как превращение одного слова в другое или обращение одного и того же набора букв в разные слова, что может изменить ночь в день, а белое в черное, если того захочет случай, который является богом, управляющим сочетаниями такого рода. Я помню, как один остроумный автор, намекая на подобные творения, назвал своего соперника, у которого (кажется) было искривлено тело и руки и ноги были прикреплены в местах, собственно говоря, им не принадлежавших, «анаграммой человека».

Когда анаграмматик берется за работу над словом, он сначала считает его неразработанной залежью, которая покажет скрытые в ней сокровища только после того, как он проведет в поисках их много часов. Ибо его занятие состоит в том, чтобы найти слово, спрятанное в другом, и изучить буквы во всем разнообразии положений, которые они только в состоянии занять. Я слышал об одном джентльмене, который, когда остроумие такого рода было в моде, пытался с его помощью завоевать сердце своей возлюбленной. Она была одной из самых прекрасных женщин своего времени и известна под именем леди Мэри Бун. Влюбленный, будучи неспособным сделать что-либо из Мэри, с помощью некоторых вольностей, допускаемых в такого рода сочинениях, превратил его в Молль; а затем, запершись на полгода, с неутомимым прилежанием сотворил анаграмму. Представив ее своей возлюбленной, которая в глубине души была слегка уязвлена тем, что ее унизили, превратив в Молль Бун, он, к своему неопишуемому удивлению, услышал от нее, что ошибся в ее фамилии, которая была не Бун, а Боун.

Ibi omnis
Effusus labor — ⁶⁶.

Влюбленный был как громом поражен этим несчастьем, так что спустя немного времени потерял разум, действительно уже очень ослабленный тем постоянным усердием, которое он проявил в отношении своей анаграммы.

Акростих, вероятно, был изобретен почти одновременно с анаграммой, хотя невозможно определить, кто был бóльшим болваном, изобретатель первого или второго ⁶⁷. Простой акростих есть не что иное, как имя или название чело-

века или вещи, составленное из начальных букв нескольких стихов и по этой причине написанное на китайский манер, по перпендикуляру. Но кроме него есть сложные акrostихи, где главные буквы стоят в глубине строки, позади двух-трех букв. Я видел такие, где не только с каждого конца стихов стояло по имени, но и то же самое имя, подобно шву, проходило по середине стихотворения.

Существует еще один близкий родственник анаграмм и акrostихов, который обычно называют хронограммой. Этот вид остроумия очень часто появляется на многих современных медалях, особенно в Германии, где оно представляет в надписи на медалях год их выпуска. Так, на медали Густава Адольфа мы видим следующие слова:

ChrIstVs DuX ergo trIVMphVs

Если вы возьмете на себя труд выбрать из этих слов цифры и расположить их в соответствующем порядке, то обнаружите, что они составят MDCXVVVII, или 1627 год, в который была отчеканена медаль. Ибо так как некоторые буквы выделены из остальных и возвышаются над своими собратьями, их необходимо рассматривать в двойном качестве, и как буквы, и как цифры. Ваши трудолюбивые немецкие остроумцы перевернут целый словарь вверх дном ради одного из таких хитроумных приспособлений. Кто-нибудь мог бы подумать, что они разыскивают точный классический термин, а они вместо этого ищут слово, которое содержало бы в себе L, M, или D. Поэтому, когда мы встречаем одну из этих надписей, нам нужно искать в них не столько мысль, сколько год от рождества Христова.

Буриме были популярны у французской нации беспрерывно в течение целого столетия, и притом в то время, когда эта нация блистала изобилием остроумия и учености. Они представляют собой список слов, рифмующихся друг с другом, составленный другим лицом и врученный поэту, который должен написать стихотворение с данными рифмами и в том же порядке, как они внесены в список. Чем более необычны рифмы, тем более необыкновенным был гений поэта, который мог приспособить к ним стихи. Я не знаю более убедительного примера упадка остроумия и учености у французов (который обычно следует за упадком империи), чем попытка возродить этот глупый вид остроумия. Если читателю захочется увидеть примеры его, посмотрите новый «Mercure Galant»⁸⁸, где автор каждый месяц дает список рифм,

которые должны быть заполнены остроумными людьми и сообщены публике в «Mercure» за следующий месяц. Список рифм на ноябрь прошлого года, лежащий сейчас передо мной, следующий.

Lauriers
Guerriers
Musette
Lisette
Cesars
Etendars
Houlette
Folette

Можно лишь поразиться, узнав, что такой ученейший человек, как Менаж ⁶⁹, серьезно рассуждает о подобных пустяках, что видно из следующего отрывка.

«Господин де ла Шамбр сказал мне, что, беря перо в руки, никогда не знает, что он собирается писать; но одно предложение всегда тянет за собой другое. Что касается лично меня, то, сочиняя стихи, я никогда не знал, что напишу дальше. Прежде всего я собирал все свои рифмы, а потом, может быть, три или четыре месяца занимался тем, что завершал их стихами. Однажды я показал господину Гомбо сочинение такого рода, в котором среди прочих я использовал следующие четыре рифмы: Амариллис, Филлис, Марн, Арн, желая, чтобы он высказал мне свое мнение о нем. Он немедленно мне сказал, что стихи никуда не годятся. А когда я спросил его: почему? — он ответил: потому, что рифмы слишком простые и по этой причине их легко превратить в стихи. Ну,— сказал я,— если это так, я очень хорошо вознагражден за все свои муки, которые я перенес. Но, да позволит мне сказать господин Гомбо, несмотря на суровость критики, стихи были хороши». Vid. Menagiana ⁷⁰.— Вот вам и ученейший Менаж, которого я перевел слово в слово.

Первый случай появления этих буриме сделал их некоторым образом простительными, поскольку они представляли собой задания, которые французские леди обычно давали своим возлюбленным. Но когда серьезный автор, подобный упомянутому выше, сам себе дает такое задание, может ли быть что-либо более нелепое? Или разве не склонны мы полагать, что автор просто обманывал и составлял список рифм только после того, как заканчивал стихотворение?

Я добавлю только, что этот вид ложного остроумия был

тонко высмеян господином Саразэном⁷¹ в стихотворении, называвшемся «La Defaite des Bouts-Rimez» — «Разгром буриме».

Я должен отнести к этому последнему виду остроумия двусложные рифмы, которые употребляются в юмористических стихах (Doggerel) и обычно пользуются успехом у невежественных читателей. Если мысль двустипшия в таких сочинениях хороша, рифма мало что ей добавляет; а если плоха, то рифма не в силах ее выручить. Боюсь, что огромное число тех, кто восхищается несравненным «Гудибрасом», делает это скорее из-за этих смешных рифм, чем из-за тех мест, которые действительно заслуживают восхищения. Я уверен, что слышал, как

Pulpit, Drum Ecclesiastick,
Was beat with Fist instead of a Stick,
(По кафедре, церковному барабану,
Били вместо палки кулаком)

и

There was an antient sage Philosopher
Who had read Alexander Ross over,
(Жил-был древний мудрец-философ,
Который прочел всего Александра Росса)

цитировали чаще, чем самые тонкие образцы остроумия во всей поэме.

№ 61, четверг, 10 мая.

Non equidem hoc studeo, bullatis ut mihi nugis
Pagina turgescat, dare pondus idonea fumo.
Pers.⁷².

Ни один вид ложного остроумия не получил такого распространения на протяжении всех времен, как тот, который состоит в игре слов (Jingle) и понимается под общим названием «каламбур» (Punning). Действительно, невозможно уничтожить сорняк, если почва обладает естественной склонностью его производить. Семена каламбура посеяны в умах всех людей, и, хотя их можно заглушить с помощью разума, размышления и здравого смысла, они, весьма вероятно, всегда готовы взойти в самом величайшем гении, не просвещенном и не обработанном правилами искусства. Для нас естественно подражание, и когда оно не возвышает ум до поэзии, живописи, музыки и других более благородных искусств, то часто раздражается каламбурами и игрой слов.

В одиннадцатой главе своей книги о риторике Аристотель среди красот хорошего стиля описывает два или три вида каламбуров, которые он называет параграммами, приводя примеры их из произведений самых великих авторов, писавших на греческом языке. Цицерон разбросал каламбуры в нескольких своих работах, а в книге, где он излагает правила ораторского искусства, приводит очень много поговорок в качестве образцов остроумия, которые тоже при рассмотрении оказываются настоящими каламбурами. Но особенно процветал каламбур во времена царствования короля Якова I. Этот ученый монарх сам был сносным каламбуристом и назначал епископами и членами Тайного совета, за очень небольшим исключением, тех, кто в тот или иной момент проявил себя игрой слов (Cliché) или головоломкой (Conundrum). Поэтому именно в то время каламбур являлся с помпой и достоинством. Прежде его допускали в веселые речи и смешные сочинения, но теперь с большой серьезностью произносили с кафедры проповедники или самым торжественным образом провозглашали за столом [Государственного] совета. Величайшие писатели в своих самых серьезных трудах часто использовали каламбуры. Проповеди епископа Эндрюса ⁷³ и трагедии Шекспира полны их. Первый с помощью каламбура приводил грешника к покаянию, а в трагедиях второго самое обычное дело — видеть героя, одновременно плачущего и каламбуящего на протяжении двенадцати строк.

К этим великим авторитетам, которые, кажется, высказали своего рода одобрение этому виду ложного остроумия, я должен добавить, что все писавшие о риторике относились к каламбурам с очень большим уважением и разделили их на несколько видов, дав каждому из них строго определенное название, причем они рассматриваются как фигуры речи и рекомендуются для украшения разговора. Я помню, как однажды один мой знакомый сельский учитель сказал мне, что он находился в обществе джентльмена, которого он считал величайшим параграмматиком ⁷⁴ среди современных людей. Расспросив его подробнее, я узнал, что мой ученый друг обедал в тот день с знаменитым каламбуристом г-ном Суоном; и, удовлетворяя мое желание узнать кое-что из беседы с г-ном Суоном, он мне сказал, что более всего он говорил, употребляя паронимасин ⁷⁵, что иногда он вдавался в плокэ ⁷⁶, но что, по его скромному мнению, более всего он блистал в антанакласисе ⁷⁷.

Я не вправе забыть здесь о том, что один известный университет нашей страны ^{77а} был в прошлом буквально заражен каламбуроманией; но могло ли это произойти из-за болот и топей, в которых он расположен и которые ныне осушены, или нет, — я должен оставить решение этого вопроса на усмотрение более искусных натуралистов.

После этой краткой истории каламбура можно спросить, как получилось, что его столь безжалостно и без остатка изгнали из ученого мира (а именно это мы наблюдаем сейчас), особенно потому, что он ранее нашел место в произведениях самых древних изысканных авторов. Чтобы объяснить это, мы должны учесть, что первое поколение авторов, которые были великими героями литературы, было лишено всех правил и установлений критики, и что по этой причине, превосходя более поздних писателей по величию гения, они отстают от них в отношении точности и правильности. Современные писатели не могут достичь их красот, но могут избежать их несовершенств. Когда в мире появились эти авторы, ставшие первыми знаменитостями, выросла другая группа писателей, которые завоевали себе известность замечаниями о работах тех, кто им предшествовал. Одним из занятий этих второстепенных авторов было проведение различий между разными видами остроумия в соответствии с правилами искусства и определение их как более или менее совершенных в зависимости от того, в какой мере они основаны на истине. Поэтому неудивительно, что даже у таких авторов, как Исократ ⁷⁸, Платон и Цицерон, встречаются такие мелкие недостатки, которых не встретишь у авторов гораздо более слабых способностей, писавших уже после того, как эти разные недостатки были отмечены. Я обнаруживаю, что ни один из древних авторов, за исключением Квинтилиана ⁷⁹ и Лонгина, не проводил необходимого различия между каламбурами и подлинным остроумием. Но когда это различие было однажды установлено, то, вполне естественно, все разумные люди согласились с ним. Что касается возрождения этого ложного остроумия, то оно произошло приблизительно одновременно с возрождением литературы; но как только его обнаружили, оно немедленно растворилось и исчезло. В то же время нет сомнения в том, что, поскольку оно пропадало в один век и возникало в другой, в какой-то отдаленный период времени оно снова появится, когда педантизм и невежество возьмут верх над остроумием и здравым смыслом. И если говорить

правду, то, судя по некоторым творениям, появившимся прошлой зимой и нашедшим своих поклонников, я действительно очень опасаясь того, что наши потомки через несколько лет переродятся в поколение каламбуристов. По крайней мере можно очень легко извинить за подобные опасения всякого, кто наблюдал, как по городу с величайшей секретностью и похвалой передавали акrostихи, к которым я должен также добавить небольшую эпиграмму под названием «Молитва ведьм», которая звучит как стихи независимо от того, читают ли ее в обратном порядке или в прямом, за исключением лишь того, что в первом случае она проклиная, а во втором — благословляет. Когда видишь, что среди наших британских остроумцев действительно есть такие старатели, кто может сказать, чем это может кончиться? Если нам нужно сечь друг друга, давайте делать это с помощью мужественных ударов, наносимых остроумием и сатирой; ибо я придерживаюсь мнения старого философа, что если уж я должен пострадать от одного или другого, то предпочту когти льва копыту осла. Я говорю это не из духа приверженности к какой-либо партии. С обеих сторон проявляется самая вопиющая серость. Я видел акrostихи тори и анаграммы вигов и ругал и те и другие не потому, что они принадлежат тори или вигам, а потому, что это анаграммы и акrostихи.

Но вернемся к каламбурам. Изучив историю каламбура от его возникновения до падения, я определил его здесь как прием, возникающий в результате употребления двух слов, которые совпадают по звучанию, но отличаются по смыслу. Поэтому единственный способ испытать образец остроумия состоит в том, чтобы перевести его на другой язык. Если он выдерживает это испытание, его можно объявить подлинным остроумием; но если в ходе опыта он исчезнет, то можно заключить, что это был каламбур. Короче говоря, о каламбуре можно сказать так же, как один сельский житель отозвался о соловье — *vox et praeterea nihil* — звук, и ничего, кроме звука. Подлинное остроумие, напротив, может быть представлено на примере того описания красивой женщины, которое дает Аристинет⁸⁰: когда она одета, она прекрасна, когда раздета — сама красота. Или, как еще более выразительно перевел это Мерцерус:

Induitur, formosa est; Exuitur, ipsa forma est.

№ 62, пятница, II мая.

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Нор.⁸¹.

У г-на Локка есть восхитительное замечание о различии между остроумием и рассудительностью (Judgement), в котором он пытается показать, почему эти способности не всегда встречаются у одного и того же человека. Он говорит следующее: «Это, пожалуй, может служить некоторым основанием для общего наблюдения, что люди с большим остроумием и живой памятью не всегда обладают самым ясным суждением и самым глубоким умом. Ибо остроумие главным образом зависит от подбирания идей и быстрого и разнообразного соединения тех из них, в которых можно найти какое-нибудь сходство или соответствие, чтобы тем самым нарисовать в воображении привлекательные картины и приятные видения. Способность суждения, наоборот, зависит совершенно от другого — от тщательного разъединения идей, в которых можно подметить хотя бы самую незначительную разницу, чтобы тем самым не быть введенным в заблуждение и из-за наличия общих черт не принять одну вещь за другую. Этот образ действия прямо противоположен метафорам и намекам, в которых в большинстве случаев заключается занимательность и прелесть остроумия, столь живо действующего на воображение и потому всем столь угодного...»⁸².

Я думаю, что это самое лучшее и самое философское объяснение остроумия, с которым я вообще встречался; остроумие обычно (хотя и не всегда) и заключается в том сходстве или совпадении идей, о котором говорит наш автор. В порядке пояснения я только добавлю, что не всякое сходство идей мы называем остроумием, а только такое, которое вызывает у читателя *восторг* и *удивление*. Представляется, что эти два качества абсолютно необходимы для остроумия, в особенности второе из них. Поэтому, для того чтобы сходство идей перешло в категорию остроумия, необходимо, чтобы по самой природе вещей эти идеи не были слишком близки друг другу, ибо, если подобие очевидно, оно не вызывает удивления. Сравнить пение одного человека с пением другого или представлять белизну предмета, сравнивая его с белизной молока или снега, или разнообразие его красок — с радугой, не значит проявлять остроумие, если кроме этого очевидного сходства не существует какого-либо

еще совпадения, обнаруженного в этих двух идеях, которое способно вызвать у читателя удивление. Так, когда поэт говорит нам, что грудь его возлюбленной бела, как снег, в этом сравнении нет остроумия; но когда он со вздохом добавляет, что она так же холодна, тогда его замечание становится остроумным. Память может подсказать каждому читателю бесчисленные примеры такого рода. По этой причине у авторов героической поэзии, которые стремятся скорее наполнить душу величественными образами, чем развлечь ее чем-то новым или удивительным, сравнения редко содержат в себе то, что можно назвать остроумным. Суждение г-на Локка об остроумии вместе с этим кратким пояснением охватывает большую часть видов остроумия, такие, как метафоры, сравнения, аллегории, загадки, девизы, притчи, басни, сны, видения, драматические фрагменты, бурлески, и все способы игры слов (*allusion*), поскольку существует множество других видов остроумия (какими бы далекими они ни казались с первого взгляда от данного выше описания), которые, как покажет их изучение, тоже согласуются с ним.

Поскольку *подлинное остроумие* обычно состоит в этом сходстве и совпадении идей, *ложное остроумие* в основном заключается в сходстве и совпадении иногда отдельных букв, как в анаграммах, хронограммах, липограммах и акростихах; иногда слогов, как в рифмах, основанных на принципе эхо, и в виршах, иногда слов, как в каламбурах и других видах игры слов; а иногда целых предложений или стихотворений, которым придана форма яйца, топора или алтаря; более того, некоторые толкуют понятие остроумия так широко, что приписывают его даже внешнему подражательству и считают остроумным того, кто может похоже представить голос, фигуру или лицо другого человека.

Поскольку подлинное остроумие состоит в сходстве идей, а ложное остроумие — в сходстве слов, как было показано на примерах, приведенных выше, существует еще один вид остроумия, который состоит частично в сходстве идей, а частично в сходстве слов; чтобы отличить его от других, я назову его «смешанным остроумием». Именно остроумием этого рода больше всех изобилуют произведения Коули — больше, чем какого-либо другого, когда-либо существовавшего поэта. У г-на Уоллера⁸³ тоже много такого остроумия. У г-на Драйдена его очень мало. Гений г-на Мильтона намного выше его. Спенсер принадлежит к тому же классу,

что и Мильтон. Итальянцы, даже их эпическая поэзия, полны его. Мсье Буало, сформировавшийся на древних поэтах, всюду отверг его с презрением. Если искать смешанное остроумие у греческих писателей, мы не найдем его ни у кого, кроме авторов эпиграмм. Правда, некоторые его проявления можно найти в маленькой поэме, приписываемой Мусею (Musaeus), которая тем самым, а также судя по многим другим признакам, выдает себя как современное сочинение. Если посмотреть на латинских писателей, то мы совершенно не обнаружим это смешанное остроумие у Вергилия, Лукреция или Катуллы; очень мало — у Горация; но очень много — у Овидия и вряд ли что-либо еще — у Марциала.

Из всех многочисленных разветвлений *смешанного остроумия* я выберу один пример, который можно встретить у всех авторов, прибегающих к этому виду остроумия. Считается, что любовная страсть по своей природе напоминает огонь; по этой причине слова «огонь» и «пламя» употребляются для обозначения любви. Поэтому остроумные поэты воспользовались двойным значением слова «огонь» и создали с его помощью бесчисленное количество острот. Коули, заметив холодность глаз своей возлюбленной и одновременно их власть возбуждать в нем любовь, называет их зажигательными стеклами, сделанными из льда; и, обнаружив, что он сам способен жить в крайне тяжелых условиях величайших испытаний, ниспосылаемых любовью, делает вывод об обитаемости тропического пояса. Когда его возлюбленная прочитала его письмо, написанное соком лимона, подержав его у огня, он просит ее прочесть письмо второй раз, при свете пламени любви. Когда она плачет, он надеется, что именно внутренний жар заставляет ее проливать эти слезы. Когда ее нет, он находится за восьмидесятой параллелью, то есть на тридцать градусов ближе к полюсу, чем когда она с ним. Его возвышенная любовь — это огонь, естественно стремящийся ввысь; его счастливая любовь — небесные лучи, а несчастная любовь — пламя ада. Когда она лишает его сна, она — пламя без дыма; когда он слышит увещевания и советы, осуждающие его любовь, она — пожар, который бушует еще сильнее от ветра, его раздувающего. О гибели дерева, на котором он вырезал слова любви, он замечает, что огненные строки, подобно пламени, зажгли и сгубили дерево. Когда он решает отказаться от своей страсти, то говорит нам, что тот, кто пылал, как он, всегда будет страшиться огня. Его сердце — Этна, в глубине которой

вместо мастерской Вулкана скрывается кузница Купидона. Его попытки утопить любовь в вине лишь подливают масла в огонь. Он внушает своей возлюбленной, что огонь любви, подобно солнцу (которое порождает столь много живых существ), должен не только согревать, но и давать жизнь. В другом месте любовь варит удовольствие на его огне. Иногда сердце поэта замерзает в каждой груди, а иногда его опалает каждый взгляд. Иногда он утопает в слезах и горит от любви, подобно кораблю, на котором вспыхнул пожар в открытом море.

Читатель может заметить, что в каждом из этих примеров поэт смешивает свойства огня со свойствами любви и, говоря в одном и том же предложении о ней и как о страсти и как о настоящем огне, удивляет читателя теми кажущимися сходствами или противопоставлениями, которые и составляют все остроумие в такого рода сочинениях. Поэтому смешанное остроумие является сочетанием каламбура и истинного остроумия, а степень его совершенства зависит от того, заключается ли сходство в идеях или в словах. Его основания частично заложены во лжи, а частично в истине. Разум претендует на одну его половину, а нелепость — на другую. Поэтому единственной областью применения остроумия этого рода служит эпиграмма или же те маленькие написанные по случаю стихотворения, которые по самой своей природе являются не чем иным, как сплетением эпиграмм. Я не могу закончить этот раздел о смешанном остроумии, не заявив публично, что тот замечательный поэт, у которого я взял примеры смешанного остроумия, обладает таким же истинным остроумием, как и любой другой автор, когда-либо творивший на земле, и более того, всеми другими талантами, свойственными необычайному гению.

Поскольку я рассуждаю на эту тему, то можно ожидать, что я отмечу определение остроумия, данное г-ном Драйденом; однако оно при всем том уважении, которое следует оказывать суждению такого великого человека, строго говоря, является определением скорее не собственно остроумия, а вообще хорошей литературы. Он определяет остроумие как «соответствие слов и мыслей изображаемому предмету». Если бы это было истинным определением остроумия, то я склонен был бы полагать, что величайшим остроумцем, когда-либо водившим пером по бумаге, был Евклид, ибо, несомненно, никогда не было большего соответствия слов и мыслей изображаемому предмету, чем то, которое показал автор

в своих «Началах». Если это определение совпадает с понятием читателя об остроумии, я скажу только одно: если оно справедливо, тогда, конечно, г-н Драйден был не только как поэт лучше г-на Коули, но и остроумнее его; а Вергилий гораздо более склонен к шуткам, чем Овидий или Марциал.

Бугур ⁸⁴, которого я считаю самым проникательным из всех французских критиков, не пожалел труда, чтобы показать, что любая мысль, не являющаяся справедливой, не может быть прекрасной и не имеет основания в природе вещей; что основой всего остроумия является истина и что не может быть ценной ни одна мысль, которая не опирается на здравый смысл. Буало в целом ряде своих работ, написанных как прозой, так и стихами, стремился утвердить то же самое понятие. Таков тот естественный способ творить, та прекрасная простота, которой мы так восхищаемся в сочинениях древних и от которой не отклоняется никто, за исключением тех, у кого не хватает силы гения, чтобы заставить мысль сиять своей собственной естественной красотой. Поэты, у которых не хватает этой силы гения, чтобы дать природе величественную простоту, которой мы так восхищаемся в творениях древних, вынуждены гоняться за чужеродными украшениями и не упускать от себя ни одного примера остроумия любого, какого бы то ни было рода. Я смотрю на этих писателей как на гóтов в поэзии, которые, подобно своим братьям в архитектуре, будучи неспособными приблизиться к прекрасной простоте древних греков и римлян, пытаются заменить ее всеми нелепостями расстроенного воображения. Г-н Драйден делает очень меткое замечание о письме Дидоны Энею, сочиненном Овидием, в следующих выражениях: «Овидий,— говорит он, имея в виду вымысел Вергилия о Дидоне и Энее,— берет у него этот же сюжет, даже один и тот же период, и делает античную героиню из ранее не существовавшей, созданной Вергилием Дидоны; диктует за нее письмо неблагоприятному беглецу, написанное ею непосредственно перед смертью, и, к большому несчастью для себя, вступает в соревнование с мастером, который намного превосходит его по силе, затрагивая ту же самую тему. Я думаю, что могу быть судьей в этом споре, потому что перевел обоих. У знаменитого автора «Науки любви» нет ничего своего; он все заимствует у более великого мастера в своей профессии и, что еще хуже, ничего не улучшает из того, что находит. Природа ему изменяет, и, вынужденный вернуться в свою прежнюю колею, он прибе-

гает к островам. Правда, его нетребовательные поклонники принимают это и отдают ему предпочтение перед Вергилием в своем уважении».

Если бы меня не поддержал столь высокий авторитет, как г-н Драйден, я бы не осмелился заметить, что у большинства наших английских поэтов, так же как и читателей, вкус в высшей степени готический. Он приводит слова мсье Сегрэ ⁸⁵ о делении читателей поэзии на три группы. К первой из них он относит читательскую толпу, которую он называет так не из-за качеств людей, входящих в нее, а из-за их многочисленности и грубости их вкуса. Он говорит следующее: «Сегрэ разделил читателей поэзии в зависимости от способности судить о ней на три вида. [Он мог бы сказать то же самое о писателях, если бы захотел.] К самому низшему виду он отнес тех, кого он назвал «Les Petits Esprits» ⁸⁶, таких, кто у нас составляет публику верхней галерки в театре, кто не любит ничего, кроме шелухи и корки остроумия, отдает предпочтение игре слов, причудливому образу, эпиграмме перед ясным смыслом и изящным выражением. Такова читательская толпа. Если бы Вергилий и Марциал были кандидатами в депутаты парламента, мы заранее знали бы, кто выиграл бы на выборах. Но хотя они производят самое внушительное впечатление и кричат громче всех, в лучшем случае они кажутся всего лишь французскими гугенотами или голландскими бурами, целыми гуртами перевезенными к нам, но не натурализовавшимися; у которых нет на Парнасе земли на два фунта per Annum ⁸⁷, и поэтому они не обладают привилегией участвовать в голосовании. Их авторы стоят на таком же уровне, они пригодны на то, чтобы представлять их на скоморошьей сцене или служить церемониймейстерами в пивной. Однако именно у них больше всего почитателей. Но к их горькому разочарованию часто случается так, что по мере того, как их читатели совершенствуют свой ум (что они могут делать, читая более хорошие книги и беседуя с разумными людьми), они их вскоре покидают».

Я не вправе закончить эту тему, не отметив, что, подобно тому, как в приведенном выше отрывке г-н Локк раскрыл самый плодотворный источник остроумия, существует еще один его источник прямо противоположного характера, который тоже подразделяется на несколько видов. Ибо очень часто остроумие порождается не только *сходством*, но и *противопоставлением* идей, что я мог бы показать на

примере различных кратких утверждений, оборотов, антитез, о которых я, возможно, скажу более подробно в каком-нибудь следующем рассуждении.

№ 63, суббота, 12 мая.

Humano capiti cervicem pictor equinam
 Jungere si velit, et varias inducere plumas
 Undique collatis membris, ut turpiter atrum
 Desinat in piscem mulier formosa superne;
 Spectatum admissi risum teneatis, amici?
 Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 Persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae
 Figentur species.
 Hor.⁸⁹.

Очень трудно уму освободиться от предмета, которым он долго занимался. Время от времени мысли будут возникать сами по себе, хотя мы их совсем не поощряем, подобно тому как волнения и колебания моря продолжают несколько часов после того, как ветры утихнут.

Именно этому я приписываю свой вчерашний сон, или видение, которое превратилось в одну сплошную аллегория различных видов остроумия, будь то ложного, смешанного или подлинного, что было темой моих последних статей.

Мне чудилось, что я оказался перенесенным в страну, полную чудес и волшебства, где царила богиня Лжи, и называлась эта страна «Царством ложного остроумия». В полях, лесах и реках не было ничего, что выглядело бы естественно. Некоторые деревья расцвели тонким листовым золотом, притом на одних росли кружева, на других — драгоценные камни. Фонтаны пели мелодию из оперы и были заселены оленями, дикими вепрями и сиренами; которые жили в воде, в то время как дельфины и разного рода рыбы резвились на берегу или же проводили время в лугах. У многих птиц были золотые клювы и человеческие голоса. Цветы наполняли воздух ароматами ладана, серой амбры и душистой пудры и так переплелись между собой, что их заросли образовывали вышивку. Ветры были полны вздохов и посланий разлученных влюбленных. Расхаживая взад и вперед по этой заколдованной пустыне, я не мог удержаться от высказываний вслух по поводу разных чудес, которые были передо мной, когда, к своему величайшему удивлению, обнаружил, что с каждой стороны отзывалось искусствен-

ное эхо, которое, повторяя некоторые произносимые мною слова, либо соглашалось со мною, либо противоречило мне в отношении всего, что я говорил. В разгар моей беседы с этими невидимыми спутниками я обнаружил в центре очень темной рощи чудовищное сооружение, построенное на готический манер и покрытое бесчисленными композициями, выполненными в стиле этого варварского вида скульптуры. Я немедленно подошел к нему и обнаружил, что оно представляет собой своего рода языческий храм, посвященный богу *Тупости*. Войдя в него, я увидел само божество в одеянии монаха, с книгой в одной руке и погремушкой в другой. По правую руку от него стояло *Усердие* (*Industry*), перед ним горела лампа; а по левую — *Каприз* (*Caprice*), на его плече сидела мартышка. У его ног стоял алтарь очень странного вида, которому, как я впоследствии узнал, была специально придана такая форма, чтобы она соответствовала надписи, его окружающей. На алтаре лежали жертвоприношения в виде топоров, крыльев и яиц, вырезанных из бумаги и покрытых стихами. Храм был полон молящихся, которые предавались различным занятиям, к каким влекла их фантазия. В одной его части я увидел полк анаграмм, которые постоянно были в движении; поворачиваясь направо или налево, разворачиваясь кругом, сдвигая ряды, меняя свое положение, они строили все фигуры и проводили контрмарши, выполняя самые многообразные и загадочные маневры.

Недалеко от них был отряд акростихов, состоявший из чрезвычайно непропорционально сложенных людей. Он был выстроен в три колонны, причем офицеры разместились в линию с левой стороны каждой колонны. Все офицеры были по крайней мере шести футов ростом и составляли три ряда людей в полном смысле этого слова, но простые солдаты, заполнявшие пространство между офицерами, были такими карликами, калеками и вороньими пугалами, что на них едва ли можно было смотреть без смеха. За акростихами были две или три шеренги хронограмм, которые отличались от первых только тем, что их офицеры (как символ времени) держали в одной руке песочные часы, в другой — косу и занимали свои посты среди рядовых, которыми они командовали, без всякого порядка.

Мне показалось, что в главном корабле храма и прямо перед лицом божества я видел призрак Трифиодора-Липограмматика, танцующий с двадцатью четырьмя людьми,

которые поочередно преследовали его через все запутанные фигуры и лабиринты контрданса, но не могли догнать.

Заметив, что несколько человек были чем-то очень заняты в западной части храма, я спросил, что они делают, и обнаружил, что в той части располагался огромный склад ребусов. Несколько предметов самого различного характера были связаны в узлы и набросаны кучами друг на друга наподобие вязанок хвороста. Можно было увидеть якорь, женский халат и игрушечную лошадь, связанные вместе. Один из служек, увидев мое удивление, сказал мне, что в некоторых из этих связок заключено целое море остроумия и что он объяснит их мне, если я хочу; я поблагодарил его за любезность, но сказал, что сейчас я очень тороплюсь. Когда я выходил из храма, то заметил в одном углу небольшую кучку мужчин и женщин, которые очень весело смеялись и развлекались игрой в рифмы. Проходя мимо, я слышал несколько куплетов с двусложными рифмами, которые вызвали много веселья.

Недалеко от них была еще одна группа веселых людей, тоже предававшихся развлечению, вся суть которого состояла в том, чтобы одного человека принимать за другого. Чтобы создать условия для совершения этих нелепых ошибок, они разбились на пары, и каждая пара с головы до ног была одета в совершенно одинаковую одежду, хотя лица их, возможно, не имели ни малейшего сходства. Благодаря этому иногда старика принимали за юношу, женщину — за мужчину, арапа — за европейца, что часто вызывало бешеные приступы смеха. Я догадался, что здесь играли в каламбуры. Но, испытывая сильное желание выбраться из этого мира колдовства, который почти свернул мне мозги набекрень, я вышел из храма и пересек поле, которое его окружало, со всей скоростью, на которую только был способен. Я не далеко ушел, когда вдруг услышал звуки труб и сигналы тревоги, которые, кажется, возвещали о нашествии неприятеля; и, как я впоследствии узнал, в действительности мое предположение было правильным. На большом расстоянии появился очень яркий свет, а в центре его — женщина самого прекрасного вида, ее звали Истина. Справа от нее шло еще одно божество, которое несло на плечах несколько колчанов, а в руках держало несколько стрел. Его звали *Острым Умом*. Приближение этих двух противников вызвало во владениях *ложного остроумия* неопишущий ужас, так что сама богиня этого царства лично появилась

на его границах в сопровождении нескольких низших божеств и различных отрядов войск, которые я ранее видел в храме и которые теперь были выстроены в боевой порядок и готовились оказать врагу теплый прием. Поскольку продвижение неприятеля было очень медленным, это дало время разным лицам, жившим на границе с царством Лжи, свести свои войска в один отряд с целью охранять нейтралитет и ждать исхода сражения.

Здесь я должен сообщить своему читателю, что границы волшебного царства, которое я ранее обрисовал, были населены представителями *смешанного остроумия*, которые являли собой чрезвычайно странное зрелище, когда их собрали в единую армию. Там были мужчины с телами, пронзенными многочисленными стрелами, и женщины с глазами в виде зажигательных стекол, мужчины с горящими сердцами и женщины с грудью из снега. Можно было бы бесконечно описывать разных чудовищ такого рода, составлявших эту огромную армию; она немедленно распалась и разделилась на две части; одна половина встала под знамена Истины, а другая — под знамена Лжи.

Богиня Лжи была гигантских размеров; сделав несколько шагов вперед, она встала перед своей армией; но когда ослепительный свет, исходивший из Истины, начал падать на нее, она постепенно стала растворяться; так что спустя короткое время она выглядела не как реальное существо, а скорее как гигантский призрак. Наконец, когда богиня Истины еще ближе подошла к ней, она пропала в ее ярком свете и совершенно исчезла; так что на том месте, где ее видели, не осталось ни малейшего следа или признака ее фигуры.

Подобно тому как при восходе солнца созвездия меркнут, а звезды одна за другой гаснут, пока не исчезает вся звездная сфера, так же пропала богиня; и не только сама богиня, но и вся армия, ее сопровождавшая, выступавшая заодно со своим военачальником, погружалась в небытие по мере того, как исчезала богиня. Одновременно весь храм ушел под землю, рыбы устремились в водные потоки, а дикие звери — в леса; фонтаны вновь просто зажурчали, а птицы запели по-птичьи, деревья вновь обрели свои листья, цветы — запахи, и вся природа — свой истинный и подлинный вид. Хотя я продолжал спать, мне самому представилось, как будто я очнулся ото сна, когда увидел, что в этом царстве чудес снова появились леса и реки, поля и Луга.

После того как исчезла эта неестественная картина чудес, которая причинила большое беспокойство моему воображению, я внимательно рассмотрел сопровождавших Острый Ум и Истину; ибо действительно нельзя было смотреть на первых, не видя одновременно и вторых. За ними стоял мощный и сплоченный отряд символов. *Гений* героической поэзии появился с мечом в руке и лавровым венком на голове. *Трагедия* была увенчана кипарисовым венком, а ее одежды были окроплены кровью. *У Сатиры* была улыбка на лице, а под одеждой кинжал. *Риторике* можно было узнать по ее символу грома, а *Комедию* — по ее маске. После еще нескольких фигур в тылу шагала *Эпиграмма*, которую поставили туда в начале экспедиции, чтобы она не подняла мятеж в пользу врага, которому, как подозревали, она в глубине души сочувствовала. Я испытывал огромное чувство благоговения и восторга при виде бога *Остроумия*; в его взглядах было что-то столь дружелюбное и одновременно столь пронзительное, что они внушали мне и любовь и ужас сразу. Когда я уставился на него, он, к моей неописуемой радости, снял с плеча колчан со стрелами, чтобы преподнести мне его; но когда я протянул руку, чтобы принять его, то ударился о стул и потому проснулся.

№ 70, понедельник, 21 мая.

Interdum vulgus rectum videt.

Hor.⁸⁹.

В путешествиях я получал особенное удовольствие, слушая песни и легенды, переходящие от отца к сыну и более всего популярные среди простых людей тех стран, через которые я проезжал; ибо то, что повсеместно опробовано и одобрено множеством людей, даже принадлежащих к простому народу, не может не обладать какой-то особой способностью доставлять удовольствие человеческому уму и радовать его. Человеческая природа одинакова у всех разумных существ; и все, что с ней согласуется, найдет поклонников среди читателей всех сословий и состояний. Как рассказывает нам Буало, Мольер обычно читал все свои комедии старой экономке, когда она сидела с ним рядом в углу у печной трубы, и мог предсказать успех своей пьесы в театре по тому приему, который она получала у его очага. Ибо он говорит нам, что публика всегда была согласна со старухой и непременно смеялась в тех же самых местах ⁹⁰.

По моему суждению, ничто так убедительно не доказывает основополагающее и неотъемлемое совершенство простоты мысли и ее превосходство над тем, что я называю готической манерой стиля писания, как то, что первое доставляет удовольствие всем самым разнообразным вкусам, тогда как второе — только тем, кто воспитал в себе ошибочный, искусственный вкус на произведениях незначительных причудливых писателей и авторов эпиграмм. Гомер, Вергилий или Мильтон, если говорить о том, насколько понятен язык их поэм, доставят удовольствие читателю, обладающему обыкновенным здравым смыслом, хотя он и не оценит и не поймет эпиграмму Марциала или стихотворение Коули. В то же время обычная песня или баллада, приводящая в восторг простых людей, напротив, не может не доставить удовольствие всем тем читателям, которым их привязанность или незнание не может помешать воспринять это удовольствие; и причина этого очевидна; ибо те же самые картины природы, которые вызывают похвалу самого обыкновенного читателя, покажутся прекрасными и самым утонченным ценителям.

Старая песнь «Охота у Чевиотских холмов» (Chevy Chase) — любимая баллада простого народа Англии; и Бен Джонсон⁹¹, бывало, говорил, что он охотнее был бы ее автором, чем всех своих произведений. Сэр Филип Сидней в своем рассуждении о поэзии⁹² говорит об этой балладе в следующих словах: «Слушая старую песнь о Перси и Дугласе, я всегда обнаруживал, что она волнует мое сердце сильнее звуков боевой трубы; и, однако, ее поет какой-то слепой простолудин, голос которого так же груб, как и ее стиль; притом она столь неопрятна, покрытая пылью и паутиной того нецивилизованного времени; а как бы она воздействовала, украшенная великолепным красноречием Пиндара?» Что касается лично меня, то я такой ярый поклонник этой старой песни, что предложу читателю критический разбор ее, не принося больше никаких извинений за свой поступок.

Величайшими современными критиками установлено в качестве правила, что героическая поэма должна основываться на какой-то важной нравственной заповеди, приспособленной к устройству (Constitution) той страны, в которой творит поэт. Гомер и Вергилий строили свои произведения с учетом этого. Поскольку Греция распадалась на множество государств, сильно страдавших друг от друга, что дава-

ло персидскому императору, который был их общим врагом, много преимуществ благодаря их взаимной ревности и вражде, Гомер, чтобы сплотить их в союз, столь необходимый для их безопасности, основывает свою поэму на раздорах нескольких греческих царей, объединившихся в конфедерацию для борьбы против азиатского царя, и на тех различных выгодах, которые извлек враг из этих их раздоров. В то время, когда была написана поэма, которую мы сейчас разбираем, распри среди баронов, которые тогда были мелкими царьками, разгорались вовсю, они ссорились и между собой и со своими соседями и причиняли невыразимые бедствия стране. Чтобы удержать людей от таких противоестественных раздоров, поэт описывает кровавую битву и страшную картину смерти, вызванную взаимной враждой, царившей между семьями английского и шотландского дворянина⁹³. Что именно это он предназначил в качестве поучения, даваемого в его поэме, мы можем заключить из четырех его последних строчек, в которых, следуя примеру современных авторов трагедий, он выводит из нее наставление на благо читателей.

Боже, храни короля и благослови страну
Изобилием, радостью и миром;
И установи отныне, чтоб нечестивый спор
Между дворянами был прекращен.

Следующее правило, соблюдаемое самими великими авторами героической поэзии, состояло в том, чтобы прославлять героев и поступки, делавшие честь их стране. Так, герой Вергилия был основателем Рима, герой Гомера — греческий царь; и по этой причине можно справедливо упрекнуть Валерия Флакка и Стация (оба они были римлянами) за то, что они избрали в качестве сюжетов своих эпических произведений экспедицию за золотым руном и Фиванские войны⁹⁴.

Рассматриваемый нами поэт не только нашел героя в своей собственной стране, но и возвеличивает ее славу с помощью различных прекрасных эпизодов. Англичане первыми вступают в бой и последними его прекращают. Англичане вводят в бой только полторы тысячи людей, а шотландцы — две тысячи. Англичане сохраняют за собой поле боя, имея пятьдесят три воина; шотландцы отступают, имея пятьдесят пять, все остальные воины каждой стороны погибли в битве. Но самым замечательным обстоятельством такого

рода является то, как по-разному воспринимают известие об этой битве и смерти великих людей, которые в ней командовали, шотландский и английский короли.

В Эдинбурге, где правил король шотландский,
Весть принесли о том,
Что храбрый граф Дуглас внезапно
Был поражен стрелой.

О, тяжкая весть, молвил Яков король,
Шотландия да будет свидетелем,
Что нет у меня больше военачальника
Такого, каким был он.

Как волны прилива, до короля Генриха
За столь же короткое время дошло,
Что Перси Нортумберлендский
Убит на Чевиотских холмах.

Да упокоит господь его, сказал наш король,
Поскольку ничего лучше не будет,
Я надеюсь, в моем королевстве
Есть еще пятьсот таких, как он.

Но пусть ни шотландец, ни Шотландия не скажут,
Что не отмстил я,
Отомщу я им всем
За храброго лорда Перси.

Клятву эту король сдержал сполна,
После, на Хамбл-даун,
За день один убито было рыцарей пятьдесят
И лордов, прославленных всюду.

И остальных, менее знатных,
Погибли многие тысячи
и т. д.

Одновременно с тем, что наш поэт проявляет похвальную пристрастность к своим соотечественникам, он представляет шотландцев вполне достойно, так, как того заслуживает этот смелый и храбрый народ.

Граф Дуглас на белом коне,
Как должно смелому барону,
Был впереди своих бойцов,
В сиянье лат за ним идущих.

Чувства и поступки графа Дугласа во всем соответствуют характеру героя. Один из нас, говорит он, должен умереть. Я такой же граф, как ты сам, так что у тебя нет пред-

лога, чтобы уклониться от битвы. Однако, говорит он, было бы жаль, и даже было бы грешно допустить, чтобы из-за нас погибло столько невинных людей; давай лучше мы с тобой вдвоем разрешим наш спор в поединке.

Ты будешь храбростью меня всегда превосходить.
Но должен умереть один из нас.
Тебя я знаю хорошо, ты граф,
Лорд Перси, и я тоже.

Но поверь мне, Перси, было б жаль,
И было бы преступно убивать
Кого-либо из людей этих невинных,
Ибо никому они не причинили зла.

Давай с тобой мы вступим в бой,
Людей же всех оставим мы в покое.
Будь проклят тот, сказал лорд Перси,
Кто с этим не согласен.

Когда эти два храбрых человека отличились в битве и в поединке друг с другом, в разгар великодушных переговоров, наполненных героическими чувствами, шотландский граф пал; и своими предсмертными словами он побуждает своих людей отомстить за его гибель, представляя им как самое обидное ее обстоятельство, что соперник видел его падение.

И прилетела тогда острая стрела
Из английского лука,
И нанесла в сердце графа Дугласа
Глубокую смертельную рану.
И сказал он всего лишь несколько слов:
В бой, мои веселые люди,
Ибо жизнь моя кончена,
И видит лорд Перси паденье мое.

«Веселые люди», на языке того времени, означает всего лишь бодрый призыв к товарищам и братьям по оружию. Достоинство всяческого восхищения то место из одиннадцатой книги «Энеиды» Вергилия, где Камилла, испуская последние вздохи, не плачет над полученной ею раной, как можно было бы ожидать от воина ее пола, но вместо этого думает только о том (подобно герою, о котором мы сейчас говорим), как продолжать битву после ее смерти.

Тum sic exspirans, etc.
Никнет, слабея, она, охлажденные веки смежает
Смерть, и с девических щек исчезает пурпурный румянец.
И, умирая, она обратилась к одной из ровесниц —

Акке, которой всегда доверяла всех больше, с которой
 Все заботы делить привыкла, и так ей сказала:
 «Силам приходит конец, сестра моя Акка. От раны
 Я умираю, и мрак пеленой мне глаза застилает.
 К Турну беги, передай мое последнее слово:
 Пусть он меня заменит в бою и тевкров отбросит.
 Акка, прощай!»⁹⁵

Турн умер не столь героически, хотя наш поэт, кажется, держал в памяти речь Турна, сочиняя последний стих:

Лорд Перси видит мое падение.
 Vicisti, et victum tendere palmas
 Ausonii videre⁹⁶.

Плач графа Перси над своим врагом великодушен, прекрасен и страстен; я должен только предупредить читателя, чтобы простота стиля, вполне извинительная у такого старого поэта, не настроила его предубежденно против величия мысли.

Тогда, жизнь покидая, граф Перси
 Мертвого за руку взял
 И сказал: «Граф Дуглас, за жизнь твою
 Разве не отдал бы я свою землю?»

О боже! Сердце мое кровью само истекает
 От печали за тебя,
 Ибо никогда более славного рыцаря
 Не постигало несчастье».

Эта прекрасная строчка «Мертвого за руку взяв» приведет на память читателю поведение Энея по отношению к Лавзу, которого он сам убил, когда тот пришел на помощь своему старому отцу.

At vero ut vultum vidit morientis, et ora,
 Ora modis Anchisiades pallentia miris,
 Ingemuit, miserans graviter, dextramque tetendit, etc.
 Сын Анхиза, едва умиравшего очи увидел,
 Очи его, и лицо, и уста, побелевшие странно,
 Руку к нему протянул, застонал от жалости тяжко,
 Мысль об отцовской любви потрясла его душу печалью.
 «Чем за высокий твой дух и за подвиг, мальчик несчастный,
 Может тебя наградить Эней, благочестием славный?..»⁹⁷

Я воспользуюсь еще одной возможностью, чтобы рассмотреть другие особенности этой старой песни.

№ 74, пятница, 25 мая.

Pendent opera interrupta.
Virg.⁹⁹.

В прошлый понедельник я привел в своей статье некоторые общие примеры тех прекрасных черт старой песни «Охота у Чевиотских холмов», которые доставляют удовольствие читателю; сейчас я в соответствии со своим обещанием буду более конкретен и покажу, что чувства, выраженные в этой балладе, чрезвычайно естественны, и поэтичны, и полны той величественной простоты, какой мы восхищаемся у величайших поэтов древности. По этой причине я приведу из нее отдельные места, мысль которых совершенно одинакова с тем, что мы встречаем в разных песнях «Энеиды»; это не значит, что отсюда я сделаю вывод, будто поэт (кто бы он ни был) поставил себе целью какое-то подражание этим песням, но что его в принципе направляли тот же самый поэтический гений и то же самое следование природе.

Если бы эта старая песнь была заполнена эпиграмматическими вывертами и остроумными штучками, то, может быть, она удовлетворила бы испорченный вкус некоторых читателей; но она никогда бы не стала предметом восхищения простого народа и никогда не согрела бы сердце сэра Филипа Сиднея как звук боевой трубы; только природа может произвести такое впечатление и доставить удовольствие всем вкусам, как самым непосредственным, так и самым утонченным. Однако я должен просить разрешения выразить несогласие со столь великим авторитетом, каким является сэр Филип Сидней, в частности с его суждением относительно грубого стиля и неопрятного одеяния этой древней песни; ибо в ней есть такие места, где не только мысль, но и язык величествен, а стихи звучны; по крайней мере одеяние гораздо более великолепно, чем то, которое использовали многие поэты во времена королевы Елизаветы, как читатель увидит в нескольких следующих примерах.

Что может быть величественнее мысли или выражения этой строфы:

Собаками и звуками рога загнать оленя
Направил путь свой граф Перси,
Ребенок, еще не родившийся, мог проклясть
Охоту в тот день.

Такая манера рассматривать несчастья, которые битва принесет потомкам, не только тем, кто родился сразу же

после битвы и потерял в ней своих отцов, но и тем, кто погиб в последующих битвах, начавшихся в результате этой ссоры двух графов,— поразительно прекрасна и соответствует образу мышления древних поэтов.

Audiet pugnas vitio parentum
Para juvenus.
Hor. ⁹⁹.

Что может быть звучнее и поэтичнее или больше напоминать величественную простоту древних, чем следующие строфы:

Могучий граф Нортумберленд
Дал клятву перед богом
В лесах Шотландии три дня
Повеселиться летом,
И с ним отряд большой бойцов,
Все лучники как на подбор,
Их зорок глаз, известно им,
Куда им стрелы слать.
И псы в лесу неслись вовсю,
Подняв оленя в быстрый гон
Их лай пронзительный вокруг
Звучал в холмах, долинах эхом.
Vocat ingenti clamore Cithaeron,
Tavgetique canes, domitrixque Epidaurus equorum;
Et vox assensu nemorum ingeminata remugit ¹⁰⁰.
Вон там приближается граф Дуглас,
Люди его в блестящей броне,
Ровно тысячи две копий шотландских
Проходят у нас на виду.
Все люди из Тивидейл прекрасной,
Близ реки Твид,
и т. д.

Страна шотландских воинов, описанная в этих двух последних стихах, отличается прекрасной романтической природой и дает возможность употребить два изящных слова в стихе. Если читатель сравнит предыдущие шесть строчек песни с нижеследующими латинскими стихами, он увидит, до какой степени они написаны в духе Вергилия:

Adversi campo apparent, hastasque reductis
Protendunt longe dextris, et spicula vibrant ¹⁰¹;
Quique altum Preneste viri, quique arva Gabinae
Junonis, gelidumque Anienem, et roscida rivis
Hernica saxa colunt ¹⁰²;
qui rosea rura Velini,
Qui Tetricae horrentes rupes, montemque Severum,
Casperiamque colunt, Forulosque et flumen Himellae;
Qui Tiberim Fabarimque bibunt ¹⁰³.

Но пойдем дальше.

Граф Дуглас на белом коне,
 Как должно смелому барону,
 Был впереди своих бойцов,
 В сиянье лат за ним идущих.
 Turnus ut antevolans tardum praecesserat agmen, etc. ¹⁰⁴.
 Vidisti, quo Turnus equo, quibus ibat in armis
 Aeneas ¹⁰⁵.
 Согнули луки английские лучники,
 Сердца их храбры и честны,
 И первым же залпом стрел своих быстрых
 Сразили они шестьдесят шотландцев.
 И надвигались они со всех сторон,
 И действовали решительно,
 И много храбрых бойцов,
 Хрипя, упало на землю.
 И прилетела тогда острая стрела
 Из лука английского,
 И нанесла в сердце графа Дугласа
 Глубокую смертельную рану.

Эней подобным же образом был ранен неизвестной рукой
 в разгар переговоров.

Has inter voces, media inter talia verba,
 Ecce viro stridens alis allapsa sagitta est,
 Incertum qua pulsa manu ¹⁰⁶.

Но из всех описаний, содержащихся в этой песне, нет
 ничего прекраснее четырех следующих строф, обладающих
 огромной силой и духом и бесхитростно повествующих о
 событиях истории. Мысль, заключенную в третьей стро-
 фе, вообще не затрагивал ни один другой поэт, а она такова,
 что блистала бы и у Гомера и у Вергилия.

Так умерли рыцари оба,
 Чье мужество никто не мог запятнать,
 Английский лучник тогда заметил,
 Что благородный граф убит.

В руке у него был натянут лук,
 Из прочного дерева сделанный,
 И стрелу, длиною в целый ярд,
 Он вставил в его гнездо.

Прямо в сэра Хью Монтгомери
 Нацелил свою он стрелу,
 И оперенье ее из перьев гусиных
 Окрасилось кровью сердца его.

Эта битва длилась от света дня
 До солнца захода,

Ибо когда прозвучал вечерний звон,
Битва едва кончилась.

Можно также заметить, что при перечислении убитых автор следовал примеру величайших античных поэтов, не только приводя длинный список мертвых, но и внося в него разнообразие краткими описаниями отдельных лиц.

И вместе с графом Дугласом убиты были
Сэр Хью Монтгомери,
Сэр Чарлз Каррел, с поля боя
Не отступивший ни на шаг.

Сэр Чарлз Мэррел из Рэтклиффа тоже,
Он был сыном его сестры,
Сэр Дэвид Лэм, столь уважаемый,
Но и он не смог спастись.

Знакомое звучание этих имен разрушало величие описания; по этой причине я упоминаю эту часть поэмы только для того, чтобы показать естественный ход мысли, который в ней проявляется, поскольку два последних стиха выглядят почти как перевод из Вергилия.

*Cadit et Ripheus justissimus unus
Qui fuit in Teucris et servantissimus aequi,
Diis aliter visum* ¹⁰⁷.

В перечислении павших англичан весьма искусно выделяется подобным же образом поведение Уитерингтона, так как читатель подготовлен к этому рассказу о нем, данном в начале битвы, хотя я убежден, что недалекие читатели, любители буффонады (которые видели пародию на это место в «Гудибрасе») не смогут понять его красоту. По этой причине я осмеливаюсь не на что иное, как привести его.

Тогда вышел вперед храбрый боец
По имени Уитерингтон,
Который сказал: «Я бы из стыда
Не говорил королю о том,
Что мой господин дрался пешим,
А я стоял и смотрел».

Те же героические чувства мы встречаем у Вергилия:

*Non pudet, o Rutuli, pro cunctis talibus unam
Objectare animam? numerone an viribus aequi
Non sumus?* ¹⁰⁸

Что может быть более естественным и трогательным, чем те подробности, с помощью которых он описывает поведение женщины, потерявших мужей в тот роковой день?

На следующий день много вдов пришло
Оплакивать милых мужей,
Они орошали их раны горькой слезой,
Но было напрасно то все.

Их тела, все в алой крови,
Они унесли с собой;
Они целовали их тысячу раз,
Засыпая сырою землей.

Таким образом, мы видим, что мысли этой поэмы, естественно возникающие из самого сюжета, всегда просты, а иногда исключительно благородны, что язык часто очень звучен и что все написано с истинным поэтическим духом.

Если бы эта песнь была написана в готической манере, так восхищающей все наши мелкие умы, будь то писателей или читателей, она не удовлетворила бы вкусам людей в течение столь многих веков и не доставляла бы удовольствия читателям всех состояний и положений. Я только попрошу прощения за такое изобилие латинских цитат, которые я бы не использовал, если бы не опасался, как бы мое собственное суждение на эту тему не посчитали слишком уж исключительным, если бы я не подкрепил его трудами и авторитетом Вергилия.

№ 98, пятница, 22 июня.

Tanta est quaerendi cura decoris.
Juv.¹⁰⁹.

В природе не существует другой такой непостоянной вещи, как дамская прическа. Даже на моей памяти, как мне известно, она возвышалась и снижалась на тридцать градусов. Примерно десять лет назад она достигла очень большой высоты, так что женская часть нашего рода была намного выше мужской. Женщины выглядели такого огромного роста, что мы перед ними казались кузнечиками. Сейчас весь прекрасный пол как-то уменьшился в росте, сжался и превратился в расу красавиц, которые кажутся как бы совершенно новым видом людей. Я помню нескольких женщин, которые некогда были почти семи футов ростом, а сейчас не достигают и пяти. Как случилось, что их рост так

укорочен, я понять не могу; то ли на весь их пол сейчас наложена эпитимья, о которой мы ничего не знаем, или же они сменили свои прически, чтобы удивить нас чем-то таким, что будет совершенно новым; или же некоторые самые высокие представительницы их пола, хитрее всех остальных, изобрели этот способ, чтобы самим казаться более миниатюрными,— это все еще тайна; хотя, насколько мне известно, большинство придерживается того мнения, что они сейчас похожи на деревья, только что обрезанные и подстриженные, которые, безусловно, отрастут и расцветут, и кроны их станут еще пышнее, чем прежде. Что касается лично меня, то, поскольку мне не нравится, когда меня оскорбляют женщины выше меня ростом, я восхищен прекрасным полом намного больше сейчас, в их смиренности, которое уменьшило их до их естественного роста, чем когда они увеличили свои фигуры и удлиннили их до громадных и гигантских размеров. Я не сторонник ни того, чтобы добавлять что-то к прекрасным созданиям природы, ни того, чтобы воздвигать какие-либо причудливые надстройки во изменение ее планов; поэтому должен повторить, что я в высшей степени доволен прическами, ныне вошедшими в моду; и я думаю, что это свидетельствует о здоровом смысле, который сейчас действительно царит среди наиболее достойной части их пола. Можно заметить, что во все времена женщины уделяли украшению внешности своих головок больше внимания, чем мужчины; и я даже очень удивлен тем, что те женщины-архитекторы, которые воздвигают из лент, кружев и проволоки столь замечательные сооружения, не отмечены за свои соответствующие изобретения. Безусловно, сооружения такого рода делились на столько же ордеров, сколько их было у тех, которые возводились из мрамора. Иногда они возвышаются в виде пирамиды, иногда подобно башне, а иногда как шпиль. Во времена Ювенала сооружение имело несколько этажей, относящихся к разным ордерам, как он очень смешно описал:

Tot premit ordinibus, tot adhuc compagibus altum
 Aedificat caput; Andromachen a fronte videbis;
 Post minor est: credas aliam.
 Juv. ¹¹⁰.

Но сколько я ни читал об этом, не помню, чтобы прическа возвышалась и достигала такой непомерной величины, как в XIV веке, когда ее воздвигали в виде двух конусов или

шпилей, которые стояли так необыкновенно высоко с каждой стороны головы, что женщина, которая без прически была лишь пигмеем, сделав прическу, казалась колоссом. Г-н Парадэн говорит: «Эти старомодные фонтаны возвышались над головой на целый аршин; они были заострены, как шпили, и к их верхушкам были привязаны длинные свободно висящие куски крепа, которые были затейливо отделаны бахромой и висели у них за спиной подобно вымпелу»¹¹¹.

Может быть, женщины подняли бы это готическое сооружение еще гораздо выше, если бы знаменитый монах по имени Томас Конекте¹¹² не напал на него с великим рвением и решимостью. Этот святой человек, переезжая с места на место, читал проповеди против такого чудовищного головного убора; и он так преуспел, что, подобно тому как после проповеди апостола колдуны бросали свои книги в огонь, так и многие женщины в середине его проповеди сбрасывали свои головные украшения и устраивали из них костер прямо перед кафедрой проповедника. Он был столь прославлен как святостью своей жизни, так и своим талантом проповедника, что часто на свои проповеди собирал двадцать тысяч прихожан; мужчины становились по одну сторону кафедры проповедника, а женщины — по другую и казались лесом кедров, верхушки которых достигали туч. Он настолько возбудил и настроил людей против этого чудовищного украшения, что оно подверглось своего рода преследованию; и когда оно появлялось на публике, чернь обрушивалась на него и бросала камнями в тех, кто его носил. Однако, несмотря на то, что это чудовище исчезало, когда проповедник был среди них, оно снова начинало появляться несколько месяцев спустя после его отъезда, или, если привести подлинные слова г-на Парадэна, «женщины, которые, подобно испуганным улиткам, до этого втягивали в себя свои рожки, снова выставляли их, как только опасность миновала». Эта абсурдность женских причесок того времени отмечена г-ном Д'Аржантрэ (d'Argentré) в истории Бретани¹¹³, другими историками, а также тем лицом, которое я здесь цитировал.

Обычно замечают, что единственным подходящим временем для издания законов против чрезмерного злоупотребления властью является период хорошего правления; подобным же образом наиболее эффективно подвергать гонению излишества в прическах можно тогда, когда против

этого выступает мода. Поэтому я советую моим читательницам обратить внимание на эту мою статью как на предупреждение для них.

Я бы желал, чтобы прекрасный пол учел, насколько ему невозможно добавить какое-либо украшение к тому, что уже представляет собой шедевр природы. У головы самый прекрасный внешний вид и самое высокое положение в человеческой фигуре. Природа проявила все свое искусство, украшая лицо. Она тронула его киноварью, посадила в нем двойной ряд слоновой кости, сделала его вместилищем улыбок и красок, возникающих от разных чувств, осветила его и оживила яркостью глаз, повесила на каждую его сторону причудливые органы чувств, дала ему выразительность и привлекательность, которые нельзя описать, и окружила его такой волнистой тенью волос, которая выставляет все его красоты в самом приятном свете. Короче говоря, она, кажется, сделала голову куполом, увенчивающим самое прославленное из ее творений; а когда мы нагружаем на нее такую гору излишних украшений, то уничтожаем симметрию человеческой фигуры и по-глупому заставляем глаза отрываться от великих и истинных красот, переключаясь на детские безделушки, ленты и кружева.

№ 119, вторник, 17 июля.

*Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi
Stultus ego huic nostrae similem.
Virg. ¹¹⁴.*

Первые и самые очевидные замечания, которые возникают у человека, переехавшего из города в деревню, касаются различий в манерах людей, с которыми он встречается в условиях этих двух столь разных укладов жизни. Под манерами я подразумеваю не нравственность, а поведение и хорошее воспитание, как они проявляют себя в городе и в деревне.

И здесь я должен прежде всего отметить воистину великий переворот, который совершился в деле хорошего воспитания. Различные обязательные знаки почтения, снисхождения и смирения, с многочисленными внешними формами и церемониями, которые их сопровождают, возникли прежде всего в среде более благовоспитанной части человечества, жившей при дворах и в городах и отличавшейся от той части человеческого рода, которая жила в сельской местности (и во

всех случаях действовала прямо и естественно), взаимной вежливостью и любезным обращением. Эти формы общения постепенно умножались и стали причинять беспокойство; светские законодатели мод нашли, что они слишком их стесняют, и поэтому совсем отбросили бóльшую их часть. Разговор, подобно римской религии, был настолько обременен пышностью и церемонностью, что ему нужна была Реформация, чтобы очиститься от излишеств и восстановить свой природный здравый смысл и красоту. Поэтому ныне вершиной хорошего воспитания являются непринужденная манера себя держать и определенная открытость поведения. Светские люди стали свободными и непринужденными; наши манеры меньше сковывают нас, ничто не является столь модным, как приятная небрежность. Короче говоря, хорошее воспитание более всего проявляется там, где для обычного взгляда оно менее всего заметно.

Если после этого мы посмотрим на людей, следящих за модой в деревне, то найдем у них манеры прошлого века. Едва они успели догнать моду светских людей, как город от нее отказался и стал ближе к первоначальному состоянию природы, чем к тем изысканностям, которые ранее царили при дворе и все еще господствуют в деревне. Теперь можно узнать человека, который никогда не был в свете, по его чрезмерной благовоспитанности. Вежливый сельский дворянин в течение получаса сделает вам столько поклонов, сколько придворному хватит на неделю. При встрече жен мировых судей вопросам места и первенства уделяется бесконечно больше внимания, чем в ассамблее герцогинь.

Эта сельская вежливость причиняет большое беспокойство человеку моего нрава, так как обычно я занимаю то кресло, которое ближе ко мне, и иду первым или последним, впереди или сзади, как подсказывает случай. Я знал, что обед моего друга сэра Роджера ¹¹⁵ иногда почти совсем остывал, прежде чем общество могло уладить церемониал и его можно было уговорить сесть за стол; и мне было от всего сердца жаль моего старого друга, когда я наблюдал, что он был вынужден выбирать и потом отбрасывать кандидатуры своих гостей, с тем чтобы он мог выпить за их здоровье в соответствии с их рангом и положением. Честный Уилл Уимбл, который, как я бы мог полагать, совершенно не заражен пристрастием к церемонности, в этом отношении доставляет мне массу хлопот. Пусть он все утро ловит рыбу, он не притронется к обеду, пока не подадут мне. Когда мы

выходим из зала, он бежит позади меня; а вчера вечером, когда мы гуляли в полях, он внезапно остановился у перехода через изгородь и ждал, пока я не подошел, а на мой знак ему переходить через изгородь сказал с серьезной улыбкой: «Конечно, вы полагаете, что у нас в деревне совсем нет манер».

В понятии о хорошем воспитании произошел еще один переворот, который касается языка светских людей и который я не мог не счесть совершенно из ряда вон выходящим. Несомненно, благовоспитанного человека отличала прежде всего способность выражать все, что имело самое отдаленное отношение к непристойностям, самыми скромными словами и фразами, лишь косвенно намекавшими на них; тогда как неотесанный деревенщина, не обладавший такой деликатностью понятий и выражений, выражал свои идеи в тех простых грубых словах, которые являются самыми очевидными и естественными. Возможно, такого рода манерность зашла слишком далеко, так что разговор стал чрезмерно натянутым, официальным и педантичным; по этой причине (поскольку за лицемерием одного века обычно следует безбожие другого) разговор в значительной мере ударился в другую крайность; так что теперь некоторые наши светские люди, и особенно те, кто навел лоск на свои манеры во Франции, употребляют самые грубые вульгарные слова нашего языка и часто выражаются таким образом, что и деревенщина покраснел бы, услышав их.

Это постыдное проявление благовоспитанности, получившее широкое распространение среди самодовольных хлыщей города, еще не проникло в деревню, а поскольку такой неразумный способ ведения беседы не может долго держаться среди людей, которые хоть как-то исповедуют религию или претендуют на скромность, то если сельские джентльмены его усвоят, они непременно попадут в беду. Эти хорошие манеры слишком поздно до них дойдут, и джентльменов будут считать шайкой развратных невежд, тогда как они сами будут воображать, что разговаривают как остроумные и веселые люди.

Подобно тому как те два признака хорошего воспитания, о которых я говорил, относятся к поведению и разговору, есть и третий, который касается одежды. И в этом деревня тоже очень сильно отстает. Сельские щеголи еще не избавились от моды, которая возникла во время революции, и ездят по соседям в красных камзолах и шляпах, обшитых

галуном, тогда как женщины во многих частях страны еще пытаются перещеголять друг друга в высоте причесок.

Но поскольку один мой друг, совершающий сейчас поездку по западным графствам, обещал прислать мне рассказ о разных модах и пристрастиях, распространенных в разных частях страны, через которые он проезжает, то я воздержусь от дальнейших высказываний на эту тему, пока не получу от него письмо, которого ожидаю с каждой почтой.

№ 129, суббота, 28 июля.

*Vertentem sese frustra sectabere canthum,
Cum rota posterior curras et in axe secundo.*
Pers.¹¹⁶.

Великие мастера живописи никогда не стремились рисовать людей в модных одеждах, так как очень хорошо знали, что прическа и алонжевый парик, распространенные сейчас и придающие изящество их моделям, в глазах потомков будут выглядеть очень странно, если не чудовищно. По этой причине они часто изображали выдающегося деятеля в римском одеянии или в каком-либо ином платье, которое никогда не меняется. Ради моих сельских друзей я мог бы пожелать, чтобы существовала такая своего рода вечная одежда, которую носили бы все, кто живет на определенном расстоянии от города, и чтобы они согласились на такие моды, которые никогда бы не подвергались изменениям и нововведениям. Из-за отсутствия такого постоянного наряда человек, предпринимая поездку в деревню, удивляется так же, как тот, кто проходит по галерее старых фамильных портретов, и обнаруживает такое же большое разнообразие одежд и нарядов у людей, с которыми он общается. Если бы они носили одну постоянную одежду, то иногда были бы модными, какими они никогда не бывают при нынешнем состоянии дел. Если бы, вместо того чтобы гоняться за модой, они продолжали бы постоянно носить одну определенную одежду, то мода рано или поздно иногда нагоняла бы их, подобно тому как остановившиеся часы безусловно показывают правильное время один раз в двенадцать часов. Поэтому в данном случае я бы посоветовал им то же самое, что один джентльмен советовал своему другу, который по всему городу охотился за одним праздничношатающимся человеком: «Если ты будешь идти за ним по пятам, ты его ни-

когда не найдешь, но если ты расположишься на углу какой-нибудь улицы, я ручаюсь, что вскоре его увидишь».

Я уже касался этой темы в рассуждении, которое показывает, как безнадежно запутываются сельские жители, подражая городу; и как они одеваются в нелепые наряды, воображая себя самыми модными щеголями. После этого рассуждения я получил письмо (на которое я там намекнул) от джентльмена, совершающего сейчас поездку по Западному судебному округу.

«Г-н Спектейтор.

Будучи адвокатом, членом корпорации Миддл Темпл, корнуэльцем по рождению, я обычно по причине, связанной с моим здоровьем, выезжаю на сессии суда в Западный округ, и когда меня не беспокоят клиенты, у меня появляется досуг, чтобы замечать многое, что ускользает от внимания других путешественников.

Одной из самых модных женщин, с которой я встретился во всем округе, была моя хозяйка в Стейнсе, где я случайно остановился на отдых. Ее чепец был не выше полуфута, а подол нижних юбок — на несколько ярдов уже, чем полагается по моде. В том же месте я заметил молодого человека во вполне сносном алонжевом парике, если бы он не был покрыт шляпой, которая была заломлена *à la Ramillie*¹¹⁷. По мере того как продолжалось мое путешествие, я заметил, что нижние юбки становились все более и более узкими, а примерно в шестидесяти милях от Лондона стали такими немодными, что женщина могла в них ходить, не испытывая никакого неудобства.

Недалеко от Солсбери я видел жену мирового судьи, которая по крайней мере на десять лет отстала от моды в своем платье, но одновременно так изящна, как только могли ее сделать человеческие руки. Она вся была покрыта оборками и складочками с головы до ног; каждая лента была собрана в складки, а каждая деталь ее одежды покрыта завитками, так что она выглядела как одно из тех животных, которых мы в деревне называем фрисландской курицей.

Несколько миль дальше от этого места мне сообщили, что каким-то образом в те края попала одна из прошлогодних муфточек и что все местные модницы разрезают свои старые муфты на две, то есть уменьшают их в соответствии с той маленькой моделью, которая им попала. Я не могу поверить тому слуху, который там ходит, что ее прислал бесплатно депутат парламента в маленьком пакете; но, ве-

роятно, к будущей зиме эта мода будет в деревне в самом разгаре, тогда как в Лондоне она совсем сойдет на нет.

Самый большой щеголь на нашей сессии в следующем графстве был одет в совершенно чудовищный льняной парик, изготовленный в годы правления короля Вильгельма. Кажется, его обладатель дома обходится своими собственными волосами и держит парик туго завитым в течение целого полугодия, для того чтобы надеть его по случаю встречи с судьями.

Я не должен забыть об одном приключении, которое произошло с нами в деревенской церкви на границе Корнуолла. В разгар службы в церковь вошла женщина, которая была первой дамой того местечка и провела с мужем зиму в Лондоне; у нее была невысокая прическа и нижняя юбка с кринолином. Люди, пораженные и изумленные таким зрелищем, все встали. Одни уставились на невероятный подол, другие — на маленькую верхнюю часть этого странного платья. Тем временем первая дама заполнила собой всю внутреннюю часть церкви и прошла к своему месту с неопишуемым удовлетворением, среди шепотов, восклицаний, изумленных взглядов всей паствы.

На пути оттуда мы увидели молодого человека, приблизившегося к нам на полном скаку, в коротком парике, к которому был привязан черный шелковый мешок. Он остановился у кареты и спросил нас, далеко ли отстали от нас судьи. Остановка его была такой короткой, что у нас было только время заметить его новый шелковый жилет, расстегнутый в нескольких местах, чтобы мы могли видеть его чистую рубашку, гофрированную до середины груди.

Начиная с этого места, в течение всего нашего продвижения по самым западным графствам королевства мы воображали, что попали в царствование Карла II, настолько мало изменилась там одежда людей с того времени. Самые модные сельские джентльмены все еще появляются в шляпе, заломленной à la Monmouth ¹¹⁸, а когда они едут ухаживать за женщинами, то обычно надевают красный камзол (независимо от того, занимают они какой-либо соответствующий пост или нет). Мы действительно были очень удивлены, встретив вчера вечером в том месте, где нам пришлось остановиться, джентльмена, нарядившего себя в парик, имевший форму ночного колпака, в камзол с длинными карманами и прорезными рукавами и пару сапог с высокими голенищами, украшенными зубцами; но из разговора с ним мы скоро

узнали, что он смеется над невежеством и отсталостью деревенских жителей и полон решимости жить и умереть по моде.

Сэр, если вы полагаете, что мой рассказ о путешествиях будет чем-то полезен обществу, я на следующий год побеспокою Вас рассказом о тех любопытных вещах, которые могут мне встретиться в других частях Англии. Ибо мне сообщают, что в Северном округе встречаются более интересные редкости, чем в Западном, и что мода продвигается в Кумберленд гораздо медленнее, чем в Корнуолл. Я слышал, в частности, что шейный платок добрался до Ньюкасла лишь два месяца тому назад, а в тех краях есть несколько высоких чепцов, отделанных кружевами и лентами, заслуживающих того, чтобы ради них совершить туда поездку».

№ 160, понедельник, 3 сентября.

Cui mens diviniior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.
Hor.¹¹⁹.

Когда характеризуют писателя, то чаще всего его называют не как-нибудь, а величают гением. Я слышал, как многих мелких авторов сонетов называли «прекрасными гениями». В стране нет ни одного сочинителя героических виршей, у которого не было бы почитателей, считающих его «великим гением»; а что касается дилетантов от трагедии, среди них едва ли найдется хоть один, кого бы тот или иной не восхвалял вслух как «чудесного гения».

Цель моей данной статьи — рассмотреть, что есть на самом деле *великий гений*, и высказать некоторые соображения относительно этого столь необычного предмета.

Из великих гениев заслужили восхищение всего мира и выделяются как необыкновенно одаренные люди те немногие, кто одной только силой своих природных способностей, без какой-либо помощи со стороны искусства или науки, создал творения, вызвавшие восторг у людей своего поколения и изумление у потомков. У этих великих от природы гениев проявляется нечто возвышенно дикое и необычайное, что бесконечно прекраснее всей манерности и блеска того, что французы называют *Bel Esprit*, под которым они понимают гения, облагороженного беседой, размышлением и чтением самых изысканных авторов. Самый великий гений,

изучивший искусства и науки, приобретает от этого своего рода окраску и неизбежно впадает в подражание.

Многих из этих великих природных гениев, которые не подвергались воздействию ограничений, налагаемых правилами искусства, и сохранили всю свою непосредственность и полноту, можно найти среди древних, особенно тех, кто происходил из восточных областей, и гениальность их возрастает с приближением к востоку. У Гомера есть бесчисленное множество высот, которых не смог достичь Вергилий, а в Ветхом завете мы находим несколько мест более возвышенных и величественных, чем эти высоты Гомера. Одновременно с тем, что мы наделяем древних бóльшей гениальностью и более дерзновенным гением, мы должны признать, что самым великим из них очень не хватало (или, если хотите, они были намного выше) изящности и правильности современных авторов. Употребляя сравнения и символы, они не очень заботились о приличии сравнения, если у сравниваемых предметов было какое-либо сходство. Так, Соломон сравнивает нос своей возлюбленной с башней ливанской, глядящей в сторону Дамаска; в Новом завете употреблено сравнение того же рода — крадется, яко тать в нощи. Можно было бы до бесконечности приводить примеры такого рода. Гомер сравнивает одного из своих героев, окруженного врагами, с ослом в пшеничном поле, которого хлещут по бокам все мужчины деревни, а он даже копытом не двинет; а другой герой мечется на ложе, пылая негодованием, и сравнивается с куском мяса, поджариваемым на угольях. Этот маленький недостаток древних открывает широкое поле для насмешек мелких остроумцев, которые могут смеяться над неприличием, но неспособны оценить возвышенное в творениях такого рода. Нынешний император Персии в полном соответствии с этим восточным образом мышления среди прочих многочисленных пышных титулов называет себя «Сыном Славы» и «Мускатным орехом наслаждения». Короче говоря, чтобы положить конец всем придирам, высказываемым в отношении древних, и особенно тех, кто жил в странах с более жарким климатом и в воображении которых было больше пыла и жизни, мы должны учесть, что правило соблюдения в сравнении того, что французы называют *Bienséance*¹²⁰, было открыто в последние годы и в более холодных районах мира, где мы каким-то образом восполняем недостаток силы и духа скрупулезной точностью и изяществом своих сочинений. Замечательным примером

великого гения этого первого вида был наш соотечественник Шекспир.

Я не могу закончить рассмотрения этого раздела, не заметив, что Пиндар был великим гением первого вида, в котором природный жар и горячность возбуждали грандиозные замыслы вещей и благородные порывы воображения. В то же время может ли быть что-либо более нелепое, чем попытки людей более трезвого и умеренного воображения подражать творческому стилю этого поэта в тех чудовищных сочинениях, которые среди нас проходят под названием пиндарических? Когда я вижу людей, копирующих работы, которые, как Гораций их представил, являются единственными в своем роде и неподражаемыми; когда я вижу авторов, по правилам следующих неправильностям и с помощью мелких ухищрений искусства напрягающихся в тщетной попытке достичь самых недостижимых вершин природы, я не могу не отнести на их счет следующее высказывание Теренция:

*incerta haec si tu postules
Ratione certa facere, nihilo plus agas,
Quam si des operam, ut cum ratione insanias* ¹²¹.

Одним словом, современный пиндарический поэт по сравнению с самим Пиндаром похож на сестру камизаров ¹²² в сравнении с Сивиллой Вергилия. Есть искажение, гримаса, внешний облик, но нет ничего от того божественного порыва, который возвышает дух над самим собой и превращает звуки в больше чем человеческие.

Существуют великие гении иного рода, которых я отнесу ко второму виду — не потому, что считаю их ниже первого, а только чтобы отличить их, поскольку они принадлежат к другому роду. К этим великим гениям второго вида относятся те, кто сформировал себя в соответствии с правилами и подчинил величие своих природных талантов рамкам и ограничениям, налагаемым искусством. Среди греков такими были Платон и Аристотель, среди римлян — Вергилий и Туллий, среди англичан — Мильтон и сэр Фрэнсис Бэкон.

Гений обоих этих видов авторов, возможно, одинаково велик, но проявляется по-разному. У первых он подобен богатой почве в благоприятном климате, которая производит целое море благородных растений, произрастающих в тысяче прекрасных сочетаний и образующих пейзажи без всякого определенного порядка или регулярности. У вто-

рых он — та же богатая почва в том же самом благоприятном климате, в которой разбиты партеры и проложены дорожки и которой форму и красоту придало искусство садовника.

Огромная опасность для гениев этого последнего вида заключается в том, что им не следует слишком зажимать свои собственные способности и увлекаться подражанием, целиком формируя себя на каких-то образцах и не давая своим природным талантам полностью развернуться. Подражание самым лучшим авторам не идет ни в какое сравнение с хорошим оригиналом; и, я полагаю, мы можем заметить, что выдающимися, известными во всем мире писателями очень и очень редко становятся те, у кого в образе мышления или способе самовыражения нет чего-то такого, что присуще только им и является полностью их собственным.

Странно подумать, какие великие гении иногда растрачиваются на пустяки.

Один известный итальянский автор говорит, что однажды он видел пастуха, который в одиночестве обычно развлекался тем, что подбрасывал вверх и снова ловил куриные яйца, не разбивая их. В этом он достиг такой степени совершенства, что мог одновременно в течение нескольких минут играть четырьмя яйцами, заставляя их держаться в воздухе и падать поочередно ему в руку. «Я думаю,— говорит автор,— что никогда не видел более сурового выражения лица, чем у этого человека, ибо благодаря своей поразительной настойчивости и усердию он приобрел серьезность и важность члена Тайного совета, и я не мог не заметить про себя, что такое прилежание и внимание, если их правильно применить, могли бы сделать его более великим математиком, чем Архимед».

№ 226, понедельник, 19 ноября.

[Стил]

Mutum est pictora poema ¹²³.

В своих сочинениях я очень часто сокрушался и выражал сожаление по поводу того, что искусство живописи столь мало используется для улучшения наших нравов. Если принять во внимание, что оно показывает поступок изображаемого лица в самом благоприятном виде, какой только можно представить себе, что оно не только выражает страсть или озабоченность, как они проявляются у того, кто изобраа-



жен, но и скрывает под этими чертами всю силу воображения художника, разве не могли бы мы ожидать, какие сильные образы добродетели и гуманности могли быть внушены духу благодаря работе карандаша? Это — поэзия, которую можно было бы понять, обладая гораздо меньшими способностями и за более короткий промежуток времени, чем та, которой учит литература; но обычно применение живописи извращается, и это замечательное искусство оскверняется самыми низменными и недостойными целями. Кто становится лучше, увидев самую прекрасную Венеру, самую лучшую вакханку, изображения спящих купидонов, тоскующих нимф или самые разные образы богов, богинь, полубогов, сатиров, Полифемов, сфинксов или фавнов? Но если бы добродетели и пороки, которые, как иногда утверждают, воплощены в таких образах, были бы даны нам художником в персонажах, взятых из реальной жизни, в виде мужчин и женщин, поступки которых сделали их достойными похвалы или порицания, то не было бы ни одной хорошей исторической картины, которая одновременно не была бы поучительной лекцией. Эта истина не нуждается в ином доказательстве, кроме свидетельства каждого разумного существа, которое видело картины в галерее ее величества в Хэмптон-корт. Они представляют собой изображения ни больше ни меньше как деяний нашего благословенного Спасителя и его апостолов. Теперь, когда я сижу и вспоминаю живые образы, созданные восхитительным Рафаэлем, то даже сейчас, когда в памяти остались лишь бледные следы того, что эти два года не удалось снова видеть, нельзя не испытывать потрясения при виде ужаса и благоговения, которым были охвачены все присутствовавшие, когда корыстный торговец упал мертвым; или при виде изумления слепого от рождения человека, когда он впервые видит свет; или при виде отвратительного негодования колдуна, когда он ослеп. Хромые, впервые почувствовав силу в ногах, стоят, сомневаясь в своей способности снова двигаться. Кажется, что все эти великие дела совершаются небесными апостолами, глубоко чувствующими те немощи, которые они исцеляют, но не придающими значения самим себе, тем, кто помогает людям в их слабости. Они знают, что сами по себе являются лишь орудиями; и то выражение безграничной печали, с которым они показаны в момент, когда им оказываются божественные почести, представляет собой изображение самой возвышенной красоты святости. Когда св. Павел проповеду-

ет перед афинянами, с каким поразительным искусством представлены в этой избранной публике почти все разные характеры людей? Вы видите, что один верит всему сказанному, другой погружен в глубокую задумчивость, еще один как бы говорит: в словах апостола есть что-то разумное; другой сердит, потому что апостол опровергает его любимое мнение, от которого он не хочет отказаться, третий целиком и полностью принимает его правоту и в восторге протягивает руки, тогда как толпа в целом внимает и ждет мнения тех, кто является ведущими лицами в собрании. Я не решусь даже упомянуть то полотно, на котором изображено явление нашего благословенного господина после его воскресения. В его небесном облике одновременно читаются и нынешняя его власть и прошлые страдания, смирение и величие, деспотическая воля и божественная любовь. Фигуры всех одиннадцати апостолов выражают одну и ту же страсть — восхищение, но проявляется она различно в соответствии с их характерами. Петр слушает заповеди своего господина, стоя на коленях, и восхищение его смешано с каким-то особенным вниманием; у следующих двоих экстаз проявляется более открыто, хотя их все же сдерживает благоговение перед божественным присутствием; в выражении лица любимого ученика, который, как я полагаю, стоит справа от двух первых, любовь побеждает удивление, а последний персонаж, повернувшийся спиной к зрителю и боком — к божественному присутствию, как можно предположить, св. Фома, сконфуженный от сознания своего прежнего неверия; возможно, Рафаэль счел слишком трудной задачей изображение его смущенной озабоченности и ограничился таким вот признанием этой трудности.

Весь этот труд является деянием высшего благочестия художника; и все проявления религиозного духа выражены в манере гораздо более сильной, чем было бы возможно при самом трогательном красноречии. Эти бесценные картины по справедливости находятся в руках самого великого и благочестивого монарха в мире и не могут быть предметом частого созерцания каждым по своему желанию. Но так как гравер для живописца то же, что печатник для писателя, ее величество побудила благородного художника мсье Дориньи ¹²⁴ размножить работы Рафаэля — поступок, достойный ее величия. У нас есть произведение этого джентльмена — «Преображение господне», которое считается лучшим в мире.

Мне кажется, было бы нелепо нашим богатым и знатным людям, которые столь щедро одаряют иностранцев, не имеющих ни имени, ни заслуг, упустить эту возможность приобрести за совершенно ничтожную плату произведение, увидев которое любой разумный человек не может не быть тронут самыми благородными чувствами и которое может внушить любовь, восхищение, сострадание, презрение к этому миру и ожидание мира лучшего.

Несомненно, величайшей чести нашей страны послужит поощрение достойных иностранцев, которые обращаются к нам скромно и с робостью, обычно сопровождающей достоинство. Не следует пренебрегать ни одной возможностью такого рода; и скромное поведение какого-либо художника должно возбуждать наше беспокойство и заставлять нас смотреть, не теряем ли мы чего-то превосходного из-за этого недостатка обладателя такого качества. Мое умение разбираться в картинах, если только они не изображают какую-либо страсть, определяющую отношение к ней, столь незначительно, что я испытываю огромные затруднения, когда нужно высказаться о каких-либо работах художников, изображающих пейзажи, здания или отдельные фигуры. Из-за этого я в полной растерянности относительно того, как мне упомянуть работы, которые в следующую среду выставляет на продажу через аукцион на улице Шандуг-н Буль. Но услышав, как те, кто покупал у него раньше, хвалят его за честность в сделках, и нечаянно подслушав его самого, когда он (безусловно, достойный похвалы художник) сказал, что из его собственных работ ни одна не годится на то, чтобы быть в одном зале с теми, которые он вынужден был продать, я опасаюсь, что упущу возможность оказать услугу достойному человеку, если не упомяну о его аукционе.

Объявление

Из Италии прибыл художник, который объявляет себя величайшим представителем этого искусства в наше время и готов прославить себя на нашем острове так же, как, по его словам, он прославлен в других странах.

Доктор рисует бедных бесплатно.

№ 235, четверг, 29 ноября.

Populares
Vincentem strepitus
Hor.¹²⁵.

Для зрителя нет более подходящей сферы деятельности, чем публичные зрелища и развлечения; а поскольку из них ни одно не может претендовать на соперничество с теми блестящими представлениями, которые даются в наших театрах, то я полагаю своим особенным долгом отмечать все, что есть выдающегося в таких многочисленных и изысканных собраниях публики.

В последние годы замечено, что на верхней галерее театра находится некий человек, который, когда доволен тем, что представлено на сцене, выражает свое одобрение, громко ударяя по скамьям или деревянной стенной панели, и этот звук можно услышать во всем театре. Этого человека обычно называют «сундучник с галерки». Не могу с уверенностью сказать, вызвано ли это тем, что наносимый им в таких случаях удар напоминает звуки, которые часто можно услышать в мастерских этих ремесленников, или тем, что его действительно считали настоящим сундучником, который, закончив свой ежедневный труд, обычно давал выход напряжению своей души на этих публичных представлениях с молотком в руке. Я знаю, есть люди настолько глупые, что они вообразили, будто это призрак, который появляется на галерее и время от времени издает эти странные звуки, тем более что он, как было замечено, стучит громче обычного каждый раз, когда появляется призрак отца Гамлета. Другие утверждали, что это немой, избравший именно такой способ выражать свое мнение, когда его приводит в восторг то, что он видит или слышит. Третьи считают его театральным шумовиком, изображающим гром, который таким способом упражняется на галерке, когда ему нечего делать на крыше.

Но, поставив себе целью получить наилучшие сведения, которые только можно добыть в вопросе такой огромной важности, я обнаружил, что этот сундучник, как его обычно называют, — большой мрачный человек, которого никто не знает. Обычно он опирается на огромную дубину и, наклонясь вперед, следит с большим вниманием за всем, что происходит на сцене. Никто не видел, чтобы он когда-либо улыбнулся; но, услышав что-либо для себя приятное, он берет

свое орудие обеими руками и со страшной силой обрушивает на любой кусок дерева, который попадает к нему под руку. После чего он принимает прежнюю позу и сохраняет ее до тех пор, пока что-нибудь еще не заставит его снова трудиться.

Было замечено, что его удар раздается так вовремя, что даже самый рассудительный критик никогда не мог возразить против него. Как только какая-либо блестящая мысль высказывается поэтом или актер проявляет какое-либо необычное изящество, он разбивает скамью или панель. Если публика с ним не согласна, он наносит второй удар; а если публика еще не очнулась, он смотрит вокруг себя с величайшим гневом и в третий раз повторяет удар, который всегда вызывает аплодисменты. Иногда он разрешает публике самой начать аплодировать, а в заключение ее аплодисментов утверждает их своим ударом.

Он приносит театру такую огромную пользу, что, как рассказывают, когда он из-за болезни не мог посещать представления, бывший директор театра держал за плату другого человека, который работал бы вместо него до его выздоровления; но человек, нанявшийся выполнять эту работу, хотя и крушил все вокруг себя с невероятной силой, делал это в столь неподходящие моменты, что публика вскоре обнаружила, что это не ее старый друг сундучник.

Некоторые заметили, что в этом сезоне он себя еще не очень много проявлял. Иногда он усердно работает в опере; и говорят, при первом появлении Николлини аплодировал столь яростно, что разбил три скамьи. Он сломал полдюжины дубинок на представлении Доггета¹²⁰ и редко уходит с трагедии Шекспира, чуть не превратив панель в обломки.

Актеры не только смотрят сквозь пальцы на это его буйное одобрение, но с большой охотой восстанавливают за свой счет все разрушения, которые он производит. Однажды они подумали о том, чтобы соорудить своего рода деревянную наковальню из очень звонкого дерева, чтобы его удары звучали более глубоко и густо; но так как их, вероятно, нельзя было бы отличить от звуков литавр, эту мысль пришлось оставить.

Между тем я не могу не отметить огромную пользу, которую приносит публике то, что над ее головами восседает человек, подобный дирижеру оркестра, чтобы пробуждать ее внимание и задавать ритм ее аплодисментам. Можно еще более усилить сравнение: я иногда воображал, что сундуч-

ник на галерке подобен Вергилиеву повелителю ветров, сидящему на вершине горы, который ударом скипетра по ее склону вызывает ураган и приводит всю пещеру в беспокойство и панику.

Безусловно, сундучник спас много хороших пьес и привел к славе многих отличных актеров, которых в противном случае не заметили бы. Это очень заметно, так как публика приходит в немалое смущение, если ее спровоцировали на аплодисменты, а ее друг с галерки не присоединяется к ним, так что актеры не придают большого значения только аплодисментам, считая их просто *Brutum fulmen*, или пустым звуком, если в них не слышится удар дубинки. Я знаю, враги сундучника распространяют слухи о том, что иногда его подкупают, чтобы он поддержал плохого поэта или скверного актера; но это лишь подозрение, не имеющее под собой основания; его удары всегда справедливы, а замечания своевременны; он наносит свои удары не наугад, но всегда бьет точно. Невыразимая мощь, с которой он их производит, достаточно свидетельствует о проявлении и силе его убеждения. Его рвение в выражении одобрения хорошему автору действительно неистово, и он ломает все подпорки и перегородки, все доски и планки, которые оказались в пределах досягаемости его средства выражать одобрение.

Поскольку я не испытываю желаний закончить свои мысли бесплодными рассуждениями или сообщениями о голых фактах, не попытавшись извлечь из них что-нибудь полезное для своих соотечественников, то возьму на себя смелость сделать скромное предложение: когда сундучник покинет сей мир или рука его потеряет силу из-за болезни, старости, немощи и тому подобного, на этот пост следует выдвинуть какого-нибудь физически крепкого критика, за счет общества назначить ему пожизненное приличное жалованье и снабдить его бамбуком для оперы, палками из дикой яблони для комедий и дубинами для трагедий. А для того, чтобы это место всегда доставалось людям достойным, я бы не назначал на него тех, кто не представил убедительных доказательств как здравости суждения, так и силы руки и кто в случае необходимости не может свалить быка или написать комментарий к «Науке поэзии» Горация. Короче говоря, он должен бы представлять собой необходимое сочетание Геркулеса и Аполлона и поэтому по праву годиться на этот важный пост, чтобы наши потомки не тосковали по сундучнику.

№ 249, суббота, 15 декабря.

Смех неуместный на людях ужасное зло
Frag. Vet. Poet.

Когда я выбираю тему, которой не касались другие, то излагаю все свои размышления о ней без всякого порядка или метода, с тем чтобы они появились скорее в виде эссе с его свободой и непринужденностью, чем в виде обдуманного трактата с его последовательностью изложения. Именно таким образом я рассмотрю смех (Laughter) и насмешку (Ridicule) в данной статье.

Человек — самое веселое существо во вселенной, все, кто выше или ниже его, — серьезны. Он видит вещи в ином свете, чем другие существа, и находит веселье в предметах, которые, возможно, у более высоких натур возбуждают что-то вроде жалости или недовольства. Смех действительно очень хороший противовес злобе; и представляется вполне разумным, что мы в состоянии получать радость от того, что вовсе не хорошо для нас, поскольку мы способны испытывать горе от того, что не является истинным злом.

В сорок седьмом номере журнала я рассуждал относительно понятия одного современного философа¹²⁷, считающего первым побудительным мотивом смеха тайное сравнение, которое мы проводим между собой и тем лицом, над которым смеемся; или, другими словами, то удовлетворение, которое мы получаем от мнения о каком-либо собственном превосходстве, когда мы видим глупости другого или когда размышляем о собственных прошлых глупостях. Это представляется справедливым для большей части случаев, и мы можем заметить, что самые тщеславные люди более всех подвержены этому аффекту.

Я читал проповедь, произнесенную в римской церкви одним францисканским монахом; темой ее были следующие слова мудреца: «Я сказал о смехе, что он безумен, и о веселье, что оно чинит». На основании этих слов он утверждал как догмат вероучения, что смех был следствием первородного греха и что Адам до грехопадения не мог смеяться.

Смех, пока он длится, размягчает и разнеживает дух, ослабляет умственные способности и вызывает своего рода вялость и расслабленность всех душевных сил. И с этой точки зрения его можно рассматривать как слабость человеческой природы. Но если мы примем во внимание, как часто он приносит нам облегчение и прерывает уныние, способное

подавлять дух и приводить нас в угнетенное состояние, быстротечными неожиданными вспышками радости, то можно поостеречься и не слишком быть придирчивым к такому большому удовольствию в жизни.

Способность подвергать людей осмеянию и поднимать на смех тех, с кем беседуешь, — признак мелких, лишенных благородства умов. Молодой человек с таким складом ума отрезает себе все пути к совершенствованию. У каждого есть свои недостатки и слабости; более того, часто самые большие пороки обнаруживаются у самых выдающихся людей; но как же нелепо обходить молчанием все ценные качества человека и сосредоточивать внимание на его слабостях; замечать не его добродетели, а несовершенства; и использовать его не для нашего собственного совершенствования, а для развлечения других.

Поэтому мы часто обнаруживаем, что лица, достигшие наивысшего совершенства в осмеянии других, — это как раз те, кто, сами не совершив ничего выдающегося, чрезвычайно пронизательны и остры в раскрытии недостатков у других. Подобно тому как существует много видных критиков, которые сами не написали ни единой приличной строчки, имеется много восхитительных шутов, которые порицают у другого каждый отдельный недостаток, сами ни в малейшей степени не обладая ни одним собственным достоинством. Благодаря такому способу эти несчастные мелкие остроумцы часто завоевывают себе репутацию и уважение грубых умов и возвышают себя над людьми гораздо более достойными похвалы.

Если бы способность к осмеянию использовалась для того, чтобы смехом избавлять людей от пороков и безумств, тогда она могла бы принести какую-то пользу человечеству; но вместо этого мы обнаруживаем, что она обычно применяется для того, чтобы с помощью смеха лишать людей добродетели и здравого смысла, подвергая нападкам все, что есть торжественного и серьезного, приличного и достойного похвалы в человеческой жизни.

Можно заметить, что в первые столетия существования человечества, когда появились великие души и шедевры человеческой природы, люди блистали благородной простотой поведения и были незнакомы с теми мелкими украшениями, которые столь модны в наших нынешних разговорах. И поистине примечателен тот факт, что, хотя мы отстаем от древних в поэзии, живописи, ораторском искусстве, исто-

рии, архитектуре и всех благородных искусствах и науках, которые больше зависят от гениальности, чем от опыта, мы в такой же мере превосходим их в виршах, юморе, бурлеске и всех мелочных искусствах осмеяния. У современников мы встречаем больше насмешки, а у древних — больше здравого смысла.

В литературе существуют два основных вида насмешки — комедия и бурлеск. Первая высмеивает людей, изображая их в их подлинном виде, второй — изображая их абсолютно непохожими на самих себя. Поэтому бурлеск бывает двух видов: первый представляет жалких людей в обличье героев; второй изображает великих людей, которые поступают и говорят как самые последние негодяи. Примером первого является «Дон Кихот»; примером второго — боги Лукиана. Среди критиков идет спор, звучит ли поэзия бурлеска лучше, когда он написан героическим стихом, как «Аптека» («Dispensary») ¹²⁸, или же виршами, как «Гудибрас». Я полагаю, что если необходимо возвысить персонаж низкого происхождения, то правильным размером будет героический стих, а если нужно героя низвести на землю и очернить, то лучше всего это можно сделать в виршах.

Если бы Гудибрас был с таким же остроумием и юмором писан не виршами, а героическим стихом, он стал бы гораздо более привлекательной фигурой: хотя большинство читателей столь поразительно довольны этими парными двусложными рифмами, что немногие из них разделяют мое мнение (я этого, признаться, и не жду).

Я закончу свою статью о смехе замечанием о том, что во всех языках имеется метафора смеха, применяемая в описании полей и лугов, когда они покрыты цветами, или деревьев, когда они в цвету; я не заметил этого в отношении какой-либо другой метафоры, за исключением огня или пожара, когда они применяются в описании любви. Это говорит о том, что мы естественно почитаем смех как нечто само по себе приятное и красивое. В равной мере по этой причине Венера получила название дамы, любящей смех, как перевел это Уоллер, и она изображается Горацием как богиня, получающая удовольствие от смеха. В веселом собрании воображаемых лиц Мильтон представил нам весьма поэтический образ смеха. Вся его группа, представляющая радость, описана так изящно, что я целиком приведу этот отрывок.

Дай место здесь иной богине —
Ясноокой Ефросине.

К нам, о Радость, как зовем
 Мы на языке земном,
 Тебя, дочь Вакха и Венеры...
 Принеси нам шутки с неба,
 И улыбки, как у Гебы,
 Те улыбки, что таит
 Юность в ямочках ланит,
 Смех, целящий от кручины
 И стирающий морщины,
 Игры, плутни, пыл, задор,
 Непринужденный разговор.
 К нам стою торопливой,
 Словно в пляске прихотливой,
 Порхни и приведи с высот
 Свободу, что в горах живет.
 Радость, чтя тебя, пребуду
 Я с тобой всегда и всюду,
 Деля с толпою слуг твоих
 Невинные забавы их ¹²⁹.

№ 253, четверг, 20 декабря.

Indignor quicquam reprehendi, non quia crasse
 Compositum illepideve putetur, sed quia puer.
 Ног. ¹³⁰.

Самый верный признак великого ума — отвращение к зависти и злословию. Среди плохих поэтов эти аффекты распространены больше, чем среди любой другой группы людей.

Поскольку никто так не честолюбив и не стремится к известности, как те, кто занимается поэзией, то не преуспевшие в ней, вполне естественно, чернят творения тех, кто добился успеха. Ибо, раз они не в состоянии возвысить себя до репутации своих коллег — сочинителей, то если хотят все же держаться наравне с ними, должны пытаться низвести их до своего уровня.

Величайшие умы, когда-либо существовавшие в одну эпоху, жили вместе в таком хорошем взаимопонимании и прославляли друг друга с таким великодушием, что каждый из них получает дополнительный блеск от своих современников и из-за того, что жил с людьми столь необыкновенно гениальными, приобретает большую славу, чем если бы он один был единственным чудом своего времени. Мне нет необходимости указывать здесь читателю на то, что я имею в виду правление Августа, и, я думаю, он разделит мое мнение о том, что ни Вергилий, ни Гораций не заслужили бы такую славу, если бы не были друзьями и поклонниками

друг друга. Более того, все великие писатели той эпохи, к каждому из которых в отдельности мы испытываем такое огромное уважение, выступают вместе как поручители за репутацию друг друга. Но одновременно с тем, что Вергилия прославляли Галл, Проперций, Гораций, Варий, Тукка и Овидий, нам известно, что Бавий и Мэвий были его открытыми врагами и клеветниками.

И у нас в стране человек редко утверждает себя как поэта без нападков на репутацию всех своих собратьев по искусству. Невежество современников, писаки нашего времени, упадок поэзии — темы для злословия, с которыми он входит в мир. Но насколько более благородна та слава, в основе которой — прямота и искренность, как говорится о том в прекрасных строках стихотворения сэра Джона Денэма, посвященного пьесам Флетчера¹³¹:

Но куда меня несет? Мне нет нужды
 Воздавать тебе хвалу, хуля других;
 Чтобы тебя возвысить, нет нужды мне унижать
 Поэтов меньшего таланта;
 Ты более других достоин славы, а чтобы утвердить ее,
 Бесчестных тебе не нужно совершать поступков,
 В которых повинны восточные цари; они, чтоб власть свою
 сберечь,
 Убивать должны своих братьев, сыновей и родственников.

Я с сожалением обнаружил, что один автор, которого по всей справедливости уважают как одного из лучших критиков, допустил несколько выпадов такого рода в своей очень изящной поэме, опубликованной несколько месяцев назад и представляющей собой шедевр в своем роде; я имею в виду «Искусство критики»¹³². Положения следуют одно за другим, подобно тому как это сделано в «Науке поэзии» Горация, без той методичной правильности, которая требовалась бы от автора прозы. Некоторые из них необычны, но таковы, что читатель должен согласиться с ними, видя, что они объяснены благодаря тому изяществу и ясности, с которыми они излагаются. А что касается тех, которые наиболее известны и общеприняты, они представлены в таком прекрасном свете и иллюстрируются такими меткими примерами, что заставляют всякого, кто был ранее с ними знаком, еще больше убедиться в их истинности и основательности. И здесь разрешите мне упомянуть то, о чем так хорошо и подробно говорил мсье Буало в предисловии к своим произведениям: остроумие и хорошая литература состоят не

столько в том, чтобы выдвигать нечто новое, сколько в том, чтобы давать известным вещам соответствующий поворот. Для нас, живущих в более позднюю эпоху, невозможно выдвигать в критике, нравственности или любом искусстве и науке такие положения, которых бы еще не касались другие. Нам мало что остается — только представлять здравый смысл людей в более сильном, более прекрасном или более необычном свете. Если читатель изучит «Науку поэзии» Горация, он найдет в ней очень мало правил, которых нельзя встретить у Аристотеля и которых бы обычно не знали все поэты эпохи Августа. Мы восхищаемся главным образом не тем, что Гораций их изобрел, а тем, как он их сформулировал и применил.

По этой причине, я полагаю, на свете нет ничего утомительнее трудов тех критиков, которые пишут в утвердительном догматическом стиле, не обладая ни умением владеть языком, ни талантом, ни воображением. Если читатель хотел бы узнать, как писали лучшие латинские критики, он может найти их манеру, прекрасно изображенную в характеристиках Горация, Петрония, Квинтилиана и Лонгина, представленных в том эссе, о котором я сейчас говорю.

Поскольку я упомянул Лонгина, давшего нам в своих рассуждениях образец того же возвышенного стиля, который он наблюдает в различных отрывках, явившихся причиной появления его рассуждений, то не могу не отметить, что наш английский автор подобным же образом дал примеры своих правил в самих же правилах. Приведу два или три случая такого рода. Говоря о бесцветной гладкости, которую так любят некоторые читатели, он пишет следующие строки:

These Equal Syllables alone require,
 Tho' oft the Ear the open Vowels tire,
 While Expletives their feeble Aid do join,
 And ten low Words oft creep in one dull Line.
 (Эти равные слоги одни лишь нужны,
 Хотя открытые гласные слуху скучны,
 От словечек вставных помога мала,
 От маленьких слов вся строчка нудна).

Зияние гласных во второй строчке, вставное слово «do» в третьей и десять односложных слов в четвертой придают этому отрывку такую красоту, которой искренне восхитились бы и у древнего поэта. В таком же духе читатель может отметить следующие строчки:

A needless Alexandrine ends the Song,
That like a wounded Shake, drags its slow Length along.
(Пригодный лишь для слуха дурачья,
Ползет александрин, как битая змея).

И еще:

'Tis not enough no Harshness gives Offence,
The Sound must seem an Eccho to the Sense.
Soft is the Strain when Zephir gently blows,
And the smooth Stream in smoother Numbers flows;
But when loud Surges lash the sounding Shore,
The hoarse, rough Verse shou'd like the Torrent roar.
When Ajax strives, some Rosk's vast Weight to throw,
The Line too labours, and the Words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the Plain,
Elies o'er th' unbending Corn, and skims along the Main.

(Но важен для стиха не только слог,
Звук должен быть созвучен смыслу строк.
Струя ручья прозрачна и тиха —
Спокойно и течение стиха;
Вздываясь, волны бьют о берега —
Взревет и стих, как бурная река;
Аякс изнемогает под скалой —
Слова с трудом ворочают строкой;
Летит Камилла вдоль полей и пив —
И зазвучал уже другой мотив) ¹³³.

Великолепное двустипное об Аяксе в приведенных выше строках напоминает мне одно описание в Гомерово́й «Одиссее», которое не отметил ни один критик. Я имею в виду то место, где изображен Сизиф, подымающий на вершину горы камень, который, как только достигает ее, тут же низвергается к подножию. Это двойное движение камня восхитительно передано ритмом стихов. В первых четырех строках оно подчеркивается несколькими спондеями, перемежающимися паузами, необходимыми для дыхания, а в конце стих с грохотом катится вниз в непрерывной строке дактилей ¹³⁴.

Можно было бы бесконечно цитировать стихи Вергилия, в ритмах которых содержится такого рода красота; может быть, впоследствии я воспользуюсь случаем и в одной из будущих статей продемонстрирую некоторые из них, ускользнувшие от внимания других критиков.

Я не могу закончить статью, не отметив, что на нашем языке вышли три поэмы, которые носят один и тот же характер и каждая из которых представляет собой шедевр в своем роде — «Опыт о переводных стихах»,¹³⁵ «Опыт об искусстве поэзии»¹³⁶ и «Опыт о критике».

№ 267, суббота, 5 января 1712 г.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii.
Propert.¹³⁷.

В природе не существует ничего утомительнее общих рассуждений, особенно когда они касаются главным образом слов. По этой причине я не принимаю начавшейся несколько лет назад дискуссии о том, можно ли «Потерянный рай» Мильтона назвать героической поэмой. Те, кто не хочет давать ей такого названия, могут называть ее (если хотят) «божественной поэмой». Для признания ее совершенства будет достаточно, если она содержит в себе все достоинства поэзии высочайшего рода; а что касается тех, кто утверждает, что она якобы не является героической поэмой, то их доводы, направленные на ее умаление, сводятся, по сути, к утверждениям такого рода, что Адам — не Эней, а Ева — не Елена.

Поэтому я изучу ее в соответствии с правилами эпической поэзии и установлю, достигает ли она или нет уровня «Илиады» или «Энеиды» в тех достоинствах, которые абсолютно необходимы для поэзии такого рода. Первое, что следует принимать во внимание в эпической поэме, это фабула, которая может быть совершенной или несовершенной в зависимости от того, является ли действие, о котором она рассказывает, более или менее совершенным. Это действие должно отвечать трем требованиям. Во-первых, это должно быть одно единое действие. Во-вторых, оно должно быть полным (entire) действием; и в-третьих, оно должно быть великим действием. Рассмотрим действие «Илиады», «Энеиды» и «Потерянного рая» в свете этих трех разных требований. Как заметил еще Гораций, Гомер, чтобы сохранить единство действия своего произведения, начинает с самого разгара событий. Если бы он вернулся к яйцу Леды или начал даже гораздо позже, с похищения Елены или начала осады Трои, то сюжет поэмы, очевидно, состоял бы из ряда отдельных действий. Поэтому он начинает свою поэму со ссоры царей и с величайшим искусством вплетает в разные следующие ее части рассказ о всем существенном, что к ним относится и что произошло до этого рокового раздора. Аналогичным образом Эней впервые появляется в Тирренском море и в виду Италии, потому что действие, которое предполагается прославлять, — это его высадка и создание поселения в Лациуме. Но так как читателю необходимо знать, что про-

изошло с ним при взятии Трои и на более ранних этапах его путешествия, то Вергилий заставляет своего героя рассказать об этом как об эпизодах во второй и третьей книгах «Энеиды». По содержанию, по хронологии событий эти книги предшествуют первой, хотя для сохранения единства действия они в структуре поэмы следуют за ней. Подражая этим двум великим поэтам, Мильтон открывает свой «Потерянный рай» сценой совета адских сил, замысляющих грехопадение человека, то есть именно те действия, которые он предполагает изобразить; а что касается тех великих событий, которые, с точки зрения времени, предшествовали битве ангелов и сотворению мира (и совершенно уничтожили бы единство его главного действия, если бы он рассказал их в том порядке, как они действительно произошли), он перевел их в пятую, шестую и седьмую книги в виде эпизодов этой благородной поэмы.

Сам Аристотель допускает, что в отношении единства фабулы Гомеру нечем похвалиться, хотя одновременно наш великий критик и философ стремится оправдать упомянутый недостаток греческого поэта, приписывая его в некоторой степени самой природе эпической поэмы. Некоторые придерживаются того мнения, что в этом отношении и «Энеида» тоже страдает и содержит эпизоды, которые можно рассматривать не как составные части действия, а скорее как лишние наросты. Поэма, которую мы сейчас рассматриваем, напротив, не содержит никаких других эпизодов, кроме тех, которые естественно возникают из сюжета, и тем не менее изобилует таким множеством удивительных событий, что доставляет нам одновременно удовольствие и от величайшего разнообразия и от величайшей простоты.

Я должен заметить также, что подобно тому, как Вергилий в своей поэме, имевшей целью прославить возникновение Римской империи, описал и зарождение ее великого противника, Карфагенской республики, Мильтон с равным искусством в своей поэме о грехопадении человека рассказал о падении тех ангелов, которые являются его заклятыми врагами. Этот эпизод, не считая многих других его достоинств, идет параллельно главному действию поэмы и препятствует нарушению его единства в той мере, в какой это нарушение мог бы вызвать другой эпизод, не имеющий столь близкого отношения к главному сюжету. Короче говоря, это достоинство того же рода, которым критики восхищаются в «Испанском монархе, или Двойном открытии», где два раз-

ных сюжета выглядят как взаимно уравновешивающие и повторяющие друг друга¹³⁸.

Второе требование, предъявляемое к действию эпической поэмы, заключается в том, что оно должно быть полным. Действие считается полным, когда оно имеет все составляющие его части, или, как говорит Аристотель, характеризуя его, — когда оно состоит из начала, середины и конца. То, что не имеет к нему отношения, не должно ни предшествовать ему, ни смешиваться с ним, ни следовать за ним. И наоборот, не должен быть опущен ни один этап в том последовательном и непрерывном процессе, которым, как необходимо полагать, оно движется от самого возникновения до своего завершения. Так, мы видим гнев Ахилла — его зарождение, развитие и последствия; и мы видим, как Эней утвердился в Италии вопреки всем препятствиям, которые вставали на его пути как на море, так и на суше. Я думаю, что у Мильтона действие в этом отношении превосходит оба упомянутых произведения: мы видим, что его замышляют в аду, осуществляют на земле и наказывают за него на небе. Все его составные части изображены очень отчетливо и вытекают одна из другой самым естественным образом.

Третье требование, предъявляемое к эпической поэме, — ее величие. Гнев Ахилла был так огромен, что перессорил греческих царей, погубил героев Трои и вовлек всех богов в борьбу, заставив их принять чью-либо сторону. Поселение Энея в Италии привело к появлению Цезарей и положило начало Римской империи. Тема Мильтона еще более величественна, чем у обоих упомянутых авторов; она определяет судьбу не отдельных лиц или народов, а всего человеческого рода. Соединенные силы ада сплачиваются для уничтожения человечества, чего они частично добились и что довершили бы, если бы не вмешался сам всемогущий. Главные действующие лица — мужчина в полном расцвете своего совершенства и женщина в полном расцвете своей красоты. Их враги — падшие ангелы; мессия — их друг, а всемогущий — их покровитель. Короче говоря, все, что есть великого во всем круге бытия, в пределах границ природы или вне их, получило подобающую ему роль в этой благородной поэме.

В поэзии, как и в архитектуре, должны быть величественными не только целое, но и главные составляющие его части и каждая их деталь. Я не возьму на себя смелость ни утверждать, что события, происходящие в «Илиаде» или

«Энеиде», не носят такого величественного характера, ни порицать с этой точки зрения сравнение, которое употребляет Вергилий в отношении богов, и многие другие сравнения того же рода, встречающиеся в «Илиаде», как достойные осуждения; но, я думаю, мы можем сказать, ни в коей мере не умаляя достоинств этих замечательных произведений, что в каждой части «Потерянного рая» заключено неоспоримое величие, более того, оно намного превосходит то, которое вообще могло бы возникнуть на основе любой языческой системы.

Но Аристотель под величием действия имеет в виду, что оно должно быть великим не только по своей природе, но и по длительности, или, другими словами, оно должно обладать как тем, что мы называем собственно величием, так и соответствующей продолжительностью. Истинную меру величия он объясняет следующим сравнением. Животное размером не более клеща не может казаться глазу совершенным, потому что зрение охватывает его сразу и получает только смутную идею целого, а не отчетливую идею всех его частей. Если, напротив, предположить животное длиной в десять тысяч стадий, глаз будет настолько заполнен одной его частью, что не сможет сообщить уму идею целого. Очень короткое или очень длинное действие для памяти будет тем же, что эти животные для глаза. Первое будет как бы потеряно и проглочено ею, а второму будет трудно уместиться в ней. В этом отношении Гомер и Вергилий проявили свое главное искусство; действие в «Илиаде» и «Энеиде» само по себе чрезвычайно краткое, но оно так великолепно растянуто, в него внесено такое разнообразие благодаря изобретению эпизодов и вовлечению в действие богов, наряду с другими поэтическими украшениями, что все это вместе взятое составляет приятную историю, достаточную, чтобы занять память, не перегружая ее. Действие у Мильтона обогащено таким разнообразием обстоятельств, что от чтения содержания его книг я получил такое же удовольствие, как от самой лучшей придуманной истории, которую я только встречал. Возможно, предания, на которых основаны «Илиада» и «Энеида», содержали больше подробностей, чем история грехопадения человека, как она передана в писании. Кроме того, Гомеру и Вергилию было легче разбавлять правду вымыслом, потому что они не опасались оскорбить этим религию своей страны. Но что касается Мильтона, он не только располагал очень немногими подробностями, на

основании которых мог сочинять свою поэму, но и был обязан действовать с величайшей осторожностью во всем, что он добавлял из своего собственного воображения. И действительно, несмотря на все ограничения, наложенные на него, он заполнил свою историю столь многими удивительными событиями и сделал их столь близкими тем, которые переданы в Священном писании, что они способны доставить удовольствие самому тонкому читателю, в то же время не оскорбляя самого щепетильного.

Современные критики на основании разных намеков в «Илиаде» и «Энеиде» определили промежуток времени, в течение которого протекает действие каждой из этих поэм; но так как значительная часть истории Мильтона свершилась в областях, которые лежат вне пределов досягаемости солнца и дневной сферы, удовлетворить читателя таким же расчетом в его случае невозможно, да и сам расчет был бы скорее курьезным, чем поучительным. Ни один из критиков, ни древний, ни современный, не установил правила, ограничивающего действие эпической поэмы каким-либо определенным числом лет, дней или часов.

Наш критический разбор «Потерянного рая» Мильтона будет продолжен в последующих субботних выпусках журнала.

№ 285, суббота, 26 января.

Ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,
Regali conspectus in auro nuper et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas:
Aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.
Hor.¹³⁹.

Рассмотрев фабулу, героев и настроения, выраженные в «Потерянном рае», мы должны, наконец, рассмотреть его язык; а поскольку ученые люди в этом вопросе очень резко разошлись во мнениях, я надеюсь, они меня извинят, если я покажусь пристрастным в своих суждениях и склонюсь к тем, кто высказывается об авторе наиболее благоприятно.

Требуется, чтобы язык героической поэмы был как ясным, так и возвышенным. В соответствии с этим, если одно из этих двух качеств отсутствует, язык является несовершенным. Ясность — первое и самое необходимое требование; так что добродушный читатель иногда склонен не обратить внимания на небольшую ошибку даже в грамматике или синтаксисе, если это не влечет за собой неправильного по-

нимания смысла поэмы. К такого рода местам относится тот отрывок из Мильтона, где он говорит о Сатане:

God and his Son except,
Created Thing Nought valu'd he nor shunn'd.
(Не считая бога и сына его,
Никаких других созданий он не ценил и не боялся) ¹⁴⁰.

И еще то место, где он описывает Адама и Еву:

Adam the goodliest Man of Men since born
His Sons, the fairest of her Daughters Eve.
(Адам прекраснейший из всех родившихся впоследствии
Своих сынов, наипрекрасная из своих дочерей Ева) ¹⁴¹.

Очевидно, что в первом из этих отрывков, если рассматривать их в соответствии с нормальным синтаксисом, божественные лица, упомянутые в первой строке, представлены как сотворенные существа, а во втором Адам и Ева спутаны со своими сыновьями и дочерьми. Когда мысль поэта сама по себе величественна и естественна, такие мелкие недостатки, подобные упомянутым, мы должны вместе с Горацием приписать простительному неумышленному недосмотру или слабости человеческой природы, которая не в состоянии уследить за каждой мелочью и до конца отделать каждую деталь в столь длинном произведении. Поэтому древние критики, которые были движимы скорее духом беспристрастности, чем придирчивости, изобрели определенные фигуры речи с целью оправдать мелкие ошибки такого рода в сочинениях тех авторов, которые искупали их столь многочисленными более значительными достоинствами.

Если бы во внимание принимались только ясность и понятность, тогда поэту ничего не нужно было бы делать, а лишь облечь свои мысли в самые простые и естественные выражения. Но поскольку часто случается так, что самые очевидные фразы, притом такие, которые употребляются в повседневных разговорах, становятся слишком привычными слуху и приобретают своего рода вульгарность, когда их произносят грубые люди, поэт должен проявлять особую осторожность и остерегаться идиоматических оборотов речи. У Овидия и Лукана из-за этого встречается много случаев бедности выражений, так как они обходились первыми пришедшими на ум фразами и не брали на себя труд поискать такие обороты, которые не только были бы естественными, но также приподнятыми и возвышенными. У Мильтона

не много ошибок такого рода, однако примеры их можно встретить в следующих отрывках:

Embrio's and Idiots, Eremites and Fryars
 White, Black, and Grey, with all their Trumpery,
 Here Pilgrims roam
 (Но долго было б всех перечислять
 Зародышей, кретинов, дурачков,
 Отшельников, монахов — белых, черных
 И серых — лицемеров и святош...)
 ...A while Discourse they hold,
 No fear lest Dinner cool; when thus began
 Our Author...
 (...Велся разговор
 Неспешно, без опаски, что еда
 Простынет, и Адам уста отверз...)
 Who of all Ages to succeed, but feeling
 The Evil on him brought by me, will curse
 My Head, ill fare our Ancestor impure,
 For this we may thank Adam...
 (Кто в грядущие века,
 Терзаясь мною навлеченным злом,
 Проклятье на меня не обратит,
 Воскликнув: «Горе, праотец, тебе,
 Адам нечистый! Вот благодарить
 Кого нам надобно!» ¹⁴²)

Великие мастера литературы знают очень хорошо, что многие изящные фразы становятся неподходящими для поэта или оратора, когда они стираются от частого употребления. По этой причине произведения древних авторов, написанные на мертвых языках, обладают большим преимуществом по сравнению с теми, которые написаны на языках, находящихся сейчас в употреблении. Если у Вергилия или Гомера и есть какие-либо грубые фразы или идиомы, они не так оскорбляют слух самого щепетильного современного читателя, как могли бы оскорбить древних греков или римлян, потому что мы никогда не слышим их на улицах, в повседневных разговорах.

Поэтому язык эпической поэмы должен быть не только ясным, но и возвышенным. Для этого он должен отойти от обычных форм и общепринятых оборотов речи. Талант поэта ярче всего проявляется в способности избежать обычных средств выражения, не прибегая при этом к таким оборотам речи, которые кажутся чопорными и неестественными; стараясь избежать другую крайность, он не должен раздувать ложную возвышенность. Из греков этим недостатком страдали Эсхил и иногда Софокл; из латинян — Клав-

диан и Стаций; а из наших соотечественников — Шекспир и Ли. У этих авторов аффектация величия часто мешает ясности стиля, тогда как у многих других стремление добиться ясности наносит вред величию.

Аристотель заметил, что можно избежать идиоматический стиль и создать стиль возвышенный при помощи следующих приемов. Во-первых, используя метафоры, как, например, у Мильтона:

Imparadised in one another's Arms.
 (В объятьях друг у друга, как в раю...)
 And in his Hand a Reed
 Stood waving tipt with Fire...
 (И в его руке
 Тростник колеблется, увенчанный огнем...)
 The grassie Clods now calv'd...
 (Покрытые травой глыбы разделились...) ¹⁴³.

В этих и бесчисленных других примерах метафоры очень смелы, но прекрасны; должен, однако, заметить, что у Мильтона они не посеяны густо, что всегда отдает претензией на излишнее остроумие; они никогда не сталкиваются друг с другом, что, как замечает Аристотель, превращает фразу в своего рода загадку или шараду; и он редко употребляет их там, где вполне подходят простые и естественные слова.

Еще один способ возвысить язык и придать ему поэтическую образность состоит в использовании идиом других языков. Вергилий полон греческих оборотов речи, которые критики называют эллинизмами, тогда как в одах Горация их встречается гораздо больше, чем у Вергилия. Мне нет необходимости упоминать различные диалекты, которые с этой целью использовал Гомер. В соответствии с опытом древних поэтов и правилами Аристотеля Мильтон ввел в язык своей поэмы, например, в начале ее, множество латинизмов, а также грецизмов, и иногда гебраизмов:

Nor did they not perceive the evil Plight
 In which they were, or the fierce Pains not feel.
 Yet to their Gen'ral's Voice they soon obey'd.
 (Сознавая
 Свои мученья и беду свою,
 Страхнув оцепенение, Сатане
 Покорствуют несметные войска.)
 ...Who shall tempt with wandering Feet
 The dark unbottom'd infinite Abyss,
 And through the palpable Obscure find out his Way,
 His uncouth Way, or spread his airy Flight

Upborn with indefatigable Wings
 Over the vast Abrupt!
 (...Какой смельчак
 Стопой скитальческой измерит бездну
 Неизмеримую, отыщет путь
 В пространстве без начала и конца,
 В тьме осязаемой? Кого из нас
 Над пропастью вселенской удержать
 Возмогут неустанные крыла,
 И взмах за взмахом, продолжая лёт,
 В счастливый край гонца перенесут?)
 ...So both ascend
 In the visions of God.
 (Они в виденьях божьих поднялись...) ¹⁴⁴.

К этому же приему относится постановка прилагательного после существительного, перестановка слов, превращение прилагательного в существительное, а также употребление разных других иноязычных оборотов речи, которые поэт натурализовал, чтобы придать своему стиху более величественное звучание и поднять его над прозой.

Третий прием, упомянутый Аристотелем, согласуется с духом греческого языка больше, чем какого-либо другого, а поэтому используется Гомером чаще, чем каким-либо другим поэтом. Я имею в виду удлинение фразы путем добавления слов, которые могут быть либо вставлены, либо опущены, а также путем удлинения или сокращения отдельных слов, определенные слог которых могут быть вставлены или опущены. Мильтон использовал на практике этот способ возвышения своего языка в той мере, насколько позволяет природа нашего языка, употребив, например, в приведенном выше отрывке вместо общепринятого в разговоре слова «Hermit» (отшельник) слово того же значения «Eremit». Если проследить за размером его стиха, то можно увидеть, что он с величайшим мастерством отнял один слог у нескольких слов, а двусложные слова сократил до одного слога и при помощи этого приема не только добился упомянутой выше цели, то есть возвышенности стиля, но и придал больше разнообразия ритму своей поэмы. Но этот прием еще более отчетливо замечен в названиях стран и именах персонажей, таких, как Вельзевул, Гессебон, и во многих других отдельных случаях, когда Мильтон либо изменил название, либо употребил такое, которое не является самым общеизвестным, с тем чтобы ему дальше отойти от вульгарного языка.

По той же причине он предпочел выбрать различные старые слова, что тоже делает его поэму еще более почтенной и придает ей более древний вид.

Я должен в равной мере отметить, что у Мильтона есть несколько слов, образованных им самим, например, *Serberean, miscreated, Hell-doom'd, Embryon atoms* и многие другие. Если читатель оскорблен этой вольностью нашего английского поэта, я советовал бы ему прочесть один трактат у Плутарха, который показывает нам, как часто к такой же вольности прибегал Гомер¹⁴⁵.

С помощью упомянутых выше приемов и выбора самых благородных слов и выражений, которые мог только дать ему наш язык, Милтон поднял его на такую высоту, которой не смог достичь ни один из английских поэтов ни до, ни после него, и благодаря этому возвышенность его стиля стала равной возвышенности его чувств.

Я сделал такие подробные замечания о стиле Мильтона, потому что именно в этой стороне его творчества проявляется его своеобразие. Возможно, замечания, сделанные здесь мною о творческом опыте других поэтов, а также положения, взятые мною у Аристотеля, смягчат предубеждение, испытываемое некоторыми по отношению к его поэме из-за ее стиля; хотя в конечном итоге я должен сознаться, что его стиль, в общем и целом достойный восхищения, в отдельных местах становится слишком чопорным и расплывчатым из-за частого использования тех приемов, которые предписал Аристотель для его возвышения.

Это чрезмерное изобилие тех различных фигур речи, которые Аристотель называет «чужим языком» и с помощью которых Милтон так щедро обогатил, а в некоторых местах затемнил язык своей поэмы, было тем более подходящим средством для него, что его поэма написана белым стихом; рифма сама по себе уводит язык от прозы, и очень часто какая-нибудь маловажная фраза проходит незамеченной, но там, где стих строится без рифмы, пышность звучания и сила выражения абсолютно необходимы для того, чтобы поддержать стиль и не дать ему скатиться до вялости прозы.

Тем, у кого нет вкуса к возвышению стиля и кто склонен высмеивать поэта, когда тот отходит от обычных форм выражения, было бы полезно посмотреть, как Аристотель обошелся с одним античным поэтом по имени Евклид за его плоские шутки по этому поводу. Г-н Драйден называл такого рода людей своими «прозаическими критиками».

В этом же разделе о языке я должен рассмотреть стихотворный размер, употребляемый Мильтоном, в котором он использовал разнообразные элизии¹⁴⁶, обычно не встречающиеся у других английских поэтов, что можно особенно легко заметить на примере того, что он опускает букву «у», когда она стоит перед гласной. Это и некоторые другие нововведения в размерах стиха разнообразили ритм таким образом, что его стихи не могут утомить слух и вызвать у читателя пресыщение, к которому безусловно привел бы один и тот же однообразный ритм, что всегда происходит при чтении длинных повествовательных поэм с их вечными повторами рифмы. Я закончу свои рассуждения о языке «Потерянного рая» замечанием о том, что в отношении длины периодов, длины фраз и перехода стихов одного в другой Мильтон следовал скорее Гомеру, чем Вергилию.

№ 370, понедельник, 5 мая.
[Стил]

Totus mundus agit histrionem.

Многие мои добросовестные читатели, а также блестящие представительницы прекрасного пола, которые встретили у нас самый теплый прием, чрезвычайно озадачены латинскими изречениями, помещаемыми в начале моих рассуждений. Не знаю, может быть, мне следует облегчить им жизнь, снабдив каждое изречение переводом. Однако для сегодняшнего выпуска журнала я скопировал надпись на латинском языке, которая находится над сценой в Друри-лейн и часто попадает на глаза. Она означает: «Все люди — актеры». Если мы посмотрим вокруг себя и понаблюдаем людей самых разнообразных занятий и профессий, то, несомненно, вряд ли найдем хоть одного, кто, подобно актеру, не выбрал себе какую-то личину. Адвокат, яростно и громко отстаивающий дело, в котором, как он знает, правда не на его стороне, — актер, потому что играет роль; но, тоже торгуя собой за плату, он несравнимо ниже актера, ибо ложь защитника ведет к несправедливости, тогда как актер притворяется только для того, чтобы развлечь или просветить вас. Священнослужитель, которого страсти вынуждают сказать что угодно с какой угодно целью, кроме содействия интересам истинного благочестия и религии, — актер, вина которого еще более велика, так как он унижает лицо более священное. Рассмотрите внимательно все дела и занятия

людей, и вы обнаружите, что половина их поступков имеет целью не что иное, как лицемерие и обман; а все поступки, не вытекающие из сущности самого человека, есть актерская игра. Именно по этой причине я столь часто упоминаю сцену. Для меня это вопрос первостепенной важности: какие роли играют хорошо, а какие плохо, какие аффекты или чувства допускаются или развиваются, и, следовательно, какие манеры и обычаи переносятся со сцены в жизнь, которые взаимно подражают друг другу. Подобно тому как авторы эпических поэм вводят персонажи-призраки и представляют пороки и добродетели в виде мужчин и женщин, я, ЗРИТЕЛЬ в этом мире, может быть, иногда буду употреблять имена актеров, выступающих на сцене, чтобы изобразить или предостеречь тех, кто действует в жизни. Когда я хвалю Уилкса¹⁴⁷ за изображение нежности мужа и отца в «Макбете», искреннего раскаяния исправившегося блудного сына в «Генрихе IV», обворожительной пустоты добродушного и богатого молодого человека в «Поездке на юбилей» (The Trip to the Jubilee)¹⁴⁸, назойливости ловкого слуги в «Лисе» (Fox)¹⁴⁹, когда я таким образом прославляю Уилкса, я обращаюсь ко всем людям, находящимся в таких же обстоятельствах. Если бы мне нужно было говорить о достоинстве, которым пренебрегают или которое неправильно применяют или понимают, разве не мог бы я сказать, что у Эсткорта¹⁵⁰ большие способности; но не в интересах других, кто занимает видное положение в театре, чтобы его таланты были поняты; их задача состоит в том, чтобы навязывать ему то, что не может ему подойти, или не давать ему в руки то, в чем он бы блистал. Если бы нужно было возбудить подозрение к самому себе в человеке, которого все считают хорошим, чтобы его встревожить, то можно было бы сказать, что если бы лорд Фоппингтон был не на сцене (Сиббер¹⁵¹ столь в высшей степени точно изображает ложные претензии на благородное поведение), он у большинства людей возбудил бы скорее восхищение, а не насмешку над собой. Когда мы переходим к откровенно комическим персонажам, то трудно представить себе, какое влияние на нравы людей оказала бы хорошо поставленная сцена. Лицемерие ростовщика, вздорность богатого глупца, неуклюжая грубость человека, скрывающего свою трусость, некрасивое веселье полоумного создания могли бы навсегда быть приведены в замешательство соответствующими ролями Доггета. Джонсон, играя на днях Корбаччио (Corbacchio)¹⁵²,

должно быть, вызвал у всех, кто его видел, неодолимое отвращение к старческой жадности. Капризность старого брюзги, который любит и ненавидит, сам не зная почему, совершенно превосходно изображается изобретательным г-ном Уильямом Пенкетманом в «Судьбе щеголя»¹⁶³ (For's Fortune); там, в образе Дона Холерика Снэпа Шорто де Тести, он отвечает на вопросы только тех, кто ему нравится, и не требует отчета ни в чем от тех, кого он одобряет. М-р Пенкетман является также мастером по части гримас, которых он делает в немой сцене столько, сколько можно ожидать от человека, обстоятельства которого таковы, что он готов умереть от страха и голода. Он с большим мастерством проводит всю сцену, не забывая о своем пропитании. Если, как иногда утверждают, и я сам это слышал, умение предаваться одновременно делам и удовольствию — величайшее достоинство людей, то чем же владеет изобретательный г-н Пенкетман, одновременно изображая чувства и удовольствия и неудовольствия, — это вы можете сами увидеть сегодня вечером.

Поскольку очевидно, что театр следует либо полностью запретить, либо, если он уже существует в стране, разумно поощрять, то те, кто стремится регулярно получать удовольствие, могут с наибольшей пользой обратить свои мысли на то, чтобы убеждать людей, что если они хотят развлекаться, то в их собственных интересах поднять этот вид представлений на возможно бóльшую высоту. Если бы уделялось больше внимания танцам и все актеры были им обучены, это послужило бы не только значительному совершенствованию, но и украшению театра. Тот, кто обладает преимуществами такой приятной девической внешности, как г-жа Бикнелл¹⁶⁴, в сочетании с ее способностью к подражанию, мог бы соответствующими жестами и движениями изобразить все приличные характеры из среды женщин. Трогательная скромность в одной позе танцора, притворная уверенность в другой, внезапная радость в третьей, нетерпеливый отход в глубь сцены, когда актера заметили, возвращение к публике с видом нерешительности относительно того, можно ли к ней приблизиться, и хорошо разыгранное желание доставить удовольствие возродили бы в труппе все тонкие проявления духа, которые возбуждаются при наблюдении всех объектов привязанностей и аффектов, которые они ранее видели. Изящные развлечения, подобные этим, облагородили бы вкусы людей города, при-

вели бы к разумности в удовлетворении их желаний, а тонкость удовольствия является первым шагом, который делают люди высокого общественного положения, отвращаясь от порока. Из всех актеров только одна г-жа Бикнелл обладает способностью к такого рода танцу; и я осмелюсь сказать, что все, кто увидят ее представление завтра вечером, когда, безусловно, эта сорвиголова сделает все наилучшим образом себе на пользу, согласятся со мной.

№ 371, вторник, 6 мая.

Jamne igitur laudas quod de sapientibus alter
Ridebat?

Juv.¹⁵⁵.

Сообщаю читателю следующее письмо в качестве развлечения на сегодняшний день.

«Сэр,

Вам очень хорошо известно, что наша Англия, больше чем какая-либо иная страна мира, знаменита людьми такого рода, которых называют чудаками (Whimps) и юмористами; по этой причине замечено, что наша английская комедия превосходит комедию всех других народов новизной и разнообразием своих героев.

Из всех бесчисленных видов чудаков, которых производит наша страна, наибольшее любопытство у меня вызывают те, кто изобрел какое-нибудь оригинальное развлечение, чтобы позабавить себя или своих друзей. В своем письме я особо останавлиюсь на тех, кто получает удовольствие, соединив в одну компанию людей, во внешности которых есть нечто карикатурное и достойное осмеяния. Чтобы меня поняли, приведу следующий пример. Один из умнейших людей прошлого века, человек, располагавший большим состоянием, считал, что лучший способ истратить деньги — сыграть какую-нибудь шутку ¹⁵⁶ Однажды в Бате он среди огромного скопления красивых людей заметил несколько человек с длинными подбородками — той частью лица, которой он и сам в высшей степени выделялся, и пригласил на обед около десяти этих примечательных людей, у которых рты находятся в середине лица. Едва они разместились за столом, как уставились друг на друга, не в состоянии вообразить, что же свело их всех вместе. Наша английская пословица гласит:

В зале весело, когда
Все кивают дружно: Да!

Так и произошло в том обществе, о котором я говорю; каждый, видя столь много треугольных лиц,двигающихся в процессе еды, питья и разговора, и замечая, как все подбородаки, присутствующие в зале, очень часто встречались над центром стола, почувствовал шутку и присоединился к ней с таким добродушным юмором, что с того дня они жили в самой тесной дружбе и союзе.

Некоторое время спустя тот же джентльмен свел вместе группу людей, которых он назвал любителями строить глазки, то есть таких, у кого, к несчастью, слегка косили глаза. В этом случае ему было забавно наблюдать те косые поклоны, неправильно понятые знаки и ошибочные совпадения, которые были следствием столь многочисленных искаженных и преломленных лучей зрения.

Третье празднество, которое устроил этот веселый джентльмен, предназначалось для заик, которых он собрал в количестве, достаточном, чтобы заполнить свой стол. Одному из своих слуг, которого поставили за ширмой, он приказал записывать их застольные разговоры, что было делать очень легко без помощи скорописи. Из сделанных им записей явствует, что, хотя беседа их ни на миг не прерывалась, во время первого блюда было произнесено не более двадцати слов; что после того, как подали второе, одному сотрапезнику понадобилось четверть часа, чтобы сказать, что утята и спаржа очень хороши, а еще одному понадобилось столько же времени, чтобы заявить, что он придерживается такого же мнения. Однако эта шутка не закончилась так же хорошо, как две предыдущие; ибо один из гостей был храбрый человек, и его негодование было так велико, что он не знал, как его выразить; тогда он вышел из комнаты и прислал любящему шутить хозяину письменный вызов на дуэль, и, хотя впоследствии благодаря вмешательству друзей он взял его обратно, это положило конец нелепым забавам.

Теперь, сэр, я осмелюсь сказать, что Вы согласитесь со мной в том, что, поскольку эти шутки безнравственны, их следует осуждать и считать примерами скорее зловредности, чем истинного остроумия. Однако, поскольку один человек, вполне естественно, может воспользоваться идеей другого человека и улучшить ее, и одному человеку, в одиночку, как ни были бы велики его способности, невозможно изобрести какую-нибудь шутку и довести ее до полного совершенства, я расскажу вам теперь об одном моем знакомом, честном джентльмене, который, услышав об упомянутых

выше остроумных проделках, решил сам воспользоваться ими как образцом и попытался повернуть их на пользу людям. Однажды он пригласил на обед человек шесть друзей, каждый из которых был известен тем, что вставлял в свою речь разные лишние слова, например «видите ли», «то есть», «итак, сэр», «послушайте». Поскольку каждый гость часто употреблял присущий только ему образчик красноречия, он казался своему соседу столь смешным, что тот не мог не думать о том, что сам кажется в равной мере смешным остальному обществу. Благодаря этому средству им понадобилось провести вместе не так уж много времени, чтобы каждый из них начал говорить с величайшей осторожностью и тщательно избегал своих любимых вставных слов, так что разговор очистился от ненужных выражений, и смысла в нем стало гораздо больше, хотя звуков — меньше.

Тот же джентльмен, действуя из самых лучших побуждений, в другой раз воспользовался случаем и собрал вместе тех своих друзей, которые имели глупую привычку сквернословить. Для того, чтобы показать им нелепость этой привычки, он прибегнул к упомянутому выше изобретению и поместил в потайной части комнаты Амануэнсиса. После второй бутылки, когда гости отбросили всякую сдержанность и начали высказываться совершенно свободно, мой честный друг начал отмечать многочисленные звучные, но совершенно ненужные слова, которыми обменивались в его доме после того, как все сели за стол, и сколько они потеряли хорошего разговора, дав свободу этим излишним фразам. «Какой налог, — сказал он, — собрали бы в пользу бедных, если бы мы применили по отношению к самим себе существующие законы!» Каждый из них воспринял этот мягкий упрек добродушно. После этого он сказал им, что, зная, что в их разговоре не будет секретов, он приказал записать его и, чтобы посмеяться, прочтет эту запись, если они того хотят. Запись заняла десять листов, а ее можно было бы сократить до двух, если бы не было тех чудовищных добавлений, о которых я ранее упоминал. Когда ее читали в спокойной обстановке, то казалось, что она была сделана скорее на сборище демонов, чем в обществе людей. Короче говоря, каждый про себя дрожал, услышав в спокойном состоянии то, что небрежно произносил в пылу беседы.

Я упомяну еще только один случай, когда он использовал то же самое изобретение для лечения заболевания другого рода, которым страдают люди, являющиеся бичом вся-

кой приятной беседы и убивающие время так же, как и две упомянутые ранее группы людей, хотя и более невинным способом. Я имею в виду скучное племя любителей рассказывать истории. Мой друг собрал примерно шесть своих знакомых, зараженных этой странной болезнью. В первый день, как только они сели, один из них начал рассказывать об осаде Намюра и говорил до четырех часов, когда они расстались. На второй день разговором завладел бритт с севера, и отобрать ведение беседы у него оказалось невозможным, пока общество не разошлось. Третий день был занят таким же образом рассказом такой же длительности. В конце концов они начали задумываться над этим варварским способом обращения друг с другом и тем самым пробудились от того летаргического сна, в который каждый из них был погружен в течение нескольких лет.

Так как Вы где-то заявили, что необычные и выделяющиеся чем-то характеры людей являются той добычей, которой Вы восторгаетесь, и так как я считаю Вас величайшим спортсменом или, если хотите, Нимродом среди писателей этого рода, я думал, что мой рассказ, в котором раскрываются странности людей, не будет неприемлемым для Вас.

Ваш, сэр, и пр.».

№ 407, вторник, 17 июня.

abest facundis gratia dictis.
Ov.¹⁵⁷.

Большинство иностранных писателей, как-либо характеризовавших английскую нацию, какие бы пороки они ей ни приписывали, в общем и целом допускают, что наши люди от природы скромны. Может быть, это вытекает из той нашей национальной добродетели, что, как замечено, наши ораторы употребляют меньше жестов и движений, чем ораторы других стран. Наши проповедники стоят за кафедрами как вкопанные и не пошевелият даже пальцем, чтобы усилить действие самых прекрасных в мире проповедей. С теми же говорящими статуями мы встречаемся в наших судах и во всех общественных местах, где ведутся споры. Наши слова в речи текут ровным непрерывным потоком, без тех напряжений голоса, движений тела и мановений руки, которые столь прославлены у ораторов Греции и Рима. Мы можем хладнокровно говорить о жизни и смерти и сохранять спокойствие в разговоре, который касается всего, что нам дорого. Хотя наше рвение выражается в самых

изящных тропах и фигурах речи, оно неспособно заставить нас пошевелить и пальцем. Я слышал, как побывавшие в Италии неоднократно замечали, что неискушенный англичанин не может насладиться всеми красотами итальянских полотен, потому что позы изображенных на них людей часто таковы, что присущи только той стране. Тот, кто не видел итальянца за кафедрой проповедника, не будет знать, как объяснить тот благородный жест св. Павла на картине Рафаэля, где апостол, проповедующий в Афинах, изображен с поднятыми вверх обеими руками, низвергающим гром своего красноречия на аудиторию, состоящую из языческих философов.

Безусловно, выступающий публично оратор должен всегда тщательно отрабатывать соответствующие жесты и сильные повышения голоса. Они представляют собой своего рода комментарии к тому, что он произносит, заставляют слабых слушателей принимать все, что он говорит, лучше, чем самый убедительный довод, который он может привести. Они держат публику в напряжении и обращают ее внимание на то, что ей подается, одновременно показывая, что оратор говорит серьезно и сам находится под воздействием того, что он столь страстно рекомендует другим. Бурная жестикуляция и громовой голос, естественно, потрясают сердца непосвященных и наполняют их своего рода религиозным ужасом. Часто можно наблюдать, как женщины плачут и трепещут, видя жестикулирующего проповедника, хотя он находится совершенно вне досягаемости их слуха; подобно этому в Англии мы очень часто видим спящих людей, убаюканных солидными и тщательно подготовленными рассуждениями о благочестии, тогда как рев и судорожные движения, производимые энтузиазмом, воодушевили бы их и вывели из себя.

Если чепуха, сопровождаемая подобными движениями голоса и тела, производит такое воздействие на души людей, чего бы только мы не могли ожидать от многих замечательных рассуждений, напечатанных на нашем языке, если бы их произносили с соответствующим жаром и с самыми приятными украшениями, которые придают им голос и жест?

Нам рассказывают, что великий латинский оратор сильно расстроил здоровье этим *laterum contentio*¹⁵⁸, этим неистовством действия, с которым он обычно произносил свои речи¹⁵⁹. Греческий оратор был в равной мере столь знаме-

нит этой особенностью своего красноречия, что один из его противников, изгнанный им из Афин, читая речь, которая привела к его изгнанию, и видя, что его друзья восхищены ею, не мог удержаться, чтобы не спросить их: если на них произвело такое огромное впечатление только чтение ее, то насколько больше они были бы взволнованы, если бы сами слышали эту бурю красноречия? ¹⁶⁰

По сравнению с этими двумя великими людьми какой холодной и безжизненной фигурой часто представляется оратор в британском суде, который с самой невыразительной безмятежностью высоко держит голову и поглаживает обе стороны парика, достающего ему до пояса? Истина состоит в том, что нет ничего смешнее жестов английских ораторов; вы видите, что некоторые из них засовывают руки в карманы так глубоко, как только позволяют карманы, а другие с величайшим вниманием смотрят на листок бумаги, на котором ничего не написано; можно видеть, как многие изобретательные ораторы вертят в руках шляпу, по-всякому сминая ее и придавая ей тем самым различный вид, изучая иногда ее подкладку, иногда тулью в течение всей своей длинной речи. Глухой подумал бы, что он торгуется из-за бобровой шапки, тогда как, возможно, он говорит о судьбе британской нации. Помню, когда в молодости я часто посещал Вестминстер-холл, там был один адвокат: выступая, он всегда держал в руке кусок бечевки и обычно вертел его вокруг большого или какого-нибудь другого пальца все время, пока говорил. Шутники тех дней обычно называли ее нитью его выступления, потому что без нее он не мог произнести ни слова. Один из его клиентов, обладавший более веселым нравом, чем мудростью, однажды украл ее у него в середине защиты, но лучше бы он оставил ее в покое, ибо из-за своей шутки он проиграл дело.

Я все время признавал себя немым, и поэтому, возможно, меня посчитают самым неподходящим человеком для установления правил ораторского искусства; но, я полагаю, все согласятся со мной в том, что нам следует либо совсем отказаться от всяких жестов (что, кажется, очень подходит духу нашей нации), либо по крайней мере употреблять только такие, которые изящны и выразительны.

№ 408, среда, 18 июня.

Decet affectus animi neque se nimium erigere nec
subjacere serviliter.
Tull. de Finibus ¹⁶¹.

«Г-н Спектейтор,

Я всегда был большим поклонником Ваших произведений как в отношении тем, так и в отношении того, как Вы их разрабатываете. Я всегда полагал, что человеческая натура является самым полезным объектом человеческого разума, и всегда считал самым лучшим занятием для человеческого ума стремление сделать изучение ее приятным и доставляющим развлечение. Другие составные части философии, может быть, делают нас мудрее, но эта не только отвечает данной цели, но также и делает нас лучше. Именно поэтому оракул объявил Сократа самым мудрым из всех живущих на земле людей, потому что он разумно избрал человеческую природу в качестве объекта своей мысли; исследование этого настолько же превосходит всякую другую ученость, насколько большее значение имеет установление истинной природы и степени правоты и вины по сравнению с определением расстояний до планет и расчетом времени периода их вращения вокруг оси.

Одно хорошее следствие, непосредственно вытекающее из внимательного наблюдения над человеческой природой, состоит в том, что мы перестанем удивляться тем действиям, которые люди привыкли считать полностью необъяснимыми; поскольку ничто не возникает без причины, то, наблюдая природу и развитие аффектов, мы будем в состоянии проследить каждое действие от самого его зарождения до его завершения. Мы не будем больше восхищаться деяниями Катилины или Тиберия, если узнаем, что мотивом действий первого была жестокая ревность, а второго — необузданное честолюбие; ибо поступки людей вытекают из их аффектов так же естественно, как свет возникает из жара или как любое другое следствие вытекает из своей причины; для того, чтобы управлять аффектами, необходимо применять разум, но аффекты всегда должны оставаться основаниями (Principles) поступка.

Странное и нелепое разнообразие, столь очевидное в человеческих поступках, ясно показывает, что они не могут вытекать непосредственно из разума; столь чистый источник не выбрасывает такие замутненные воды. Они по необходи-

мости должны возникать из аффектов, которые для души являются тем же, что ветры для корабля; только они могут его двигать, и они слишком часто губят его; если они благоприятны и легки, они приводят его в гавань; если противны и буйны, они опрокидывают его в волны. Подобным же образом аффекты либо помогают духу, либо подвергают его опасности. Тогда разум должен занять место лоцмана, и он вообще не может не обеспечить безопасность своего подопечного, если только сам не захочет этого сделать. Если кто-то поддался аффектам, их сила никогда не будет принята в качестве оправдания этого; они предназначены для того, чтобы быть в подчинении, и если человек позволяет им взять над собой верх, он тогда предаёт свободу своей собственной души.

Поскольку природа соединила разные виды существ как бы в единую цепь, человек, кажется, поставлен как соединительное звено между ангелами и животными. Отсюда следует, что он имеет общее и с плотью и с духом благодаря той замечательной связи, которая вызывает в нем вечную борьбу аффектов; и в зависимости от того, склоняется ли человек к ангельской или животной стороне своего существа, в нем берет верх добро или зло, добродетель или порок; если преобладают любовь, милосердие и добродушие, они свидетельствуют о нем как об ангеле; если же господствуют ненависть, жестокость и зависть, они заявляют о его родстве с животным. Поэтому некоторые из древних полагали, что в зависимости от того, склонялись ли люди при жизни больше к ангелу или к животному, они после смерти превращались в одного или другого; и мы не без удовольствия можем представить себе, в какие разные виды животных могли бы превратиться тираны, скряги, гордецы, злые и безнравственные люди.

В результате такого происхождения все люди обладают всеми аффектами, но проявляются они не у всех; склад духа, образование, обычаи страны, разум и тому подобные причины могут увеличить или уменьшить их силу, но семена их всегда есть и всегда готовы дать всходы при малейшем поощрении. Я слышал рассказ об одном хорошем набожном человеке, который, вскормленный молоком козы, был на людях очень скромн, так как тщательно следил за всеми своими поступками, но часто тайком проводил один час, предаваясь проказам и вольностям; а если бы нам представилась возможность понаблюдать над уединением самых

строгих философов, то, несомненно, мы бы обнаружили у них постоянное возвращение тех аффектов, которые они так искусно прячут от людей. Помню, Макиавелли замечает, что каждое государство должно питать постоянную ревность к своим соседям, чтобы его не застали врасплох в случае возникновения непредвиденных обстоятельств; подобным же образом разум должен быть постоянно настроен в отношении аффектов и не позволять им осуществлять ни одно намерение, которое грозит его безопасности; однако в то же время он должен быть осторожен, с тем чтобы не сломить их силу настолько, что они станут ничтожными, и, следовательно, он сам будет незащищен.

Поскольку ум сам по себе слишком медлителен и ленив, чтобы привести себя в движение, необходимо, чтобы его побудили к действию легкие порывы аффектов, которые могут предохранить его от застоя и разложения; ибо они необходимы для здоровья духа так же, как циркуляция жизненных соков — для здоровья тела; они поддерживают его жизнь, силу и энергию; без их помощи дух не может осуществлять свои функции. Эти движения души даются нам вместе с жизнью, они — маленькие духи, которые рождаются и умирают вместе с нами; у одних они умеренны, спокойны и мягки, у других — своенравны и непокорны, однако они никогда не бывают настолько сильны, чтобы не подчиниться узде разума и наставлению рассудка.

В общем и целом мы можем отметить довольно точное соотношение между силой разума и аффектов; обычно самые великие гении испытывают самые сильные аффекты, тогда как у более слабых умов, как правило, и аффекты слабее; и это справедливо, так как ярость боевых коней не должна брать верх над силой возницы. Молодые люди, аффекты которых совершенно необузданны, подают слабую надежду на то, что они вообще когда-либо станут солидными людьми; конечно, пыл молодости пройдет, и этот недостаток (если его можно считать таковым) исчезает с каждым днем; но, конечно, если у человека в молодости не было пыла, то вряд ли у него в старости будет тепло. Поэтому мы должны быть очень осторожны, чтобы, желая управлять аффектами, их совсем не уничтожить; это было бы равносильно тому, чтобы погасить огонь души; ибо человек в равной мере слеп и когда он не испытывает аффекта, и когда тот ведет его за собой. Чрезвычайная суровость, практикуемая в большинстве наших школ, дает то роковое послед-

ствие, что ломает силу духа и безусловно в целом разрушает больше душ, чем может усовершенствовать. И, конечно, такое полное подавление аффектов — серьезнейшая ошибка; ведь незначительные отклонения от нормы не только следует иногда допускать, но даже поощрять, ибо они часто сопровождаются самыми великолепными совершенствами. У всех великих гениев недостатки перемежаются с добродетелями, и они напоминают неопалимую купину, в которой среди светочей спрятаны шипы.

Поэтому, раз аффекты являются основаниями (Principles) поступков людей, мы должны стремиться управлять ими, чтобы сохранить их энергию, но держать их под строгим контролем; мы должны обращаться с ними не как с рабами, а скорее как со свободными подданными, чтобы, стремясь сделать их послушными, мы не превратили их в ничтожных и неспособных отвечать той великой цели, для которой они предназначены. Со своей стороны, я должен признаться, что никогда не испытывал никакого уважения к той группе философов, которые так упорно настаивают на абсолютном равнодушии и полной свободе от всех аффектов; ибо мне кажется, что с природой человека совершенно несовместимо стремление лишить себя человечности, чтобы обрести спокойствие духа, и уничтожить сами начала поступков, исходя из того, что они, возможно, могут привести к дурным последствиям.

Остаюсь, сэр,
Ваш преданный поклонник,
Т. Б.».

№ 409, четверг, 19 июня.

Musaeo contingens cuncta lepore.
Lucr.¹⁶².

Грациан ¹⁶³ очень часто прославляет тонкий вкус как самое высшее совершенство образованного и культурного человека. Поскольку это слово очень часто возникает в беседе, я попытаюсь его объяснить и изложить правила, как нам определить, обладаем мы им или нет, и как нам приобрести тот тонкий вкус в литературе, о котором так много говорят в мире образованных людей.

Большая часть языков употребляет эту метафору для выражения той способности ума, благодаря которой выделяются все самые скрытые недостатки и самые неуловимые совершенства произведения. Можно быть уверенным, что

эта метафора не встречалась бы во всех языках, если бы не было очень большого соответствия между интеллектуальным (mental) вкусом, который является темой данной статьи, и тем чувственным (sensitive) вкусом, который доставляет нам наслаждение от всех различных видов предметов, воздействующих на нёбо. Соответственно мы находим, что в интеллектуальном вкусе есть так же много степеней утонченности, как и в чувственном, что и подчеркивается этим общим определением.

Я знал человека, который обладал столь совершенным чувственным вкусом, что мог, попробовав десять различных сортов чая и не видя их цвета, определить, какой сорт был ему предложен; и не только это, но и любые два сорта их, смешанных в равной пропорции; более того, он довел этот опыт до того, что, попробовав состав из трех разных сортов, он называл упаковки, из которых были взяты эти три разных ингредиента. Человек, обладающий тонким вкусом в литературе, подобным же образом различит не только общие достоинства и несовершенства писателя, но и раскроет различные способы его мышления и самовыражения, что отличает его от всех других писателей, а также различные чужеродные вкрапления мысли и языка и тех конкретных авторов, у кого они были заимствованы.

Объяснив таким образом, что обычно понимается под тонким вкусом в литературе, и показав правильность метафоры, которая используется в данном случае, я думаю, что могу определить его как *ту способность души, которая выявляет в отличии одно от другого достоинства автора с удовольствием, а несовершенства — с неудовольствием*. Если бы кто-нибудь захотел узнать, обладает ли он этой способностью, я бы советовал ему прочесть знаменитые произведения античности, которые выдержали испытания у столь многих разных эпох и народов, или те из более новых произведений, которые получили одобрение самой образованной части наших современников. Если по изучении таких трудов он обнаружит, что не испытал никакого необычного наслаждения, или, прочитав у упомянутых авторов те места, которые вызывают всеобщий восторг, он найдет в своих мыслях холодность и безразличие, он должен сделать не тот вывод, к которому обычно всегда приходят лишние вкуса читатели, что у автора нет тех совершенств, которыми у него восхищаются, а что у него самого нет способности обнаружить эти совершенства.

Во-вторых, он должен обязательно заметить, выделяет ли он те совершенства, или, если мне будет позволено так их назвать, особые свойства, которыми отличается автор, изученный им; доставляют ли ему особенное удовольствие манера Ливия вести повествование, проникновение Саллюстия в те внутренние причины (Principles) поступка, которые вытекают из характеров и нравов лиц, которых он описывает, или раскрытие Тацитом тех внешних мотивов безопасности и выгоды, которые порождают целый ряд сделок, о которых он рассказывает.

Он может в равной мере подумать о том, насколько по-разному на него воздействует одна и та же мысль, выраженная великим писателем, по сравнению с тем, когда он находит ее у автора, обладающего лишь обычными способностями. Ибо в восприятии мысли, выраженной языком Цицерона и обычным автором, заключена такая же разница, как в рассматривании какого-либо предмета при свете маленькой свечки или при свете солнца.

Установить правила для приобретения такого вкуса, о котором я сейчас говорю, очень трудно. Эта способность должна в определенной мере даваться нам от рождения, и очень часто случается так, что те, кто обладает в совершенстве другими качествами, совершенно лишены ее. Один из самых выдающихся математиков нашего времени заверил меня, что самое большое удовольствие, которое он получил от чтения Вергилия, заключалось в том, чтобы проследить путь странствий Энея по карте; и я не сомневаюсь в том, что многие современные составители истории при чтении этого божественного автора испытывают больше всего восторга от голых фактов, им сообщаемых.

Но, несмотря на то, что эта способность должна быть у нас в некоторой степени врожденной, существуют различные способы ее развития и совершенствования, а без этого она будет очень ненадежной и принесет мало пользы тому, кто ею обладает. Самый естественный способ достижения этой цели состоит в том, чтобы хорошо разбираться в произведениях самых выдающихся писателей. Человек, имеющий вкус к хорошей литературе, каждый раз, изучая великого автора, либо открывает новые достоинства, либо получает более сильные впечатления от его совершенного письма. Кроме того, он естественным образом приучает себя к такой же манере выражения мысли в разговоре и на письме.

Еще одним способом совершенствования нашего при-

родного вкуса является общение с высокообразованными людьми. Человек самых больших способностей не в состоянии рассмотреть что-либо во всем его объеме и во всем разнообразии аспектов. Кроме тех общих замечаний, которые обычно делаются о каком-либо авторе, каждый человек приходит к каким-то мнениям, присущим только его образу мыслей; так что беседа естественным путем обогатит нас теми моментами, на которые мы не обратили внимания, и даст нам возможность насладиться способностями и мыслями других людей, как и своими собственными. Это — самое убедительное, какое я могу только выдвинуть, обоснование того наблюдения, которое было сделано несколькими людьми, а именно что великие гении, пишущие примерно в одной манере, редко возникают поодиночке, но в определенные периоды времени появляются вместе, как бы группой; так произошло в Риме во время правления Августа и в Греции во времена Сократа. Я думаю, что Корнель, Расин, Мольер, Буало, Лафонтен, Брюйер, Боссю¹⁶⁴ и Дасье (Daciers)¹⁶⁵ не писали бы так хорошо, если бы не были друзьями и современниками.

Человеку, который хотел бы выработать у себя совершенный вкус к хорошей литературе, в равной мере необходимо быть хорошо знакомым с трудами лучших критиков, как античных, так и современных. Я должен сознаться, что, по моему мнению, было бы очень неплохо, если бы были авторы такого рода, которые кроме установления механических правил, о которых может рассуждать человек очень неглубокого вкуса, проникли бы в сам дух и душу художественной литературы и показали нам различные источники того удовольствия, которое возбуждается в нас при чтении замечательного произведения. Так, хотя в поэзии абсолютно необходимо подробно объяснить и до конца понять единство времени, места и действия, а также другие моменты такого же рода, все же существует еще нечто более важное для искусства, нечто возвышающее и поражающее фантазию и придающее величие духа читателю, которое рассматривали очень немногие критики, не считая Лонгина.

В Англии распространен вкус к эпиграмме, к остроумным оборотам и вычурным образам (Conceits), которые никак не влияют ни на совершенствование, ни на обогащение ума того, кто их читает; их старательно избегали величайшие писатели, как античные, так и современные. Я пытался в разных своих рассуждениях изгнать этот готический

вкус, который пустил корни среди нас. В течение недели я развлекал весь город статьями об остроумии, в которых пытался определить те разные ложные виды его, которыми люди восхищались в разные эпохи, и в то же время показать, в чем заключается истинная природа остроумия. Затем я привел пример той огромной силы, которая заключена в естественной простоте мысли и влияет на ум читателя, в отличие от таких грубых произведений, которые мало чем могут похвалиться, если не считать этой единственной их черты. Я также исследовал труды величайшего поэта ¹⁶⁶, которого породила наша страна, а может быть, и все страны вообще, и подробно остановился на большей части тех разумных и мужественных достоинств, которые придают ценность этому божественному произведению. В следующую субботу я опубликую статью об удовольствиях воображения, и хотя в ней данная тема будет рассмотрена в общем виде, она, может быть, даст читателю представление о том, что придает красоту многим строкам самых прекрасных писателей как в прозе, так и в стихах. Поскольку предприятие такого рода совершенно ново, я не сомневаюсь, что оно будет встречено беспристрастно.

№ 411, суббота, 21 июня 1712 г.

Avia Pieridum peragro loca, nullius ante
Trita solo; juvat integros accedere fontis,
Atque haec ire.
Lucr.¹⁶⁷.

Зрение — самое совершенное и самое восхитительное из всех наших чувств. Оно наполняет дух огромнейшим разнообразием идей, общается с его объектами на самом большом расстоянии и дольше всех остается в действии, не уставая и не пресыщаясь истинными наслаждениями, которые оно само получает. Правда, чувство осязания может дать нам понятие о протяженности, форме и всех других идеях, получаемых через зрение, кроме цвета; но в то же время оно действует только в непосредственной близости от предметов и чрезвычайно ограничено в своих действиях в отношении как количества и размера конкретных объектов, так и расстояния до них. Представляется, что наше зрение предназначено для восполнения всех этих недостатков и может считаться более слабым и рассеянным видом прикосновения, которое распространяет свое действие на бесконечное мно-

жество тел, охватывает самые большие фигуры и вводит в пределы нашей досягаемости некоторые из самых отдаленных частей вселенной.

Именно это чувство поставляет воображению его идеи; так что под удовольствиями воображения или фантазии (я буду использовать эти выражения, не проводя между ними различия) я в данном случае понимаю те, которые возникают из восприятия видимых предметов либо когда они действительно находятся в поле нашего зрения, либо когда мы возбуждаем в дѹхе их идеи при помощи картин, статуй, описаний и других подобных стимулов. В действительности наше воображение не может иметь ни одного образа, который не был бы нами сначала получен через зрение; но мы обладаем способностью удерживать, изменять и соединять эти образы, однажды полученные нами, в самые разнообразные картины и видения, наиболее приятные для восприятия; ибо благодаря этой способности человек, заключенный в подземелье, в состоянии развлечь себя картинами и пейзажами более прекрасными, чем можно было бы найти в природе при всем ее разнообразии.

В английском языке найдется мало слов, которым при употреблении придается более широкий и неограниченный смысл, чем словам: фантазия (Fancy) и воображение (Imagination). Поэтому я считал необходимым ограничить и определить значение этих двух слов, так как намерен использовать их в ходе своих дальнейших рассуждений, с тем чтобы читатель мог правильно понять, что представляет собой предмет, о котором я далее говорю. Поэтому я должен просить его помнить, что под удовольствиями воображения я понимаю только такие удовольствия, которые первоначально возникают благодаря зрению, и что я делю эти удовольствия на два вида: моя цель состоит прежде всего в том, чтобы рассмотреть те первичные удовольствия воображения, которые целиком и полностью возникают благодаря таким предметам, которые находятся у нас перед глазами; а затем поговорить о тех вторичных удовольствиях воображения, которые вытекают из идей видимых предметов, когда эти предметы в действительности не находятся перед глазами, но вызываются в памяти или образуют приятные видения вещей либо отсутствующих, либо воображаемых.

Удовольствия воображения, взятые в своем полном объеме, не так грубы, как удовольствия чувства, и не так утон-

ченны, как удовольствия разума. Правда, последние более предпочтительны, потому что основаны на каком-либо новом знании или усовершенствовании человеческого духа; однако необходимо признать, что удовольствия воображения столь же огромны и приносят такое же наслаждение, как и удовольствия разума. Красивый вид приводит душу в восторг так же, как логически стройное доказательство, а какое-нибудь описание у Гомера очаровывает больше читателей, чем глава из Аристотеля. Кроме того, удовольствия воображения имеют то преимущество перед удовольствиями разума, что они более очевидны и их легче достичь. Достаточно открыть глаза, и картина перед вами. Краски сами запечатлеваются в воображении, а от зрителя требуется лишь очень немного внимания, мысли или применения разума. Нас поражает (мы не знаем, каким образом) симметрия любого предмета, который мы видим, и мы немедленно соглашаемся с красотой предмета, не вникая в ее конкретные причины и случаи ее проявления.

Человек, обладающий развитым воображением, получает доступ к огромному количеству удовольствий, которые люди неразвитые неспособны получить. Он может общаться с картиной и обнаружить приятного компаньона в статуе. Описание приносит ему скрытое отдохновение, и часто он от одного вида полей и лугов испытывает больше удовлетворения, чем другой от владения ими. Более того, он делает все, что он видит, как бы его собственностью и заставляет самые грубые, не облагороженные человеком природные явления служить его удовольствиям. Так что он видит мир как бы в ином свете и открывает в нем множество прелестей, ускользающих от большинства людей.

Если говорить правду, очень немногие люди знают, как остаться свободным и простодушным, или иметь вкус к таким удовольствиям, которые не являются преступными; любое развлечение, которому они предаются, получается за счет той или иной добродетели, и самый первый шаг за пределы деловых занятий ведет их к пороку или безумству. Поэтому человек должен пытаться сделать сферу своих невинных наслаждений как можно более широкой, чтобы он мог безопасно к ним удалиться и найти в них такое удовлетворение, которое не постыдился бы получить мудрый человек. Именно такого рода наслаждениями являются удовольствия воображения, которые не требуют соответствующего напряжения мысли, какое необходимо для на-

ших более серьезных занятий, и в то же время не позволяют духу погрузиться в то пренебрежение и вялость, которые обычно сопровождают наши более чувственные наслаждения, но, являясь как бы легким упражнением наших способностей, пробуждают их от лени и праздности, не заставляя их трудиться и не ставя их перед трудностями.

Мы можем здесь добавить, что удовольствия воображения более способствуют здоровью, чем удовольствия разума, которые получаются в результате работы мышления и сопровождаются слишком сильным напряжением мозга. Прекрасные картины, будь то в природе, живописи или поэзии, оказывают благотворное влияние как на тело, так и на дух и служат не только тому, чтобы прояснить и оживить воображение, но в состоянии развеять печаль и меланхолию и сообщить жизненным сокам приятные и гармоничные колебания. По этой причине сэр Фрэнсис Бэкон в своем эссе о здоровье не считал неуместным прописать своему читателю наслаждение поэмой или красивым видом; в частности, он отговаривает его от сложных и обременительных изысканий и советует ему предаться таким занятиям, которые заполняют ум блестящими и красивыми предметами,— изучению истории, мифов и созерцанию природы¹⁶⁸.

В данной статье я в качестве введения определил понятие о тех удовольствиях воображения, которые являются предметом моего исследования, и попытался с помощью разного рода доводов рекомендовать моему читателю предаваться этим удовольствиям. В своей следующей статье я рассмотрю те разнообразные источники, из которых вытекают эти удовольствия.

№ 412, понедельник, 23 июня.

Divisum sic breve fiet opus.
Mart.¹⁶⁹.

Сначала я рассмотрю те удовольствия воображения, которые появляются в результате непосредственного созерцания и наблюдения внешних предметов. Я полагаю, что все эти удовольствия возникают при виде всего, что является *величественным* (Great), *необычным* (Uncommon) или *прекрасным* (Beautiful). Правда, может существовать предмет столь ужасный или отвратительный, что ужас или отвращение, испытываемые по отношению к нему, подавляют удовольствие, возникающее из его *величия*, *новизны* или *красоты*; но даже в самом отвращении, которое он нам вну-

шает, будет какая-то примесь восторга, потому что любые из этих трех качеств наиболее заметны и бросаются в глаза.

Под *величием* я понимаю не только размер какого-либо одного предмета, но все пространство, охваченное взглядом и рассматриваемое как одно единое целое. Таковы виды открытой равнинной местности, бескрайней невозделанной пустыни, гигантских нагромождений гор, высоких скал и пропастей или же широкого водного простора; в этих случаях мы поражены не новизной или красотой вида, а тем своего рода грубым величием, которое проявляется во многих этих изумительных творениях природы. Нашему воображению приятно быть целиком заполненным каким-либо предметом или схватывать все, что слишком велико для него. При виде таких безграничных просторов мы впадаем в приятное изумление и при их восприятии ощущаем в душе блаженный покой и удивление. Дух человека от природы ненавидит все, что имеет для него вид оков, и склонен воображать, что он находится в своего рода заточении, если взгляд заперт в узком круге или, куда ни посмотри, натывается на окружающие стены или горы. Напротив, широкий горизонт является образом свободы, где взору просторно, а глазу есть где разгуляться на воле, свободно полюбоваться безграничностью перспективы и потеряться среди разнообразия предметов, которые попадают под его наблюдение. Зрелище таких широких и бескрайних просторов доставляет такое же удовольствие воображению, какое разум получает от размышлений о вечности или бесконечности. Но если к этому величию присоединяется красота или необычность, как, например, вид бушующего океана или неба, украшенного звездами и метеорами, или пейзаж с реками, лесами, скалами или лугами, удовольствие для нас еще более увеличивается, потому что вызывается более чем одной причиной.

Все, что *ново* или *необычно*, возбуждает удовольствие воображения потому, что наполняет душу приятным удивлением, удовлетворяет ее любопытство и сообщает идею, которой раньше она не обладала. И действительно, мы столь часто общаемся с одной и той же совокупностью предметов и устаем от столь многочисленных повторений зрелища одних и тех же вещей, что все *новое* и *необычное* хоть немного разнообразит нашу жизнь и на какое-то время развлекает наш ум необычностью своей внешности. Оно служит нам как своего рода освежающее средство и снимает то пресыщение,

на которое мы склонны жаловаться в наших обычных повседневных занятиях. Именно оно придает очарование чудовищу и заставляет даже несовершенства природы служить источником нашего удовольствия. Именно оно приветствует разнообразие, благодаря которому дух каждое мгновение отвлекается на нечто новое, а внимание не заставляет слишком долго задерживаться на каком-либо одном отдельном предмете и тратиться понапрасну. В равной мере именно оно усиливает впечатление от всего величественного и прекрасного и позволяет духу получать двойное удовольствие. Рощами, полями и лугами можно любоваться в любое время года, но особенно приятны они в начале весны, когда все ново и свежо, сияет первым блеском расцвета и еще не стало слишком привычным и знакомым зрелищем для глаз. По этой причине ничто так не оживляет пейзаж, как реки, ручьи и водопады, где картина постоянно меняется и каждый миг развлекает зрение чем-нибудь новым. Нам быстро надоедает смотреть на холмы и долины, где все остается неподвижным и закрепленным в одном и том же месте и в том же самом положении, но, как мы замечаем, наши мысли приходят в легкое волнение и испытывают облегчение при виде таких предметов, которые постоянно находятся в движении и ускользают от взгляда наблюдателя.

Но ничто не прокладывает себе путь к душе более непосредственно, чем *красота*, которая немедленно наполняет воображение тайным удовлетворением и благодушием и придает законченность всему величественному и необычному. Как только дух обнаруживает красоту, она тут же наполняет его скрытой радостью и распространяет веселье и восторг во всех его способностях. Может быть, в одном материальном предмете заключено не больше истинной красоты или уродства, чем в другом, ибо мы, вероятно, устроены таким образом, что сейчас нам кажется отвратительным то, что некогда могло казаться приятным; но мы обнаруживаем на опыте, что существуют определенные материальные предметы, которые дух с первого взгляда, без всякого предшествующего рассмотрения, объявляет прекрасными или безобразными. Так, мы видим, что каждый отдельный вид существ, способных к чувствованию, обладает своими собственными понятиями о красоте и что на каждый из них наибольшее впечатление производит красота своего собственного вида. Это нигде не проявляется более отчетливо, чем у птиц одного и того же вида и одних и тех же разме-

ров, где, как мы часто наблюдаем, ухаживания самца определяются каким-либо одним пятнышком или оттенком в окраске пера и где самца привлекает только окраска данного вида, а к чарам всех других он остается безразличен. (. . .) ¹⁷⁰

Существует *красота* другого рода, которую мы обнаруживаем в различных творениях искусства и природы и которая не действует на воображение столь горячо и бурно, как красота, проявляющаяся в представителях нашего человеческого рода, но способна, однако, возбудить в нас тайный восторг и своего рода любовь к местам или предметам, в которых мы ее открыли. Она состоит либо в живости или разнообразии красок, в симметричности и пропорциональности частей, в расстановке и расположении тел или же просто в смешении и совпадении всех их, взятых вместе. Из этих различных видов красоты глаз испытывает наибольший восторг от красок. В природе мы нигде больше не встречаем более великолепного или приятного зрелища, чем вид неба при восходе и закате солнца, целиком состоящих из тех разнообразных потоков света, которые появляются в облаках в самых различных сочетаниях. По этой причине мы обнаруживаем, что поэмы, которые всегда адресуются к воображению, заимствуют свои эпитеты у красок больше, чем у чего-либо другого.

Поскольку воображение испытывает восторг от всего величественного, необычного или прекрасного и тем больше получает удовольствия, чем больше этих совершенств оно обнаруживает в одном и том же предмете, оно способно получить новое удовлетворение с помощью другого внешнего чувства (Sense). Так, любое продолжительное звучание, например пение птиц или шум водопада, каждое мгновение пробуждает дух наблюдателя и заставляет его более внимательно отнестись к разнообразным красотам той местности, которая лежит перед ним. Так, если возникают тонкие ароматы или приятные запахи, они увеличивают удовольствия воображения, и даже краски и зелень пейзажа кажутся тогда более приятными, ибо идеи обоих чувств дополняют и усиливают друг друга и вместе приятнее, чем когда они предстают перед духом по отдельности; подобно тому как различные краски в картине, когда они хорошо распределены, оттеняют одна другую и приобретают как бы дополнительную красоту от выгоды своего положения.

№ 413, вторник, 24 июня.

Causa latet: vis est notissima.

Ovid.¹⁷¹.

Хотя во вчерашней статье мы рассмотрели, как все *величественное, новое или прекрасное* способно воздействовать на воображение и доставить ему удовольствие, мы должны признаться, что не в состоянии определить необходимую причину этого удовольствия, потому что нам неизвестна ни природа идей, ни сущность человеческой души, что могло бы помочь нам открыть соответствие или несоответствие их друг другу; вследствие чего из-за отсутствия такого знания все, что мы можем сделать в рассуждениях такого рода, это поразмышлять о тех действиях души, которые наиболее приятны, и распределить по соответствующим разделам, что приятно, а что неприятно духу, не будучи в состоянии проследить те различные необходимые и действующие причины, в результате которых возникает удовольствие или неудовольствие.

Конечные цели (Final Causes) более заметны и открыты нашему наблюдению, поскольку часто разные причины приводят к одному и тому же следствию; и хотя эти последние (конечные цели) вовсе не дают нам удовлетворительного ответа, они, вообще говоря, полезнее других, поскольку предоставляют нам больше возможностей восхищаться добротой и мудростью первосоздателя.

Одной из конечных целей нашего восторга перед всем *величественным* может быть следующее. Верховный творец нашего бытия создал душу человека таким образом, что, кроме него самого, ничто не может составить ее высшего, полного и истинного счастья. Следовательно, в силу того, что большая часть нашего счастья должна возникать из размышления о нем самом, он, чтобы наши души могли испытывать истинный восторг от такого размышления, заставил их от природы своей естественно восторгаться при восприятии всего великого или не имеющего пределов. Наше восхищение, представляющее собой очень приятное движение духа, возникает немедленно при рассмотрении любого предмета, который занимает большое пространство в воображении, и, следовательно, поднимается до высшего уровня изумления и благочестия, когда мы размышляем о сущности бога, которая не ограничена ни по времени, ни по месту и не может быть целиком охвачена ни одним самым обширным умом сотворенного существа.

Он присоединил тайное удовольствие к идее всего *нового* и *необычного*, чтобы поощрить нас к приобретению знаний и занять нас поисками чудес своего творения; ибо каждая новая идея приносит с собой такое удовольствие, что вознаграждает любые муки, которые мы испытали при ее открытии, и, следовательно, служит стимулом, побуждающим нас поспешить в поиски новых открытий.

Он сделал все прекрасное в нашем человеческом роде приятным, чтобы все существа могли испытывать искушение продолжить свой род и заполнить мир обитателями; ибо поистине примечательно, что когда наперекор природе создается какой-либо монстр (результат любого противостественного смещения), то помесь неспособна произвести себе подобное и основать новый порядок существ; так что если бы всех животных не завлекала красота своего собственного вида, производство потомства прекратилось бы и земля бы стала необитаема.

Наконец, он сделал все прекрасное во всех других предметах приятным или, скорее, сделал столь многие предметы по виду прекрасными, чтобы все творение выглядело более веселым и очаровательным. Он сообщил почти всему, что нас окружает, способность возбуждать приятные идеи в нашем воображении; так что нам просто невозможно созерцать его творения с холодностью или безразличием и наблюдать столь многочисленные красоты без тайного удовлетворения и благодушия. Если бы мы видели вещи только в их собственных формах и движениях, они явились бы для глаза весьма невыразительным зрелищем. И какую другую причину можем мы выдвинуть в обоснование того, что предметы возбуждают в нас многие из тех идей, которые отличаются от всего того, что существует в них самих (ибо таковы свет и цвета), если не желание добавить дополнительные украшения вселенной и сделать ее более приятной для воображения? Нам повсюду доставляют удовольствие приятные виды и картины, мы открываем воображаемые красоты в небесах и на земле и видим, что часть этой зримой красоты проливается на все творение; но какое грубое неприглядное зрелище являла бы собой природа, если бы исчезла вся ее окраска и растворились разнообразные градации света и тени? Короче говоря, сейчас наши души смущены и с восторгом теряются в приятном заблуждении, и мы подобны заколдованному герою рыцарского романа, который видит прекрасные замки, леса и луга и одновременно

слышит щебетание птиц и журчание ручьев; но когда чары тайного колдовства прекращают действовать, фантастическая картина исчезает, и безутешный рыцарь оказывается в голой степи или безлюдной пустыне.

Вполне возможно, что приблизительно таким будет состояние души в отношении образов, которые она получит от материи, после своего первого отделения от тела; хотя идеи цвета столь приятны и прекрасны в воображении, что душа, возможно, не будет их лишена, но, может быть, обнаружит, что они возбуждаются какой-либо другой вспомогательной (Occasional) причиной, подобно тому как в жизни они возбуждаются различными воздействиями тонкой материи на орган зрения.

Я исхожу в данном случае из того, что мой читатель знаком с тем великим новейшим открытием, которое ныне повсеместно признано всеми исследователями натуральной философии, а именно: свет и цвет, воспринимаемые воображением, представляют собой только идеи духа, а не качества, существующие каким-либо образом в материи. Поскольку эта истина неопровержимо доказана многими современными философами и действительно является одним из самых тонких исследований в упомянутой науке, то если английский читатель захочет познакомиться с подробным объяснением этого понятия, он может найти его в восьмой главе второй книги «Опыта о человеческом разуме» г-на Локка.

№ 414, среда, 25 июня.

Alterius sic
Altera poscit opem res et conjurat amice.
Hor.¹⁷².

Если мы рассмотрим творения *природы* и *искусства* в том отношении, что они должны доставлять удовольствие воображению, то обнаружим, что по сравнению с первыми последние намного хуже; ибо, хотя они иногда могут показаться такими же прекрасными или необычными, они никогда не могут содержать в себе ту обширность и безбрежность, которая доставляет столь огромное наслаждение духу наблюдателя. Они могут быть столь же утонченны и изящны, как и первые, но никогда не обнаруживают такой же внушительности и величественности замысла. В грубых небрежных мазках природы есть нечто более смелое и мастерское, чем в изящных прикосновениях и украшениях искусства.

Красоты самого величественного парка или дворца заключены в узком кругу, воображение немедленно их обегает, и для его удовлетворения требуется что-то еще; а в диких полях природы взор свободно блуждает туда и сюда, не встречая преград, и насыщается бесконечным разнообразием образов без какого-либо определенного ограничения их вида или числа. По этой причине мы всегда обнаруживаем, что поэт влюблен в сельскую жизнь, где природа проявляется в наивысшем своем совершенстве и доставляет все те картины, которые более всего способны привести в восторг воображение.

Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes.
Hor.¹⁷³.

Hic segura quies, et nescia fallere vita,
Dives opum variarum, hic latis otia fundis,
Speluncae, vivique lacus, hic frigida Tempe,
Mugitusque boum, mollesque sub arbore somni.
Virg.¹⁷⁴.

Но хотя существуют разнообразные картины дикой природы, которые доставляют больше восторга, чем любой искусственно созданный образ, все же мы считаем творения природы тем более прекрасными, чем больше они напоминают произведения искусства. Ибо в данном случае наше удовольствие возникает из двойной причины: из приятности предметов глазу и из их схожести на другие предметы. Нам приятно как сравнивать их красоты, так и обзирать их, и мы можем представить их духу и как копии и как оригиналы. Именно отсюда возникает наш восторг при виде красивого ландшафта, в который вносят разнообразие поля и луга, леса и реки, и тех неожиданных пейзажей с деревьями, облаками и городами, которые иногда случайно находят в жилах мрамора, и прихотливых причудливых нагромождений скал и гротов, то есть, одним словом, всего, в чем мы находим такое разнообразие или правильность формы, которые могут показаться следствием замысла в тех вещах, которые мы называем творениями случая.

Если ценность творений природы увеличивается в зависимости от большего или меньшего сходства их с произведениями искусства, то можно быть уверенным в том, что произведения искусства получают тем большее преимущество, чем более похожи они на естественные предметы; потому что в данном случае не только сходство приятно, но и образ более совершенен. Самый красивый пейзаж, который

мне пришлось наблюдать, был нарисован на стенах темной комнаты, против которой с одной стороны была судоходная река, а с другой — парк. Этот эксперимент очень часто встречается в оптике. Здесь вы могли обнаружить волны и колебания воды, представленные в ярких и естественных красках, вместе с изображением корабля, появляющегося в одном конце и постепенно проплывающего через всю картину. На другой появлялись зеленые тени деревьев, раскачивающихся под ветром, а среди них миниатюрные стада оленей, прыгающих по стене. Должен признать, что новизна подобного зрелища может быть одной из причин (occasion) его приятности воображению, но, безусловно, главная причина — его близкое сходство с природой, потому что оно не только, подобно другим картинам, передает цвет и форму, но и движение предметов, которые оно представляет.

Ранее мы заметили, что в природе вообще есть нечто более величественное и внушительное, чем в произведениях искусства. Поэтому определенное подражание природе, иногда наблюдаемое нами, доставляет нам удовольствие более благородное и возвышенное, чем то, которое мы получаем от более изящных и более отделанных произведений искусства. Именно по этой причине наши английские парки не доставляют такого удовольствия воображению, как парки во Франции и Италии, где на больших участках земли чередуются сады и леса; их приятное сочетание всюду изображает искусственно созданную дикость, гораздо более очаровательную, чем опрятность и изящество, с которыми мы встречаемся в садах своей страны. Пожалуй, вряд ли было бы полезно нашему обществу (и к тому же невыгодно отдельным лицам) отнимать столько земли у пастбищ и у пашни во многих частях столь густо населенной страны, где земля обрабатывается с гораздо большей пользой. Но почему бы все поместья не превратить в своего рода сад при помощи частых посадок, из которых можно было бы владельцу извлекать как доход, так и удовольствие? Болото, заросшее ивами, или гора, затененная дубами, не только более прекрасны, но и более прибыльны, чем когда они лежат голыми и неукрашенными. Поля, засеянные хлебами, имеют приятный вид, и если бы немного позаботились о дорожках, которые бегут между ними, и если бы помогли естественной красоте лугов, которая была бы усилена при помощи небольших ухищрений искусства, и если бы ряды

живой изгороди были подчеркнуты деревьями и цветами, которые принялись бы на данной почве, то человек мог бы сделать красивый пейзаж из своих собственных владений.

Писатели, рассказавшие нам о Китае, сообщают, что жители той страны смеются над плантациями европейцев, посаженными по линейке; они говорят, что посадить деревья ровными рядами и однообразными фигурами всякий сумеет. В работах такого рода они предпочитают проявить скорее изобретательность и поэтому всегда прячут то искусство, которым они руководствуются. Кажется, в их языке есть слово, которым они выражают особую красоту сада, с первого взгляда поражающую воображение именно таким образом — не раскрывая, что же произвело такое приятное впечатление. Наши британские садовники, напротив, вместо того чтобы приспособливаться к природе, любят отходить от нее настолько возможно дальше. Наши деревья растут конусами, шарами, пирамидами. Мы видим следы ножниц на каждом растении и кусте. Не знаю, может быть, я одинок в своем мнении, но, что касается меня, то я скорее бы смотрел на дерево во всем его великолепии и богатстве ветвей и сучьев, чем когда оно обрезано и тем самым превращено в математическую фигуру; и не могу не представить себе, что цветущий сад выглядит бесконечно более очаровательным, чем все маленькие лабиринты самых совершенных партеров. Но так как у наших великих садоустроителей есть запасы растений, с которыми они должны разделаться, то для них вполне естественно выдернуть с корнем все прекрасные посадки фруктовых деревьев и составить такой план, который более всего будет служить их выгоде, — насадить свои вечнозеленые и тому подобные горшечные растения, которыми в изобилии заполнены их лавки.

№ 415, четверг, 26 июня.

Adde tot egregias urbes, operumque laborem.
Virg.¹⁷⁶.

Показав, каким образом воздействуют на воображение творения природы, и рассмотрев затем в общем, каким образом и творения природы и произведения искусства взаимно помогают друг другу и дополняют друг друга при создании тех картин и пейзажей, которые более всего способны доставить наслаждение духу наблюдателя, я в дан-

ной статье изложу некоторые замечания относительно того особого вида искусства, который более чем любой другой обладает непосредственной способностью вызывать те первичные удовольствия воображения, которые до сих пор являются темой моего исследования. Я имею в виду искусство архитектуры, которое я рассмотрю только в том аспекте, который затрагивался в предыдущих рассуждениях, не вторгаясь в правила и законы, установленные великими мастерами архитектуры и подробно объясненные в бесчисленных трактатах на эту тему.

В произведениях архитектуры *величественность* можно рассматривать с двух точек зрения: относительно объема и размера сооружения и относительно стиля (Mapper), в котором оно построено. Что касается первого, то, как мы обнаруживаем, древние народы, особенно в восточной части мира, бесконечно превосходят современных людей.

Не буду говорить о Вавилонской башне, которая выглядела как огромная гора; ее фундамент, как утверждает один античный автор, можно было увидеть в его время; что может быть благороднее стен Вавилона, его висячих садов и его храма Юпитера-Ваала, который возвышался на целую милю своими восемью этажами (каждый этаж более двухсот ярдов высотой), и на крыше которого была Вавилонская обсерватория? Я мог бы здесь равным образом упомянуть огромную скалу, из которой была высечена статуя Семирамиды, а окружавшие ее более мелкие скалы были превращены в статуи царей, плативших ей дань; огромное водохранилище, или искусственное озеро, которое вобрало в себя весь Евфрат и держало до тех пор, пока не был построен новый канал, принявший в себя эту реку, переброшенную в него с помощью нескольких рвов. Я знаю, есть люди, считающие некоторые из этих чудесных творений искусства сказками, но я не могу найти основания для такой подозрительности, если не счесть за него отсутствие таких сооружений у нас, в наше время. Действительно, в те времена, особенно в той части земного шара, было намного больше возможностей для строительства, чем у нас сейчас. Земля была исключительно плодородной, люди жили в основном за счет пастбищного животноводства, которое требует гораздо меньше рабочей силы, чем земледелие. Ремесел, которыми могли бы заняться деловые люди, было мало, еще меньше — искусств и наук, которые дали бы работу людям, склонным к размышлениям; и, что важнее всего, власть

правителя была абсолютной; так что, идя на войну, он ставил себя во главе всего народа. Как нам известно, Семирамида ¹⁷⁸ вывела на поле боя свои три миллиона, и тем не менее ее одолели еще более многочисленные враги. Поэтому неудивительно, что когда она не воевала и обратила свои мысли на строительство, то смогла завершить столь величественные сооружения с помощью такого невероятного числа рабочих. Кроме того, она жила в таком климате, где морозы и зимы, из-за которых на севере рабочие простаивают полгода без дела, почти не прерывали работу. Среди благ, даваемых той областью земли, я мог бы также упомянуть, ссылаясь на историков, что земля там выделяла смолу, или своего рода природную известь, несомненно, ту самую, о которой упоминается в Священном писании, что она помогла сооружать Вавилонскую башню: «И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести» (Кн. быт., 11.3).

В Египте мы все еще видим пирамиды, которые соответствуют дошедшим до нас описаниям их; и я не сомневаюсь, что какой-нибудь путешественник сможет обнаружить остатки лабиринта, который занимал целую провинцию и скрывал в разных своих кварталах и коридорах сто храмов.

Китайская стена — один из таких образцов восточной величественности, благодаря которой она показана даже на карте мира, хотя рассказ о ней можно было бы счесть сплошным вымыслом, если бы сама стена не существовала по-прежнему.

Именно набожности мы обязаны самыми величественными зданиями, которые украшают разные страны мира. Именно она побудила людей начать работу над храмами и местами общественных богослужений, с тем чтобы величественность здания не только служила приглашением к божеству поселиться в нем, но чтобы такое колоссальное сооружение могло в то же время подготовить дух к восприятию огромных идей и сделать его пригодным к общению с божеством данного места. Ибо все величавое запечатлевает ужас и благоговение в духе наблюдателя и согласуется с естественным величием души.

Во-вторых, мы должны рассмотреть величественность стиля в архитектуре, которая с такой силой влияет на воображение, что небольшое здание, в котором она проявляется, сообщит духу более величественные идеи, чем здание в двадцать раз большее по размеру, но стиля ординарного

или убогого. Так, возможно, люди были бы более поражены величественным видом одной из статуй Александра Македонского, созданной Лисиппом, хотя статуя была размером в натуральную величину, чем горой Афон (Athos), если бы ее, как предлагал Фидий, превратили в статую упомянутого героя, держащего в одной руке реку, а в другой — город.

Пусть каждый поразмыслит о том состоянии духа, в котором он сам пребывает, впервые войдя в римский Пантеон, и как его воображение наполняется чем-то величественным и изумительным; и пусть одновременно он вспомнит, как сравнительно с этим мало на него воздействует внутренность готического собора, будь он в пять раз больше Пантеона; столь разные впечатления могут возникнуть только из-за величественности стиля одного и убожества стиля другого.

У одного французского автора я нашел на этот счет замечание, которое доставило мне огромное удовольствие. Оно содержится в «Параллели древней и современной архитектуры» г-на Фреара (Freart)¹⁷⁷. Я приведу его здесь для читателя, используя те же самые термины искусства, которые он употребил. Он говорит: «Я наблюдаю одну вещь, по моему мнению, весьма любопытную, из которой следует, что при одном и том же размере поверхности один стиль кажется величественным и величавым, а другой бедным и невыразительным; причина этого ясна и необычна. Для того чтобы ввести в архитектуру это величие стиля, мы должны, по моему мнению, действовать таким образом, чтобы главные элементы архитектурного ордера делились лишь на несколько частей, чтобы все они были большими, выпуклыми и глубоко рельефными; и когда глаз не воспринимает ничего мелкого и плоского, воображение может быть более сильно затронуто произведением, которое находится перед ним, и воздействие его будет более сильным. Например, возьмем карниз: если Gola, или заканчивающий профиль антаблемента (гусек или каблучок), перекрывающая плита, модильон и дентикула представляют собой величественное зрелище благодаря своим изящным выступам, если мы не видим вообще той обычной беспорядочности, которая является результатом всяких маленьких углублений, четвертей астрагалов, и не знаю скольких еще иных путающихся между собой мелких деталей, которые в крупных и массивных сооружениях не производят никакого эффекта и которые столь бесполезно занимают место в ущерб главному элементу, то можно быть уверенным в том, что этот стиль

покажется торжественным и величественным; и наоборот, стиль произведет лишь убогое и бедное впечатление, если для него характерно чрезмерное изобилие тех мелких украшений, которые разделяют и рассеивают зрение на такое множество лучей, так сильно сжатых по отношению друг к другу, что целое будет казаться лишь нагромождением».

Из всех геометрических фигур, используемых в архитектуре, нет величественнее тех, что имеют выпуклые и вогнутые круглые поверхности, и во всей древней и современной архитектуре, а также в отдаленных частях Китая и в странах, расположенных к нам несколько ближе, мы обнаруживаем, что сооружения с круглыми колоннами и куполообразными крышами составляют значительную часть тех зданий, которые предназначены производить помпезное и величественное впечатление. Причина, насколько я понимаю, та, что при такой геометрической форме мы обычно видим большую часть предмета, чем когда он имеет другую форму. Правда, существуют фигуры и такой формы, при которой глаз может сразу воспринять две трети поверхности; но поскольку в таких предметах восприятие по необходимости разбивается и части предмета видны под разными углами, глаз воспринимает не одну однообразную идею, а несколько идей одного и того же рода. Посмотрите на купол со стороны; ваш взгляд обнимает половину его; посмотрите на купол изнутри, и одним взглядом вы охватываете его целиком; весь свод сразу же попадает в ваше поле зрения, и глаз служит как бы центром, который собирает и сосредоточивает в себе линии всей окружности. Если колонна квадратная, глаз часто воспринимает лишь одну четвертую ее поверхности, а если свод имеет квадратную форму, глаз должен двигаться вверх и вниз по разным сторонам, прежде чем охватит всю внутреннюю поверхность. По этой причине вид открытой местности и неба через арку производит на воображение бесконечно более сильное впечатление, чем вид через квадратное или какое-либо иное отверстие. Форма радуги не меньше способствует ее величественности, чем краски — ее красоте, что так поэтически описано сыном Сираха¹⁷⁸: «Посмотри на радугу и восхвали того, кто ее сотворил; как прекрасна она в своей яркости; она охватывает небо величественным кругом, и руки Самого Великого согнули ее».

Рассказав таким образом о той величественности в архитектуре, которая воздействует на дух, я мог бы затем по-

казать, какое удовольствие возбуждается в воображении благодаря тому, что кажется новым и прекрасным в этом виде искусства; но поскольку каждый наблюдатель от природы воспринимает эти два совершенства в каждом здании, предстающем перед его взором, лучше, чем то, которое я выше рассматривал, я не буду утомлять читателя какими-либо рассуждениями на эту тему. Для осуществления поставленной передо мной сейчас цели достаточно заметить, что во всем этом искусстве только то доставляет удовольствие воображению, что является величественным, необычным или прекрасным.

№ 416, пятница, 27 июня.

Quatenus hoc simile est oculis, quod mente videmus.
Lucr.¹⁷⁹.

Вначале я разделил удовольствия воображения на такие, которые возникают от предметов, действительно находящихся у нас перед глазами, и такие, которые некогда вошли в нас через зрение, а впоследствии вновь воспроизводятся в духе либо просто благодаря его собственным действиям, либо в случае восприятия чего-либо, находящегося вне нас, например статуй или описаний. Мы уже рассмотрели первый вид, и, следовательно, теперь перейдем к рассмотрению второго, который с целью провести различие я назвал вторичными удовольствиями воображения. Когда я говорю, что идеи, получаемые нами от статуй, описаний и тому подобного являются теми же самыми, которые некогда были действительно в поле нашего зрения, то сказанное не следует понимать таким образом, что мы некогда видели именно то место, действие или лицо, которое изображено в скульптуре или описании. Достаточно того, что мы видели вообще места, действия или лица, которые похожи или по крайней мере имеют какую-то отдаленную аналогию с тем, что нам представлено. Поскольку воображение, если некогда его наполнили конкретными идеями, воспринятыми в прошлом, обладает способностью само увеличивать, соединять и изменять их по своему усмотрению.

Из всех различных видов изобразительного искусства самым естественным является скульптура, она показывает нам нечто наиболее похожее на предмет, который изображается. Приведем самый обычный пример: пусть человек слепой от рождения возьмет в руки бюст и пальцами прове-

дет по разным морщинам и бороздам, оставленным резцом, и он легко поймет, каким образом с помощью скульптуры может быть изображена фигура человека или животного; но если он проведет рукой по картине, где все гладко и ровно, то никогда не сможет представить себе, каким образом можно изобразить на куске простого холста, не имеющем никаких неровностей или неправильностей формы, человеческое тело со всеми его различными выпуклостями и углублениями. Описание еще больше, чем живопись, удалено от предметов, им представляемых; ибо картина несет в себе реальное сходство с оригиналом, а буквы и слоги полностью его лишены. Краски говорят на всех языках, а слова понятны только одному какому-либо народу или стране. По этой причине, хотя потребности людей быстро заставили их обрести речь, письмо, вероятно, было изобретено позднее рисунка; в частности, нам сообщают, что, когда первые испанцы прибыли в Америку, донесения императору Мексики были посланы в виде рисунков, и известия в его стране обозначались линиями, проведенными карандашом, что было более естественным способом, чем письмо, хотя в то же время и гораздо более несовершенным, потому что невозможно нарисовать все мелкие соединения и связи речи или изобразить в виде картины союз или наречие. Было бы еще более необычным представлять видимые предметы при помощи звуков, к которым вообще не присоединены никакие идеи, и делать что-то подобное описанию в музыке. Однако нет сомнения в том, что какие-то смутные, несовершенные понятия такого рода могут быть возбуждены в воображении искусственным сочетанием нот; и мы обнаруживаем, что великие мастера этого искусства способны иногда увлечь своих слушателей в самое пекло битвы, затуманить их души меланхолическими картинами и предчувствиями смертей и похорон или же убаюкать их приятными мечтаниями о рощах и элизиумах.

Во всех приведенных случаях это вторичное удовольствие воображения возникает в результате действия духа, который сравнивает идеи, возбуждаемые первоначальными предметами, и идеями, которые мы получаем от статуи, картины, описания или звучания, их представляющих. Как я уже ранее заметил по аналогичному поводу, мы не в состоянии указать ту необходимую причину, благодаря которой это действие духа сопровождается столь большим удовольствием, но мы обнаруживаем, что из этого единого

начала вытекает огромное разнообразие наслаждений. Ибо именно оно не только дает нам возможность наслаждаться статуей, картиной и описанием, но и заставляет нас восторгаться всеми действиями и искусствами, основанными на подражании. Именно оно делает приятными разные виды остроумия, которое заключается, как я ранее показал, в сходстве идей; и мы можем добавить, что именно оно возбуждает то мелкое удовлетворение, которое мы иногда находим в разного рода ложном остроумии, заключается ли оно в сходстве букв, как в анаграмме, акrostихе, либо в сходстве слогов, как в рифмованных стихах, написанных как вирши или с помощью эхо, либо слов, как в каламбурах, игре слов, либо целой фразы или стихотворения в форме крыльев и алтарей. Вероятно, конечная цель присоединения удовольствия к этому действию духа заключалась в том, чтобы ускорить и поощрить наши поиски истины, поскольку умение отличить одну вещь от другой и правильно разобраться в наших идеях полностью зависит от нашего сравнения их и наблюдения сходства или различия у различных творений природы.

Но здесь я ограничусь теми удовольствиями воображения, которые возникают в результате идей, возбуждаемых словами, потому что бóльшая часть замечаний, справедливых в отношении описаний, в равной мере применима к живописи и скульптуре.

Правильно выбранные слова обладают такой огромной силой, что описание часто сообщает нам более яркие идеи, чем вид самих предметов. Читатель обнаруживает, что с помощью слов картина нарисована более яркими красками и более полна жизни в его воображении, чем при действительном восприятии картины, которую они описывают. В этом случае поэт, кажется, берет верх над природой; правда, он берет за основу природный ландшафт, но придает ему более яркие краски, усиливает красоту и тем самым так оживляет всю картину, что образы, возбуждаемые самими предметами, кажутся слабыми и бледными по сравнению с теми, которые возбуждаются словесными выражениями. Вероятно, причина здесь может состоять в том, что, наблюдая какой-либо предмет, мы получаем в своем воображении только такое его изображение, какое нам дает зрение; но при его описании поэт дает нам такую вольную его картину, какая ему заблагорассудится, и открывает нам различные его части, на которые мы не обратили вни-

мания либо которые были вне поля нашего зрения, когда мы впервые наблюдали его. Когда мы смотрим на какой-либо предмет, наше представление о нем, возможно, состоит из двух-трех простых идей; но когда поэт изображает его, он может либо сообщить нам более сложное представление о нем, либо возбудить в нас только такие идеи, которые более всего в состоянии оказать воздействие на воображение.

Возможно, заслуживает рассмотрения нами здесь то, почему получается так, что у разных читателей, которые все знают один и тот же язык и понимают значение слов, ими читаемых, тем не менее складывается разное отношение к одним и тем же описаниям. Мы обнаруживаем, что один в восторге от какого-либо отрывка, который другой пробегает холодно и равнодушно; или кто-то считает в высшей степени натуральным то изображение, в котором другой не может воспринять никакого сходства и подобия. Должно быть, это различие во вкусах вытекает либо из того, что совершенство воображения у одного больше, чем у другого, либо из того, что разные читатели присоединяют к одним и тем же словам разные идеи. Ибо для того, чтобы обладать настоящим вкусом и формировать правильное суждение о каком-либо описании, нужно родиться с хорошо развитым воображением и правильно взвесить силу и энергию, заключенную в различных словах языка, с тем чтобы быть в состоянии различать, какие из них являются самыми значительными и более экспрессивными в отношении передаваемых ими идей, и какую дополнительную силу и красоту способны они получать от соединения с другими словами. Чтобы сохранять отпечатки тех образов, которые воображение ранее получило от внешних предметов, оно должно быть живым; а рассудок (Judgement) должен уметь распознавать и знать, какие выражения наиболее подходящи для того, чтобы одеть и украсить их наилучшим образом. Человек, страдающий от недостатка первого или второго, вообще не сможет отчетливо увидеть все особенные красоты описания, хотя может получить общее представление о нем, подобно тому как человек, обладающий слабым зрением, может увидеть смутно то место, которое лежит перед ним, но не проникнет во все его различные детали и не различит все разнообразие его красок во всем их блеске и совершенстве.

№ 417, суббота, 28 июня.

Quem tu, Melpomene, semel
 Nascentem placido lumine videris,
 Illum non labor Isthmius
 Clarabit pugilem, non equus impider, etc.

Sed quae Tibur aquae fetile perfluunt,
 Et spissae nemorum comae
 Fingent Aeolio carmine nobilem.
 Hor.¹⁸⁰

Можно заметить, что любое отдельное обстоятельство, напоминающее нам о том, что мы ранее видели, часто возбуждает всю картину образов и пробуждает бесчисленные идеи, которые до этого дремали в воображении. Так, какой-либо отдельный запах или цвет способен внезапно заполнить дух картиной полей или садов, где мы впервые с ним встретились, и возбудить перед нашим взором все те многочисленные и разные образы, которые некогда его сопровождали. Наше воображение понимает намек и неожиданно ведет нас в города или театры, в поля или луга. Мы можем, далее, заметить, что когда воображение таким образом вспоминает картины, ранее через него проходившие, то те из них, которые вначале было приятно наблюдать, кажутся при воспоминании еще более приятными, и память усиливает первоначальный восторг. Картезианец объяснил бы оба эти примера следующим образом.

Совокупности идей, которую мы получили от такого вида или сада и которая одновременно запечатлелась в духе, соответствует в мозгу совокупность следов, принадлежащих этим идеям и расположенных очень близко друг от друга; следовательно, когда любая из этих идей возникает в воображении и вследствие этого направляет ток жизненных соков к своему соответствующему следу, эти соки при своем бурном движении текут не только в тот след, к которому они были конкретно направлены, но и в некоторые из тех, что расположены рядом с ним. Тем самым они пробуждают другие идеи той же совокупности, которые немедленно определяют новый посыл соков, но аналогичным образом открывают другие, соседние следы, пока в конечном итоге не возбуждается вся их совокупность и весь вид или сад не расцветает в воображении. Но поскольку удовольствие, полученное нами от этих мест, намного превосходило и перекрыло те мелкие неприятности, которые мы в них обнаружили, по этой причине вначале в следах, оставляемых удовольст-

вием, был проделан более широкий проход, и, напротив, в следах, которые принадлежали к неприятным идеям, проход был столь узок, что их быстро закупорили, в результате они не в состоянии были получать жизненные соки и, следовательно, возбуждать в памяти какие-либо неприятные идеи.

Тщетно было бы исследовать, проистекает ли способность ярко воображать предметы из какого-либо большего совершенства души или какой-либо более чувствительной ткани в мозгу одного человека по сравнению с другим. Несомненно одно: великий писатель должен родиться с этой способностью во всей ее силе и энергии, чтобы быть в состоянии получать живые идеи от внешних предметов, долго хранить их и в подходящий момент выстраивать в такие фигуры и изображения, которые скорее всего поразят воображение читателя. Поэт должен с таким же старанием обогащать свое воображение, с каким философ развивает свой ум. Он должен приобрести необходимый вкус к наслаждению творениями природы и быть хорошо знакомым с разнообразными картинами сельской жизни.

Когда он приобретает запас сельских образов, то, если захочет пойти дальше пасторали и более низких родов поэзии, должен ознакомиться с помпезностью и величием придворной жизни. Он должен очень хорошо разбираться во всем величественном и благородном, что имеется в произведениях искусства, будь то живопись или скульптура, великие творения архитектуры, находящиеся во всем блеске современной славы, или руины тех, которые процветали в прошлом.

Такие преимущества способствуют раскрытию мыслей человека, увеличивают его воображение и, следовательно, окажут влияние на все виды поэзии и прозы, если автор знает, как правильно их использовать. И среди тех, кто писал на ученых языках и кто достиг совершенства в этом таланте, самыми совершенными в разных родах являются, пожалуй, Гомер, Вергилий и Овидий. Первый изумительно поражает воображение величественным, второй — прекрасным, а последний — необычным. Чтение «Илиады» подобно путешествию по необитаемой стране, где воображение наслаждается тысячью видов дикой бескрайней пустыни, широких нетронутых болот, огромных лесов, причудливых скал и ущелий, «Энеида», напротив, подобна хорошо спланированному парку, где невозможно найти ни одного неухо-

женного уголка или бросить взгляд ни на одно место, где не произрастало бы какое-нибудь прекрасное растение или цветок. Но когда мы погружаемся в «Метаморфозы», то ходим по очарованной земле и ничего не видим вокруг себя, кроме чудес.

Гомер — в своей стихии, когда описывает битву или толпу, героя или бога. Вергилий больше всего доволен, когда находится в своем Элизиуме или воспроизводит приятную картину. Эпитеты Гомера обычно выделяют величественное, Вергилия — приятное. Не может быть ничего величественнее образа Юпитера в первой песне «Илиады» и ничего очаровательнее образа Венеры в первой песне «Энеиды»¹⁸¹.

Dixit, et avertens rosea cervice refulsit;
Ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
Spiravere; pedes vestis defluxit ad imos:
Et vera incessu patuit dea¹⁸².

Большинство героев Гомера подобны богам и ужасны; Вергилий вряд ли допускает в свою поэму тех, кто не прекрасен, и особо позаботился о том, чтобы сделать прекрасным своего героя.

lumenque juvenatae
Purpureum, et laetos oculis afflavit honores¹⁸³.

Короче говоря, Гомер наполняет своих читателей возвышенными идеями и, я полагаю, будоражит воображение всех хороших поэтов, которые пришли после него. Я приведу пример только Горация, который немедленно воспламеняется при первом же намеке на любой отрывок из «Илиады» или «Одиссеи», и всегда превосходит самого себя, когда имеет перед глазами Гомера. Вергилий вобрал в свою «Энеиду» все приятные картины, которые только способна допустить его тема, а в «Георгиках» дал нам собрание самых великолепных пейзажей, которые только можно составить из полей и лесов, стад скота и роев пчел.

Овидий показал нам в своих «Метаморфозах», каким образом необычное может воздействовать на воображение. В каждой истории он описывает чудо, и всегда в конце ее дает нам образ какого-нибудь нового существа. Его искусство заключается главным образом в умении вовремя дать описание, прежде чем первый образ окончательно минует, а новый будет завершен; так что он всюду развлекает нас

чем-то ранее никогда не виданным нами и показывает чудище за чудищем до конца «Метаморфоз».

Если бы мне нужно было назвать поэта, являющегося законченным мастером во всех этих искусствах воздействия на воображение, я думаю, таким мог бы быть Мильтон. И если его «Потерянный рай» в этом отношении не может сравняться с «Энеидой» или «Илиадой», то причиной этого скорее является язык, на котором он написан, чем какой-либо недостаток гениальности у автора. Столь божественная поэма, написанная на английском языке, подобна величественному дворцу, построенному из кирпича, где можно увидеть архитектуру столь же великого совершенства, как и во дворце, построенном из мрамора, хотя строительный материал грубее. Но давайте рассмотрим его только в том, что касается нашей данной темы. Можно ли представить себе что-либо более величественное, чем битва ангелов, величие мессии, образ и поведение Сатаны и его приближенных? Есть ли что-либо прекраснее Пандемониума, рая, небес, ангелов, Адама и Евы? Что было бы необычнее сотворения мира, разнообразных превращений падших ангелов и удивительных приключений, которые происходят с их вождем, отправившимся на поиски рая? Никакая другая тема не могла бы предоставить поэту возможности нарисовать картины, столь поражающие воображение, и никакой другой поэт не смог бы нарисовать эти картины более яркими и живыми красками.

№ 418, понедельник, 30 июня.

Ferat et rubus asper amomum.
Virg.¹⁸⁴.

Удовольствия от этих вторичных картин воображения носят более широкий и более всеобщий характер, чем те, которые воображение получает через зрение; ибо не только величественное, необычное или прекрасное, но и то, что неприятно, когда на него смотрят, доставляет нам удовольствие при умелом описании. Следовательно, в данном случае мы должны исследовать новый источник удовольствия, который является не чем иным, как действием духа, сравнивающим идеи, возникающие из слов, с идеями, возникающими от самих предметов; а почему это действие духа сопровождается столь большим удовольствием, мы уже ранее

рассмотрели. Следовательно, в силу этой причины описание навозной кучи приятно воображению, если образ ее представлен нашему духу в подходящих выражениях; хотя, может быть, более правильным было бы назвать это удовольствие удовольствием разума, а не воображения, потому что мы восторгаемся не столько образом, содержащимся в описании, сколько удачностью описания, возбуждающего этот образ.

Но если описание мелкого, обычного и уродливого приемлемо для воображения, то описание величественного, удивительного или прекрасного приемлемо в гораздо большей степени; потому что в таком случае мы восхищаемся не только сравнением изображения с оригиналом, но в высшей степени довольны самим оригиналом. Я полагаю, большинство читателей более очарованы данным Мильтоном описанием рая, чем ада; может быть, оба они, каждый в своем роде, совершенны, но сера и смола одного не так воодушевляют воображение, как поляны цветов и изобилие наслаждений в другом.

Есть еще одно обстоятельство, в силу которого описанию отдается предпочтение перед всем остальным,— если оно представляет нам такие предметы, которые способны возбудить тайное волнение в духе читателя и бурно воздействовать на его аффекты. Ибо в этом случае мы одновременно и просвещаемся и воодушевляемся, так что удовольствие становится более широким и в состоянии развивать нас несколькими способами. Так, если взять живопись: приятно смотреть на изображение любого лица, где достигнуто большое сходство, но удовольствие увеличивается, если это изображение красивого лица, и становится еще большим, если красота смягчена выражением меланхолии и печали. Более серьезные виды поэзии стремятся возбудить в нас два главных аффекта — ужас и жалость. И здесь, между прочим, можно было бы спросить, почему происходит так, что такие аффекты, очень неприятные во всех других случаях, очень приятны, если возбуждаются подобающими описаниями. Неудивительно, что мы испытываем восторг от таких произведений, которые способны вызвать в нас надежду, радость, восхищение, любовь и тому подобные эмоции, потому что они никогда не возникают в духе без внутреннего удовольствия, которое их сопровождает. Но как происходит, что мы все же испытываем восторг от описания, повергающего нас в ужас или в отчаяние, тогда как

мы проявляем столько беспокойства в страхе или горе, воспринимая их в любом другом случае?

Поэтому, если мы рассмотрим характер этого удовольствия, то обнаружим, что оно возникает, собственно, не столько из описания того, что ужасно, сколько из наших размышлений о себе, которым мы предаемся во время чтения об ужасном. Глядя на такие страшные предметы, мы испытываем немалое удовольствие при мысли о том, что нам они нисколько не угрожают. Мы их считаем одновременно и ужасными и безвредными; так что чем более ужасающая у них внешность, тем большее удовольствие получаем мы от ощущения нашей собственной безопасности. Короче говоря, мы смотрим на ужасы в описании с таким же любопытством и удовольствием, с каким обзираем мертвое чудовище.

Informe cadaver
 Prctrahitur: nequeunt expleri corda tuendo
 Terribiles oculos, vultum, villosaque setis
 Pectora semiferi, atque extictos faucibus ignes.
 Virg.¹⁸⁵

Именно по этой причине мы испытываем удовольствие при мысли об опасностях, которые уже ушли в прошлое, или при взгляде издалека на крутой обрыв, который внушил бы нам страх совершенно иного рода, если бы навис у нас над головами.

Подобным же образом, когда мы читаем о муках, ранах, смертях и других мрачных событиях, наше удовольствие прорастает, собственно, не столько из печали, которую внушают нам столь меланхолические описания, сколько из тайного сравнения, которое мы проводим между собой и лицом, испытывающим страдания. Такие картины учат нас по справедливости ценить наше собственное положение и заставляют нас дорожить своей счастливой судьбой, которая избавляет нас от подобных бедствий. Однако мы неспособны получать такого рода удовольствие, когда видим человека, реально испытывающего муки, о которых мы читали в описании; потому что в этом случае предмет слишком близок к нашим чувствам и влияет на нас так сильно, что не дает нам времени или покоя подумать о самих себе. Наши мысли настолько направлены на страдания несчастного, что мы не можем повернуть их на свое собственное счастье, в то время как несчастья, о которых мы читаем в истории или поэзии, мы считаем, напротив, либо уже про-

шедшими, либо выдуманными, так что размышление о самих себе возникает в нас незаметно и преодолевает печаль, которую мы испытываем из-за страданий несчастных.

Но поскольку дух человека требует от материи чего-то более совершенного, чем то, что он в ней находит, и вообще не может встретить в природе ни одного пейзажа, который в достаточной мере отвечает его самым высоким представлениям о приятном; или, другими словами, поскольку воображение может представить себе предметы более величественные, необычные и прекрасные, чем когда-либо увиденные глазами, то по этой причине задача поэта — приспособиться к воображению и его понятиям, исправляя и украшая природу в том случае, если он испытывает что-либо реально существующее, и добавляя еще больше красот, чем их совместно существует в природе, в том случае, если он описывает выдумку.

Он не обязан сопровождать природу в том медленном продвижении от одного времени года к другому, которое она совершает, или же соблюдать ее порядок в производстве растений и цветов. Он может привлечь в свое описание все красоты весны и осени и заставить целиком весь год что-нибудь вложить, чтобы сделать его (описание) еще более приятным. Его розы, жимолость и жасмин могут цвести вместе, а его клумбы могут быть покрыты одновременно цветущими лилиями, фиалками и амарантами. На его почве без каких-либо ограничений произрастают любые растения, она пригодна как для дубов, так и для миртов и приспосабливается к плодам любого климата. На ней могут расти дикие апельсины; в каждой живой изгороди можно встретить миррис, а если он считает нужным вырастить рощу пряностей, то может быстро заказать достаточно солнца, чтобы это произошло. Если все это не составит приятную картину, он может сделать несколько новых видов цветов, обладающих более богатым ароматом и более яркой окраской, чем любые цветы, произрастающие в садах природы. Пение его птиц может быть таким богатым и мелодичным, а его леса такими густыми и мрачными, как только ему заблагорассудится. Ему в равной мере ничего не стоит показать как длинную аллею, так и короткую, и он может так же легко сбросить свои водопады с обрыва в полмили высотой, как и с двадцати ярдов. У него свободный выбор ветров, и он может повернуть течение своих рек во всем разнообразии их изгибов, которые доставляют столь много

удовольствия воображению читателя. Одним словом, он творит природу своими собственными руками и может придать ей по своему усмотрению любые чары при условии, что он не слишком ее изменит и не дойдет до нелепости, пытаясь превзойти ее.

№ 419, вторник, 1 июля.

Mentis gratissimus error.

Hor.¹⁸⁶.

Существуют сочинения такого рода, в которых поэт совершенно порывает с природой и развлекает воображение своего читателя характерами и поступками таких героев, из которых многие вообще не существуют на свете и представляют собой лишь то, что приписывает им поэт. Таковы феи, ведьмы, колдуны, демоны и духи умерших. Драйден называет это «волшебной манерой письма», которая, действительно, труднее любой другой, зависящей от фантазии поэта, потому что в этом случае у него нет перед собой образца и он должен творить, только полностью полагаясь на свое воображение.

Для такого рода творчества нужен очень необычный настрой мышления, и поэту, не обладающему фантазией необходимого склада и от природы богатым и суеверным воображением, невозможно добиться в нем успеха. Кроме того, он должен очень хорошо знать легенды и сказания, вышедшие из употребления рыцарские романы, устные рассказы нянек и старух, с тем чтобы принять во внимание наши естественные предрассудки и приноровиться к тем понятиям, которые мы усвоили с раннего детства. Ибо в противном случае он может заставить своих фей говорить так, как говорят представители его собственного человеческого рода, а не как существа иного порядка, которые общаются с другими предметами и думают в иной манере, отличной от человеческой:

*Silvis deducti caveant, me iudice, Fauni,
Ne velut innati triviis, ac pene forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus.*
Hor.¹⁸⁷.

Я не хочу, подобно г-ну Бейсу из «Репетиции», сказать, что нельзя ограничивать духов таким образом, чтобы они говорили только разумно, но, несомненно, их разум должен

быть слегка безжизнен, с тем чтобы он казался странным и соответствовал образу и положению говорящего.

Эти описания возбуждают своего рода приятный ужас в духе читателя и развлекают его воображение необычностью и новизной характеров, в них представленных. Они вызывают у нас в памяти истории, которые мы слышали в детстве, и созвучны тем тайным страхам и опасениям, которым от природы подвержен дух человека. Нам доставляет удовольствие знакомство с различными нравами и обычаями чужих стран; насколько больше должны быть наши восторг и удивление, когда нас вводят как бы в иное бытие, где мы видим героев и нравы совершенно иного рода! Люди с холодной фантазией и философским складом ума возражают против поэзии такого рода, утверждая, что у нее недостаточно правдоподобия, чтобы воздействовать на воображение. Но на это можно возразить, что мы вообще уверены в том, что кроме нас в мире существует множество разумных существ и разного рода духов, которые подчиняются другим законам и системам бытия, отличным от человеческих. Поэтому, когда мы видим кого-либо из них, изображенных вполне естественно, мы не можем рассматривать это изображение как абсолютно невозможное; более того, многие настолько захвачены подобными ложными мнениями, что из-за них верят этим конкретным заблуждениям; по крайней мере мы все слышали столь много приятных реляций, свидетельствующих в их пользу, что вовсе не стремимся разглядеть ложь и охотно поддаемся столь приятному обману.

Среди древних поэзия такого рода не получила большого распространения, ибо на самом деле суть ее почти целиком обязана своим происхождением тьме и суеверию более позднего времени, когда прибегали к благочестивым обманам, чтобы привести людей в изумление и, напугав, заставить их подчиняться чувству долга. До того, как мир стал просвещенным благодаря знаниям и философии, наши предки смотрели на природу с большим благоговением и ужасом и любили изумлять себя опасностями колдовства, чудесами, талисманами и ворожкой. В Англии не было деревни, где не было бы привидения, во всех церковных дворах обитали души умерших, у каждого крупного общественного выгона был свой собственный круг фей, и вряд ли можно было встретить пастуха, который не видел призрака.

Среди всех поэтов такого рода самыми наилучшими, насколько я могу судить на основании того, что до сих пор видел, являются наши английские поэты, то ли из-за того, что у нас намного больше историй такого рода, то ли потому, что гений нашей страны более пригоден для такого рода поэзии. Ибо англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, которая столь распространена в нашем народе, склонны ко многим фантастическим понятиям и видениям, которым другие не столь подвержены.

Среди англичан Шекспир несравнимо превосходит всех других. Та благородная необузданность фантазии, которой он владел со столь великим совершенством, позволяла ему свободно касаться этой слабой суеверной стороны воображения своего читателя; и дала ему возможность одерживать успех там, где он мог полагаться только на силу своего гения, и ни на что больше. В речах его призраков, фей, ведьм и тому подобных воображаемых существ есть нечто столь дикое и одновременно столь торжественное, что мы не можем не считать эти речи естественными, хотя у нас нет правил, в соответствии с которыми мы могли бы судить о них, и должны сознаться, что если такие создания существуют в мире, то кажется в высшей степени вероятным, что они должны говорить и действовать так, как он их изобразил.

Существуют воображаемые создания другого рода, которые мы иногда встречаем у поэтов, когда автор представляет какой-либо аффект, желание, добродетель или порок в виде реально осязаемой фигуры и делает ее действующим лицом или героем своей поэмы. Таков характер описаний голода и зависти у Овидия, славы — у Вергилия, греха и смерти у Мильтона. Мы обнаруживаем целый мир подобных призрачных существ у Спенсера¹⁸⁸, который проявлял замечательный талант в изображениях такого рода. Я рассуждал об этих символических фигурах в предыдущих статьях и поэтому здесь только их упомяну. Таким образом, мы видим, что у поэзии много способов обращаться к воображению, поскольку она располагает не только всем миром природы для своей деятельности, но и изобретает свои собственные миры, показывает нам лиц, которых нельзя найти в нашей действительности, и изображает даже способности души и ее различные добродетели и пороки в чувственных образах и характерах.

В двух следующих статьях я в общем виде рассмотрю,

благодаря каким качествам другие виды поэзии способны доставлять удовольствие воображению; на этом я намерен закончить данную статью.

№ 420, среда, 2 июля.

Quocunque volent animum auditoris agunto.
Ног.¹⁸⁹.

Писатели и поэты, пишущие стихи и прозу, заимствуют различные материалы для своих сочинений у внешних предметов и соединяют их по своему собственному усмотрению; однако есть другие авторы, обязанные более точно следовать природе и брать из нее целые картины. Таковы историки, натурфилософы, путешественники, географы, одним словом, все, кто описывает видимые реально существующие предметы.

Самый приятный талант у историка — способность описывать в соответствующих выражениях армии и битвы, развертывать у нас перед глазами раздоры, интриги и борьбу честолюбий великих людей и вводить нас шаг за шагом в различные действия и события рассказываемой им истории. Нам нравится, когда тема разворачивается постепенно, раскрывается перед нами незаметно и тем самым держит нас в приятном напряжении, дает нам время подумать о возможном развитии событий и принять чью-либо сторону в конфликте, излагаемом в повествовании. Признаюсь, это больше характеризует искусство историка, чем его правдивость, но я могу говорить о нем только в том отношении, насколько он способен доставить удовольствие воображению. И с этой точки зрения, вероятно, Ливий превзошел всех, кто был до него и кто писал после него. Он описывает все так живо, что вся его история — восхитительная картина, и затрагивает в каждом эпизоде такие самые существенные обстоятельства, что его читатель становится своего рода зрителем и ощущает в себе все разнообразие аффектов, соответствующих различным частям повествования.

Но из писателей такого рода никто не удовлетворяет и развивает воображение больше, чем авторы новой философии, возьмем ли мы их теории земли и неба, открытия, сделанные ими с помощью увеличительных стекол, или любые другие их наблюдения над природой. Нам доставляет немалое удовольствие узнать, что каждый зеленый лист кишит миллионами живых существ, которые нельзя увидеть нево-

оруженным глазом, даже когда они достигают самого большого для себя размера. В трактатах о металлах, минералах, растениях и метеорах есть что-то очень завлекательное для воображения, так же как и для разума. Но когда мы обозреваем всю землю разом и разные планеты, которые расположены по соседству с ней, нас наполняет приятное удивление оттого, что мы видим столь много миров, висящих один над другим и оборачивающихся вокруг своих осей с такой изумительной торжественностью и величием. Если после этого мы представим себе те широкие просторы эфира, которые идут ввысь от Сатурна к неподвижным звездам и стремятся почти в бесконечность, наше воображение обнаруживает, что оно до предела заполнено этой гигантской перспективой и должно напрячься, чтобы понять ее. Но если мы подыдем еще выше и будем считать неподвижные звезды, каждую из них, огромными океанами пламени, каждый из которых окружен отдельной системой планет, и откроем еще новые небесные своды и новые светила, которые еще глубже погружены в эти неизмеримые глубины эфира, так что их нельзя увидеть с помощью самых сильных наших телескопов, то мы теряемся в таком лабиринте солнц и миров и изумлены огромностью и величием природы.

Для воображения нет ничего более приятного, чем развивать себя постепенно, в процессе созерцания различных соотношений, в которых находятся между собой разные предметы, когда оно сравнивает тело человека с массой всей земли, землю с окружностью, которую она описывает вокруг солнца, эту окружность со сферой неподвижных звезд, сферу неподвижных звезд с пределами всей вселенной, саму эту всю вселенную с бесконечным пространством, которое рассеяно повсюду вокруг нее; или же когда воображение обратит свой взор в противоположном направлении и рассмотрит массу тела человека в сравнении с живым существом, в сто раз меньше клеща, отдельные члены такого живого существа, различные органы, которые приводят в действие эти члены, соки, которые заставляют действовать эти органы, и пропорциональную крошечность этих различных частей, прежде чем они достигли своего полного размера и совершенства. Но если после всего этого мы возьмем мельчайшую частицу этих жизненных соков и примем во внимание ее способность быть преобразованной в отдельный мир, который будет содержать в своих малых пределах небо и землю, звезды и планеты и все разнообраз-

ные виды живых существ, сохраняя ту аналогию и те отношения, которые существуют между ними в нашем мире, то такое рассуждение в силу его сложности покажется нелепым тем, кто не придавал своим мыслям такое направление, хотя в то же время оно основано на свидетельстве самого точного доказательства. Более того, мы можем развить его еще дальше и открыть в мельчайшей частице этого маленького мира новый неистощимый запас материи, способной преобразоваться в новую вселенную.

Я столь долго рассуждал на эту тему, потому что, по нашему мнению, это может показать нам как истинные пределы, так и тот недостаток нашего воображения, что оно ограничено очень небольшим по размеру пространством и сразу же вынуждено прекратить свои действия, когда стремится охватить то, что очень велико или очень мало. Пусть кто-нибудь попытается представить себе тело живого существа в двадцать раз меньше клеща и сравнит его с другим — в сто раз меньше клеща, или мысленно сравнит длину тысячи диаметров земли с длиной миллиона ее диаметров, и он быстро обнаружит, что его дух не обладает какими-либо особыми измерениями, приспособленными к таким необычным величинам — сверхбольшим и сверхмалым. Правда, разум открывает бесконечное пространство в обе стороны от нас, но воображение после нескольких слабых попыток тут же останавливается и обнаруживает, что его поглотила безмерность пустоты, которая его окружает. Наш разум может проследить частицу материи через бесконечное разнообразие делений, но фантазия скоро теряет ее из виду и ощущает в себе своего рода бездну, которую нужно заполнить материей более ощутимой массы. Мы не можем ни расширить, ни сжать способность воспринимать размеры, относящиеся к той или другой крайности. Когда мы хотели бы обнять всю мировую систему, предмет слишком велик для нашего воображения, а когда мы пытаемся понять идею атома, то предмет растворяется в ничто.

Возможно, этот недостаток воображения не заложен в самой душе, но проявляется тогда, когда она действует вместе с телом. Может быть, в мозгу не имеется достаточно пространства для такого разнообразия впечатлений, или же жизненные соки, возможно, неспособны представить их таким образом, как это необходимо для возбуждения столь очень больших или очень маленьких идей. Как бы то ни было, мы вполне можем предположить, что существа выс-

шего порядка намного превосходят нас в этом отношении; вероятно также, что в будущей жизни душа человека достигнет бесконечно большего совершенства в этой способности, так же как и во всех остальных; так что, возможно, воображение сможет идти наравне с разумом и образовывать в себе отчетливые идеи всех различных видов и количеств пространства.

№ 421, четверг, 3 июля.

*Ignotis errare locis, ignota videre
Flumina gaudebat: studio minuenta laborem.*
Ovid.¹⁹⁰.

Удовольствия воображения обнаруживаются не только в произведениях тех авторов, которые специально пишут о материальных предметах, но их часто можно встретить и в работах великолепных мастеров нравственности, критики и других исследований, отвлеченных от материи, которые, хотя и не пишут непосредственно о видимых аспектах природы, часто заимствуют из нее свои сравнения, метафоры и аллегории. Благодаря этим аллюзиям истина, полученная разумом, как бы отражается в воображении; мы в состоянии увидеть нечто подобное цвету и форме в понятии и открыть систему мыслей, как бы изображенную на материи. И здесь дух испытывает огромное удовлетворение, так как одновременно две из его способностей получают удовольствие, когда воображение занято подражанием разуму и переводит идеи из мира интеллектуального в мир материальный.

Великое искусство писателя проявляется в выборе доставляющих удовольствие аллюзий, которые обычно следует брать из великих или прекрасных произведений искусства или творений природы; ибо хотя все новое и необычное способно вызвать восторг воображения, главной целью аллюзии должно быть иллюстрирование или объяснение каких-либо положений автора, поэтому она всегда должна заимствоваться из того, что известно и распространено более, чем утверждения автора, которые она призвана пояснить.

Хорошо подобранные аллегории, включенные в трактат, подобны лучам света, которые делают все вокруг ясным и красивым. Благородная метафора, помещенная в выгодное для нее место, распространяет вокруг себя своего рода ореол величия и придает блеск всему предложению. Эти различные

виды аллюзий являются лишь разными способами проведения сравнения (Similitude), и для того, чтобы они доставили удовольствие воображению, сравниваемые предметы должны очень точно походить друг на друга или очень хорошо соответствовать друг другу, поскольку нам нравится такая картина, где сходство действительно существует, а поза и выражение лица изящны. Но у видных писателей мы часто обнаруживаем в этом отношении большие недостатки; великие ученые склонны брать сравнения и аллюзии у тех наук, которые лучше всего им знакомы, так что область их научных занятий можно увидеть в трактате на самую нейтральную тему. Я читал трактат о любви, который мог бы понять только человек, глубоко разбирающийся в химии, и слышал множество проповедей, которые следовало бы произносить только перед аудиторией, состоящей из одних картезианцев. Люди деловые, напротив, обычно прибегают к таким примерам, которые слишком низменны и вульгарны. Они хотят вовлечь читателя в игру в шахматы или в теннис, или вести его из лавки в лавку, употребляя жаргон различных ремесел и занятий. Конечно, в обеих упомянутых выше сферах можно найти бесконечное разнообразие очень подходящих аллюзий, но для большинства людей самые приятные заключены в творениях природы, которые очевидны и понятны всем и доставляют больше восторга, чем то, что можно обнаружить в науках и искусствах.

Именно этот талант воздействовать на воображение украшает здравый смысл и делает сочинения одного человека более приятными по сравнению с другими. Он украшает все произведения вообще, но составляет саму жизнь и высшее совершенство поэзии. Он сохранил на многие века несколько поэм, где он блистает очень ярко, хотя в других отношениях этим поэмам похвастаться нечем. А если он один отсутствует в произведении, то оно кажется сухим и скучным, даже если в нем есть все остальные красоты. В нем есть что-то подобное сотворению мира; он дает своего рода существование определенным предметам, которые невозможно найти в реальной жизни, и предлагает их вниманию читателя. Он дополняет природу своими произведениями и придает большее разнообразие творениям бога. Одним словом, он способен украсить и улучшить самые блестящие картины вселенной или же наполнить дух более величественными зрелищами и явлениями, чем можно найти в любом ее уголке.

Мы уже определили различные источники тех удовольствий, которые удовлетворяют воображение; и, возможно, здесь будет не очень трудно перечислить и соответствующим образом определить те противоположные предметы, которые способны заполнить его отвращением и страхом, ибо воображение подвержено воздействию как удовольствия, так и неудовольствия (*Pain*). Когда мозг поврежден в результате какого-либо несчастного случая или дух расстроен снами или болезнью, воображением завладевают дикие мрачные идеи, его мучат тысячи отвратительных чудовищ, созданных им самим.

*Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus,
Et solem geminum, et duplices se ostendere Thebas,
Aut Agamemnonius scenis agitated Orestes,
Armatam facibus matrem et serpentibus atris.
Cum fugit, ultricesque sedent in limine Dirae.*

Virg. 191.

В природе нет более ужасного зрелища, чем вид обезумевшего человека, когда воображение его расстроено, а вся душа обеспокоена и смятена. Развалины Вавилона и то не производят такого грустного впечатления. Но чтобы закончить со столь неприятным предметом, я в виде заключения отмечу только, какое бесконечное превосходство над душой человека дает эта способность всемогущему творцу, и какое огромное счастье или горе мы в состоянии получить только от одного воображения.

Мы уже видели, какое влияние один человек оказывает на воображение другого и с какой легкостью он внушает ему самые разные образы; тогда мы можем предположить, какой же огромной властью располагает тот, кому известны все способы воздействия на воображение, кто может внушать какие угодно идеи по своему усмотрению и наполнять эти идеи ужасом или восторгом в той мере, в какой он считает нужным! Он может возбуждать образы в духе без помощи слов и делать так, что перед нами будут возникать картины и казаться реальными для наших глаз без помощи физических тел или внешних предметов. Он может наполнить воображение такими прекрасными и великолепными видениями, которые сейчас просто не укладываются у нас в голове, или населить его такими страшными призраками и привидениями, что мы будем надеяться только на смерть и считать свою жизнь проклятьем. Короче говоря, он может столь изощренно приводить в восторг или мучить душу

с помощью этой своей способности, что этого будет достаточно, чтобы превратить жизнь любого смертного в рай или ад.

Мое эссе об удовольствиях воображения было опубликовано отдельными статьями, и поэтому в заключение я кратко изложу основное содержание каждой статьи.

СОДЕРЖАНИЕ

Статья I

Превосходство зрения над другими чувствами. *Удовольствия воображения* возникают первоначально через зрение. Удовольствия воображения делятся на *два вида*. Удовольствия *воображения* в некоторых отношениях равны удовольствиям разума. *Сфера* удовольствий воображения. Преимущества, которые получает человек от *наслаждения этими удовольствиями*. В каком отношении они предпочтительнее удовольствий разума.

Статья II

Три источника всех удовольствий воображения при наблюдении нами внешних предметов. Каким образом доставляет удовольствие воображению *величественное*. Каким образом доставляет удовольствие воображению *новое*. Каким образом доставляет удовольствие воображению *прекрасное* в нашем собственном роду. Каким образом доставляет удовольствие воображению *прекрасное* вообще. Какие другие случайные причины могут содействовать *усилению* этих удовольствий.

Статья III

Почему неизвестна *необходимая причина* того, что мы получаем удовольствие от величественного, нового и прекрасного. Почему *конечная цель* более известна и более полезна. Конечная цель того, что мы получаем удовольствие от *величественного*. Конечная цель того, что мы получаем удовольствие от *нового*. Конечная цель того, что мы получаем удовольствие от *прекрасного* в нашем собственном роду. Конечная цель того, что мы получаем удовольствие от *прекрасного* вообще.

Статья IV

Творения *природы* более приятны воображению, чем произведения *искусства*. Творения природы тем более приятны, чем больше они *напоминают* произведения искусства * Рассмотрение наших английских насаждений и парков в свете сказанного выше.

Статья V

О воздействии *архитектуры* на воображение. *Величественность* в архитектуре связана либо с *размерами*, либо со *стилем*. Величественность размеров в древних восточных сооружениях. Подтверждение рассказов древних об этих сооружениях: 1. Благодаря преимуществам сооружения таких зданий в первые века существования людей и в условиях восточного климата. 2. На основании рассмотрения некоторых из них, существующих до настоящего времени. Примеры того, как *величественность стиля* воздействует на воображение.

Замечания французского автора на эту тему. Почему вогнутые и выпуклые фигуры придают величественность стиля произведениям архитектуры. Все в архитектуре, что доставляет удовольствие воображению, является либо величественным, либо прекрасным, либо новым.

Статья VI

Вторичные удовольствия воображения. Сравнение разных источников этих удовольствий (*скульптура, живопись, описание и музыка*). *Конечная цель* того, что мы получаем удовольствие от этих разных источников. Особо об *описаниях*. Власть *слов* над воображением. Почему один читатель *получает больше удовольствия* от описаний, чем другой.

Статья VII

Каким образом целая совокупность идей *держится вместе* и т. д. Естественная причина, объясняющая это. Как *совершенствовать* воображение писателя. Кто из *древних поэтов* обладал этой способностью в ее наибольшем совер-

* Произведения искусства тем более приятны, чем больше они напоминают творения природы.

шенстве. Гомер превосходил всех в сочинении величественного; Вергилий — в сочинении прекрасного; Овидий — в сочинении нового. Наш соотечественник *Мильтон* совершенен во всех трех аспектах.

Статья VIII

Почему то, что *неприятно* наблюдать, доставляет удовольствие воображению, если оно хорошо описано. Почему воображение получает более утонченное удовольствие от описания *величественного, прекрасного или нового*. Удовольствие еще более увеличивается, если то, что описывается, возбуждает *аффект* духа. *Неприятные* аффекты доставляют удовольствие, если возбуждаются умелыми описаниями. Почему *страх* и *горе* приятны духу, когда возбуждаются описаниями. Особое преимущество, которым обладают поэты и сочинители беллетристики для того, чтобы доставить удовольствие воображению. Какие вольности им позволены.

Статья IX

О *поэзии* такого рода, которую Драйден называет *волшебной манерой письма*. Какими *качествами* должен обладать поэт, пишущий таким образом. *Удовольствия* воображения, возбуждаемые им. Почему *современные* поэты превосходят древних в этом отношении. Почему англичане превосходят остальных современников. Кто самый лучший среди англичан. О персонажах-символах.

Статья X

Какие авторы, не имеющие никакого отношения к беллетристике, доставляют удовольствие воображению. Каким образом *история* доставляет удовольствие воображению. Каким образом авторы новой философии доставляют удовольствие воображению. *Границы и недостатки* воображения. Заложены ли эти недостатки в *природу* воображения.

Статья XI

Каким образом доставляют удовольствие воображению те, кто трактует о предметах, *отвлеченных от материи*, с помощью аллюзий, взятых у нее. Какие *аллюзии* наиболее приятны воображению. Каковы *недостатки* великих писа-

телей в этом отношении. Об искусстве *воображения* вообще. Воображение способно подвергаться воздействию как удовольствия, так и *неудовольствия*. В какой степени удовольствие способно подвергаться воздействию удовольствия или неудовольствия.

№ 435, суббота, 19 июля.

Nec duo sunt at forma duplex, nec femina dīci,
Nec puer ut possint; neutrumque et utrumque
Ovid.¹⁹²

Большая часть статей, опубликованных мною, написана на темы, которые никогда не меняются, но остаются вечными и неизменными. Такого рода все мои более серьезные статьи и трактаты; но есть и рассуждения другого сорта, которые я считаю статьями по случаю и которые появились в результате безумства, глупости и капризов нашего времени. Ибо я смотрю на себя как на человека, поставившего себе целью наблюдать нравы и поведение своих соотечественников и современников и в ходе своих рассуждений отмечать каждую нелепую моду, смешной обычай и вычурные формы речи, которые появляются на белый свет. Нижняя юбка едва начала увеличиваться в окружности, как я заметил ее движения. У мушек не было времени и собрать свои силы, как я их обнаружил. Я донес о цветном капюшоне, как только он впервые появился в общественном собрании. Я мог бы здесь упомянуть и разные другие сходные случайные темы, которым я посвятил отдельные статьи. Тем самым я столь действительно подавил те маленькие нелепости, которые вызвали эти статьи, что, боюсь, у потомков вряд ли будет о них достаточное представление, чтобы насладиться теми рассуждениями, которые пользовались немалым успехом в то время, когда они были написаны. Потомки будут склонны полагать, что моды и обычаи, на которые я напал, были какими-то фантастическими причудами моего собственного изобретения и что их прабабушки не могли быть такими эксцентричными, как я их изобразил. По этой причине, когда я думаю о том, какое впечатление произведут несколько томов моих рассуждений лет сто спустя, я считаю их изделиями из старого серебра, где будет приниматься во внимание вес, а фигуры давно устарели.

Среди разнообразных женских причуд, уже осужденных мною, есть одна, которая еще упорно сохраняется. Я имею

в виду женщин, которые надевают шляпу с пером, камзол для верховой езды и парик; или по крайней мере стягивают волосы лентой либо прячут их в чехол, подражая щеголям противоположного пола. Поскольку вчера в своей статье я рассказал о смешении обоих полов в одном государстве, сейчас я отмечу это смешение двух полов в одном человеке. Я уже неоднократно выражал свое недовольство этим нескромным обычаем; но вопреки всему, что я до сих пор говорил, дороги в нашем великом городе, как мне сообщают, все еще кишмя кишат этими женщинами-кавалерами.

Помню, когда я был у своего друга сэра Роджера де Коверли примерно в это же время год назад, на равнине, лежавшей на некотором расстоянии от дома, появилась всадница в подобном одеянии. Я тогда гулял в полях со своим старым другом; и так как его фермеры со всех сторон сбежались, чтобы увидеть такое странное зрелище, сэр Роджер спросил одного из них, проходившего мимо, что случилось. Сельский житель ему ответил: «Это леди, извините за выражение, в камзоле и шляпе». Это вызвало взрыв бурного веселья в доме сэра Роджера, где нам тогда же рассказали о еще одном из его фермеров, который встретил упомянутую джентльменоподобную леди на дороге, и она его спросила, это ли Коверли-хилл; честный малый, видя только мужскую часть путника, ответил: «Да, сэр»; но, услышав второй вопрос, женат ли сэр Роджер де Коверли, опустил глаза и, увидев нижнюю юбку, изменил обращение, сказав: «Нет, мадам».

Если бы один из таких гермафродитов появился во времена Ювенала, мы бы увидели, с каким негодованием описал бы его этот замечательный сатирик. Он бы представил его в таком костюме для верховой езды чудовищем более страшным, чем кентавр. Он призвал бы принести жертвы или прибегнуть к очистительным водам, чтобы искупить появление такого чуда. Он вызвал бы тени Порции или Лукреции, чтобы они видели, во что превратились римские матроны.

Что касается лично меня, то я выступаю за то, чтобы обращаться с прекрасным полом более нежно, и все время прибегал к самым мягким способам, чтобы уговорить их отказаться от всякой маленькой нелепости, в которую они иногда неосторожно впадают. Однако я полагаю абсолютно необходимым сохранять разделение между двумя полами и отмечать малейшие посягательства, которые один делает

в отношении другого. Поэтому я надеюсь, что не услышу больше жалоб на этот счет. Думаю, что мои ученицы, ежедневно изучающие мои статьи, мало извлекли из них пользы, если они способны надеть такую двусмысленную одежду. Я не упомянул бы об этом, если бы не встретил недавно в Гайд-парке одну из своих читательниц, которая посмотрела на меня с мужской самоуверенностью и заломила шляпу прямо мне в лицо.

Что касается меня, то у меня есть один общий ключ к поведению прекрасного пола. Когда я вижу, что они выделяются какой-либо частью своего туалета, я делаю вывод, что за этим скрывается какое-то злое намерение, и поэтому не сомневаюсь, что цель этой странной моды состоит в том, чтобы сильнее поразить мужчин, ее наблюдающих. Теперь, для того чтобы направить их на путь истинный в отношении этой моды, я просил бы их самих подумать, разве не более вероятно, что нас, мужчин, поразит фигура целиком женская, чем такая, которую мы можем видеть каждый день в своих зеркалах, или, если они так хотят, то пусть поразмышляют о своем собственном сердце и подумают, какое впечатление они получили бы, если бы встретили мужчину верхом на лошади, в бриджах и высоких сапогах, но в то же время в высоком чепце и пеньюаре.

Я должен заметить, что эта мода вначале была завезена к нам из Франции, страны, которая заразила своей ветренностью все европейские народы. Я говорю это не с целью опорочить целый народ, поскольку неоднократно убеждался в ошибочности тех общих утверждений, которые направлены против целых королевств или республик; один наш остроумный писатель сравнивает этот пример жестокости с жестокостью Калигулы, который желал, чтобы весь римский народ имел одну шею, тогда бы он мог обезглавить его одним ударом. Поэтому я только замечу, что поскольку игривость и самоуверенность являются на особый манер чертами французской нации, те же самые привычки и обычаи, которые оскорбляют жителей нашей страны, для народа той страны оскорбительными не будут. Нашей отличительной чертой является скромность, их — живость. А когда эта наша национальная добродетель появляется в сочетании с той женской красотой, которой наши британские женщины славятся во всей вселенной и превосходят всех остальных женщин, тогда вместе они составляют самый приятный предмет, который только может созерцать глаз мужчины.

№ 592, пятница, 10 сентября.

Studium sine divite vena.
Нор.¹⁸³.

Я смотрю на театральное здание как на мир, замкнутый в самом себе. Недавно оснастили среднюю часть его новым набором атмосферных явлений, чтобы придать величественность многим современным трагедиям. В прошлом году я присутствовал там на первой репетиции нового грома, который намного басовитее и звучнее любого, ранее используемого. За кулисами у них есть Салмоней (Salmoneus)¹⁸⁴, который работает на нем с большим успехом. Их молнии теперь сверкают ярче, чем когда бы то ни было. Их облака тоже лучше отделаны и более объемисты; не говоря уже о бурном шторме, запертом в огромном сундуке, который предназначен для «Бури». Они также обеспечены более чем дюжиной снегопадов, которые, как мне сообщили, представляют собой пьесы многих неудачных поэтов, искусно разрезанные и превращенные для этой цели в клочки бумаги. На очередном представлении «Короля Лира» должен выпасть в виде снега «Эдгар» г-на Раймера¹⁸⁵, чтобы усилить или, скорее, облегчить страдания этого несчастного государя и послужить своего рода украшением пьесы, против которой выступил печатно этот великий критик.

Я несколько не удивляюсь тому, что актеры открыто являются заклятыми врагами тех жителей нашей страны, которые повсюду известны под именем критиков, потому что у этих господ является правилом наваливаться на пьесу не потому, что она плохо написана, а потому, что пользуется успехом. Некоторые из них положили как заповедь, что если какое-нибудь драматическое представление долго держится в репертуаре, оно по необходимости должно ни к черту не годиться; как будто первым правилом поэзии является *не доставлять удовольствия*. Справедливо это установление или нет, оставляю на усмотрение тех, кто может судить лучше меня. Если оно справедливо, тогда, я уверен, оно очень серьезно послужит чести тех господ, которые его установили; немногие их пьесы были опозорены тем, что шли три дня, а большая часть их написана столь изысканно, что город вообще не мог их вынести в течение более чем одного вечера.

Я испытываю огромное уважение к настоящему критику, такому, как Аристотель и Лонгин у греков, Гораций и

Квинтилиан у римлян, Буало и Дасье у французов. Но на наше несчастье некоторые из нашей среды, выдающие себя за профессиональных критиков, настолько глупы, что не умеют изящно или просто пристойно соединить вместе десять слов, и к тому же столь безграмотны, что не имеют ни малейшего представления об ученых языках и поэтому разбирают произведения старых авторов только из вторых рук. Они судят о них по тому, что написали другие, а не по тому, как они сами понимают этих авторов. Слова «единство», «действие», «чувство», «язык», произнесенные с авторитетным видом, создают им репутацию у необразованных читателей, которые склонны полагать, что они очень глубоки, потому что непонятны. Античные критики щедро хвалят своих современников; они раскрывают красоты, ускользнувшие от наблюдения черни, и очень часто находят причины для смягчения и оправдания тех мелких ошибок и недосмотров, которые проскальзывают в работах выдающихся авторов. Большинство дилетантов от критики, появляющихся среди нас, напротив, ставят себе целью поносить и унижать каждое новое произведение, которое заслужило похвалу, отметить воображаемые недостатки и доказать с помощью притянутых за уши аргументов, что то, что считается достоинствами любой прославившейся пьесы, на самом деле представляет собой ошибки и промахи. Короче говоря, писания этих критиков в сравнении с работами античных авторов подобны трудам софистов, сравниваемым с трудами старых философов.

Зависть и придирчивость — естественные плоды лени и невежества; вероятно, это является причиной того, что по языческой мифологии Мом считается сыном тьмы (Nox) и сна (Somnus). Лентяи, не приложившие усилий для того, чтобы достичь совершенства или отличиться, весьма склонны порочить других, подобно тому как невежественные люди обычно весьма охотно хулят те достоинства прославленного произведения, раскрыть которые у них нет сил. Многие из наших сыновей Мома, которые облагораживают себя званием критика, — истинные потомки этих двух блистательных предков. Они часто впадают в те многочисленные глупости, которым они ежедневно обучают людей, поскольку не принимают во внимание того, что, во-первых, иногда больше здравого смысла проявляется в отклонении от правил искусства, чем в строгом следовании им; и, во-вторых, что в трудах великого гения, незнакомого со всеми правилами

искусства, больше красоты, чем в работах маленького гения, который не только знает, но и скрупулезно соблюдает их.

Первое. Мы можем часто встретить людей, которые в совершенстве знают все правила сочинительства и тем не менее предпочитают отходить от них в чрезвычайных обстоятельствах. Я мог бы привести примеры из всех античных писателей-трагиков, которые проявили свое здравомыслие именно в этом деле и намеренно отходили от установленного правила драмы, когда именно отход, а не соблюдение правила открывал дорогу более возвышенной красоте. Те, кто обозревал самые замечательные образцы архитектуры и скульптуры как древней, так и современной, очень хорошо знают, что в произведениях величайших мастеров часто встречаются отклонения от искусства, которые оказывают гораздо более сильное воздействие, чем более правильное и точное следование ему. Часто это возникает в результате того, что итальянцы в этих видах искусства называют *Gusto Grande* и что мы называем в литературе *возвышенным*.

Второе: наши критики, кажется, не чувствуют того, что в трудах великого гения, не знакомого с правилами искусства, больше красоты, чем в работах мелкого гения, который знает и соблюдает их. Именно об этих гениальных людях, в противовес мелким притворным придирам своего времени, говорит Теренций:

Quorum aemulari exoptat negligentiam
Potius, quam istorum obscuram diligentiam ¹⁹⁶.

При провале своей пьесы критик может утешиться тем же, чем, как говорит нам доктор Саут ¹⁹⁷, утешается врач при смерти пациента — что он был убит *secundum artem* ¹⁹⁸. Наш неподражаемый Шекспир — камень преткновения для всего племени этих косных критиков. Кто не захочет прочесть скорее одну из его пьес, где не соблюдено ни одного правила сцены, чем любое творение современного критика, где ни одно из них не нарушено? Шекспир был поистине рожден со всеми задатками поэта, и его можно сравнить с тем камнем в перстне Пирра, прожилки которого, как говорит нам Плиний, образовывали фигуры Аполлона и девяти Муз, созданных стихийной рукой природы, без какой-либо помощи со стороны искусства.

АЛЕКСАНДР ДЖЕРАРД

ОПЫТ О ВКУСЕ

Тонкий вкус не является ни исключительно природным даром, ни результатом воздействия искусства. Он берет свое начало в определенных врожденных способностях духа, но эти способности не могут достичь полного совершенства, если им не оказывать помощь, должным образом их развивая. Вкус заключается главным образом в совершенствовании тех принципов, которые обычно называются *способностями воображения* и рассматриваются современными философами как *внутренние* или *отраженные чувства* *, поставляющие нам более тонкие и более изящные восприятия, чем те, которые могут быть справедливо отнесены к нашим внешним органам чувств. Их можно разбить на следующие основные группы: чувства новизны, возвышенности, красоты, подражания, гармонии, насмешки и добродетели. Следовательно, свое исследование природы *вкуса* мы должны начать с объяснения этих чувств. Затем мы попытаемся раскрыть, как эти

* Г-н Хатчесон ¹ был первым, кто считал, что способности воображения и есть те же самые чувства. В «Исследовании относительно красоты и добродетели» и в «Опыте об аффектах» он назвал их *внутренними* чувствами. В более поздних работах он называет их *последующими* (subsequent) и *отраженными* (reflex) чувствами; *последующими*, потому что они всегда предполагают какое-то предшествующее восприятие предметов, в отношении которых они применяются; так, восприятие гармонии предполагает, что мы слышим определенные звуки, а оно совершенно отлично от простого слышания их, потому что многие, обладающие самым совершенным внешним чувством слуха, не имеют музыкального слуха; *отраженными*, потому что для того, чтобы их проявить, дух вспоминает и отмечает какое-нибудь обстоятельство или образ действия воспринимаемого предмета сверх тех качеств, которые представлены его вниманию при первом взгляде на предмет. Так, восприятие любого предмета не дает нам приятного чувства новизны до тех пор, пока мы не вспомним то обстоятельство, что никогда раньше его не воспринимали. В нашем «Опыте» выражения «внутреннее чувство» и «отраженное чувство» будут использоваться как равнозначные. (Здесь и далее — прим. автора.)

чувства взаимодействуют при образовании *вкуса*, какие другие способности духа соединяются с ними в их проявлениях, что составляет те их совершенство и утонченность, которые мы называем *хорошим вкусом*, и каким образом он достигается. И наконец, рассмотрев принципы, действие и объекты *вкуса*, мы определим его истинное место среди наших способностей, его истинную область действия и реальное значение.

ЧАСТЬ I

ВКУС, СВЕДЕННЫЙ К СВОИМ ПРОСТЫМ ПРИНЦИПАМ

РАЗДЕЛ I

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, НОВИЗНЫ

Дух получает удовольствие или неудовольствие не только от воздействия внешних предметов, но также от осознания своих собственных действий и состояний. Удовольствие или неудовольствие, вызываемые внешними предметами и возникающие непосредственно при напряжении духа, приписываются тем предметам, в присутствии которых они проявились. Мы испытываем приятное ощущение всегда, когда дух находится в оживленном и приподнятом настроении. У него возникает это настроение, когда он вынужден проявить свою активность и напрячь свою силу, чтобы преодолеть какую-нибудь трудность; и если его усилия оказались успешными, сознание этого успеха внушает новую радость. Отсюда умеренная трудность, то есть такая, которая упражняет дух, не утомляя его, приятна и делает тот предмет, который ее вызвал, тоже приятным. Даже простота и ясность произведения становится неприятной, если она доведена до крайности и не оставляет места для напряжения мысли читателя; и хотя полная неясность вызывает у нас отвращение, мы тем не менее испытываем огромное чувство удовлетворения от тонкости чувства, которая всегда заключает в себе определенную степень неясности, вызывает беспокойство мысли и заставляет лишь догадываться о пол-

ном смысле произведения, который можно понять, только напрягши внимание *. Напряжение мысли, вызываемое умеренной трудностью, является главным источником удовольствия, которое мы получаем от любого предпринятого нами рассмотрения и изучения чего бы то ни было; ибо хотя полезность многих предметов увеличивает нашу удовлетворенность, тем не менее, ранее упомянутый принцип без какой-либо помощи со стороны полезности очень часто делает самый тяжкий труд не только терпимым, но и приятным. Понаблюдайте за тем восторгом, с каким антиквары прилагают неутомимые усилия для того, чтобы раскопать или объяснить древние черепки, вся ценность которых заключается в их возрасте и неясности происхождения, и вряд ли в каком-либо ином отношении имеющих большое значение. Такова в общем и целом причина нашего удовольствия во всех расследованиях, предпринимаемых из чистого любопытства.

Не только совершение действий, но и понимание большей части предметов, к которым мы не были привычны, сопровождается трудностями. Поэтому, когда *новые* предметы сами по себе безразличны, те усилия, которые необходимы для их понимания, возбуждают и оживляют настроение духа, заставляют его получать от них более сильное впечатление и тем самым делают их до некоторой степени приятными. Когда предметы приятны сами по себе, эти усилия увеличивают нашу удовлетворенность. Красивая местность или прекрасный вид вдвойне прекрасны для человека, впервые их увидевшего. Наблюдать каждую их деталь и постигать положение тех разных предметов, которые они включают, значит давать значительную пищу для упражнения духа. Новое открытие в науке или незнакомое ранее произведе-

* Некоторые критики объясняют это удовлетворение либо существованием воображаемых тонкостей размышления, либо принципами, представляющими собой лишь следствия того удовольствия, которое сопровождает умеренное напряжение мысли *. «L'homme est naturellement si amoureux de ce qu'il produit, et cette action de nostre ame qui contrefait le creation, l'eblouit, et la trompe si Insensiblement et si doucement; que les esprits judicieux observent, qu'un des plus seûrs moyens de plaire, n'est pas tant de dire et de penser, comme de faire penser, et de faire dire. Ne faisant qu'ouvrir l'esprit du lecteur, vous luy donnez lieu de le faire agir; et il attribue ce qu'il pense et ce qu'il produit à un effet de son génie et de son habileté: bien que ce ne soit qu'une suite de l'adresse de l'auteur, qui ne fait que lui exposer ses images et luy préparer de quoy produire et de quoy raisonner. Que si au contraire on veut dire tout, non seulement on luy oste un plaisir qui le charme, et qui l'attire: mais on fait naistre dans son coeur une indignation secrette, luy donnant sujet de croire qu'on se défie desa capacité». (*Bouhours. La man. de bien pens. Quatr. Dial.*)².

ние искусства приносит гораздо большее удовольствие, когда мы с ним впервые знакомимся, чем когда-либо потом. Когда мы впервые изучаем какую-либо философскую теорию, ум жадно схватывает ее, с тем чтобы понять все ее части, постоянно занят прослеживанием связей аргументов, исследованием их силы, постижением того, какие возражения можно выдвинуть против них, и благодаря этому пребывает в приятном возбуждении, которое прекращается, когда повторные изучения этой теории сделали ее знакомой для нас. С таким же рвением и непрерывным напряжением ума изучается поэма или картина тем, кто не видел ее ранее.

Хотя новый предмет может быть настолько прост, что его можно понять безо всякого труда, встречаются такие ситуации, когда он дает упражнение духу и по этой причине будет приятным. Погрузиться в состояние праздности и апатии, когда ничто не пробуждает наше внимание и нечем занять свои способности, — крайне неприятно. Такое состояние почти неизбежно, когда мы ограничиваемся созерцанием в течение долгого времени одного и того же предмета, или когда один и тот же предмет очень часто возникает у нас перед глазами. В этом случае он становится настолько знакомым, что производимое им на дух впечатление слишком слабо и не требует его усилий. Память сохраняет все части предмета настолько отчетливо, что превозмогает чувство и, прежде чем мы их обозрим, сообщает нам, что мы уже полностью с ними знакомы. Мы обнаруживаем, что пресыщены, и немедленно с презрением отворачиваемся от предмета. В этой ситуации любой новый предмет будет приятен; он возникает вовремя, чтобы занять дух, когда тот в растерянности не знал, чем заняться; он освобождает нас от неудовольствия пресыщения и апатии; он дает толчок духу и приводит его в движение. Это всегда приятно, но это удовольствие намного увеличивается тем, что оно освобождает нас от беспокойства. Такое удовольствие большинство людей вкушает каждый день, разнообразя свои занятия, дела или развлечения. Когда подлинное изящество в мебели или архитектуре уже в течение долгого времени было в моде, люди иногда начинают уставать от него и подражают вкусу *китайцев* или возрождают *готический* вкус только ради того удовольствия, которое они получают от того, что не похоже на вещи для них привычные. В этом случае удовольствие новизны предпочитается такому, которое возникает в результате созерцания истинной красоты.

Если существуют предметы, новизна которых ни в малейшей степени не возбуждает удовольствия, это происходит потому, что они совершенно не оживляют мысль и не заставляют напрягаться дух. Если же их новизна приносит даже неудовольствие, оно возникает в результате того, что они возбуждают какое-то другое ощущение, уничтожающее то удовольствие, которое естественно сопровождает новизну. Напряжение духа, которое вызывается восприятием нового предмета, хотя и приятно по своей природе, делает сначала неприятный предмет более неприятным: ибо самые противоположные ощущения, вызванные одной и той же причиной и одновременно существующие в духе, легко проникают одно в другое и своим сочетанием образуют одно, более сильное, которое всегда приобретает природу той составной части, которая была более интенсивной.

Иногда приподнятость и напряжение духа, возникающие просто из одной трудности понимания нового предмета или из живости нового восприятия, сопровождаются удивлением, которое усиливает наш восторг или наше беспокойство, еще более оживляя мысль и возбуждая дух. По этой причине поэт и оратор не только тщательно избегают избитых и банальных чувств и способов выражения и обшаривают все кладовые природы в поисках образов, фигур речи и иллюстраций, которые не были присвоены их предшественниками; но также стремятся построить свои произведения таким образом, чтобы самые обычные мысли и аргументы могли вызвать удивление неожиданностью своего появления *. Даже историк, ограниченный рамками известных материалов и фактов, стремится придать им видимость новизны с помощью своего собственного освещения их и своих собственных размышлений о причинах, следствиях и характере тех событий, о которых он повествует. Новизна может и чудовищу придать очарование и сделать приятными такие вещи, которым нечем похвалиться, кроме своей редкости.

Подобным же образом любой приятный аффект или эмоция, которую может случайно вызвать новый предмет, вольется в то приятное чувство, которое естественно возникает благодаря его новизне, и усилит его. Новый костюм принесет удовольствие ребенку потому, что он отличается от его

* Est enim grata in eloquendo novitas et commutatio, et magis inopinata delectant. *Quint. Inst. Orat. Lib. viii. cap. 6* 4.

прежнего костюма; он также возбудит его гордость и даст ему надежду, что привлечет внимание его товарищей по играм. Изящная леди удовлетворяет свое тщеславие, когда она одной из первых одета по новой моде; ей кажется, что это утверждает ее высокое звание, выделяет ее из толпы и вызывает уважение.

Удовольствие новизны иногда усиливается размышлением. Когда понимание какого-либо предмета сопровождается очень значительными трудностями, удовольствие, которое мы ощущаем при напряжении ума, необходимом для преодоления этой трудности, увеличивается благодаря той радости, с которой мы размышляем о своем успехе, так как мы ее преодолели. Когда предметы носят такой характер, что, по нашему мнению, знакомство с ними увеличивает наши знания, удовольствие новизны возникает частично из удовлетворения, с которым мы размышляем о том, что добились такого увеличения знаний. Оба эти обстоятельства, сознание успеха и мнение о совершенствовании ума, являются составными частями того восторга, который испытывает математик, когда он впервые постигает трудное и запутанное доказательство.

Можно, далее, заметить, что новизна творений духа и искусства приобретает дополнительное очарование благодаря еще одному принципу, который будет объяснен ниже,— изобретательности автора, проявленной в них. Проложить новый путь, свершить то, чего прежде никто не пытался сделать, значит проявить не подражающую никому гениальность, которую мы всегда наблюдаем с удовольствием.

РАЗДЕЛ II

О ЧУВСТВЕ ВЕЛИЧИЯ И ВОЗВЫШЕННОСТИ

Величие, или возвышенность, приносит нам еще более высокое и благородное удовольствие благодаря особому чувству, неразрывно связанному с его восприятием; тогда как низость делает любой предмет, к которому она присоединяется, неприятным и отвратительным. Возвышенными являются те предметы, которые обладают *массой* (quantity) или большим размером в сочетании с *цельностью* *.

Для того чтобы вызывать чувство возвышенного, необходима значительная *величина*, или большая протяженность

* Большая часть видов возвышенного объяснена почти на основе тех же самых принципов, которые излагаются здесь, в «Опыте о возвышенном» д-ра Бейли *.

предметов, способных ею обладать. Эпитет «возвышенный» мы отнесем не к маленькому ручейку, какими бы прозрачными ни были его воды и как бы красиво он ни извивался; и не к узкой долине, хотя и разукрашенной цветами с тысячью самых разных приятных оттенков; и не к низенькому холму, хотя и покрытому самой прекрасной зеленью; но к *Альпам, Нилу*, океану, широкому простору неба и огромному ровному пространству, раскинувшемуся без конца и края ⁶.

Рассматривая предметы и идеи, мы всегда приспособляем свое состояние к их характеру. Дух, когда перед ним предстает большой предмет, расширяется в соответствии с размером этого предмета и охватывает его весь целиком, он наполняется одним огромным ощущением, которое полностью захватывает его, приводит в состояние торжественного спокойствия и поражает глубоким безмолвным удивлением и восхищением; ему так трудно расшириться до размеров своего объекта, что это оживляет и воодушевляет его настроение; и, преодолев сопротивление, которое в этом случае возникает, он иногда воображает, что присутствует в каждой частице той сцены, которую он созерцает; и на основании ощущения этой огромности испытывает благородную гордость и имеет очень высокое понятие о своей собственной способности ^{*}.

Крупные предметы, строго говоря, вряд ли в состоянии произвести самое полное впечатление, на которое они способны, если не являются также *цельными* или состоящими из частей, в огромной степени похожих друг на друга. Бесчисленные мелкие островки, разбросанные в океане и разбивающие перспективу, намного уменьшают величественность этого зрелища. Облака вносят разнообразие в картину неба и тем самым могут усилить его красоту, но неизбежно отвлекают внимание от его величия ^{**}.

Предметы, не являющиеся цельными, не могут обладать той величиной, которая необходима для возбуждения ощущения возвышенности. Если цельность отсутствует, дух

^{*} Лонгин удовлетворяется сведением ощущения возвышенного к *последнему* из этих принципов, не рассматривая остальных, а *этот последний* является всего лишь их следствием [?].

^{**} Это не означает, что в упомянутых случаях уничтожается возвышенность океана или неба; утверждается только, что она уменьшается. Значительная доля возвышенности сохранится в силу того сходства частей, которое по-прежнему существует.

воспринимает не один большой предмет, а множество мелких *: он получает неудовольствие от усилия, необходимого для перенесения внимания с одного предмета на другой, и получает отвращение от несовершенства той идеи, которой, даже после всех его трудов, он должен удовлетвориться. Но мы с легкостью воспринимаем одну единую идею цельного предмета, каким бы большим он ни был; вследствие этой легкости мы естественно считаем его одним: вид любой отдельной части дает представление о целом и позволяет воображению расширить и увеличить ее до бесконечности, с тем чтобы она заполнила собой весь дух.

Возвышенными называются даже многие такие вещи, которые, будучи лишенными протяженности, кажутся неспособными обладать большим размером — первым и главным условием возвышенности. Но если рассмотреть эти предметы, то можно обнаружить в них качества, которые обладают такой же способностью возбуждать расположение наблюдателя. Длительность существования; огромное число похожих вещей, соединенных или связанных таким образом, что они составляют одно целое, как бы приобретают характер *массы* и, подобно протяженности, увеличивают и возвышают дух, который их созерцает. Вечность — предмет, который заполняет весь объем души, более того, даже превосходит ее понимание; и поражает ее удивлением и восхищением. Наблюдая огромную армию или флот, мы не можем не ощущать их величия, которое возникает не столько из-за огромности пространства, ими занимаемого, сколько из-за количества людей или кораблей, которые в них объединены под одним командованием и взаимодействуют для достижения общей цели; соединение и подобие частей добавляет *цельность* к *огромности* их числа. Отсюда также выводится возвышенность науки, которая заключается в универсальных принципах и общих теоремах, из которых, как из неиссякаемого источника, вытекает множество выводов и зависящих от них истин.

Но разве мы не приписываем величие и возвышенность некоторым явлениям, совершенно лишенным какой бы то

* Один античный критик объявляет цельность необходимым условием возвышенного в живописи на основе того же самого принципа, который здесь утверждается, что должно делать ее необходимость всеобщей, так как она в равной мере распространяется на любой другой предмет *. На основе того же самого принципа Лонгин объясняет появление возвышенного: в единственном числе выражается то, что обычно выражается во множественном *.

ни было *массы*? Что может быть отдаленнее от массы, чем аффекты и привязанности души? Однако самый несовершенный и неразвитый вкус ощущает возвышенность в героизме, в великодушии, в презрении к почестям, богатству, власти, в благородном презрении к внешним вещам, в патриотизме, во всеобщем благоволении. Чтобы объяснить это, мы должны заметить, что поскольку ни один аффект не может существовать без своих причин, своих объектов и своих последствий, то, образуя идею любого аффекта, мы не удовлетворяемся восприятием его как простой эмоции духа, но мысленно перебираем предметы, в отношении которых он применяется, явления, которые его вызывают, и следствия, благодаря которым он себя обнаруживает. И поскольку они всегда входят в наше понятие аффекта и часто связаны с массой, то, естественно, делают аффект возвышенным. Разве удивительно, что мы считаем героизм величественным, когда, чтобы представить его себе, мы воображаем могущественного завоевателя, который, преодолевая самые грозные опасности, приобретает власть над *множеством* народов, подчиняет своему господству обладающие огромной *протяженностью* страны и добивается славы, которая доходит до самых отдаленных уголков мира и будет жить во *все* грядущие века? Что может быть воистину более великим, чем объект того благоволения, которое, не ограниченное узкими рамками близости или родственной связи, охватывает *множества*, включает в сферу своей деятельности целые *большие* общества и даже простирается от полюса к полюсу?

Необходимо также заметить, что все то, что возбуждает в душе ощущение или эмоцию, похожую на ту, которая возбуждается большими предметами, на этом основании называется возвышенным, поскольку для нас естественно относиться к тому же самому виду, обозначать тем же самым словом и часто даже путать друг с другом те предметы, которые мы созерцаем в одном и том же или сходном расположении духа. Отсюда неистовство моря в бурю и оглушающий грохот грома, внушающие пронизанное страхом смирение, называются возвышенными. По этой причине предметы, возбуждающие ужас, обычно возвышенны, поскольку ужас всегда подразумевает изумление, захватывает целиком всю душу и приостанавливает все ее движения.

Подобным же образом мы восхищаемся, относя их к возвышенному, высшим совершенством во многих областях; такой выдающейся силой, или властью, или гениальностью,

которая необычна и побеждает трудности, непреодолимые для более слабых способностей; такой силой духа, которая указывает на отсутствие низких и порочных аффектов, позволяет человеку презирать почести, богатство, власть, страдание, смерть; и ставит его выше тех наслаждений, которым люди обычно придают большую ценность, и выше тех страданий, которые они считают нестерпимыми. Совершенства такой высокой степени возбуждают удивление и изумление — ту же самую эмоцию, какая вызывается большим размером. В данном случае высокая степень *качества* производит на дух такое же воздействие, как огромность *количества*, и притом с помощью тех же принципов — расширяя и возвышая дух при понимании этих предметов.

Мы лишь кратко заметим, что возвышенные аффекты, обычно преобладающие в характере человека и единообразно проявляющие себя в подходящих выражениях и соответствующих следствиях, составляют достоинство и возвышенность личности.

Но для того, чтобы понять всю область возвышенного во всем ее объеме, необходимо отметить, что предметы, сами не обладающие этим качеством, тем не менее могут приобрести его благодаря *ассоциации* с теми, у которых оно есть. Природа ассоциации состоит в том, чтобы соединять разные идеи так прочно, что они становятся своего рода одной идеей. В таком положении качества одной части естественно приписываются целому или другой части. Ассоциация по меньшей мере делает переход духа от одной идеи к другой таким легким и быстрым, что мы рассматриваем обе, находясь в одном и том же расположении духа, и поэтому подвергаемся похожему воздействию их обеих. Тогда если любой предмет единообразно и постоянно представляет духу идею другого предмета, являющегося великим, он благодаря своей связи с последним будет сам считаться великим. Отсюда слова и выражения называются высокими и величественными. Возвышенность стиля возникает не столько из звучания слов, хотя, несомненно, это обстоятельство имеет какое-то влияние, сколько из характера идей, которые мы обычно связываем с ними, и характера лиц, среди которых они чаще всего употребляются. Таково же и происхождение того величия, которое мы приписываем предметам высоким, расположенным на возвышенном месте; того почтения, с которым мы рассматриваем предметы, удаленные от нас в любом направлении; и того высшего восхищения, которое возбу-

ждается вещами, удаленными во времени, особенно относящимися к античности или прошлым временам *.

Но самые многочисленные примеры величия, вызываемого ассоциацией, дают нам изящные искусства. Во всех них возвышенное достигается главным образом тем, что художник возбуждает *идеи* возвышенных предметов; а в тех, которые основаны на подражании, это качество возникает главным образом благодаря тому, что точность подражания заставляет нас образовывать идеи и постигать образы возвышенных оригиналов. Мысль обладает менее интенсивной энергией, чем чувство. Однако *идеи*, особенно когда они ярки, всегда рассматриваются с некоторой степенью той эмоции, которая сопровождает их первоначальные *ощущения* и часто доставляет почти такое же удовольствие отраженным чувствам, когда они запечатлеваются в духе с помощью умелого подражания.

В произведениях архитектуры величие может в некоторых случаях возникать благодаря их большому размеру: ибо мы обычно оцениваем значительность предметов, сравнивая их с другими, принадлежащими к тому же виду; и хотя ни одно сооружение не может сравниться по массе со

* Автор *Трактата о человеческой природе*¹⁰ весьма остроумно свел эти явления к принципу ассоциации. Суть его рассуждений, в той мере, в какой ее необходимо отметить здесь, сводится к следующему: «Поскольку мы привыкли каждый миг наблюдать трудность, с какой поднимаются вверх предметы вопреки сопротивлению силы тяжести, идея подъема всегда подразумевает понятие о силе, приложенной для преодоления этой трудности; понимание этого оживляет и возвышает мысль таким же образом, как крупный предмет, и тем самым придает пространству, расположенному над нами, гораздо большую видимость величия, чем такому же пространству, но идущему в любом другом направлении. Ощущение большого размера, которое тем самым начинает сопровождать расстояние между нами и предметом, переносится на предмет, который занимает высокое положение и расположен над нами, и считается, что оно вызывается этим предметом; и этот предмет благодаря такому переносу приобретает величие и возвышенность. И здесь мы можем попутно заметить, что эта естественная склонность связывать идеи величия с предметами, расположенными над нами, является причиной того, что слово *«возвышенный»* в переносном смысле применяется к любого рода соперству, особенно к тому его виду, который возвышает дух благородной гордостью при его понимании. Подобным же образом нашему переносу пространства, отделяющего нас от предмета и сопровождающего его ощущения, на отдаленный предмет обаяно то почтение, с которым мы взираем на предметы, отдаленные в пространстве, и высоко ценим их. А поскольку мы испытываем больше трудностей и должны израсходовать больше энергии при преодолении времени, чем при преодолении пространства, и при подъеме в прошлые времена, чем при спускании в то, что является будущим, то в силу этого мы ценим выше и рассматриваем с большим почтением вещи, отдаленные во времени, чем вещи, отдаленные в пространстве, и людей и предметы древности, чем те, которые мы представляем самим себе в грядущие века».

многими творениями природы, которые никоим образом не считаются великими, все же высокие дворцы и пирамиды, намного превосходящие по своим размерам другие сооружения, обладают *сравнительной* значительностью, которая влияет на дух так же, как если бы они были *абсолютно* большими. Но все же главным источником величия в архитектуре является *ассоциация*, благодаря которой колонны внушают идеи силы и долговечности, а все сооружение порождает возвышенные идеи богатства и величия владельца.

В живописи возвышенное иногда возникает благодаря умелому введению своего рода диспропорции, которая придает определенному правильно выбранному члену большее количество *массы*, чем он обычно обладает *; но величественны главным образом те произведения, которые либо при помощи искусного распределения красок, света и тени представляют возвышенные предметы и внушают их идеи **; либо при помощи выразительности черт и положений фигур заставляют нас воспринимать возвышенные аффекты, проявляющиеся в оригиналах. И сила ассоциации настолько всеохватна, что искусный художник может выразить любую степень возвышенного как в самом большом, так и в самом малом предмете. В миниатюрах *Джулио Кловио*¹² она проявляется так же ощутимо, как и в полотнах *Тициана* или *Микеланджело*.

В тех искусствах, где орудием подражания служит язык, возвышенное должно, очевидно, возникать полностью из ассоциации, поскольку это единственный принцип, из которого слова берут свою силу и значение. И мы можем обнаружить, что в этих искусствах возвышенность, рассматриваемая в точном значении слова, сводится к очень немногим общим качествам.

Поэт или оратор обладают этим совершенством в том случае, если чувства, которые они выражают, или сюжеты, которые они берутся описывать, содержат в себе возвышен-

* Так, по утверждению *Хогарта*¹¹, непередаваемое величие Аполлона Бельведерского возникает благодаря необычной длине его ног и бедер. «*Анализ красоты*», гл. II.

** Здесь можно заметить, что в живописи фигуры редко могут обладать такой большой массой, чтобы этого само по себе было достаточно для того, чтобы вызвать чувство возвышенного, однако сравнительная *значительность*, а также *цельность* фигур, частей и членов тела составляют одно из главных средств, при помощи которых полотно внушает возвышенные идеи и тем самым само становится возвышенным. Поэтому сохранение значительности и цельности в искусстве живописи рекомендуется как необходимое условие для возвышенности.

ное, относящееся либо к природе, либо к аффектам и человеку; и чем величественнее оригиналы, тем больше возвышенность подражания. Отсюда при классификации возвышенных чувств критики ставят на первое место такие, которые имеют отношение к богам¹³. Когда *Гомер* хотел передать возвышенную идею *Распри*, он придал этому воображаемому персонажу огромность массы, наделив его такой громадной фигурой, что, идя по земле, он головой достает до неба¹⁴.

При помощи того же самого приема *Вергилий* создает великую идею *Славы*.

Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.
AEn. I. iv. ver. 177¹⁵.

Возвышенность противоположных чувств двух латинских поэтов в отношении *Катона* возникает подобным же образом из величия темы, достоинства описываемого характера.

Et cuncta terrarum subacta
Praeter atrocem animum Catonis.
Hor.¹⁶
Secretosque pios, his dantem jura Catonem.
Virg.¹⁷

Из-за превосходства величия темы эта последняя требует несомненного предпочтения. Первая же на самом деле приобретает дополнительную силу благодаря искусству композиции, посредством которого первый намек на выступление против власти *Цезаря* вызывает задержку мысли, своего рода взволнованное ожидание, которое, смешиваясь с этим благородным ощущением, усиливает его. Темы, сами по себе столь величественные, должны придавать возвышенность сочинению, когда они раскрыты таким образом, чтобы целиком передать или усилить ту эмоцию, которую они естественно возбуждают.

Если главная тема автора лишена внутреннего величия, ее можно сделать величественной, сравнивая или каким-либо образом связывая с предметами, являющимися таковыми. При помощи этого же средства усиливается реальное величие предмета. Отсюда метафора, сравнение и образное выражение часто приводят к возвышенности¹⁸. *Цицерон* возвышает идею милосердия *Цезаря*, представляя ее богоподобной*. *Сенека*** дает возвышенную идею гения *Цицерона*,

* Homines ad Deos nulla re propius accedunt, quam salute hominibus danda.
Pro Ligar 19.

** Illud ingenium, quod solum populus Romanus par imperio suo habuit. *Controv.* lib. 1.²⁰

сравнивая его с величием и размахом Римской империи. Воздействие сравнения иногда усиливается тем, что писатель исподволь намекает на превосходство своего предмета над тем, с которым он его сравнивает, и искусно приписывает последнему определенные черты, которые, не делая его низким (ибо это уничтожило бы весь эффект сравнения), тем не менее ставят ниже первого. Именно таким путем Гомер умудряется передать величественную идею *греческой* армии, заставляя Приама с похвалой отозваться об армиях, которые он раньше видел во *Фригии*, но одновременно признать, что эта намного превосходит их ²¹. При помощи того же самого средства один итальянский поэт изображает Венецию, которую он прославляет более величественной, чем Рим.

Si pelago Tyberim praefers, urbem adspic utramque;
Illam homines dices, hanc posuisse Deos.
 Sanazar ²².

Венеция становится величественной благодаря метафорическому употреблению слова «*pelagus*» — море — и той связи, которой она, по словам поэта, связана с богами; а ее величие еще более усиливается сравнением с Римом, который признается великим, но одновременно намеренно принижается противопоставлением «*pelagus*» Тибру и связью последнего с людьми. Способность придавать возвышенность предметам, от природы ею не обладающим, путем связывания их с другими — преимущество, принадлежащее искусствам, где подражание осуществляется с помощью языка; ибо все остальные могут добиться возвышенного, только копируя такие предметы, которые сами по себе обладают этим качеством *.

Принципы, изложенные нами, объясняют также возвышенность музыки; представляется, что частично она создается протяжностью и торжественностью звучания; первая составляет как бы объемность для слуха, вторая способствует тому спокойствию и постепенному расширению духа, которое сопровождает восприятие возвышенного; и это состояние усугубляется, когда артист, искусно имитируя воз-

* Может быть, необходимо повторить, что здесь мы имеем в виду только возвышенное в точном значении слова; ибо это выражение часто употребляется для обозначения любого выдающегося достоинства произведения. *Лонгин* определяет его таким образом ²². Трактую столь свободно, он объясняет его, говоря о сильном, страстном и даже прекрасном и изящном.

вышенные аффекты или их объекты, внушает их своим слушателям и заставляет их почувствовать действие аффектов.

Далее уместно заметить, что предметы могут быть лишены величия и, однако, не считаться низкими или низменными; а наоборот, могут обладать другими качествами, которые в высшей степени удовлетворяют нас, но по-другому. Только когда величие необходимо и ожидаемо, тогда простое его отсутствие вызывает представление о низменности. Так, отчетливо заметный недостаток в массе по сравнению с предметами того же самого рода; сходство отдельных представителей высшего вида с существами или явлениями на класс ниже их; или недостаток возвышенности в творениях искусства или духа, которые намеревались подражать оригиналам или говорить о предметах безусловно благородных, вызывает в нас отвращение и возбуждает презрение. Это чувство в равной мере часто возникает по ассоциации, когда внушаются низкие и порочные идеи; например, когда образы и сравнения, заимствованные у низких предметов, применяются к важному явлению. Так слова и фразы тоже становятся низкими, когда они возбуждают низменные идеи либо благодаря своему собственному прямому значению, либо благодаря тому, что их обычно употребляют только лица низкого звания.

РАЗДЕЛ III

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, ПРЕКРАСНОГО

Прекрасные предметы относятся к разным родам и вызывают удовольствие посредством разных принципов человеческой природы.

Первый вид красоты — красота *формы*, и принадлежит она предметам, обладающим *единообразием*, *разнообразием* и *пропорциональностью*. Каждое из этих качеств в отдельности доставляет удовольствие определенной степени; но если они объединяются, то доставляют исключительное удовлетворение.

Легкость понимания предмета, если она умеренна, доставляет нам удовольствие: дух обретает хорошее мнение о самом себе, если он способен сформировать свое понимание предмета без неудовольствия или труда. В этом состоит ценность ясности мысли и языка, которая приятна по контрасту с неясностью, поскольку последняя влечет за собой нелег-

кий поиск значения частей или направленности целого, что требует большего труда, чем мы хотим затратить. Отсюда также вытекает, почему приятны *единообразие* и *цельность*. Предметы, наделенные этими качествами, легко проникают в наш дух; они не рассеивают наше внимание, не торопят нас слишком быстро переключаться от одной картины к другой; вид части внушает представление о целом и, заставляя дух довообразить все остальное, вызывает приятное напряжение его энергии.

Вследствие этого во всех прекрасных творениях природы *единообразие* сохраняется в общей внешности соответствующих друг другу частей. И хотя как в естественных явлениях, так и в изящных искусствах абсолютно точная правильность формы избегается, тем не менее ее необходимо сохранять в такой мере, чтобы не дать разнообразию переродиться в путаницу и неразбериху. Обычно фигуры правильной формы предпочтительнее фигур неправильных; а те, у которых параллельны стороны, — тем, у которых они не параллельны. *Единоеобразие* необходимо для красоты каждого живописного полотна *. Даже когда представляется необходимым преднамеренно избегать совершенного подобия в изображении двух сходных между собой сторон предмета — например, вид человеческого лица сбоку, поза человека или профиль здания, — тем не менее это должно быть сделано таким образом, чтобы изображение, хотя и не вызывая *ощущения*, могло, несмотря на это, в соответствии с правилами перспективы, внушить *идею* точного *единообразия*. Чтобы придать *цельность* множеству отдельных явлений, философ прослеживает движение к общим для них качествам и сводит их к общим причинам; и только когда он это сделал, создается красота научных теорий **.

- * Altera pars tabulae vacuo ne frigida campo,
Aut deserta silet, dum pluribus altera formis
Fervida mole sua supremam exurgit ad oram.
Sed tibi sic positis respondeat utraque rebus,
Ut si aliquid sursum se parte attollat in unâ,
Sic aliquid parte ex aliâ consurgat, et ambas
Aequalparet, geminas cumulando aequaliter oras.

Fresn. de Arte Graph. ver. 145 **.

** *Единоеобразие* и *цельность*, строго говоря, самостоятельные отдельные идеи; первое подразумевает сходство соответствующих друг другу частей; вторая — малое число неодинаковых частей во всем предмете. Но поскольку оба доставляют удовольствие на основе одного и того же принципа, здесь было сочтено излишним проводить строгое различие между ними.

Но когда единообразие выступает в своем совершенном и чистом виде, оно имеет склонность пресыщать чувство, становится скучным и погружает дух в беспокойное состояние праздности. Поэтому оно одно не может вызывать ни очень высокое, ни очень длительное удовольствие. Чтобы его оживить, нужно *разнообразие*. Когда оно отсутствует, единообразие вырождается в скучную правильность. Разнообразие в некоторой степени удовлетворяет чувство новизны, поскольку наши идеи меняются, переходя от созерцания одной части к созерцанию другой. Этот переход приводит дух в действие и дает ему занятие, а сознание этого приятно *.

Мы обнаруживаем, что творения природы усердно культивируют разнообразие, о чем свидетельствует, например, неровная поверхность земного шара; бесконечное количество форм и оттенков в цветах, которые его украшают; прихотливые извивы рек; дикость природы, которую мы даже стремимся копировать с помощью искусства; и десятки тысяч других случаев. Чтобы обеспечить разнообразие, архитектор обогащает свои сооружения украшениями самой различной формы. Во всех работах, отмеченных вкусом, чрезмерное единообразие избегается при помощи бесчисленных изящных расположений фигур, разнообразия архитектурных деталей и контрастного противопоставления частей **.

* *Причудливость* (Intricacy), которая часто увеличивает красоту, может рассматриваться как вид *разнообразия*; по крайней мере ее приятность объясняется той же самой причиной; и разнообразие наиболее естественно сочетается с единообразием, а причудливость — с цельностью.

** Inque Figurarum cumulis non omnibus idem
Corporis inflexus, motusque; vel artubus omnes
Conversis pariter non connitantur eodem;
Sed quaedam in diversa trahant contraria membra,
Transverseque aliis pugnent, et caetera frangent.

Fres. de Arte Graph. ver. 137²⁵.

Способность разнообразия производить красоту столь велика, что один остроумный художник²⁶, который недавно *анализировал* ее, не без основания свел почти всю ее к этому принципу и определяет искусство композиции только как «искусство хорошо варьировать». Он считает единообразие необходимым лишь в той мере, в какой оно требуется для передачи идеи покоя или движения, исключаящего падение. Но здесь он заходит слишком далеко. Легко было бы привести примеры, когда единообразие вводится намеренно, хотя оно ни в малейшей степени не может привести к этому последствию: и он признает, что красота пребывает только в *спокойном* разнообразии; это необходимо подразумевает примесь единообразия. Он даже достаточно убедительно доказывает, что единообразие не является единственным или главным принципом совершенной красоты. Однако часто оно и само по себе составляет определенную степень красоты; например, в прямых и параллельных берегах канала.

Если бы разнообразие было действительно беспредельным, дух устал бы и испытывал неудовольствие от постоянного перехода от одной части к другой, не имея перспективы когда-либо дойти до конца своего труда; он был бы недоволен и испытывал отвращение, обнаружив, что после бесчисленных попыток понять предмет бесконечные различия и сложное строение частей по-прежнему сводят на нет все его усилия и не дают ему завершить его идею. Поэтому определенная доля единообразия всегда должна быть примешана к разнообразию предметов; в противном случае это разнообразие, вместо того чтобы вызывать умеренную энергию, заставит нас заниматься бесконечным трудом, что вскоре вынудит наше удовольствие переродиться в неудовольствие.

Эти два качества, умеряя тем самым воздействие друг друга, увеличивают удовольствие, исходящее от каждого из них, давая духу одновременно противоположные удовлетворения от легкости и активного напряжения, смешанных друг с другом и смягчающих друг друга.

Пропорциональность заключается не столько в соотношении частей, поддающемся точному измерению, сколько в общем соответствии сооружения предлагаемой цели; опыт позволяет нам немедленно воспринимать ее лучше, чем могут определить любые искусственные методы. Поэтому ее влияние на красоту вытекает из *пригодности* (fitness) * — принципа, который мы сейчас проиллюстрируем.

Очень небольшая диспропорция в любом из членов человеческого тела вызывает безобразие. В произведениях искусства малейшее отклонение от естественной гармонии частей всегда портит их.

Существует и другого рода *пропорциональность* (по крайней мере не целиком и полностью зависящая от полезности), которая сохраняется во внешнем виде предметов, когда в отношении друг друга и целого ни одна из частей не настолько мала, чтобы раствориться благодаря своей малости при восприятии нами целого; и когда ни одна из них не настолько велика, чтобы мы, останавливая на них свой взгляд, не могли отчетливо воспринимать одновременно и их отношение к целому и к другим частям. Фигуры, у которых очень много сторон, теряют значительную часть своей красоты, которая могла бы возникнуть в результате этого разнообразия, из-за отсутствия пропорциональности между

* См.: «Анализ красоты» Хогарта, гл. XI.

сторонами и диаметром. В такой же мере работы, выполненные во вкусе *готики*, перегруженные мелкими украшениями, не достигают совершенной красоты как из-за своей диспропорциональности, так и из-за отклонения от цельности.

Подобно тому как больше всего удовольствия нам доставляет то, что приводит нас к очень высокому мнению о наших собственных способностях, неприятнее всего для нас то, что напоминает нам об их несовершенстве. Этим и объясняется то, что отсутствие упомянутой выше пропорциональности вызывает у нас отвращение. Оно заставляет нас приобретать низкое и, следовательно, неприятное мнение о своих способностях, поскольку делает невозможным образование одного целостного представления о предмете. Разнообразие его частей может позабавить нас и удержать от попыток понять целое; и тогда, особенно если к нему будет присоединено единообразие, это принесет нам некоторую степень удовольствия и составит низший и несовершенный вид красоты. Но пропорциональность все же необходима для совершенства красоты и полного удовлетворения правильного и утонченного вкуса.

Таким образом, отсутствие любой из этих составных частей, недостаток либо единообразия, либо разнообразия, либо пропорциональности, уменьшает красоту предметов; но где их всех не хватает, должно господствовать безобразие. Фигуры могут быть желательны или ценны в силу других причин; но без этих качеств они не могут быть прекрасными.

Полезность, или *пригодность* вещей к соответствию своим целям *, составляет еще один вид красоты, отличный от красоты формы. Она имеет такое большое значение, что хотя *удобство* иногда в менее важных случаях приносится в жертву *правильности*, тем не менее большая степень неудобства обычно уничтожает все то удовольствие, которое должно было бы возникнуть из симметрии и пропорциональности частей. Особое совершенство творений природы заключается именно в том, что по крайней мере у самых благородных из них самая совершенная пригодность к осуществлению их соответствующих целей соединяется и при-

* В «*Traité du Beau*» Crousaz'a ²⁷ пригодность, являющаяся принципом отдельного вида красоты, смешивается с единообразием, которое представляет собой всего лишь одну составную часть красоты фигур.

ведена в соответствие с огромным изяществом формы *. Устанавливая критерий красоты и пропорциональности для разных видов, мы придаем очень большое значение пригодности и полезности. И хотя самое совершенное искусство бесконечно ниже природы в умении сочетать полезное с пропорционально-правильным, тем не менее ни одно из его произведений не считается шедевром, если в нем не встречаются эти два достоинства **; а чтобы добиться полезности в достижении конкретных целей, формам, обладающим меньшей красотой, постоянно оказывается предпочтение, даже в тех случаях, когда красотой вовсе не пренебрегают. Не какой-либо многогранник, обладающий большим разнообразием сторон, а именно куб избран в качестве пьедестала за свою стабильность. Полезность определила, хотя и со значительной свободой, размеры и общую форму большинства музыкальных инструментов и часовых механизмов, и если не соблюдать эти размеры и формы, то самое большое изобилие украшений не может сделать названные инструменты и механизмы прекрасными образцами своего вида. Непригодность делает неприятными, если их неправильно применить, те украшения, которые на подобающем им месте могли бы быть истинно изящными. Блеск отдельной фигуры в историческом полотне лишь увеличит ее несовершенство, если он отвлечет глаз от того, что должно быть главным, и помешает тому впечатлению, которое должна произвести вся картина. В литературном произведении самые утонченные рассуждения, самые тщательные описания, самый высокий пафос вызовут неудовольствие, если они нарушают единство, если они не способствуют, или даже хуже — препятствуют главному замыслу, которому должно быть подчинено все.

Sed nunc non erat his locus ³⁰.

Ошибочность их расположения целиком уничтожает присутствующую им красоту. Вообще конкретные правила их применения могут быть выведены из цели и замысла творений духа: это направляет автора в выборе, расположении и украшении частей; и именно этим должен руководствоваться критик в своем суждении. Повествование, поэзия и красно-

* In plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata, — ut ea, quae maximam utilitatem in se continent, eadem haberent plurimum vel dignitatis, vel saepe etiam venustatis. Cic. *de Orat.* lib. III ²⁹.

** Cic. *ibid.* ²⁹.

речие, именно из-за того, что они имеют отношение к разным целям, подчиняются очень разным законам: и разнообразие правил, относящихся к подчиненным им подразделениям, вытекает из того же самого источника. Если бы можно было обойтись без пригодности, собрание прекрасных чувств и фигур речи, выраженных приятным языком, могло бы полностью удовлетворить наш вкус, даже если они не были бы связаны друг с другом.

Для того, чтобы понять природу того удовольствия, которое вызывается пригодностью, необходимо заметить, что когда мы обнаруживаем в следствиях большую степень единообразия или умело примененной сложности, чем можно было бы ожидать на основании законов случайного, особенно когда мы признаем, что пригодность отвечает важной цели, тогда мы делаем вывод не только о наличии намерения, но и об умении и искусстве; это подразумевает умственное превосходство и совершенство, и их созерцание приносит благородное удовлетворение; с другой стороны, ошибочность замысла, свидетельствующая о несовершенном умении и отсутствии гениальности, доставляет нам большое неудовольствие. Следовательно, когда мы видим какое-либо произведение, то при помощи естественной ассоциации мы обязательно должны понять его цель; склонные сравнивать, мы изучаем соответствие частей в отношении этой цели; если какие-либо из них вредят ей, мы испытываем отвращение из-за отсутствия мастерства, которое выдает это несовершенство. Мы рисуем в воображении картину тех неудобств, которые должны возникать в результате непригодности всего сооружения; мы образуем яркие их идеи, что вызывает почти такие же беспокойные эмоции и аффекты, как будто мы действительно их переживали; и тем самым часто стираем все благоприятные впечатления, которые могли бы быть вызваны другими качествами предмета. Но когда в результате изучения выявляется пригодность всех частей, удовлетворение, с которым мы размышляем об умении и мастерстве, таким образом проявленных, переносится на следствие, находящееся с ним в столь близком родстве, так тесно связанное с ним причинной обусловленностью; и мы соответственно начинаем испытывать сильное чувство восторга, которое необходимо сопровождает обладание тем, что так хорошо задумано и исполнено, или использование его.

Красота *красок* полностью отличается от обоих первых видов красоты и доставляет нам удовольствие на основе

принципов совершенно иных. Поскольку различные цвета есть не что иное, как разные степени и видоизменения света, некоторые из них менее вредны для органов зрения, чем другие, и на этом основании в некоторых случаях считаются прекрасными.

Некоторые цвета благодаря своему *блеску* к тому же возбуждают живое и сильное ощущение, которое доставляет нам удовольствие, вызывая радостное и оживленное расположение духа при созерцании их.

Но в большинстве случаев красота цвета разрешается в *ассоциации*; одобряются те, которые либо благодаря естественному напоминанию, либо благодаря обычаю или мнению вызывают приятные идеи любого вида или же связаны с ними; и не одобряются те, которые каким-либо образом приобрели связь с неприятными идеями. Зелень полей вызывает восторг не только потому, что безвредна для глаз, но главным образом потому, что внушает приятную идею плодородия. Цветущий вереск образовал бы ковер, достаточно приятный для глаз, если бы мы могли отделить от его вида идею бесплодия гор и равнин, которые он покрывает. Цвета одежды считаются красивыми или наоборот в зависимости от характера идеи, которую они заставляют нас образовать относительно положения, настроения и характера того, кто ее носит.

В некоторых случаях определенная одежда вследствие установленных обычаев внушает всем почти одну и ту же идею. Когда образуется эта *всеобщая* связь, тем самым создается своего рода стандарт в одежде для лиц, занимающих определенное положение или имеющих определенную профессию. Мы начинаем воспринимать пристойность в соответствии с ним; и испытываем недовольство и считаем неприличным, когда от него заметно отходят.

Если идея, внушаемая одеждой, различна для различных людей, так же обстоит дело и в отношении оценки цвета; что одному внушает живость и яркость ума, другому дает идею цветистости и ветренности; одно и то же платье может внушить одним идею серьезности и спокойствия, другим — идею скуки и суровости.

Краски, употребляемые в живописи, рассматриваются здесь только в отношении их нежности или яркости; эти качества, как бы ни были они ценны, тем не менее не имеют такого большого значения, как их способность представлять величие или красоту образа или изображать объемные тела

при помощи искусного и умелого подражания, которое само по себе восхищает нас, каким образом — будет объяснено здесь позднее.

Красота красок может быть усилена добавлением *разнообразия* — обстоятельства, которое придает очарование самой невероятной их смеси при условии, что они сами по себе приятны, особенно если они будут так расположены, чтобы выгодно оттенять яркость или красоту друг друга, взятых по отдельности.

Вероятно, нет слова, которое использовалось бы в более широком смысле, чем красота; оно применяется почти ко всему, что доставляет нам удовольствие. Хотя такое употребление, несомненно, слишком неопределенно, мы можем, не совершая ошибочного отклонения от точности, применить определение «прекрасное» ко всякому удовольствию, которое передается через зрение и у которого нет своего точного отдельного названия; к удовольствию, которое мы получаем либо когда объект зрения внушает приятные идеи других чувств; либо когда внушенные идеи — приятные, образованные в результате ощущений зрения; или когда оба эти условия совпадают. Во всех этих случаях красота, по крайней мере отчасти, разрешается в ассоциации.

Мы уже наблюдали первый способ создания красоты на примере красок, которые сами представляют собой объекты зрения, возбуждающие приятные идеи, не являющиеся производными от зрения. Так, подобным же образом общий вид лица человека часто указывает на хорошие душевные качества, которые не только сами по себе одобряются как добродетельные, но и, будучи таковыми, распространяют красоту на то лицо, в котором они запечатлены; отрицательные же аффекты, выраженные во внешнем виде, придают безобразию даже самым прекрасным чертам.

Вторым способом образуется та единственная красота мысли или чувства, которая, собственно, и относится к данной категории; та красота, которая возникает, когда описываемый предмет приятен зрению, например свет, цветы, поля, луга, рощи; или же когда она иллюстрируется образами вещей столь же приятных. Это — самая большая составная часть красоты сельской местности; она в той или иной степени входит во все виды поэзии*.

* Другие способы достижения чувства прекрасного или приятного, такие, как метафора, басня, антитеза, нравственность, возвышенность и т. п., принадлежат к другим категориям.

Третьей причине, или союзу двух первых, обязаны своей красотой подражания *прекрасным* оригиналам как по форме, так и по цвету. Замечено, что искусства, которые используют данный способ, обладают большими преимуществами для подражания красоте, чем возвышенности. Эту последнюю они могут представить, как мы видели, только внушая *идеи* величественных предметов; но копии, если их рассматривать как оригиналы, не будут величественными, поскольку они почти всегда лишены значительности, этого самого важного условия величественности. Но подражания прекрасным оригиналам независимо от сходства с ними прекрасны, поскольку они не могут выставить свои достоинства на обозрение мысли иначе, как самостоятельно обладая ими в той или иной степени; и часто они обладают ими в столь же совершенном виде, что и их прототипы. Статуя обладает той же правильностью и пропорциональностью, что и ее оригинал. Картина может быть равной предмету, который она представляет, не только по симметрии и верности изображения, но и по цвету.

Типы красоты, которые мы объяснили, отличаются друг от друга по своим принципам, хотя благодаря сходству вызываемой ими эмоции они отнесены к одному роду. Но часто в предметах они сочетаются по-разному и этим своим союзом делают наше удовлетворение еще более полным. В красивом лице соединяются все принципы красоты. К точной симметричности и правильной пропорциональности различных черт лица добавлен еще его цвет, состоящий из белого и красного цвета, самих по себе прекрасных, но их красота еще более усиливается благодаря той искусной манере, с которой они распределены на лице, и тому, что они указывают на здоровье и свежесть; а изящество всего лица усиливается его живой выразительностью, что немедленно заставляет нас воспринимать пронизательность, мудрость, скромность, любезность и тому подобные приятные качества духа, который оживляет эту изящную форму; причем одобрение, сопровождающее это восприятие, вновь отражается на лице, которое его вызвало.

РАЗДЕЛ IV

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, ПОДРАЖАНИЯ

Точность и живость подражания дают нам еще одно удовольствие вкуса, которое, поскольку у него нет специального названия, обычно выражается словом «красота»; а

некоторыми называется относительной, или вторичной, красотой, чтобы отличить ее от объясненных выше видов красоты, которые называются абсолютными, или первичными³¹. Мы обладаем врожденным чувством, которое получает высшее удовлетворение от намеренного сходства предметов, даже если в оригинале нет ничего приятного. Сходство — очень мощный принцип ассоциации, который, постоянно связывая идеи, в которых оно обнаруживается, и ведя наши мысли от одной из них к другой, порождает в людях сильную склонность к проведению сравнения. Поскольку сравнение подразумевает в самом этом действии легкое напряжение ума, оно в силу этого приятно. Поскольку для того, чтобы по копии обнаружить оригинал, требуется дальнейшее проявление энергии и поскольку это обнаружение вызывает приятное сознание нашей собственной проницательности и мудрости и включает в себя приятное чувство успеха, узнавание сходства вследствие сравнения увеличивает наше удовольствие*. А когда подражание сделано намеренно, наше восхищение искусством и изобретательностью художника распространяется на то следствие, из которого мы делаем вывод об этом искусстве, и завершает тот восторг, который внушает само произведение.

Отсюда тот экстаз, с которым знаток созерцает главные творения выдающихся мастеров живописи и скульптуры. Отсюда основное достоинство поэтических или ораторских описаний; присущее им совершенство возникает благодаря тому, что автор тщательно отбирает самые важные и самые выдающиеся качества своего предмета и соединяет их в такую картину, которая быстро оживает в уме читателя и прочно запечатлевает в его духе живую идею оригинала. Основа красоты метафоры и аллегории заключается в том, что они незаметно внушают аналогии вещей; основа красоты сходства и сравнения — в том, что они более определенно выдвигают эти аналогии. Этим они придают чувству тонкость. Большая часть фигур речи и тропов красноречия заимствует свое изящество из того, что они употребляются таким образом, чтобы соответствовать тем естественным выражениям или объектам тех аффектов или чувств, которые движут оратором или которые он хотел бы внушить своей аудитории. Невероятность, которая состоит в отсутствии

* См.: Хатчесон. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели, трактат I, раздел IV.

сходства с естественными предметами, всегда делает миф или историю менее занимательной; а если невероятность очень велика или распространяется на существенные явления, то часто делает историю целиком отталкивающей.

Когда подражают великолепным оригиналам, их копии заимствуют свое очарование не только у точности подражания, но также у совершенства, которое они представляют; и то удовлетворение, которое доставляют эти копии, может быть почти в равной степени справедливо приписано как красоте и возвышенности, так и подражанию. Поскольку в данном случае усложняются принципы красоты, то, как следствие, будет более сложным и ее воздействие, и она доставит духу гораздо больше восторга, чем любая из ее составных частей в отдельности. Статуя Геркулеса, в совершенстве передающая пропорциональность, силу и мужество, должна быть красивее самого наиточнейшего изображения Терсита или Силена. Работы Полигнота, которые представляли красивые предметы, несомненно, были превосходнее картин Дионисия или Павсона, как бы искусно они ни изображали обычные или несовершенные предметы³². Древнегреческих или современных итальянских художников всегда будут предпочитать фламандцам, которые, хотя подражали хорошо, не проводили тщательного отбора тех красот природы, которые заслуживают того, чтобы им подражали*. «*Маргит*»³³ (*Margites*) Гомера не мог бы доставить нам такого высокого наслаждения, какое мы получаем от «*Илиады*». Как бы точно ни подходило сравнение к предмету, оно доставит еще больше удовольствия, если взято из того, что передает только благородные и приятные идеи, и никакие другие: и более того, если будут введены идеи, прямо противоположные упомянутым, этого будет достаточно, чтобы самый величественный предмет превратился в насмешку.

Но все же наиболее заметно сила подражания проявляется тогда, когда оно не сочетается с другими принципами, усиливающими его воздействие: ибо тогда оно выступает в чистом и ни с чем не смешанном виде, и мы не можем сомневаться в том, что всем полученным удовольствием чувства обязаны только ему одному. Его сила действительно столь

* В этом отношении античные художники были столь осторожны, что не довольствовались подражанием самым совершенным индивидуальностям, которых они встречали; но, соединив совершенства многих людей, они образовывали одну общую идею, более полную, чем можно было бы вывести из любой одной реально существующей личности³⁴; ³⁵.

велика, что оно не только без помощи других принципов порождает значительное удовольствие, но часто восхваляет несовершенные или имеющие недостатки оригиналы и добивается предпочтения для них; и, выбрав в качестве своих объектов, делает приятными такие вещи, которые были бы неприятны, если бы мы смотрели непосредственно на них. Самые дикие скалы и горы; предметы, по своей природе самые безобразные; даже болезнь и страдание, если их искусно изобразить на полотне, приобретают красоту³⁶. Пародии и юмор доставляют удовольствие, главным образом копируя несовершенства и нелепости. Совершенное подражание характерам нравственно порочным может заставить нас думать о них с удовольствием, несмотря на тревожные чувства неодобрения и ужаса, которые они возбуждают. Характер *Яго* омерзителен, но мы восхищаемся тем, как *Шекспир* его изобразил. Более того, персонажи, обладающие одними недостатками или недостатками, смешанными с добродетелями, во всех родах литературы предпочитают безупречным героям, поскольку они представляют собой более правильные копии реальной жизни. Приятное ощущение, возбужденное подражанием, столь сильно, что побеждает и превращает в восторг даже *неприятные* впечатления, которые производят подражаемые предметы. Не может быть более убедительного доказательства свойства подражания доставлять удовольствие, чем то, что оно делает приятными те аффекты, которые, когда они вызваны естественным путем, составляют одно неудовольствие, ничем не смягченное. Когда напряженное ожидание, беспокойство, страх возбуждаются в трагедии с помощью подражания их объектам и причинам и внушаются нам через сочувствие, они доставляют не только более серьезное, но и гораздо более сильное и благородное удовлетворение, чем весь смех и все веселье, которые может возбудить фарс или комедия. Вызванные таким образом как вторичные идеи, они возбуждают и занимают дух, побуждают его к самой большой активности и дают для нее простор; в то время как наше внутреннее сознание того, что данный случай отдален или выдуман, тут же позволяет удовольствию подражания освободить нас от тех истинных мук, которыми сопровождалось бы их непосредственное воздействие.

Из всего сказанного очевидно, что удовольствие подражания возникает из сочетания ряда причин. Кроме действия сравнения, которое является одним и тем же во всех

случаях, точность сходства, наше обнаружение его и искусство, необходимое, как мы сознаем, для того, чтобы осуществить подражание, соединяются, чтобы принести нам удовлетворение.

Точность сходства вряд ли одобряется в большей мере, чем это необходимо для того, чтобы показать искусство художника и дать нам возможность обнаружить оригинал. *Караваджо*³⁷ подвергается критике за то, что слишком тщательно следует природе, а *Джозеппино*³⁸ — за то, что вольно отходит от нее, вдаваясь в фантастические экстравагантности. Аналогичным образом среди античных скульпторов *Деметрий* критикуется за то, что слишком тщательно соблюдал сходство и приносил в жертву ему красоту, и из-за этого считался ниже *Лисиппа* или *Праксителя*, которые, превосходно передавая сходство, в то же время сохраняли его только в той мере, в какой оно не противоречило красоте * Точность сходства в любом творении духа может быть доведена до того, что вырождается в неприятное раболепие; и легко отбрасывается, когда отклонение от сравнения представляется результатом высшего искусства. Однако самым совершенным средством подражания несомненно является то, которое способно передать самое совершенное сходство. Из всех изящных искусств превосходство в этом в большинстве случаев принадлежит скульптуре; и в предметах, полностью подходящих для живописи, — больше живописи, чем поэзии.

Но даже несовершенство средства подражания может иногда добавить достоинство следствию. Хотя оно делает сходство менее точным, само это обстоятельство усиливает удовольствие, вызывая сознание большей проницательности при обнаружении оригинала; одновременно с этим получение сходства с помощью неподходящих материалов, что подразумевает преодоление больших трудностей, порождает более высокую оценку изобретательности художника. В этом отношении живопись требует большего искусства, чем скульптура. По этой причине прекрасная картина возбудит такое же большое удовольствие, как и статуя. То, что она, являясь плоскостью, представляет объемные тела только с помощью распределения света и тени, служит доказательством величайшего умения. И если в ком-нибудь воспитали

* Ad veritatem *Lysippuni* et *Praxitelem* accessisse optime affirmant. Nam *Demetrius* tanquam nimis in ea reprehenditur, et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior. *Quint. Instit. Orat.* lib. xii. cap. 10³⁹.

тонкий вкус, но не давали увидеть живопись до тех пор, пока он не стал взрослым, вряд ли можно представить себе тот восторг, который он должен почувствовать, впервые обнаружив, что картина — всего лишь плоскость, покрытая разными красками, после того как раньше он твердо верил тому, что, подобно предметам, для него привычным, она сама обладает выпуклостями и впадинами, которые она представляет *. А поскольку каждая трудность исполнения усиливает нашу идею искусства, с помощью которого она преодолевается, не только *важность* работы, но также и *трудность* изображения аффекта и характера с помощью рисунка и цвета увеличивает красоту исторического полотна. С этой точки зрения поэзия, осуществляющая подражание с помощью установленных символов, никоим образом не напоминающих реальные предметы, в отношении многих вещей более несовершенна в подражании, чем другие искусства: но это несовершенство придает ей своего рода достоинство, поскольку это искусство тем не менее способно внушать очень живые идеи своих объектов. Но что составляет ее неоспоримое превосходство над всеми другими родственными искусствами, это ее особая и непревзойденная способность подражать самым благородным и самым важным из всех объектов, самым спокойным чувствам сердца и человеческим характерам, проявленным в длинной цепи поступков. Ибо, определяя сравнительную ценность подражательных искусств, мы должны оценивать не только достоинства *средств* или *способов* подражания, на которые они соответственно претендуют; но также важность того, чему они подражают, ценность тех *целей*, для достижения которых они приспособлены **.

РАЗДЕЛ V

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, ГАРМОНИИ

Чувство гармонии, которое придает своего рода красоту звучанию, не только воздействует на все искусства, которые

* Отсюда — знаменитый спор между художником и скульптором относительно достоинства их искусств, когда оба исходили из действительных принципов превосходства; скульптор приводил в качестве аргумента совершенство сходства в своем искусстве; художник — высшую изобретательность, которую обнаруживает его [искусство]. Слепой отдал предпочтение последнему. Этот спор не может быть решен, пока заранее не будет определено, какой принцип приемлем для обоих.

** Все это должно быть принято во внимание, чтобы объяснить природу любого из изящных искусств: и только после того, как природа каждого раскрыта, можем мы судить об их относительной важности ⁴⁰.

применяют язык, но и само закладывает единственную основу искусства музыки. Благодаря ему слух получает от своих объектов удовольствие, подобное тому, какое получает зрение от форм предметов. Это удовольствие сводится к приятности *отдельных* звуков и к очарованию и силе умелого *сочетания* их.

Отдельные звуки бывают сильные или слабые, высокие или низкие, пронзительные или мягкие, ровные или прерывистые. Если мы хотим доставить удовольствие слуху, необходимо уделить внимание этим качествам. Если звуки слишком слабы, они не ударяют с такой силой, которой достаточно, чтобы принести удовлетворение; если слишком громки, они оглушают нас. Слишком высокий звук терзает слух; а чрезмерно низкий слишком скучный и безжизненный, чтобы доставить удовольствие. *Пронзительность* мешает звукам достаточно заполнить слух и, следовательно, сопровождается ощущением их бесполезности; но полное и широкое звучание, занимая весь объем слуха, приобретает величие и внушает восторг. Прерывистые звуки раздражают слух своими грубыми неровными звучаниями: *плавность* и ровность необходимы для того, чтобы звуки не были неприятными.

Гармония предполагает приятность отдельных нот, но вызывается только *сочетанием* звуков. Различные соединения членораздельных звуков, добавленные к отдельным качествам каждого из них, делают одни слова гармоничными, другие — грубыми. Некоторые членораздельные звуки не легко сочетаются друг с другом; переход от одного расположения органов речи к другому труден и нелегко; и некоторое сочувствие к говорящему заставляет слушателя почувствовать это напряжение и труд. Именно частота таких сочетаний мешает благозвучию в любом языке и делает некоторые языки менее приятными и благозвучными, чем другие. В предложениях, периодах и речах гармония или резкость стиля возникают из повторения звуков или их сочетаний, по отдельности приятных или неприятных: и гармония приносит тем больше восторга, чем больше *разнообразия* допускает размер произведения. Мы признаём важность разнообразия, как только подумаем о том, насколько утомительно однообразие каденции. Более высокая гармония поэзии достигается благодаря большей легкости ее комбинаций в сочетании со значительной степенью *единообразия* и правильной *пропорциональностью* по времени, необходимый способ

получения которой в каждом языке определяет его просодию: а разнообразие средств, которые нужно применить для этой цели в разных языках, вносит аналогичное разнообразие в дух и размер их стиха.

Всегда, когда наше удовольствие порождается последовательностью звуков, это восприятие носит сложный характер; оно состоит из *ощущения* данного звука или ноты и *идеи* или воспоминания о предыдущем, которые благодаря своему смещению и совпадению вызывают такой таинственный восторг, который ни один из них по отдельности не произвел бы. И он часто усиливается *ожиданием* последующих нот. Отсюда частично вытекает, что мы вообще получаем больше всего удовольствия от тех музыкальных произведений, с которыми знакомы: наше понимание их более полно уравнивает силу новизны. Отсюда также следует, что мы часто со временем приобретаем любовь к тому, чем сначала не очень восторгались; повторение позволяет нам ожидать последующую ноту, и это ожидание восполняет недостаток в ощущении настоящего и идее прошедшего звука, когда он отделен от нее, как бы скрепляя их и заставляя переходить один в другой без затруднений или резких скачков. Чувство, память и воображение тем самым все вместе заняты представлением внутреннему органу последовательности звуков, которые, должным образом расположенные, особенно в музыке, наполняют нас исключительным восторгом.

Замечено, что необходимое и приятное расположение звуков в *мелодии* имеет в своих принципах большое сходство с тем расположением частей, которое составляет красоту форм [тел]. Это — последовательность нот, находящихся по отношению друг к другу в правильной *пропорциональности* по времени; настолько *разнообразных* по длине и интервалам *, чтобы не допустить пресыщения и утомления; и одновременно столь *единообразных*, что переходы все сами по себе приятны, легко воспринимаются слухом и подчинены ключу, который всем управляет.

Те же самые принципы не менее очевидны в *гармонии*; высший восторг от нее происходит именно по той причине, что она обладает некоторыми еще более совершенными из

* Подобно тому как огромная сила *пропорциональности* по времени очевидна из всеобщего внимания, которое ей уделяется в музыке любого рода, так и *влиятельное разнообразие* ритма проявляется особенно в барабане, который обязан ему одному всей музыкой.

этих качеств. *Единообразие* сохраняется почти неизменным; различные части сочетаются таким образом, чтобы их многочисленность не вызвала никакого диссонанса; но чтобы созвучные ноты, незаметно переходящие одна в другую, вместе поражали слух без сумятицы или разноголосицы. Одновременно с этой цельностью последовательно осуществляется исключительное *разнообразие*; каждая отдельная часть представляет собой отчетливый ряд искусно подобранных разнообразных звуков; мелодией всех частей наслаждаются одновременно: колебания созвучий совпадают не постоянно, а через равные интервалы; разнообразие созвучий и их последовательностей приводит к большему разнообразию гармоний; а тщательно продуманное введение диссонансов не дает чувству пресытиться, если симфония слишком затянулась. В то же время *пропорциональность* делается более заметной и искусной, так как ее сохраняют во всех частях; и новый вид ее вводится благодаря их сравнительной силе. Столь велика действенность этих принципов, что они одни вызывают очень высокое удовольствие, хотя музыка не возбуждает ни одного аффекта.

Но все же главная сила музыки заключается в ее *выразительности*. Благодаря этому качеству музыка применяется в отношении определенного предмета: тем самым она приобретает пригодность, становится приспособленной к достижению некоей цели и волнует душу тем аффектом, который изберет артист * Ее самое главное достоинство составляет ее способность воздействовать на аффекты. И действительно, поскольку все ощущения и эмоции, похожие по своему чувству, склонны представлять друг друга духу; музыка, вызывающая благодаря своей гармонии приятное расположение души, делает нас особенно склонными к каждому приятному чувству. Но она использует также и другие средства. Благодаря естественной пригодности звуков к осуществлению подражания своим объектам и естественным выражениям или к ассоциации с ними она вселяет в грудь соответствующие аффекты; приводит в состояние спокойной безмятежности, смягчает до нежности или жалости, погружает в печаль, утешая, приводит к грусти, будоражит страхом, возвышает радостью, побуждает к мужеству или приводит в восторг благочестием; и тем самым невыразимо восторгает душу.

* Отсюда разные виды музыки могут в соответствии с тем, что все они приятны, отвечать различным и даже противоположным целям ⁴¹.

РАЗДЕЛ VI

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, НАСМЕШКИ

В нашем перечислении простых способностей, составляющих вкус, мы не должны забыть то чувство, которое воспринимает странное, смешное, юмористическое и остроумное и получает от этого удовлетворение; а удовлетворение его обычно вызывает веселье, смех и развлечение и всегда склонно к ним. Будучи по своему достоинству ниже остальных, это чувство тем не менее никоим образом не является презренным. У него есть своя область, правда, менее важная, чем у других, однако и полезная, и приятная. Так же, как те судят о серьезных и важных предметах, оно требует полной юрисдикции над теми, которые более нелепы.

Его объект — *несообразность* вообще, или неожиданное и необычное смешение *родства* и *противоположности* в предметах. Если говорить более точно, оно получает удовлетворение от *несообразности* и *противоречия* в одном и том же предмете; или в предметах, которые в основном, в главном — *близки и родственны* друг другу; или от неожиданного *сходства* или *родства* между предметами, в целом *противоположными* друг другу и *непохожими* друг на друга.

Дисгармонирующие и несовместимые друг с другом обстоятельства в одном и том же предмете образуют нелепость, от которой мы склонны получить развлечение. Таковы трусость у хвастуна; невежество у человека, которому полагается что-то знать или который претендует на такое знание; достоинство любого рода, сочетающееся с низостью; чувства или стиль произведения, не соответствующие теме. Мы склонны соединять части предметов в одно целое и приписывать им единство и близкое родство; мы ожидаем, что все они должны быть совместимы друг с другом, подходить друг к другу и гармонировать друг с другом; а когда мы обнаруживаем в отношении их прямо противоположное, то объявляем их смешными и нелепыми.

Мы сравниваем, таким образом, не только свойства одного предмета, но также и предметы, напоминающие друг друга или каким-либо ным способом тесно связанные между собой; и их противоположность порождает в нас аналогичное ощущение. Проявление противоположности характера и поведения у разных лиц, особенно принадлежащих к одной семье или профессии, часто составляет контраст, доставляющий развлечение. Аффект, сильный по своему

выражению, но вызванный пустяковой причиной, порождает у нас смех. Вопиющее расхождение между средствами и целью, когда средства либо явно недостаточны для достижения цели, либо слишком трудоемки и дороги по сравнению с реальной важностью цели, на основании того же самого принципа смехотворно.

Человеческая фантазия столь любознательна, что постоянно заставляет нас сравнивать вещи совершенно несравнимые; и подобно тому, как выявление противоположности при сравнениях, о которых мы говорили выше, оказывается источником удовольствия и развлечения, так и открытие неожиданных сходств, аналогий и родственных отношений является таким же источником. Когда низшие животные подражают поступкам или сообразительности человеческих существ, это вызывает у нас веселье.

Явления, содержащие в себе противоречивость любого вида, о которой мы здесь упоминали и которую мы обнаружили, всегда доставляют удовлетворение чувству насмешки; но они одновременно могут возбуждать и более важную эмоцию, которая, захватывая ум, мешает нам замечать эту противоречивость или заглушает чувство, возникающее в результате ее, как только оно начинается. Хотя из всех явлений самым противоречащим естественной системе нашего духа является огромное зло, оно никогда не считается смешным *. Страдание или несчастье никогда само по себе не является смешным; оно может стать таковым только из-за случайной связи с неподходящими обстоятельствами и если оно не сможет вызвать такую сильную жалость, которая могла бы поглотить смешное ощущение.

Остроумие, юмор и насмешка ** представляют собой умелое подражание необычным и содержащим внутренние противоречия оригиналам и доставляют нам удовольствие,

* Nec insignis improbitas, et scelere juncta, nec rursus miseria insignis agitata ridetur: facinorosos majore quadam vi, quam ridiculi, vulnerari volunt; miseros illud nolunt, nisi se forte jactant. Cic. *de Orat.* lib. II. 42.

** Автор очень хорошо знает, что эти три разновидности подражания сильно отличаются друг от друга. Было бы очень любопытно установить особый характер каждой из них и отметить ее реальное отличие от остальных. Но поскольку тема эта в значительной мере нова, ее невозможно рассмотреть со всей тщательностью или же в такой мере, чтобы убедительно доказать справедливость теории на очень узком материале. А подробное изучение ее заняло бы чрезмерно большое место в общем исследовании вкуса. Поэтому было сочтено целесообразным ограничиться указанием на то, что является общим для остроумия, юмора и насмешки, и дать примеры, показывающие, как теория, выдвинутая здесь, распространяется на всех их.

не только часто показывая нам их более совершенно, чем мы могли бы сами их наблюдать, но также добавляя к нему то удовлетворение, которое является результатом подражания. Это удовлетворение по своей собственной природе серьезно, но меняется благодаря чувству, сопровождающему предметы, которым подражают, и служит только для того, чтобы усилить презрение или развлечение, которое они порождают.

Во всех этих разновидностях подражания противоречивость в самом предмете или в отношении образов, используемых для ее выявления, очевидна. *Батлер*⁴³, изображая людей всякого звания, стремящихся реформировать церковь и государство, использует неожиданное сочетание остроумия и юмора, чтобы высмеять это повальное увлечение. Тем самым получилось великолепное смешение противоречия и сходства; *противоречия* между обычными занятиями простолюдинов-мастеровых и трудным и благородным делом законодательства и политического управления; *сходства* не только потому, что лица, занятые, таким образом, не свойственным им делом, те же самые, но и потому, что их требования перемен, как правило, выражены языком, приспособленным к стилю их соответствующих ремесел*. Описание образованности *Гудибраса* становится остроумным благодаря необычному контрасту между достоинством наук, ему приписываемых, и доказательствами его понимания их, взятыми из примеров самого низкого рода**. Ножны, используемые для хранения еды, ру-

* Потом лудильщики, громко вопя.
 Приспособили церковь и веру для починки чайников...
 Портные забросили изношенную одежду
 И стали перелицовывать и латать церковь...
 Иные взялись за старое платье, пальто и плащи;
 Ни стихарей, ни требников.
 («Гудибрас», часть I, песнь 2, ст. 536 и далее)

** Он был в логике великий критик,
 Искусный и глубокий аналитик...
 Он готов был доказать силой аргумента,
 Что человек — не лошадь, а канюк — не птица,
 И что лорд может быть совой,
 Теленок — олдерменом, гусь — мировым судьей,
 А грачи — членами комитета и попочителями...
 (Песнь I, ст. 65)
 А что до красноречия, то как откроет рот,
 Оттуда тут же вылетает троп...
 (Ст. 81 и далее)

В математике он был еще сильнее. ...
 (Ст. 119—188)

коять шпаги — для супа, кинжал — для чистки сапог или подрумянивания сыра как приманки в мышеловку, представляют идеи, поразительно разнородные * Шпага и кинжал так непохожи на странствующего рыцаря и его карлика; норовистая лошадь — на неуправляемое государство; мужество, возбуждаемое военной музыкой, — на эль, скисающий от удара грома; разорванные штаны — на протекающий сосуд; пробуждение дня — на изменение цвета рака, когда его варят, — что когда они одновременно представляются вниманию с помощью сравнения, метафоры, намека или аллюзии, их неожиданное сходство в определенных обстоятельствах вызывает веселье **. В юмористическом опи-

- * Когда мы начнем говорить о его ножнах,
Это — шкаф, где он хранил свою еду.

(Ст. 303)

Его разящая шпага была привязана сбоку,
Вблизи его бесстрашного сердца;
В ее рукоять можно было наливать суп,
Она служила и для боя и для обеда.

(Ст. 351)

Кого-нибудь заколов или проломив чью-либо голову,
Он скоблил доску или резал хлеб,
Подрумянивал сыр или бекон, даже если
Они шли как приманка в мышеловку, ему было все равно.
Он чистил сапоги и сажал в землю
Лук-порей и все остальное.

(Ст. 381)

- ** У этой шпаги был пажем кинжал,
Для своих лет он был ростом мал:
И потому служил ей так усердно,
Как карлики служат рыцарям верным.

(Ст. 375, 920, 931)

Вместо трубы и барабана,
Которые пробуждают мужество война,
Звук которых усиливает доблесть, как пиво,
При ударе грома превращающееся в уксус.

(Песнь II, ст. 107)

Мои штаны долго сопротивлялись
Ярости зимы и жгучих морозов,
Но покорились времени (что может ему не покориться!)
И дали страшную трещину...

Так тяжело нагруженный корабль...

(«Блестящий шиллинг»)

Солнце давно уже кончило дремать
На коленях у Фетис,
И, подобно раку, попавшему в кипяток, утро
Из темного стало превращаться в красное.

(«Гудибрас», часть II, песнь 2, ст. 29)

сании *Аддисоном* ⁴⁴ страха *Тинсела* нас развлекает странность и чудовищный характер этого аффекта; он противоречит его объявленным принципам мнимой храбрости и доходит до безумной паники по самому пустячному поводу. Высмеивая человеческие слабости, нападая на них своим остроумием или юмором, *Свифт* ⁴⁵ изображает их противоречивость и нелепость. Попытки создавать ученые тома с помощью движений механического орудия; извлечь солнечные лучи из огурца; строить дома сверху вниз, начиная с крыши; превратить паутину в шелк; смягчить мрамор, чтобы делать из него подушки для постели и подушечки для иглолок; вывести породу голых (без шерсти) овец, очевидно, невозможны или бесполезны, или же и то и другое одновременно.

РАЗДЕЛ VII

О ЧУВСТВЕ, ИЛИ ВКУСЕ, ДОБРОДЕТЕЛИ

Нравственное чувство не только само по себе является вкусом высшего порядка, с помощью которого мы различаем правое и неправое, совершенное и ошибочное в людях и их поведении, но и распространяет свое влияние на все самые значительные творения искусства и духа. Им никогда не пренебрегают в серьезных свершениях, и оно проникает даже в самые смешные. Оно претендует на *совместную власть* с другими принципами вкуса; оно требует приверженности морали в эпосе и драме и объявляет самые остроумные полеты мысли, его не содержащие, безумством и пустым развлекательством. Нечто нравственное проникло не только в серьезные замыслы *Рафаэля* ⁴⁶, но и в юмористические рисунки *Хогарта*.

Более того, наше нравственное чувство претендует на власть, *превосходящую* власть всех остальных чувств. Оно делает нравственность главным условием; и если это требование где-то в какой-то мере не соблюдается, никакие другие качества не могут искупить этот грех. Отдельные достоинства могут быть одобрены, но произведение в целом подвергается осуждению.

То, что очень большая часть чувств, вызываемых творениями гения, возникает в результате проявления названного чувства одобрения или осуждения, слишком очевидно и не требует особого рассуждения с нашей стороны. Самые благородные и самые восхитительные объекты подража-

ния — эмоции, характеры и поступки; и их особое достоинство возникает почти целиком из того, что они постоянно раскрывают и используют нашу нравственную способность. Благодаря одобрению с ее стороны мы более действенно, чем благодаря чему-либо иному, заинтересовываемся некоторыми из изображенных лиц и сочувствуем всем изменениям в их положении. Она наполняет нас радостным одобрением добродетельного человека и отвращением, не совсем неприятным, если оно возбуждается таким образом, к человеку порочному. Когда первому сопутствует процветание и успех, мы ощущаем его хорошие качества, мы радуемся, видя, что они достойно вознаграждены, мы приходим в состояние восхижительной безмятежности, довольства и доверия к справедливому провидению; когда он подавлен разочарованием и превратностями судьбы, мы чувствуем, что он этого не заслужил, и испытываем приятную боль сострадания к его невзгодам и добродетельное негодование в отношении тех, кто навлек их на него. Когда процветает порочный человек, мы пылаем от возмущения, мы испытываем своего рода меланхолический упадок духа; когда он страдает, мы начинаем осознавать опасность зла, ужас вины; мы допускаем, что он получил по заслугам, но к нашим обвинениям примешивается жалость. Таким образом мы переживаем эти самые важные аффекты; их внушение составляет самое высокое наслаждение, которое только могут принести действия вкуса.

Не будет необходимости особо описывать то огромное влияние, которое оказывает нравственное чувство на вкус любого рода, если мы только вспомним те различные восприятия, которые оно передает. Ему принадлежит наше восприятие справедливости, красоты и очарования добродетели, равно как и уродства, безобразия и отвратительности порока, вызываемых естественными качествами каждого из них в отдельности. Из него выводится наше восприятие приличия, пригодности и гармонии первой; противоречивости, неприличия и непригодности второго; это возникает из молчаливого сравнения их со стремлением и конституцией духа. С помощью его мы осознаем, что добродетель обязательна, справедлива и правомерна; и что порок неправилен, незаконен и несправедлив; это представление имеет своим источником главенство нашей способности, выражающей одобрение или неодобрение, в качестве нашего внутреннего управляющего предписывающей закон жизни. То же

самое чувство передает восприятие заслуг и истинного достоинства в добродетели, недостатков и дурных черт в пороке; восприятие, которое всегда возбуждается в нас, когда мы думаем одновременно о нравственном и физическом добре или зле. Из этого разнообразия ощущений возникают все отраженные аффекты, которые считают своими объектами хороших или плохих людей. Достаточно лишь немного подумать, чтобы узнать, в какой мере эти чувства и аффекты входят в восприятия, относящиеся ко вкусу.

Может быть, сказанного достаточно для анализа вкуса и разложения его на те простые способности человеческой природы, которые являются его [вкуса] принципами. Предметы обладают свойствами определенными и устойчивыми, не зависящими от настроения или каприза, способными воздействовать на умственные принципы, общие для всех людей, и, воздействуя на них, естественно, вызывают проявления чувств вкуса во всех его формах. Если в каком-либо отдельном случае они окажутся недейственными, это следует приписать какой-либо слабости или болезни человека, который остается бесстрастным, когда эти качества представлены его взору. Как мы установили в результате исследования, эти качества воздействуют на людей, за *очень немногими* исключениями; но сами эти качества, без *какого-либо* исключения, являются составными частями совершенства или несовершенства самого разного рода. Далее мы рассмотрим, что необходимо для восприятия их с самым полным удовольствием. (. . .)



ТОМАС РИД

ЛЕКЦИИ ОБ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВАХ ¹

Все объекты человеческого познания можно разделить на два вида: относящиеся к телу и относящиеся к духу. Искусства и науки можно равным образом разделить на две большие группы: относящиеся к предметам материальным и относящиеся к предметам нематериальным. Теология, пневматология ², логика и т. п. заимствуют свои первоначальные принципы из философии духа; они обращены к духу и предназначены оказывать на него какое-то влияние. Астрономия, медицина, химия, физика, ботаника и т. п. и все искусства человеческие заимствуют свои первоначальные принципы из философии тела и предназначены оказывать на него какое-то влияние.

Но есть и третья группа [искусств], в которую включаются музыка, поэзия, живопись, ораторское искусство, драматические представления и т. п. Они занимают промежуточное положение между двумя первыми; они больше связаны с материей, чем первые, и больше связаны с духом, чем вторые ³. Так, живопись представляет духу материальные предметы, но предназначена оказывать на него какое-то влияние. Театральные представления предназначены для просвещения духа, хотя сам характер изображения материален. То же самое можно сказать в отношении вообще всех изящных искусств. Однако представляется, что из них поэзия и ораторское искусство больше, чем все остальные, нацелены на дух и меньше всех остальных связаны с материей. Таким образом, представляется, что изящные искусства занимают промежуточное положение между двумя большими категориями искусств и наук. Они предназначены для воздействия на дух, хотя предметы, при помощи которых они его осуществляют, материальны; следовательно, их первоначальные принципы следует искать не в науках, от-

носящихся к телу или духу, а в связи, которая существует между ними.

Поэтому я предполагаю рассмотреть, во-первых, связь между духом и телом; во-вторых, рассмотреть вкус, поскольку он является той способностью, благодаря которой мы воспринимаем красоту или безобразие его объектов; в-третьих, сделать замечания относительно искусств, зависящих от вкуса, или изящных искусств; в-четвертых, рассмотреть ораторское искусство — и, в-пятых, показать, как можно усовершенствовать эти способности ⁴. Сначала я рассмотрю связь между духом и телом.

ДУХ И ТЕЛО

Человек — существо, состоящее из духа и тела. Благодаря способностям духа он разумное и нравственное создание и составляет часть духовной системы. Благодаря своему телу он составляет часть материальной системы. Благодаря своему духу он способен размышлять, судить, воспринимать, думать и т. п. Следовательно, дух должен быть простой несмешанной субстанцией. Тело противоположно ему; это субстанция, которую мы можем соединять, разлагать, разделять, раскалывать и т. д. Но с духом так обращаться нельзя. Он не имеет протяженности, ширины или длины. И из всего того, что мы знаем о духе и теле, можно заключить, что нет двух более непохожих друг на друга вещей. Но какими бы непохожими они ни были, мы знаем, что они объединены, хотя каким образом — для нас абсолютно необъяснимо. Однако их союз распадается в момент смерти. Тело возвращается к первоначальным элементам, из которых оно состоит, и подвергается всем изменениям, нам известным. Мы также в полном неведении относительно того, когда они впервые соединяются — в момент зачатия или рождения. В отношении этого велось много споров; но дело мудрого человека — пренебрегать теми вопросами, в разрешении которых он вообще не может добиться какой-либо определенности. Если так, то поскольку в данном случае ни у той, ни у другой стороны нет доказательств, давайте займемся только рассмотрением последствий этой связи, а они могут быть разделены на следующие три группы: во-первых, воздействие на дух и тело их союза; во-вторых, признаки состояния духа на основании некоторого состояния тела и состояния тела на основании некоторого состояния духа;

в-третьих, [надо] показать аналогию между телом и духом и ее влияние на язык.

Следовательно, нам нужно рассмотреть, какое влияние оказывает на дух и тело их союз, и я выделю в этом вопросе четыре аспекта: во-первых, что мы воспринимаем внешние предметы своими органами чувств; во-вторых, что мы испытываем приятные и неприятные ощущения, возникающие в зависимости от состояния тела; в-третьих, что наши умственные способности во многом зависят от состояния тела; в-четвертых, что наши волевые (active) способности во многом зависят от состояния тела.

Но тогда, во-первых, восприятие зависит от наших органов чувств. Мы уже раньше рассматривали восприятие, так что нет нужды много говорить о нем. Замечу только, что мы мало о нем знаем. Нам абсолютно неизвестно, каким образом мы воспринимаем⁵. Однако, хотя это выше нашего понимания, нам следует удовлетвориться тем, что нам уже известно. Мы знаем достаточно, чтобы жить. Все наши восприятия внешних предметов получают через органы чувств. Однако мы абсолютно незнакомы с природой этого впечатления, производимого предметами на наши органы чувств. Мы не знаем, является ли оно ударом, волнообразным движением, колебанием нервов и т. д. Мы можем быть уверены только в одном — что ни один из атрибутов материи не может вообще вызвать восприятие. Как говорит г-н Юм, для причины необходимо только одно — чтобы у нее было следствие. Если следовать этой логике, то день должен быть причиной ночи, здоровье — болезни, богатство — бедности и т. д. Хотя мы мало знаем о причине и следствии, все же нам известны некоторые принципы здравого смысла, относящиеся к ним. Каждая причина должна быть адекватна своему следствию, а в следствии не может быть такого качества, которое не содержалось бы в причине. Можно ли тогда сказать, что простая материя или движение могут быть достаточны для создания чувства (sense) и всего разнообразия способностей человека? Действующая причина (efficient cause) должна обладать способностью к действию. Из всего, что мы знаем о материи, следует, что она инертна. Поэтому невероятно, чтобы она могла быть причиной восприятия. Очевидно, мы не могли бы воспринимать, если бы у нас не было способности к восприятию. Теперь очевидно, что тело вообще не могло дать нам эту способность, поскольку оно само ею не обладает. Следовательно, мы должны выводить ее от бога.

И тогда выдвигается возражение: почему бы мы не могли воспринимать без вмешательства тела? Мы можем ответить, что все наши способности ограничены волею бога. Они хорошо соответствуют нашему положению в мироздании. Другие существа высшего порядка, возможно, воспринимают без помощи тела; но воля божества такова, что в отношении нас дело обстоит по-другому. И, возможно, в каком-либо будущем состоянии мы сможем обладать большими силами и способностями. Так, бабочка сначала существует в виде куколки; ее способности соответствуют этому состоянию. Затем, когда она превращается в гусеницу, ее способности увеличиваются; а когда она становится бабочкой, ее способности еще более возрастают. Мы воспринимаем то же самое в отношении человека. В чреве матери он находится почти в состоянии нечувствительности. В детстве способности увеличиваются, хотя дух, как и тело, все еще очень слаб. В конце концов мы приходим к зрелости, когда и наш дух и наше тело достигают совершенства. Но тогда, возможно, наше нынешнее состояние настолько же ниже того, которое наступит в будущем, насколько детство уступает зрелости. Поэтому мы должны удовлетворяться той частью разума, которую выделил нам всемогущий. Тем не менее мы находим философов, стремящихся [полностью] объяснить наш способ восприятия. Но нельзя обнаружить мудрость там, где у нас нет фактов или доказательств в подтверждение наших рассуждений. Философам лучше бы оставить в покое дело объяснения этих вещей; ибо мы не в состоянии привести причину того, почему лучи, падающие на ладонь, не могут породить зрения, как это происходит, когда они попадают в глаза.

Теперь я перейду ко второму разделу, о том, что наши приятные и неприятные ощущения возникают в зависимости от состояния тела. Всякое удовольствие и неудовольствие должно исходить либо от тела, либо от духа. Ощущение может возникнуть только у чувствующего существа, и все ощущение должно содержаться в духе. Но у нас также есть телесные ощущения. Те ощущения, которые возникают в результате вины или плохого поведения, потери дорогого друга и т. д., называются духовными (mental) ощущениями; те, которые возникают от боли при ожоге и т. п., называются телесными (corporeal) ощущениями. Следует считать, что такое различие весьма справедливо. Хотя мы не можем знать физическую причину телесного неудовольствия или

удовольствия, нам известна все же их цель; ибо благодаря им мы можем избежать болезни. < . . > ⁶. Если бы только были сделаны тщательные наблюдения, они принесли бы огромную пользу. Те, кто хочет улучшить свои умственные способности, должны тщательно соблюдать необходимую умеренность в еде, питье и сне; крайности в любом из них плохи и ведут к притуплению способностей. Они также должны беречься и не усердствовать чрезмерно в занятиях. Необходимы перерывы на расслабление: лук, который все время натянут, вскоре утратит свою силу. Но в данном случае нельзя устанавливать какие-либо правила. Ум и способности разных людей очень сильно отличаются друг от друга. Подобно тому как тело после слишком большого напряжения чувствует усталость, располагающую к покою, дух после слишком большого труда испытывает ощущение аналогичного рода, призывающее к отдыху. Один час напряженной работы принесет больше пользы, чем три, в течение которых ум не находился в надлежащем состоянии.

В-четвертых, наши духовные способности во многом зависят от состояния тела. Для доказательства этого нам не нужно много рассуждать; в истинности данного положения каждый может легко убедиться на основании своего собственного опыта. Наглядным свидетельством этого, по нашему мнению, являются приступы истерии, которые возникают в результате определенных состояний тела; лунатизм и сумасшествие — два убедительных примера того, в какой степени наши духовные способности, так же как и наши способности мыслительные, подвергаются воздействию со стороны состояний тела. Иногда человек, находящийся на первой стадии сумасшествия, говорит и размышляет более разумно, чем раньше. В другие же периоды он теряет всякую способность к этому.

Перехожу теперь ко второй части первого раздела нашего обсуждения вопроса о том, как влияет на дух и тело их союз. Рассмотрев только что влияние тела на дух, я снова перехожу к рассмотрению последствий союза духа и тела, в данном случае воздействия духа на тело. Как мы видим, жизнь целиком и полностью возникает из этого союза, и как только он распадается, то тело, которым ранее так восхищались, мы рады похоронить в земле. Я выделю в этом вопросе четыре аспекта: во-первых, насчет различных произвольных движений; во-вторых, — движений, которые вначале произвольны, но затем становятся столь привыч-

ными, что мы не ощущаем в них никакого волевого акта; в-третьих, насчет наших произвольных движений, таких, как движения внутренних органов; в-четвертых, насчет воздействия различных аффектов на пищеварение и другие движения внутренних органов, и т. д.

И тогда в отношении произвольных движений можно сказать, что все они возникают в результате волеизъявления. Когда я желаю вытянуть руку, это движение немедленно происходит; и на этом основании мы склонны считать, что здесь все очень легко. Но здесь все очень таинственно. Они (произвольные движения) возникают не в результате волевого акта тела, потому что тело не может проявить волю, а в результате волевого акта духа. Но тогда возникает вопрос: каким образом акты духа могут оказывать какое-либо воздействие на тело? Это очень трудный вопрос для тех философов, кто полагает, что они могут объяснить все; но для тех, кто все объясняет властью божества, это легко. Мы сознаем только волеизъявление; мы не знаем, каким образом это волеизъявление может вызвать действие или движение. Некоторые утверждают, что дух не является действующей причиной этого движения. Они говорят, что действующей причиной является сокращение мускулов. Ибо, продолжают они, в процессе самого действия мы не ощущаем этого сокращения мускулов, а я бы несомненно его почувствовал, если бы дух был действующей причиной. Следовательно, утверждают они, дух не является действующей причиной, и должна быть какая-то иная [действующая] причина. Другие придерживаются того мнения, что мы вначале ощущаем эти движения, но привычка заставляет нас забывать о них. Это мнение было впервые выдвинуто немецким физиком и химиком Шталем⁷. Он утверждает, что дух является действующей причиной всех этих движений. В подтверждение этого мнения он приводит в качестве примера музыканта. Сначала тот должен приложить большие старания, чтобы научиться двигать пальцами и извлекать из инструмента все звуки; но затем он достигает в этом деле совершенства и вообще о пальцах и не думает. Он играет, не направляя усилие воли на движение своих пальцев. Нет сомнения, сходство здесь существует, но не в такой степени, чтобы мы приняли его как само собой разумеющееся. Но полностью объясняя это привычкой, мы, пытаясь объяснить саму причину, испытываем такие же трудности, как и раньше. Привычку так же трудно объяснить, как и любую из

наших врожденных способностей. Эти движения все совершаются как в ранние периоды жизни, так и в годы зрелости, так что выучить их мы просто не можем. Хотя доводы г-на Штала очень остроумны, они не кажутся достаточно убедительными. В философии, как и во всяком другом деле, правильный путь — это здравый смысл. Когда мы отходим от него, то теряемся во тьме и мраке. Но даже исследование г-на Штала не имеет такого уж большого значения. Мы уверены по крайней мере в факте, а каким образом он совершается, это уже не столь важно, разве что надо бы удовлетворить наше любопытство. Своим волеизъявлением мы можем привести в движение только свое собственное тело, и ничье больше. Я не могу только своим волеизъявлением передвинуть книгу, и мы не можем даже двинуть свое собственное тело без помощи нервов. И даже если мы привели в расстройство состояние своего тела, то мы не можем простым актом волеизъявления привести его опять в порядок, подобно тому как если мы вывихнули себе сустав, наш простой акт волеизъявления не может вновь его вправить и поставить на место.

Во-вторых, я перехожу теперь к рассмотрению тех движений, которые сначала являются произвольными и для своего совершения требуют акта воли, но впоследствии становятся абсолютно естественными для нас в силу привычки. Это приносит величайшую пользу в человеческой жизни; именно благодаря этому мы приобретаем все свои способности. Когда вначале ребенок начинает ходить, он очень осторожен и с великой тщательностью совершает каждый свой шаг. Но когда он взрослеет, то может рассуждать и спорить и т. п. на ходу, и никогда не оступится. Абсолютно то же самое справедливо в отношении танцев, письма, чтения, игры на каком-либо инструменте и т. п. Мы считаем, что в природе не существует ничего более простого, а привычка — одна из тех вещей в конституции человека, объяснить которую легче всего. Но в действительности это совсем не так: это одно из самых необычных явлений в природе, которое труднее всего объяснить. Очевидно, что она [привычка] оказывает свое воздействие и в отношении духа. Мы видим ее в непрерывности наших мыслей. Благодаря ей мы также постигаем все искусства и науки и все те вещи, которые делают человеческую жизнь столь счастливой.

В-третьих, я перехожу к движению внутренних органов и другим произвольным движениям тела. Одним из самых

замечательных из них является постоянное сокращение и расширение сердца, благодаря которому кровь поступает во все различные части тела. К движениям этого же рода принадлежат пищеварение, которое также происходит благодаря перистальтике желудка и кишечника, а также и все остальные движения внутренних органов. Здесь уместно вспомнить Штала с его теорией о том, что все эти движения вначале произвольны, но привычка делает их незаметными для нас. В этой связи имеется очень любопытный факт, рассказанный д-ром Чейном⁸, в отношении которого есть весьма авторитетное подтверждение; он касается человека, который мог остановить циркуляцию своей крови в любой момент, когда ему того хотелось. Существуют движения, которые являются произвольными, и другие, которые таковыми не являются. Представляется, что есть и третий вид — переходные от одного вида к другому. Можно задержать дыхание, хотя во сне человек дышит, не замечая этого; и, вероятно, таким образом упомянутый выше человек останавливал циркуляцию крови. В отношении этого существует и другая система [взглядов], которая, кажется, впервые была высказана Декартом и имеет много последователей; она заключается в том, что человеческое тело рассматривается как машина, и все его движения вытекают из такого его состояния. Бургав (Boerhave)⁹ также придерживался этого мнения. Оно было очень убедительно, но полностью опровергнуто Шталем и доктором Уайтом¹⁰ из Эдинбурга. Они (то есть движения) возникают полностью благодаря союзу тела и духа и совершаются таким образом, о котором мы совершенно ничего не знаем.

В-четвертых, я перехожу к рассмотрению воздействия различных аффектов на цвет лица и т. п. Возьмем для примера стыд. У прекрасного пола он сопровождается приливом крови к лицу, шее и плечам. Мы знаем механическую причину этой красноты, которую мы называем краской смущения, но мы не знаем о том, каким образом это возбуждение духа вызывает такое явление в теле. То же самое относится к гневу. Добрые и злые чувства оказывают совершенно различное воздействие на состояние тела. Первые сопровождаются благотворным влиянием, вторые — прямо противоположным. Мы не можем сказать, как они возникают. Радость и печаль, подобно остальным аффектам, также влияют на внешний вид и состояние человеческого тела.

Закончив таким образом рассказ об этих четырех аспек-

тах, относящихся к воздействию духа на тело, я перехожу теперь к изложению различных гипотез философов в отношении этой связи между духом и телом.

Первая теория, которую я отмечу, принадлежит Эпикуру. Ее очень хорошо представил Лукреций в своей прекрасной поэме «*De Natura Rerum*». Она заключалась в следующем: дух представляет собой лишь видоизменение тела, и данная особая организация тела необходима только для того, чтобы возбуждать в нем мысль. Эта теория была в равной мере воспринята Помпонаци¹¹ и философом из Малмсбери Гоббсом. В соответствии с этим, заявляют они, мы видим, что дух начинается вместе с телом: так же, как у тела, у него есть детство, зрелость и старость, а когда тело умирает, душа, по-видимому, умирает вместе с ним. Все это очевидно, утверждают они, и не может оспариваться. Но я бы заметил, что хотя они, то есть дух и тело, тесно связаны между собой, это не значит, что они зависят друг от друга. Растение тесно связано с той почвой, на которой оно произрастает. Его процветание более или менее зависит от того, хороша или плоха почва. Если в почве содержится что-нибудь ядовитое, растение гибнет. Если растение извлечь из почвы, оно умирает и возвращается в землю. Связь здесь очень велика, но растение полностью отличается от почвы. В нем есть жизнь и активное начало, которые совершенно отсутствуют у питающей его почвы, и по всем своим свойствам оно отличается от земли. Таким же образом мы рассматриваем мать и дитя: они связаны между собой самым непосредственным образом. Если мать заболит и умрет, то же самое случится с ребенком в ее чреве. Он питается ее пищей, снабжается ее кровью и т. д.; однако после рождения ребенка, когда мы могли бы ожидать, что он умрет, потеряв связь с матерью, он живет и ведет существование, совершенно отличное от нее. У нас есть почти неопровержимое доказательство, что материя не может думать. Она делима. Она состоит из частей, а дух, как мы видели, нет. Мы не можем сказать, что дух составлен из ряда отдельных мыслей. Он совершенно неделим и не содержит даже намека на какие-либо свойства материи¹².

Вторая система — та, которая получила название системы физического влияния. В соответствии с ней предполагается, что дух благодаря какой-то своей действующей способности оказывает воздействие на тело, а тело — опять на дух, особенно при восприятии внешних предметов. Это

вытекало из распространенного мнения о том, что дух был понуждаем телом. Воззрение это ложно, потому что нельзя представить себе, чтобы что-то могло понуждать дух; он не материален и, кажется, не подвергается воздействию тела. Более того, у нас есть основания полагать, что дух воздействует на тело, но тело на дух — нет. Каким образом происходит это, нам совершенно неизвестно; достаточно того, что так повелело божество. Человеческому знанию поставлены определенные пределы. Когда мы их переходим, то оказываемся в области вымысла и выдумки. Только дух может оказывать какое-либо воздействие на тело. После смерти глаз человека, даже если он открыт, не может воспринимать. Поэтому его необходимо считать только органом нашего восприятия, но не нашей способностью к восприятию. Если бы кто-то был заперт в тюрьме, где у него для восприятия внешних предметов было только одно маленькое отверстие, мы бы несомненно считали весьма нелепым, если бы он рассматривал это отверстие как ту способность, благодаря которой он видит. Возможно, то же самое справедливо в отношении глаза, и когда мы освободимся от тела, наши восприятия, возможно, будут так же отчетливы, как у того человека, которого только что выпустили из тюрьмы.

Представляется, что третья система взяла свое начало из философии Декарта. Ее назвали системой окказиональных причин (*occasional causes*). Она заключается в следующем: хотя между духом и телом существует связь, дух не является причиной движений тела, а причиной их является божество, поскольку мы их пожелали; движения же тела являются поводами (*occasions*), но не действующими причинами мысли духа. Отсюда эта система и заимствовала свое название системы окказиональных причин. Так, когда я протягиваю руку или ногу, именно божество совершает это движение на основании того, что я так пожелал. Несомненно, данная система имела целью дать нам правильное представление о мощи божества, но в данном случае зашла слишком уж далеко. В соответствии с этой теорией божество может воздействовать на материю, а дух нет. Но божество — это дух, а человеческий дух по своей природе тоже духовен, так что в этом содержится определенное противоречие¹³.

Четвертая система — система Лейбница: бог создал сначала душу таким образом, чтобы каждое действие исходи-

ло от нее самой и тем не менее существовало столь же совершенное соответствие материи, чтобы душа обладала способностью воспринимать все внешние предметы без материи или тела, а тело обладало способностью совершать все свои движения, произвольные и непроизвольные, независимо от духа. Это даже больше, чем гипотеза, продолжает он; она сопровождается доказательствами и приносит большую пользу в физике. Лейбниц рассматривает свою теорию и подобные ей на примере двух часов, идущих абсолютно точно. Это может произойти в силу одной из следующих трех причин, заявляет он: во-первых, одни часы должны обладать каким-то влиянием на другие; такова, говорит он, система физического влияния. Во-вторых, изготовитель часов должен время от времени подгонять их друг к другу; такова, говорит он, система окказиональных причин. В-третьих, часы с самого начала должны были получиться совершенными; такова, говорит он, именно моя (то есть Лейбница) теория.

Я сделаю несколько замечаний об этой теории Лейбница. Прежде всего, в философии вообще нельзя допускать гипотез¹⁴; они являются лишь прикрытием нашего невежества. Данная гипотеза устраняет необходимость божественного правления, поскольку все с самого начала возникло совершенным. Она устраняет всякую свободу действий человека. Нет необходимости существования внешних предметов, поскольку дух воспринял бы их без помощи тела. Короче говоря, эта гипотеза полностью есть [только] гипотеза.

Закончив таким образом свои замечания по первому большому разделу нашего обсуждения вопроса о связи духа и тела, а именно о воздействии на дух и тело со стороны их союза, перехожу ко второму: знаки — состояния духа на основании состояния тела и состояния тела на основании состояния духа.

Это путь, который до сего времени не исследовался ни одним философом, мне известным, и, следовательно, ошибки здесь более простительны. Здесь я сначала рассмотрю естественные знаки и выражения; и, во-вторых, то, что многие вещи, относящиеся к телу, являются лишь естественными знаками явлений, относящихся к духу.

Значение слова «знак» настолько хорошо известно, что мне не нужно пытаться дать ему определение. Когда два предмета связаны таким образом, что один ведет к позна-

нию другого, первый является знаком второго. Так, буквы и слова в книге являются знаками мыслей автора. Здесь буквы — знаки звуков, звуки — знаки слов, а слова — знаки мыслей. Так, слова в беседе и языке являются знаками идей или мыслей говорящего. Язык представляет собой лишь знаки наших мыслей; и именно при помощи этого средства мы их передаем. Но кроме слов существуют и другие знаки наших мыслей, например, в армии и на флоте — знаки отступления, движения вперед и т. п., передаваемые флажками, барабанами и т. п. Глухие не могут слышать и, следовательно, не могут говорить, они используют определенные знаки, которые тоже не являются словами. Знаки являются объектами чувств. Вещь, ими обозначаемая, не может быть объектом чувств, потому что она представляет собой мысль. Однако существует различие между естественными и искусственными знаками. Последние возникают благодаря определенному согласию среди всех людей или какой-то определенной группы людей, неизвестному для других. К таким относятся слова; знаки в армии тоже надо выучить, и они известны только служащим в этой армии. Естественные знаки, напротив, понятны всем, подобно тому как дым повсеместно понимается как знак того, что горит огонь, или как знак огня. Подъем воды в реках в равной мере — знак дождя или же таяния снегов, и т. п. Эти явления известны всем людям. В этом случае, как и во всех других, имеются знаки двух видов. Первые — это те, которые установлены природой, но обнаруживаются в опыте и без него не были бы известны. Ребенок не знает, что дым — признак огня, а замерзание — холодной воды: только на опыте он может приобрести знание об этом. Аналогичным образом астроном, натурфилософ, ботаник, химик обязаны своими знаниями опыту. Оставаясь в полном неведении действительных причин, мы говорим, что холод — причина мороза; но холод является всего лишь отсутствием тепла и не может быть действенной причиной. Причина и следствие кажутся нам единственной формой связи между одной вещью и другой, и поскольку мы постоянно видим их соединенными вместе, из них одна воспринимается как знак другой.

Знаки второго вида требуют большего внимания: это такие знаки, которые известны без всякого опыта и таким образом, который мы совершенно не можем объяснить. Так, определенное выражение лица обозначает аффект гнева. Но гнев — это состояние духа; оно невидимо. Никто не мо-

жет объяснить, почему гнев или ярость должны оказывать такое воздействие на лицо. Но здесь возникает вопрос, имеющий немаловажное значение: откуда нам известно, что данное выражение лица означает этот аффект? Если это знание приобретается на основании собственного опыта, то никто не сумеет ответить, когда он ранее пережил подобный аффект. Однако никто не может вспомнить и то время, когда у него не было этого убеждения. Оно есть у детей; у немых и дикарей оно есть тоже. Но в таком случае, если это знание приобретается не на основании опыта, то оно должно приобретаться благодаря какому-то первоначальному принципу. Так, мы обнаруживаем, что произнесенные в гневе слова пугают грудных детей. Музыка одного рода внушает печаль, другого — любовь, третьего — ярость или гнев. Все это — материальное выражение определенного аффективного состояния духа. Знание такого рода не приобретается в результате опыта. Знаки аффективных состояний в равной мере воспринимают и дикари и дети. Следовательно, они должны быть объяснены только устройством человеческой природы. Надеюсь, сказанного достаточно для объяснения этих знаков двух видов.

Существуют проявления тела, которые представляют собой знаки состояний духа. Я разделяю изложение этого тезиса на пять вопросов: во-первых, именно из непосредственных проявлений, относящихся к телу, мы узнаем, что наши собратья обладают духом; во-вторых, тело естественно выражает нрав; в-третьих — различные аффекты; в-четвертых — волю и мысль. В-пятых, благовоспитанность является естественным выражением того хорошего поведения и добродетельного образа жизни, которым мы всегда восхищаемся.

Во-первых, мы знаем о существовании мысли и духа в самих себе, но не в наших собратьях, поскольку дух не является объектом чувства. Тогда откуда же мы узнаем, что он имеется у наших собратьев? Этот вопрос философы не обсуждали никогда. Если бы его обсудили, то, вероятно, произошло бы изменение в наших системах философии. Некоторые ответят, что знание о нем возникает из рассуждения, из поступков, речей и т. п. Однако это не может быть так, потому что мы убеждены в наличии духа у других людей до начала всякого размышления. Так, грудной ребенок скоро начинает узнавать свою няню и верить ей. Он следит за ее поступками, по ее виду различает настроение и т. п.;

а он, однако, не может приобрести такой способности ни путем размышлений, ни в результате опыта. Это очевидно, так как грудной ребенок не может ни рассуждать, ни быть в состоянии получать опыт. Следовательно, понимание этого рода должно осуществляться благодаря вдохновению или какой-либо врожденной способности человеческой природы, с которой мы совершенно незнакомы. Из этой убежденности возникает наше подражание действию — отсюда наша способность к учению; а без нее человеческая жизнь была бы совершенно унылой. Но здесь возникает еще один вопрос. Откуда мы получаем эту убежденность (что и у других людей есть дух)? Действуют ли на нас модуляции голоса или выражение лица? Возможно, и то и другое; глухие дети приобретают ее так же быстро, как и другие, тоже — и слепые дети.

Во-вторых — воплощение нрава и характера во внешнем облике. Не требует доказательств, что, увидев однажды человека, мы с самого начала уже либо расположены к нему, либо нет — отсюда древняя наука физиогномика. Известна знаменитая история о Сократе, в котором физиономист распознал человека, подверженного аффектам и склонного предаваться всевозможным порокам. Сократ сказал, что это правда, но что он излечился от своих дурных склонностей с помощью философии. Это естественно; аналогичным образом, подобно тому как мы наблюдаем выражение различных аффектов в лице человека, мы можем догадаться о его настроении. В отношении этого Аристотель установил правила в своей книге о физиогномике¹⁵.

В-третьих, — внешнее выражение различных аффектов и чувств. Мы можем заметить, что человек выглядит по-разному, когда он в радости и когда в печали; когда мрачен и когда весел; в окружении друзей и среди врагов. То же самое справедливо в отношении всякого аффекта или склонности духа; каждый из них получает выражение в мимике, голосе и в жестах. Отсюда цель живописи: запечатлеть в выражении лица и в жестах различные состояния духа. Такова цель исторической живописи, и об этом каждый может по справедливости судить. Это суждение непосредственное, оно не возникает из опыта. И это очевидно из следующего соображения: мы обращаем внимание не на знак, а на то, что он обозначает, ибо в картине мы обращаем внимание на аффект, а не на определенное выражение черт лица. Каждый может сказать, какому аффекту под-

вержен тот или иной человек, когда он видит выражение его лица; но он не может описать особое состояние черт лица и его выражение, а также жесты, выражающие этот аффект. Природа установила таким образом, чтобы мы шли от черт лица к аффектам, а не от аффектов к чертам лица. Только великие художники могут добиться этого: знать особую мимику, соответствующую каждому из аффектов. Каждый узнает аффект по выражению лица, но только после огромных усилий, уделив этому большое внимание, можно так его менять, чтоб добиться выражения аффекта. Мимический рисунок немедленно подсказывает аффект; но только приложив усилия, мы можем сделать так, чтобы аффект подсказал соответствующую мимику. Отсюда очевидно, что суждение о выражении лица дается от природы и не приобретается на опыте.

В-четвертых, существует естественное выражение воли и относящихся к общению принципов и склонностей. Это — природный язык, предшествующий всем остальным языкам телодвижений и жестов. Один весьма изобретательный автор, ныне покойный лорд Монбоддо, в своем «Трактате о происхождении и развитии языка» попытался доказать, что язык не является данным человеку от природы¹⁶. Слова «природный» и «язык» — двусмысленны, и можно прийти к тому или иному выводу в зависимости от того, как понимать эти слова. Если под «языком» понимать членораздельные звуки, я с ним согласен. Мы видим совершенно отчетливо, что для приобретения способности к образованию членораздельных звуков требуются время и опыт; и именно в этом смысле употребляет лорд Монбоддо слово «язык». Никто не может осмелиться сказать, что английский или французский, латинский или греческий языки даны людям от природы. Как мы видим, каждый народ имеет свои особые членораздельные звуки — очевидное доказательство того, что они не даны от природы. Однако природа распорядилась таким образом, что членораздельные звуки представляют собой именно те средства, при помощи которых мы должны выражать свои мысли. Ибо если бы дело обстояло не так, мы могли бы обнаружить какой-либо народ, выражающий свои мысли телодвижениями или каким-либо иным способом подобного рода, к которому мы никогда не прибегали. Но природный язык не состоит из членораздельных звуков: он складывается из тех знаков, которыми, как мы видим, пользуются люди, не имеющие общего звукового

языка. Очевидно, люди могут передавать свои мысли без помощи какого-либо общего языка. Можно доказать, что без этой способности вообще нельзя было бы создать ни одного членораздельного звука, ни установить или изобрести искусственный язык, состоящий из таких звуков. Ибо это свидетельствует о том, что до появления каких-либо членораздельных звуков должно было быть достигнуто определенное соглашение, в соответствии с которым определенные звуки должны были обозначать определенные идеи; отсюда очевидно, что природный язык, состоящий из жестов и знаков, предшествовал введению членораздельных звуков или искусственного языка.

Еще одним доводом является то, что немые, никогда не слышавшие ни одного членораздельного звука, начинают передавать свои мысли так же скоро, как те дети, которые делают это при помощи слов. Немые делают это при помощи жестов, и их друзья, которые, возможно, никогда раньше не имели дела с немыми, очень хорошо понимают их жесты. Правда, двое немых понимают друг друга лучше, чем кто-либо другой понимает их; но это объясняется тем, что им приходится уделять естественным знакам больше внимания.

Еще одним доводом является то, что люди беседуют и общаются друг с другом, хотя у них нет общего языка. Так, мы видим, что один народ общается с другим, хотя они не понимают языка друг друга. Говорят, что жители Берберийского побережья в течение столетий общались с племенами, обитавшими по другую сторону гор, ни разу не видя друг друга в лицо. Те, кто жил на морском берегу, приходили к определенной реке, на берегу которой они раскладывали свои товары и удалялись на расстояние одного-двух дней пути. Тогда приходили люди из-за гор и выкладывали золотой песок, слоновую кость и забирали товары первых, если они им нравились; если нет, то они вновь уносили обратно свои товары. Так продолжалось в течение очень долгого времени без малейшего обмана, и притом обе стороны никогда не видели друг друга.

Еще один довод я возьму у древних пантомим. Пантомимы — это представления без слов, где действие изображается движениями и не произносится ни одного слова; тем не менее говорят, что они оказывали на людей гораздо большее воздействие, чем обычные представления, где актеры говорят. Сначала разделили актера и оратора. Один произносил слова, а другой передавал их смысл движениями.

ми. Каким бы неестественным нам это ни казалось, именно так обстояло дело в Греции и Риме. Они настолько увлекались этим, что между Цицероном и его другом Росцием¹⁷ состоялось состязание, кто из них лучше сыграет свою роль. Цицерон в соответствии с правилами риторики читал какой-нибудь отрывок из сочинения; Росций разыгрывал его жестами. Цицерон повторял тот же самый отрывок, но придавал ему иной смысл; Росций делал так же. Искусство Росция было таково, что при помощи жестов и мимики он мог заставить людей почувствовать два разных смысла одного и того же сочинения. Пантомимы были введены Августом. Они были любимым развлечением народа. Увлечение ими достигло такой степени, что из-за двух разных актеров был начат бунт. Они были изгнаны из города, но в конечном итоге было приказано вернуть их обратно, чтобы утихомирить народ. Говорят даже, что эти пантомимы действовали на народ сильнее, чем трагедии с речами их героев. Причина кроется в том, что в первых действует природный язык людей, а во вторых — приобретенный. Первый бесконечно труднее второго, и отсюда членораздельные звуки были сначала изобретены для того, чтобы занять место тех жестов, которые было столь трудно усвоить. Рассказ немого воздействует гораздо сильнее, чем если бы он пользовался звуковым языком; первый способ — естественный, второй — приобретенный и искусственный.

Теперь я перехожу к пятому аспекту данного вопроса: показать, что благовоспитанность представляет собой естественное выражение того хорошего поведения и добродетельного образа жизни, которыми мы восхищаемся. Человек может повести себя чрезвычайно грубо в обществе, не произнеся ни одного слова. Поступки и жесты характеризуют хорошее или плохое поведение человека в обществе в такой же мере, как и его слова. Существует определенная манера поведения в отношении людей, стоящих выше нас: они имеют право на несколько большее уважение, чем люди, нам равные. Человек может вести себя чрезвычайно грубо и произносить при этом абсолютно вежливые слова: наши поступки выдают нас в такой же мере, как и слова. Существует также соответствующая манера поведения в отношении людей нам равных или стоящих ниже нас. Характер человека раскрывается не столько в его словах, сколько в поступках — в его жестах, манере говорить и т. п. Одна и та же вещь может быть выражена совершенно по-разному

и иметь совершенно разный смысл: доброта и благожелательность в наших словах и жестах свидетельствует о добром нраве; противоположное является верным знаком злого нрава.

Рассмотрев таким образом два первых вида связи между духом и телом, переходим к третьему и последнему из них, а именно: рассмотрим аналогии между телом и духом и их воздействием на язык. В произведениях одного и того же существа мы всегда можем заметить сходство или аналогию; и это очень хорошо заметно в творениях природы. Влияние этого факта на язык очень велико. Я приведу вам некоторые примеры. Свет и знание — вещи, ни в чем не сходные, и между ними нет никакой связи. Но во всех языках мы обнаруживаем нечто схожее между ними: один открывает явления телу, другой — духу. Свет и прозрачность равным образом похожи: прозрачное — это то, через что можно смотреть. Этот эпитет применяют к языку и к вещам интеллектуальным чаще, чем к вещам материальным. То же самое справедливо в отношении темноты: темнота — это символ печали, страха, а также порока, тогда как свет — символ радости и надежды и даже добродетели. Высота также сравнивается с великодушием и достоинством. «Высокое» и «низкое» применяется как в отношении людей, так и в отношении материальных предметов. «Возвышенное» в равной мере представляет собой слово, производное от материи и применяемое в отношении духа. Протяженность также в равной мере применима и к объему наших знаний. Если бы я стал приводить вам все примеры, которые мне легко разыскать, то я бы слишком уж посягнул на ваше время.

Все, что выражено языком метафор, производит на дух более сильное впечатление. Нет ничего грубее фразы, что мы все должны умереть. Но Гораций сделал эту мысль исключительно красивой, сказав:

*Pallida Mors aequo pulsat pede
Pauperum tabernas regumque turris* 1^a.

Употребление метафорического языка составляет различие между поэтами и философами, хотя необходимо признать, что большая часть ошибок и заблуждений в пневматологии произошла из-за слишком широкого применения этой аналогии. Она служит оживлению описаний. Она используется даже в Священном писании, когда, говоря о боге, называют всемогущего «гласом Божиим».

ВКУС И ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА

Рассмотрев таким образом три вида связи между духом и телом, перехожу теперь к рассмотрению вкуса, или той способности, благодаря которой мы различаем красоту или безобразие его объектов¹⁹.

Прежде всего я сделаю ряд замечаний относительно изящных искусств.

В средние века изящные искусства пребывали в полном пренебрежении. Это доказательство варварства средних веков. Ибо империи Греции и Рима развивали искусства с огромнейшим прилежанием — тогда философ и тот, кто занимался изящными искусствами, были едины. Гиппократ первым отделил медицину от философии. Затем от нее начали отрубать все остальные ее ветви, так что в конце концов от философии остался один голый ствол. И тогда занятие философией стало считаться профессией мало уважаемой. Искусства и науки, отделенные от философии, тоже пришли в упадок. В средние века уважали того, кто занимался науками и искусствами, философия тогда считалась столь же необходимой для права, медицины и богословия, поэтому их называли учеными профессиями. Но науки и искусства без философии тоже должны прийти в упадок. Очевидно, что ни те, ни другие не могут процветать отдельно от философии. Изящные искусства не принадлежат ни к одной из этих категорий; следовательно, их начало не надо искать ни в первом, ни во втором, но в их связи. Я попытаюсь это объяснить. Здесь нет нужды перечислять их многочисленные преимущества — что это весьма приятное и невинное развлечение, вытесняющее собой более низкие занятия, и т. п.

Я перехожу теперь к рассмотрению той способности духа, которую мы называем вкусом. Это слово имеет переносное значение; предполагается, что у него есть некоторое сходство с тем чувством (*sense*), которому мы даем такое же название. Люди склонны рассматривать своего рода связь или сходство между тем удовольствием, которое возникает при восприятии внешних красот, и вкусовыми ощущениями. Природа заставляет нас проводить различие между приятным вкусом, или ощущением, и тем, что вызывает его; например, вкус ананаса обычно отличают от того качества, которое вызывает его.

Во-первых, нам таким же образом приходится отличать

то качество музыкального произведения, которое возбуждает приятное ощущение, от самого ощущения. Аналогичным образом в поэтическом или риторическом произведении существует различие между тем его качеством, которое нам приятно, и самим ощущением. Я особо подчеркиваю это замечание, потому что у современных философов стало привычкой объяснять все ощущениями. Например, они считают, что тепло заключено не в огне, а в духе и что подобным же образом нет различия между качеством поэмы и ее воздействием на нас ²⁰.

Во-вторых, я заметил бы, что хотя вкусовые ощущения бывают либо приятными, либо неприятными, либо нейтральными, существует огромное разнообразие различных вкусов: и так же как во внешнем чувстве вкуса кларет, яблоки, сыр и т. д. — все имеют разный вкус, так и во внутреннем чувстве вкуса разнообразие их столь же замечательно. (Когда имеется такое количество разных видов красоты, неудивительно, что в отношении их создавались разные теории. Хогарт написал очень интересную книгу на эту тему; смотри также «Диалог» Спенса ²¹.) Так, мы говорим о красоте лошади, человеческого тела, в особенности прекрасной женщины, и т. п. В языке нет названий для каждого из этих разных видов вкуса; они только употребляются вместе с названиями тех предметов, которым принадлежат. Так, все упомянутые выше красоты отличаются друг от друга, и тем не менее они имеют общее название — «красота» — и отличие их друг от друга определяется только тем предметом, которому они присущи — красота женщины, красота лошади.

В-третьих, я бы заметил, что подобно тому, как наше небо судит наиболее правильно тогда, когда мы имеем склонность к тем вещам, которые полезны, так и умственный вкус наиболее правилен, когда мы восхищаемся теми вещами, которые являются превосходными в своем роде. В первом случае мы видим доброту природы, проявляющуюся в том, что она формирует наш вкус таким образом, чтобы обратить наше внимание на те вещи, которые полезны или наоборот. Это мы видим в случае с животными, которые знают все различные полезные или вредные травы. Так же обстоит дело с детьми, пока вкусы их не испорчены. Плохие вкусы обычно возникают из-за каких-то плохих телесных привычек; так, например, девочка, страдающая бледной немочью, ест уголь, мел и табак, предпочитая их полезной пище. Про-

свещение также может вызвать значительное изменение вкусов человека, но изменение происходит все же именно во вкусах, а не в их объектах.

Четвертое замечание: обычай оказывает весьма значительное влияние на изменение вкусов человека. Так, эскимосы с огромным удовольствием пьют рыбий жир; другие с такой же жадностью едят тухлую рыбу. Жителям Америки нравятся толстые губы и плоский нос. Некоторым чай, ромовый пунш и т. п. вначале чрезвычайно неприятны, однако потом их очень любят. Подобно тому как обычай может менять наши понятия о красоте или безобразии и т. п., он может в значительной мере менять наши понятия о правильном и неправильном.

Пятое замечание: те, кто выдвинул теорию о том, что мерилла вкуса не существует, очевидно, не правы²². Точно такое же суждение можно высказать и в отношении справедливости, истины и т. п. В обоих случаях аргументы те же самые, и если они опровергнуты в первом случае, то и основания второго утверждения теряют опору. Различия во вкусе зависят от обычая и т. п. Качества объекта вкуса остаются тем не менее теми же самыми.

Шестое наблюдение: в каждом проявлении вкуса присутствует акт суждения. Когда кто-то говорит, что лошадь прекрасна, это суждение: здесь нечто утверждается или отрицается. Уже было показано, что в каждом из наших восприятий подразумевается суждение²³. Так же обстоит дело и с нашим вкусом: несомненно, в каждом проявлении вкуса заключено суждение. Например, при восприятии красоты присутствует не только ощущение удовольствия, но и настоящее суждение относительно совершенства предмета. Так же обстоит дело и в поэзии, живописи, красноречии, музыке и т. д.

Мы можем, далее, заметить, что суждение чувств напоминает внутреннее суждение. В некоторых случаях мы усматриваем совершенство вообще, не будучи в состоянии точно указать, в чем оно состоит. Жар огня может быть приятен. Так и в красивых предметах или в построении фразы мы можем находить красоту, испытывать приятное ощущение и считать, что оно возникает благодаря какому-то совершенству, но не можем сказать, в чем оно состоит. Так, *felix qui potuit rerum cognoscere causas*²⁴: каким бы образом мы эту фразу ни изменили, мы неизбежно обнаруживаем, что красота ее будет потеряна — и в такой мере, что даже

ребенок сможет это заметить. Красота всегда подразумевает совершенство, хотя мы, возможно, не в состоянии сказать, в чем оно заключается. Мы можем, далее, заметить, что восприятие красоты—вторичное восприятие; в этом внутреннее чувство отличается от внешнего. Мы не можем воспринимать красоту без каких-либо качеств, сопутствующих ей и служащих ее основанием. Так, красота музыки, цвета и т. п. заключена в некоем другом предмете. Она должна быть воспринята внешними чувствами. Поэтому Хатчесон называет ее отраженным чувством²⁶ Внешние чувства могут быть без внутренних, но внутренние не могут быть без внешних.

Теперь я сделаю несколько замечаний относительно объектов вкуса. Аддисон разделил их на три группы: новизна, величие и красота²⁸. В своем прекрасном стихотворении об удовольствиях воображения М. Эйкенсайд следует этому делению²⁷. Но у нас красота является общим названием, и само слово взято в таком общем смысле, что обозначает все, доставляющее удовольствие хорошему вкусу. В «Опыте о вкусе» д-р Джерард добавил сюда подражание, гармонию, смешное и добродетельное. Такое деление все еще неполно, даже если мы включим все эти виды, потому что кроме названных имеются и некоторые другие источники удовольствия.

Теперь я перейду к некоторым замечаниям об упомянутых выше трех различных объектах вкуса, а именно — новизне, величии и красоте.

Переходим, следовательно, к первому источнику удовольствий вкуса: к НОВИЗНЕ. У нас имеется совершенно четкое понятие о ней. Здесь мы можем заметить, что новизна не является качеством ни духа, ни какого-либо объекта вкуса, но только отношением объекта к нашим познаниям. Представляется, что то начало в природе, которое объясняет удовольствие, получаемое нами от новизны любого объекта, это любопытство. Так, мы видим, что тяга к новизне сильнее всего у детей, когда их любопытство достигает высшей точки. Представляется, что удовольствие, которое мы получаем от одной только новизны, невелико. Оказывается, что она сопровождается какими-то сопутствующими обстоятельствами, которые и составляют главное удовольствие. Так, вещь может быть нова и все же не обладать никаким приятным свойством. Но в то же время новизна дает знания, добавляя к ним приятные ощущения. Так,

открытие нового растения является достаточным вознаграждением за труды всей жизни ботаника: Линней считал себя счастливым, открыв ценой труда всей жизни металлоид никеля, это же заставило Бэнкса и Соландера подвергаться ряду опасностей при открытии новых растений²⁹. Ценность работ в наименьшей степени определяется их новизной. Однако есть случаи, когда мы ожидаем чего-то нового и разочарованы, если не встречаем его: например, новая книга, если в ней нет ничего нового, вызывает у нас отвращение, хотя главной причиной нашего недовольства является бесполезная трата времени. Новизна, не связанная с полезностью, не может доставить удовольствие ни одному человеку, обладающему хорошим вкусом, подобно тому как мы не можем назвать мудрым того, кто надевает каждый день новый костюм и каждый раз ложится спать в новую кровать. Однако стремление к новизне мудро заложено в природе и служит источником совершенствования. Новизна подобна нулю в арифметике, который повышает на порядок значение каждой значащей цифры, но сам по себе не является значащей величиной.

Теперь я перейду к некоторым замечаниям по второму объекту вкуса: я имею в виду ВЕЛИЧИЕ. Эмоция, возбуждаемая величию, резко отличается от эмоции, вызываемой новизной или красотой. Первая не оказывает никакого влияния на нрав человека, на его душу; последняя, скорее, смягчает ее и делает более гуманной; но величественные предметы заполняют ее и как бы уносят за пределы самой себя. Истинным и подлинным объектом величия, или возвышенного, является высшее существо; его совершенства являются постоянным источником этого чувства. Тот принцип, объектом которого они являются, называется благообразием, и оно является его главной целью. Но что представляет собой это возвышенное? Я склонен полагать, что оно есть не что иное, как высшее совершенство, внушающее восхищение. Из того, что мы сказали о новизне, будет очевидно, что величие предметов является не ощущением духа, а качеством этих предметов, и наше ощущение полностью отличается от этого качества. Я уже упоминал о том, насколько в обычае философов стало сводить все к ощущению. Перипатетики отстаивали противоположную точку зрения на этот вопрос. Декарт первым оспаривал авторитет Аристотеля. Ныне философы доводят этот его принцип до крайности: отсюда философия Юма, где он смешивает добродетель

тель и порок, справедливость и несправедливость. Но разве между ними нет реального различия? Разве истина не предпочтительнее лжи, а знание — невежества и т. д.? Тогда, отталкиваясь от их противоположностей, я принимаю как само собой разумеющееся, что эти вещи обладают подлинным совершенством. Они возбуждают восхищение, и это восхищение есть чувство возвышенного. Кто не чувствует, как раскрывается его душа при воспоминании о добродетелях Катона? Кто не пожелал бы, чтобы именно он был последним столпом римских свобод, а не Цезарь, их тиран? Сенека говорит, что достойный человек, борющийся с враждебной судьбой, это зрелище богов²⁹. Описания божества у Иова, Исаяи и т. д. всегда считались шедеврами возвышенного, его совершенства связываются у них с возвышенностью и величием, неизвестными ни в каком другом месте.

Своего рода возвышенностью обладают также некоторые другие явления, такие, как вулканы, землетрясения, гром и т. п. Как нам кажется, в природе существует определенная аналогия между возвышенностью и величиной, большим размером, что подтверждается всеми словами языка, относящимися к данному случаю, так как они выражают возвышенность во фразах, ведущих свое происхождение от этого большого размера. Нам внушают, что гром нужно считать гласом божьим, вулканы и т. п.— проявлением мощи божьей — отсюда эта возвышенность.

Кроме этих явлений, действительно величественных, есть и другие, которые добавляются к ним либо как их знаки, либо как их следствия, либо как то, что тем или иным образом к ним принадлежит, либо же потому, что они вызывают ощущения, подобные тем, которые вызывают сами величественные явления. Отсюда тьма, ночь и т. п.— все это тоже возвышенно. Как древние, так и современные авторы писали об этом. Среди древних Лонгин не уступает никому в трудах на эту тему³⁰. Аддисон писал об этом в своих статьях об удовольствиях воображения, так же как и Эйкенсайд в своем прекрасном стихотворении. Д-р Бейли, Бёрк, д-р Джерард тоже писали трактаты на ту же тему³¹. Бёрк считает страх источником наших идей величественного. Каждый писал, рассматривая тему под иным углом, отличным от других,— некоторые считали, что источником величественного является величина, или большой размер. Я склонен полагать, что величественное заключается в том совершенстве, которое вызывает наше восхищение; а в других явле-

ниях, которые вызывают то же самое ощущение, оно возникает в результате того, что эти явления представляют собой следствия или знаки его либо производят похожее впечатление. В равной мере возвышенное бывает и в сочинениях: оно вызывается у читателя или слушателя, если предметы в них величественны и возвышенны, но в еще гораздо большей степени, если автор сам явно находится под воздействием этого (то есть величия и возвышенности предметов). Среди древних никто не может соперничать с Гомером. Вергилий хотя и превосходит его в величественности, но уступает ему в возвышенности. Платон замечательно возвышен для сочинителя прозы. Наш Мильтон может соперничать с любым из них. Среди ораторов Демосфен намного превосходит даже Цицерона. Истинно возвышенному противостоят две вещи: низость и напыщенность. Обе они суть в равной мере противоположные и резко отличные друг от друга принципы. Самые простые выражения могут содержать возвышенное, например, в книге Моисеевой: «Да будет свет. И стал свет»; «И сказал бог, и стало так» и т. п. Возвышенное заразительно: если оно явно присутствует у автора, то и читатель тоже будет испытывать его влияние. И если новизна не составляет сама по себе совершенства, а лишь усиливает его, то величие есть некое качество, внутренне присущее предметам и независимое от нашего духа.

Теперь я перехожу к замечаниям относительно КРАСОТЫ. Некоторые предметы, очевидно, обладают определенным сочетанием частей, которое доставляет нам удовольствие и которое мы называем красотой, изяществом и т. п. Однако слово «красота» очень часто употребляется в более широком смысле в отношении всего того, что доставляет удовольствие хорошему вкусу. Она возбуждает в духе ощущение или эмоцию, резко отличающуюся от величия. Она делает его веселым, радостным, счастливым и, кажется, приводит к такому состоянию, которое мы называем хорошим расположением духа. Существует большое количество разных видов прекрасного, которые отличаются друг от друга не только по степени, но и по роду: так, есть красота теоремы, другого рода красота машины, еще иного рода красота цвета, и т. п. В отношении того, что составляет прекрасное или что оно собой представляет, ведется и велось столь же много споров, как и в отношении вопроса относительно абстрактной природы добродетели. Аргументы с обеих сторон очень похожи. Некоторые утверждают, что не существует ника-

кого качества предмета, которое вызывает в нас эту эмоцию, а имеется лишь возбуждение духа, не зависимое ни от какого качества тела. Этот принцип получил очень широкое распространение в наше время. Тем самым по необходимости не допускается существование никакого мерила вкуса: но все же еще остается место для исследования того, что такое прекрасное. Д-р Хатчесон опубликовал на эту тему трактат, в котором полагает, что прекрасное возникает в результате соединения единообразия с определенным разнообразием³². Однако он считает красоту просто ощущением духа и никак не качеством тела, подобно тому, добавляет он, как тепло и т. п. является лишь идеей в нашем духе, а не каким-либо качеством тела. Если нет духа, воспринимающего предмет, говорит он, то предмет не может быть прекрасным. Тогда очевидно, что красота зависит от ощущения духа, а не от качества тела.

Несмотря на широкую распространенность этого учения, я осмеливаюсь не согласиться с ним. В лекциях о пневматологии я сказал достаточно много, стремясь доказать, что у тел есть такие качества, которые существуют независимо от нашего ощущения, например, что имеется реальное различие между теплотой огня и ощущением, которое оно производит; и что первое совершенно не зависит от последнего. Я упоминал также о том, что существует реальное различие между тем качеством предметов, которое мы называем величием, и тем ощущением, которое оно вызывает в нас; и что первое аналогичным образом не зависит от последнего. То же самое рассуждение распространяется на прекрасное и вызываемое им ощущение. Теперь я перейду к рассмотрению того, что такое красота или в чем она состоит.

Итак, насколько я понимаю, она состоит в тех действиях или качествах духа, которые необходимо вызывают наше восхищение и уважение. Хотя это положение принимается, все же остается еще одно возражение, ибо полагают, что материальные предметы тоже обладают красотой. Я это допускаю; но здесь я прошу разрешения провести различие между первою и производною красотой. Первая состоит в том, что я уже упомянул. Это качество распространяется на ряд других явлений, то ли потому, что они являются ее знаками или следствиями, то ли еще чем-либо, соответствующим ей,—отсюда производная красота. (Красота материальных предметов возникает из тех действий или ка-

честв духа, которые вызывают наше уважение как вторичное явление, как знаки. Благодаря этому впоследствии красота фигур, теорем и т. п. возникает из восприятия какого-либо совершенства в них или в каком-либо качестве духа, что вызывает наше уважение как свидетельство либо замысла, либо совершенства, либо каких-то иных качеств. Отсюда будет очевидно, что красота первоначально выводится из тех действий или качеств духа, которые возбуждают наше уважение, и что красота материальных предметов является знаком этих качеств.) Поэтому добрый человек является объектом одобрения. Это отношение распространяется на ряд других вещей, которые не имеют никакой связи с его добротой. Так, мы испытываем симпатию к его родителям, детям и т. п. Это чувство распространяется даже еще дальше: мы высоко ценим его кольцо, печать, перстень, подобно тому как влюбленный дорожит перчаткой своей возлюбленной, ее кольцом и т. п. Связь между духом и телом так велика, что восхищаются даже материальными предметами как выражающими то начало, на котором основана красота. Так, черты лица выражают состояние духа, и ими восхищаются соответственно доброте этого выражения.

Красота бывает самого разного вида: красота одной вещи не похожа на красоту другой. Так, геометрические фигуры, цвета, машины, животные, люди, и особенно прекрасный пол, каждый обладает своей особенной красотой. Сначала я рассмотрю *геометрические фигуры*.

Д-р Хатчесон использует пример геометрических фигур, чтобы выразить и проиллюстрировать принцип единообразия и разнообразия, который, по его мнению, и есть то, в чем состоит прекрасное. Так, говорит он, квадрат более прекрасен, чем равносторонний треугольник, потому что в нем больше разнообразия. Многоугольник, говорит он, красивее квадрата на основании того же самого принципа. Это положение, говорит он, справедливо до тех пор, пока число сторон не становится настолько большим, что запутывает дух. Так, говорит он далее, ребенок выберет камешек в форме квадрата, цилиндра, конуса и т. п., отдав ему предпочтение перед камешком неправильной формы. По его мнению, это является очевидным знаком того, что единообразие и разнообразие есть то, в чем заключается прекрасное. Это положение полностью применимо к той системе, которую я создал относительно данного принципа красоты. Правильность форм и единообразие являются знаками замысла;

то, что возникло случайно, никак не может иметь правильной формы. Отсюда очевидно, что правильность формы должна быть знаком разума и духа, так же как и замысла. Разнообразие также усиливает нашу уверенность в наличии замысла; отсюда вытекает красота предмета. Однако цель оказывает влияние на наш вкус и изменяет наши представления о красоте. Так, хотя квадрат может быть более красивым, чем вытянутый прямоугольник, однако такая форма двери или окна кажется намного красивее квадратной. В данном случае очевидно, что хотя другая фигура может быть более красивой, тем не менее соображения удобства и т. п. полностью меняют наше представление об этой фигуре; и отсюда ясно, что наше представление о красоте является производным от цели. Теперь я сделаю некоторые замечания о красоте цвета.

В *цвете* заключена своя красота, это несомненно. Зелень полей весной по-настоящему прекрасна. Но если мы внимательно рассмотрим удовольствие, доставляемое ею, то обнаружим, что оно частично вытекает из соображений блага для людей и животных. Зелень полей содержит знаки того изобилия, которое за ней последует. Я допускаю, что это может быть причиной только отчасти, но она, очевидно, имеет последствия. Красота цвета равным образом является показателем чего-то ценного или совершенного. Так, у людей цвет лица, являющийся следствием здоровья, прекрасен, а тот, который появляется в результате заболевания, неприятен. Тот, который возникает в результате гневных аффектов, тоже неприятен. Я сделаю также несколько замечаний относительно машин.

Все, что наилучшим образом приспособлено для достижения той цели, ради выполнения которой оно и было сделано, является самым прекрасным. Мы можем показать это на примере различных машин: одни весы красивее других, если они лучше отвечают своей цели. То же самое относится ко всем различным машинам: цель и средства, при помощи которых она достигается, оказывают влияние на наши представления относительно красоты.

Теоремы. Д-р Хатчесон взял целый ряд примеров из теорем. Та теорема, которая включает наибольшее разнообразие случаев, является самой прекрасной. По его мнению, это согласуется с его принципом единообразия и разнообразия. Это положение в равной мере согласуется с моим: такая теорема наиболее прекрасна, поскольку ее цель — облег-

читать нам познание, и вообще чем она более полезна, тем, следовательно, и более прекрасна. Тем самым доказывается, что красота — это истинное совершенство. Может быть, удел высших существ — получать или приобретать знания без обобщения; но для нас, в нашем состоянии, самым прекрасным является то положение, которое более всего облегчает нам познание и содержит его в малом. Чем более общей является любая истина, тем более она полезна. Отсюда она черпает свое совершенство, и отсюда возникает ее красота.

Животные. Существует большое разнообразие видов красоты у животных. То, что доставляет нам удовольствие в отношении одного животного, не доставит нам удовольствия в отношении другого; если бы у собаки была фигура лошади, нам бы это не доставило удовольствия. Самой прекрасной является та фигура, которая лучше всего приспособлена к своей цели и благу животного. Так, мы считаем фигуру борзой собаки красивой, хотя пойнтер, например, не доставил бы нам удовольствия, обладай он такой фигурой, потому что она не была бы столь хорошо приспособлена для выполнения своей цели. Теперь мы можем отметить ту благую цель, которую преследует природа в этом принципе прекрасного. Это чувство предназначено ею служить верным признаком совершенства любого предмета; отсюда будет очевидным, насколько нелепо помещать красоту просто в разряд ощущений. У д-ра Эйкенсайда есть несколько прекрасных наблюдений относительно красоты. Он утверждает, что небо предназначало красоту как знак доброты и совершенства предмета и что она особенно явственно проявляется там, где есть какое-либо выражение духа. Он замечает также, что красота очевидна, когда средства достигают намеченной цели, особенно если это хорошая цель.

Теперь я поговорю о красоте человеческой фигуры. Хогарт написал на эту тему эссе, в котором содержится множество очень остроумных замечаний³³. Он предпринял попытку приписать ее определенным составным частям, хотя, возможно, его вкус, который, естественно, склонен скорее к карикатуре, чем к красивой фигуре, оказал на него в данном случае значительное влияние.

Его главное положение заключается в том, что в цвете и в очертаниях не должно быть внезапного перехода от одного цвета к другому и что не должно быть острых углов или углов вообще. По его мнению, плавно извилистая линия

есть линия красоты — та линия, которая образуется путем поворота линии, вращающейся на цилиндре.

На эту тему есть еще один трактат, гораздо более философский, написанный г-ном Спенсом, автором «Полиметиса» и некоторых других ценных работ. Впервые он был опубликован как труд сэра Гарри Бомонта³⁴. Красота, как говорят французы, это *Je ne sais quoi*³⁵. Другие народы приняли это определение. Г-н Спенс разложил красоту на четыре составные части: во-первых, цвет; во-вторых, соотношение частей тела; в-третьих, выразительность и т. п.; в-четвертых, грация.

Цвет. По его мнению, самый красивый тот цвет, который свидетельствует о здоровье. Однако существует различие в цвете лица мужских и женских представителей нашего рода. Тот цвет, который выражает здоровье и силу мужчины, не будет подходящим для выражения той хрупкости, которая так прекрасна в женщине. Один цвет свидетельствует о здоровье; совершенно другой — о болезни; первый прекрасен, второй безобразен. Молодость, соответствующее воспитание и упражнение дают тот прекрасный цветущий вид, которым мы восхищаемся и который является уделом сельских красавиц. У городских красавиц, напротив, иной цвет лица, который не так ярко свидетельствует о здоровье. Однако обычай заставил людей восхищаться им и предпочитать его другому; но если бы суждение выносил беспристрастный наблюдатель, он, вероятно, высказался бы в пользу сельских красавиц. Темный цвет лица в равной мере безобразен, поскольку он является признаком невоздержанности или болезни. Тот цвет, который образуется в результате болезней или длительного заболевания, равным образом неприятен и безобразен. Так, те цвета, которые указывают на проказу, цингу и т. п., в равной мере безобразны. Таким образом, в отношении цвета: самый прекрасный — тот, который указывает на какое-либо совершенство или сам по себе является совершенством.

Соотношение частей тела. Несомненно, существует определенное соотношение частей тела, которое является прекрасным. Так, если голова слишком велика для тела, то мы видим, что это безобразно, и т. д. Однако существуют разные виды пропорциональности: так, одно соотношение частей тела для высокого худого человека, другое — для низкого толстого человека, и т. п. Художники и скульпторы пытались установить правила для такого соотношения. Так,

они показали, сколько в сумме длин головы должно соответствовать всему телу, и различные другие соотношения. Очевидно, такие соотношения существуют. Здесь я замечу, что нам доставляют удовольствие такие соотношения, которые свидетельствуют о силе, крепости здоровья, проворстве, и наоборот. Мы можем показать это на примере ноги человека. Красота колонны заключается в постепенном сужении ее от основания к вершине. Однако если бы нога имела такую форму, это не доставило бы нам удовольствия. Поэтому мы обнаруживаем, что нога имеет другую форму. Утолщения мускулов находятся в середине икр, и они постепенно сужаются по мере приближения к щиколотке. Следовательно, нога, сложенная пропорционально, является признаком силы и быстроты, что нам доставляет удовольствие. То же самое справедливо относительно других частей тела; то, что является признаком величайшей силы, быстроты и крепости здоровья, и есть самое прекрасное. Однако существует различие в соотношении частей тела мужчины и женщины. Признаки силы и т. п. составляют красоту мужчины; признаки утонченности составляют красоту женщины. Та широта плеч и крепость рук и ног, которая столь прекрасна у античного Геркулеса, была бы неприятна и даже безобразна у Венеры. В пропорциональности мужского и женского тела проявляются определенные качества, у которых они заимствуют свою красоту.

Выразительность. Несомненно, в чертах лица и строении тела есть нечто выражающее определенные наклонности духа. Хорошее выражение — это такое, которое свидетельствует о тех хороших качествах духа, которыми мы восхищаемся. Напротив, плохое выражение — то, которое указывает на какие-либо плохие качества духа, такие, как гордость, зависть и т. п. Хотя об этом говорится применительно только к выражению лица, тем не менее и все другие составные части красоты, подобно этой, обладают выразительностью. Так, цвет лица или соотношение частей тела могут выражать здоровье или болезненность и т. п. Можно сказать, что они все обладают выразительностью, хотя эта конкретно выражает качество духа.

Последней в перечислении г-на Спенса стоит *грация*. Ей очень трудно дать определение. Однако г-н Спенс придает ей больше значения, чем любой другой составной части красоты — и особенно у прекрасного пола. Он иллюстрирует это текстами, взятыми как из древних, так и современ-

ных поэтов — в частности, из Вергилия, где Эней видит свою мать Венеру после кораблекрушения в одежде пастушки. Он сначала ее не узнал, но когда она уходила, немедленно признал по грациозности и величественности походки. И насколько я понимаю, грация заключается в тех движениях и положениях тела, которые указывают на величие духа и сознание собственного достоинства, что резко отличается от гордости или тщеславия. Если так, то очевидно, что она выражает определенное совершенство предмета, что как раз и соответствует той концепции, которую я пытался вам изложить. Г-н Спенс приводит довольно любопытную таблицу, где он пытается выразить различные совершенства любого предмета при помощи цифр. Итак:

Цвет	10
Соотношение частей тела	20
Выразительность	30
Грация	40

Эта таблица указывает на разные степени совершенства в каждой из составных частей красоты; и таким образом мы можем указать, что та или иная красота обладает таким-то количеством каждой из этих составных частей, поскольку приведенные выше числа являются мерилем, или критерием совершенства. Эта книга г-на Спенса очень остроумна и философична; однако она встречается крайне редко, и по этой причине я дал вам ее изложение.

В равной мере есть красота и в архитектуре, и люди проявляли свой вкус и в ней. Греки и римляне развили ее почти до предела. Колонны, которые они изобрели, остаются до сих пор, а число их ордеров (пять) так и не было до сих пор увеличено. Мы можем заметить вообще, что самая красивая форма колонны та, при которой колонна постепенно сужается от основания к вершине. Причина этого, возможно, заключается в том, что если бы сужение шло в противоположном направлении или даже если бы диаметр ее на всем протяжении был одинаков, то казалось бы, что у нее слишком тяжел верх и что, следовательно, существует опасность того, что она упадет. И как раз первая форма придает ей вид прочности и твердости. Строения равным образом обладают величием и великолепием, которое доставляет нам удовольствие. Однако оно [великолепие] может доставить нам неудовольствие, если его слишком много или если

оно кажется не соответствующим общественному положению тех, кто построил здание.

В равной мере есть красота и в сочинениях; она является показателем какого-либо хорошего качества или совершенства. Так, простота — одно из первых правил, которому необходимо следовать в сочинениях. Методичность тоже правило, которое следует тщательно соблюдать — в такой же мере, в какой следует избегать беспорядка и путаницы. Равным образом имеются также правила для правильного сочинения драматических представлений: одно из первых и наиважнейших состоит в том, что персонажи должны быть единообразны в себе и что не должно совершаться или говориться ничего такого, что было бы несовместимо с этим.

Существует также красота поведения. Очевидно присутствует красота в том, что делается грациозно, и безобразие в том, что делается неуклюже. Первое является свидетельством какого-либо хорошего качества или совершенства, и отсюда возникает его красота, и наоборот. Есть также красота и в хорошем воспитании; это мы уже достаточно показали ранее в качестве свидетельства того хорошего поведения и добродетельного образа жизни, которым мы восхищаемся и который ценим. В равной мере есть красота и в подражании. Так, есть красота в живописи; есть также красота в описании какого-либо действия или картины в драматических представлениях. Представляется, что красота подражания возникает из двух источников: либо, во-первых, есть что-то прекрасное или достойное восхищения в том, чему подражают; либо, во-вторых, само подражание исполнено хорошо. Так, нам нравится портрет человека, которого мы уважаем и которым восхищаемся, просто из-за знания того, кто на нем изображен, хотя бы сходство было не очень полным. И, во-вторых, мы восхищаемся также красотой и воспринимаем ее в самом подражании, независимо от того, чему подражают. Так, мы восхищаемся изображением кораблекрушения или пожара на корабле в открытом море и т. п. Подражание является показателем искусства, а искусство порождает красоту, потому что оно подражает замыслу, и т. д. Так, во всех различных видах красоты есть нечто совершенное или нечто указывающее на совершенство или какие-либо хорошие качества духа.

Однако необходимо сделать соответствующую уступку обычаю; так, например, платье времен правления королевы Елизаветы сейчас казалось бы далеко не прекрасным, а че-

ловека, одетого в такое платье, считали бы в высшей мере нелепым. Возможно, это возникает из следующего: кажется, что человек, одетый по моде, принадлежит к знати и вращается в хорошем обществе.

Тогда из того, что было сказано относительно вкуса, я надеюсь, становится ясным, что это не просто ощущение, а действие духа, в котором имеется суждение и убежденность в том, что в предмете есть нечто рассчитанное на то, чтобы произвести это ощущение. Я надеюсь, в равной мере очевидно, что она, то есть красота, возникает из какого-то совершенства и из тех некоторых качеств духа, которыми мы восхищаемся, или из того, что свидетельствует о них. Так, дети могут восхищаться чем-либо прекрасным и не успокоятся до тех пор, пока не получают его, воображая, что в нем есть нечто превосходное, не зависящее от того приятного ощущения, которое они испытывают от него.

Таким образом, мы рассмотрели три великих принципа вкуса, а именно новизну, величие и красоту. Однако они не охватывают всех объектов хорошего вкуса; данное перечисление весьма несовершенно. Вкус настолько обширен, что с помощью этих трех видов невозможно охватить все его разнообразные принципы. Кроме того, существует тонкий вкус, который проявляется в поведении человека, в его образе жизни, в его доме, в его мебели, в его одежде, в его выезде, в его жестах и позах, в его отношении к вышестоящим лицам, к лицам равным ему и нижестоящим, в его общественной и частной жизни и т. п. Во всем этом есть определенные приличия и соответствие, которые совершенствует хороший вкус. Хороший вкус, хорошее воспитание и здравое суждение настолько тесно связаны между собой, что невозможно сказать, что из них оказывает самое большое влияние на наше поведение; ибо мы видим, что в вопросах, относящихся к поведению людей, хороший вкус и хорошее воспитание — это одно и то же. Мы уже рассматривали хорошее воспитание и определили его как свидетельство того добродетельного поведения и хороших качеств, которыми мы восхищаемся и которые уважаем.

Правда, некоторая часть хорошего воспитания зависит от моды и обычая, например, в вопросе, где полагается снимать шляпу, и т. п. Но эти вопросы не имеют большого значения. А человек, обладающий истинным вкусом и хорошим воспитанием, будет тем же самым во всех странах и во все времена; поскольку склонности благовоспитанного челове-

ка, на основании которых совершаются поступки, благоприятны, такими же должны быть действия, из них вытекающие.

Что касается разбивки парков и садов, одежды и т. п., то хороший вкус требует, чтобы они соответствовали положению человека. Матрона шестидесяти лет будет выглядеть ужасно смешно, если она оденется так же, как девушка пятнадцати лет. Аналогичным образом нелепо человеку небогатому пытаться соперничать с богачом, с его домами, садами и т. п. — он будет напоминать лягушку из басни и будет раздуваться до тех пор, пока не лопнет ³⁶.

Если в соответствии с правилами драматических представлений всегда следует уделять внимание сохранению характеров персонажей, и ничто не должно говориться или делаться такого, что выпадало бы из характера персонажа, так и в человеческой жизни следует соблюдать то же правило, — Цицерон весьма справедливо замечает, что у каждого человека есть два характера, первый — когда он выступает в качестве нравственного агента, и второй — в качестве гражданина, вроде судьи, правителя или какого-либо другого члена общества, и что одни вещи приспособлены к одному из этих характеров, а другие — к другому ³⁷. Из этих замечаний явствует, что хороший вкус всегда приведет к тем вещам, которые справедливы и правильны как в образе действия людей, так и в хорошем воспитании.

Теперь я перейду к нескольким замечаниям о том, как можно усовершенствовать хороший вкус. Относительно этого очень трудно установить какое-либо правило, потому что существует огромное разнообразие обстоятельств, сопутствующих одному или другому. Несомненно, вкус к изящным искусствам должен быть у человека в какой-то степени врожденным; но его можно значительно усовершенствовать, так же как и все остальные способности человеческого духа. Однако нет другой такой способности, которая легче поддавалась бы изменению, чем вкус. Хотя одежда нашего века кажется нам очень красивой, она во времена правления королевы Елизаветы все же считалась бы абсолютно безобразной, и к тому же людьми большого вкуса. И весьма вероятно, что то же самое произойдет с нашей одеждой в будущие века. Одним из лучших средств улучшения нашего вкуса является постоянное знакомство с наилучшими произведениями в каждом из них: так, в поэзии — с Гомером, Вергилием, Мильтоном. Хорошее ознакомление с выдающимися

авторами есть могучее средство улучшения вкуса. Почти все способности духа можно усовершенствовать с помощью упражнения, а эту — одной из первых. Человек, знакомый с лучшими поэтами, почувствует красоту там, где другой не почувствует ничего. То же самое относится к музыке; постоянное слушание музыки заставляет нас наслаждаться ее красотами более сильно, чем раньше. Еще одно средство — ознакомиться с критическими работами; я имею в виду не комментаторов работ о вкусе, а тех здравомыслящих критиков, которые могут указать как на красоты произведений вкуса, так и на их недостатки. Из древних авторов таков Лонгин, который, как представляется, был человеком большого вкуса, который в Греции считался образцовым. Г-н Аддисон опубликовал в журнале «Спектейтор» много весьма здравых статей относительно этой способности; таков и д-р Эйкенсайд, в произведениях которого, вероятно, столько же возвышенного, как и в трудах большинства современных поэтов.

Если после всех этих сделанных нами замечаний мы рассмотрим, чем же именно мы восхищаемся в различных изящных искусствах или что же нам доставляет в них удовольствие, то обнаружим, что оно полностью согласуется с тем, что было изложено ранее.

Музыка. Как и во всех остальных изящных искусствах, в ней есть технический аспект, но с ним мы сейчас не будем иметь дела. Несомненно, существуют определенные отношения между звуками, которые приятны и которые мы называем гармоническими. Они доставляют нам удовольствие в силу причин, которые мы не можем объяснить. Все их колебания имеют определенное соотношение, и чем проще это соотношение, тем гармоничнее звучание. В равной мере очевидно, что в музыке есть тональность и что все ноты должны быть в пределах этой тональности, иначе звучание будет резким и неприятным. Мы также не можем объяснить, откуда возникает это удовольствие. Знаток музыки может сочинить пьесу, в которой мы не найдем недостатков, и в то же время она может не быть прекрасной. В музыке есть нечто называемое экспрессией, которая доставляет нам удовольствие. Знатки музыки написали целые тома о музыкальной выразительности. Но в конечном итоге эта выразительность есть не что иное, как способность определенных звуков вызывать определенное настроение в наших душах. Первой мать поняла, что когда ее сын впервые заплакал,

ему было больно. Мы видим, что животные тоже обладают этим знанием, потому что по тону крика сразу же узнают, каковы ощущения их детенышей. Устройство нашей природы повелевает, чтобы такие-то звуки порождали в нас такие-то настроения. Как раз на этом основана вся красота музыки. Нет аффекта, который может сопротивляться воздействию музыки. Музыка в такой же мере приспособлена к горю и печали, как и к радости, хотя это редко используется в наше время. Мы видим, что у всех народов в день битвы играет музыка. В этом случае она производит совершенно необычный эффект; она может даже возбудить ярость народа, и теперь об этом проявляют особую заботу. Все народы используют музыку также в богослужении; она в равной мере способна возбудить чувство религиозности, возвышает и оживляет дух до удивительной степени. Когда музыка воздействует на какой-нибудь аффект, она приятна: таково согласное действие звуков и чувств, а когда это согласие достигается, оно сопровождается приятным ощущением. Законодатели античности полагали, что музыка способна воздействовать даже на нравы людей, и поэтому приказывали поощрять ее во всех своих государствах. Современные люди обращают внимание лишь на гармонию. Однако самое могучее воздействие может быть оказано самой простой музыкой, подобно тому как в поэзии возвышенное отнюдь не несовместимо с простотой.

В музыке может быть и красота подражания, когда такое выполнено искусно и умело. Так, она может имитировать битву или собрание людей, пение птиц и т. п. Хотя музыка может из этого извлечь какую-то особую красоту, однако наибольшая красота ее приобретается как раз благодаря тому, что она все это выражает.

Живопись и скульптура. Живопись как искусство тоже в определенной степени доставляет удовольствие: мы восхищаемся искусностью и изобретательностью художника; но основу красоты живописи составляет изображение аффектов и настроений людей, воплощенное в позах и выражении лица. Всегда отмечалось огромное сходство между поэзией и живописью: поэзия говорит, а живопись действует; это особенно заметно в исторической живописи.

Лорд Шефтсбери написал прелестный трактат относительно изображения суда Геркулеса в живописи³⁸. Он указал несколько способов, при помощи которых это можно сделать. Однако художник в данном случае поставлен в бо-

лее трудное положение, чем поэт; он должен выбрать определенный момент времени, и в этом выборе проявить здравость своего суждения. Лорд Шефтсбери отметил несколько разных моментов, которые могут быть отобраны: например, когда Удовольствие указывает ему (Геркулесу) усыпанную цветами тропу, доказывая, что подлинное счастье остается только здесь. Тогда Добродетель должна молчать, а ее лицо выражать своего рода пренебрежение и презрение. Геркулес тоже должен молчать; его тело должно быть слегка обращено к Добродетели, на его лице должно быть некоторое выражение согласия с тем, что говорит Удовольствие, хотя он и обращается к Добродетели. Или же это должен быть момент, когда Добродетель произносит свою речь. Геркулеса нужно изобразить таким образом, чтобы было видно, что он тронут ее словами. Палица, шкура льва и т. п.— все должно быть соответствующим образом расположено. Лорд Шефтсбери в этом трактате проявил огромный вкус. Определенные позы, так же как и определенные выражения лица, соответствуют определенным аффектам. Это главное, что надо изучать в живописи, как и в музыке,— то есть выразительность. Без этого она не воздействует на человеческое сердце. Лицо, не имеющее выражения, может подойти статуе, но не живописному полотну; вот почему, если портреты не выражают какого-нибудь аффекта, они не получают одобрения.

В парковом искусстве, в *архитектуре* и т. п. нам доставляет удовольствие изобретательность и т. п. Парки и здания передают нам идею богатства владельца, которая сопровождается приятным ощущением. В архитектуре нам доставляет удовольствие соответствие всех частей целому и приносимая польза удобного жилища и т. п. Готическая и греческая архитектура сильно отличаются друг от друга. Первая передает нам идею опасности благодаря тонкости колонн, высоте крыши, ее весу и большим окнам с маленькими промежутками между ними. Это вызывает тот ужас, который порождается видом опасности или страхом перед ней. Греческая, напротив, внушает нам идею безопасности. Постепенное сужение колонн, малый размер и легкость крыши и т. п.— все соединяется для того, чтобы внушить нам идею покоя и силы; и хотя, возможно, первая так же прочна, как и вторая, такое впечатление все же естественно создает их внешний вид. Китайская архитектура, напротив, легка и воздушна. Это объясняется климатом, поскольку там не бывает тех ураганов, которые неизбежно превратили бы

ее в руины. Архитектура такого рода была перенесена в Европу, но только в безопасные и спокойные места.

Поэзия. Мы можем заметить, что красота поэзии возникает на основе тех же самых принципов, которые я ранее объяснил в отношении музыки и живописи. Одной из необходимых составных частей поэзии является гармония звуков в стихах и каденциях стихотворных произведений. Те поэты, которые так поступают (то есть добиваются гармонии звуков), обычно считаются лучшими; и больше всего восхищаются теми частями их стихотворений, в которых содержится больше всего такой гармонии. Так, Вергилий и Драйден прославлены гармонией своих стихов. Подобно тому как в музыке существует определенная гармония звуков, так и в поэзии бывает определенное сочетание гласных и согласных звуков, а также стоп и размеров, которое приятно. Еще один вид красоты возникает тогда, когда звук является отражением смысла; например, дактили являются знаком быстроты и т. п. Это получается благодаря способности определенных звуков вызывать у нас в душе определенные настроения. Еще одна красота — красота фигур речи. Предполагается, что поэт обладает своего рода вдохновением и соответственно имеет свой особый стиль, присущий только ему. Эта красота (то есть красота фигур речи) также вытекает из аналогии — из подобия абстрактных явлений чувственным предметам.

Описание также является видом красоты. Так, примеры этого являются битвы у Гомера; можно подумать, что сам принимаешь в них участие. В данном случае искусство состоит в том, чтобы выделить самые замечательные вещи и показать их в определенном свете. И таким образом мы можем видеть, что все правила критики имеют определенное отношение к чему-либо совершенному или к чему-либо, что свидетельствует о совершенстве.

В поэзии следует также соблюдать принцип единства. Один значительный предмет или одна крупная история влияют на нас гораздо сильнее, чем ряд небольших историй, не похожих одна на другую. Сохранение цельности характера столь же необходимо для поэта, как и для художника, с тем чтобы ничего не говорилось и не делалось такого, что не соответствовало бы характеру персонажа.

Красота действия в драматических представлениях заключается в выразительности. Она выступает как знак или выражение аффектов, и когда это достигается, то воз-

действует на нас и вызывает в нас тот же аффект; но когда актер выглядит холодным, это подобно тому, что на публику будет вылит ушат холодной воды. Но, как мы ранее заметили, существует множество других вещей, в которых можно видеть хороший вкус так же, как и в изящных искусствах.

Теперь я перейду к четвертому разделу нашей основной классификации и применю к нему наши наблюдения.

*Красноречие*³⁹. Несомненно, это самое благородное из всех изящных искусств, ибо оно соединяет прекрасное в них всех. Оно соединяет гармонию звучания, красоту действия, благообразие сочинения с хорошим воспитанием. Несомненно, оно намного благороднее всех остальных. Подобно тому как живопись рисует для глаза, красноречие трудится для слуха. Оно в равной мере мобилизует все наши нравственные способности и т. п. Ничто иное не позволяет одному человеку брать верх над другим в такой степени, как это. Существуют две вещи, которые позволяют одному человеку брать верх над другим: сила и добродетель — а нет силы более могучей, чем сила красноречия. Для доказательства я могу привести в качестве примера Демосфена и Цицерона. Какое воздействие оказывало их красноречие, известно каждому. Голос оратора может в соответствующих условиях поднять флоты и армии или распустить их: он может успокоить мятеж или возбудить народ и даже потрясти троны царей. У Филиппа Македонского были основания бояться Демосфена больше, чем всей мощи Греции. Без красноречия никогда не были бы установлены законы; люди никогда бы не создали общества. Совет и наставление, которые дает Красс двум юношам, изучающим красноречие, великолепны⁴⁰. Во все времена ораторы встречались реже, чем поэты. Подобно тому как поэзия требует большей гениальности, более возвышенного духа, чем скульптура, живопись или музыка, красноречие требует еще более выдающихся способностей, чем даже поэзия. Для того чтобы сделаться оратором, необходимо удачное соединение разных вещей: больших способностей, великого трудолюбия и неустанного учения — все это и еще многое должно соединиться, чтобы получился великий оратор. В греческом и римском государстве власть человека значительно увеличивалась, если он обладал даром красноречия и владел военным искусством. Но эти два таланта следовало сочетать, и очень многое зависело от их союза. Красноречивый военачальник мог внушить мужество своим войскам. Но одно лишь военное искусство

ни в коей мере не имело такого большого значения, как красноречие. Последнее увеличивало власть человека намного больше, чем первое, и красноречие для военачальника было намного более необходимым, чем военное искусство для оратора.

Но хотя в Греции и Риме красноречие занимало столь выдающееся положение, представляется, что устройство Британии больше подходит ему, чем оба упомянутых государства. Свобода красноречия является истинной кормилицей вольности, а когда свобода умирает, красноречие гибнет вместе с ней. В Британии если человек не властен произносить публичные речи в палате лордов или палате общин, то он по крайней мере может делать это в церковных или гражданских судах королевства. Наш язык более пригоден для красноречия, чем греческий или латинский. Но язык лишь орудие в руках оратора. Несколько хороших ораторов вскоре отшлифуют язык; но не хороший язык создает хороших ораторов, а хороший оратор создает хороший язык.

Красноречие может существовать только при свободном правительстве: в огромных государствах Востока нет красноречия — страх перед тираном заставлял немочь все способности души. Поэтому я бы рекомендовал вам, господа, позаботиться о том, чтобы вы не оставляли красноречие в том виде, как его застали, но продолжали бы развивать его. Вам следует помнить, что нет на земле силы столь же великой, и нет ничего, что составляет достоинство человека в большей степени, чем красноречие. Система правления Британии так же благоприятствует ему, как государство в Греции и Риме. Наш язык, может быть, более пригоден для него, и если человек, действительно обладающий способностями, проявит то трудолюбие и внимание, которые необходимы для этого великого искусства, он несомненно станет оратором.

ТОМАС РИД

ОПЫТ ОБ УМСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЯХ ¹

Глава I. О вкусе

1. Вкусом называется та способность разума, благодаря которой мы можем распознавать прекрасное в природе и наслаждаться им, а также и всем лучшим, что создано искусством.

Понятие внешнего вкуса, то есть способности различать и давать свою оценку различным видам пищи, является метафорическим применением данного термина для выражения внутренней способности разума, при помощи которой мы определяем, что прекрасно, а что уродливо в разнообразных наблюдаемых объектах.

Подобно тому как реагируют органы вкуса, реагируем и мы на различные предметы: одни вызывают у нас отвращение, а другие заставляют нас наслаждаться, к большинству же из них мы относимся безразлично или неопределенно. На наш вкус в значительной степени оказывают влияние привычки, ассоциации, а также и принятая точка зрения.

Эта очевидная аналогия между внешним и внутренним вкусом во все периоды и почти во всех языках (или в наиболее развитых) привела к распространению термина «внешний вкус» на такую способность разума, которая заставляет наслаждаться прекрасным, а к уродливому и безобразному относиться с отвращением.

При трактовке вкуса как интеллектуальной способности разума мне хотелось бы сделать несколько замечаний, во-первых, относительно природы этой способности и, во-вторых, относительно воспринимаемых объектов.

В случае внешних вкусовых ощущений мы руководствуемся убеждением и размышлением для того, чтобы разграничить испытываемое нами приятное ощущение и вызывающее его качество объекта. И ощущение и качество одина-

ково называются «вкусом», и поэтому их смешивают не только непосвященные, но даже и философы. Вкусовое ощущение, возникающее, когда я пробую что-либо вкусное, относится к области сознания, а определенное реальное качество объекта является причиной его возникновения. Эти два понятия называются одинаково не из-за сходства в их сущности, а потому, что одно является признаком другого и в повседневной жизни их обычно не различают.

Этот вопрос уже был подробно рассмотрен при обсуждении вторичных качеств объектов. Но следует снова обратиться к этому вопросу, поскольку с ним связана яркая аналогия внутреннего и внешнего вкуса.

Созерцая прекрасное, мы можем отличить приятное переживание, вызываемое объектом у нас, от качества объекта, которое является причиной этого переживания. Когда я слышу музыкальную мелодию, которая доставляет мне удовольствие, то я говорю: она прекрасна, она превосходна. Но эти замечательные качества заключены не во мне, они — в музыке. А вызываемое чувство удовольствия нельзя приписать музыке, оно и возникает у меня.

Вероятно, я не смогу объяснить, что именно в этой мелодии приятно моему слуху, как я не смогу объяснить, что именно, свойственное данной пище, вызывает приятные вкусовые ощущения. Но какое-то определенное качество пищи приятно мне на вкус, и я называю ее замечательно вкусной. Такое же качество есть и в мелодии, которая мне нравится, и я называю ее прекрасной или превосходной.

На это следует обратить внимание, так как среди современных философов сейчас модно сводить все наши восприятия к простым чувствам или ощущениям данного человека, без какой-либо связи с внешним объектом. Согласно мнению этих философов, можно сделать вывод, что в огне нет тепла, вкусное кушанье не обладает вкусом, а ощущения тепла и вкусовых качеств присущи лишь самому человеку, который воспринимает эти качества.

Подобным же образом утверждается, что никакому объекту не свойственно прекрасное, а существует только чувство или ощущение прекрасного у человека, воспринимающего объект.

Язык и здравый смысл опровергают эту теорию. Даже ее сторонники оказываются вынужденными использовать язык, который находится в явном противоречии с ней.

Выше уже было показано, что эта теория в применении

к второстепенным качествам объекта не имеет под собой прочной основы. Те же аргументы говорят о несостоятельности этой теории и применительно к качеству прекрасного в объектах или к любому из тех качеств, с восприятием которых связано понятие о хорошем вкусе.

Нельзя отрицать существования некоторых качеств объекта, которые, удовлетворяя требованиям хорошего вкуса, не являются важнейшими, вследствие чего заслуживают названия скрытых качеств. Мы испытываем их воздействие, не догадываясь о причине, и они-то представляют собой нечто, созданное природой для оказания подобного воздействия. Но все же этот случай нельзя считать обычным.

Наше суждение о прекрасном во многих случаях значительно яснее. Произведение искусства может казаться прекрасным самому несведущему человеку, даже ребенку. Оно нравится ему, хотя он не знает почему. Для того же, кто в совершенстве понимает это произведение и воспринимает каждую деталь его как органически входящую в общий комплекс, прекрасное не представляет загадки: он все полностью осознает, то есть из чего оно состоит и как оно на него воздействует.

2. Мы можем заметить, что хотя все вкусовые ощущения, воспринимаемые языком и нёбом, можно разделить на приятные, неприятные и безразличные, тем не менее среди приятных ощущений есть большое разнообразие не только в степени, но и в качестве. И так как мы не располагаем соответствующими названиями для всех различных видов вкусовых ощущений, мы различаем их по веществам, которые обладают каждым данным вкусом.

Точно так же и все объекты нашего внутреннего вкуса можно разделить на прекрасные, неприятные и безразличные. Причем прекрасное отличается большим разнообразием не только в степени, но и в видах: красота природы, стихотворения, дворца, музыкальной пьесы, прекрасной женщины — можно перечислить и многое другое. И для всех этих различных видов прекрасного у нас нет других названий, кроме названий различных объектов, с которыми они связаны.

В связи с большим разнообразием прекрасного как по степени, так и по видам не должно казаться странным, что философы строили различные системы его изучения и расчленения его на простые компоненты. Они провели много верных наблюдений в этой области, но из любви к простоте

свели прекрасное к меньшему числу принципов, чем допускает сущность явления, так как имели в виду лишь некоторые отдельные виды прекрасного и пропускали другие.

Прекрасное может быть морального порядка и природного: в объектах чувств и интеллекта, в произведениях людей и в творениях бога, в неодушевленных предметах, в диких животных и разумных существах, в конституции тела человека и его разума. Не может быть истинного совершенства, которое не воспринималось бы как прекрасное человеком, способным его понять. Ведь перечислить компоненты прекрасного так же трудно, как и перечислить составные элементы истинно совершенного.

3. Вкусовые ощущения могут считаться верными и совершенными, если мы с удовольствием принимаем пищу, годную для питания организма, и с отвращением относимся к непригодной. И, очевидно, природа намеренно наделила нас способностью распознавать, что подходит для пищи и питья и что нет. Дикие животные руководствуются в выборе добычи исключительно своим вкусом. И они выбирают пищу, которую природа предназначила для них, и редко ошибаются, если их не вынудит на то голод или искусный обман. Также и у младенцев вкус не бывает извращен: из простых естественных продуктов они выбирают наиболее полезные.

Аналогичным образом и наш внутренний вкус может быть назван верным и совершенным, если мы воспринимаем все прекрасное с удовольствием и с неудовольствием относимся к уродливому. Как в отношении внешнего вкуса, так и в том, что касается внутреннего вкуса, замысел природы не менее ясен. Все совершенное обладает истинной красотой и очарованием, которые доставляют удовольствие всем, кто способен понимать красоту; и эта способность является тем, что мы называем хорошим вкусом.

Человек, который в силу какого-либо умственного расстройства или из-за плохих привычек восхищается тем, что не содержит истинного совершенства, или тем, что безобразно, уродливо; имеет извращенный вкус. То же самое можно сказать о том, кто предпочитает вместо полезной пищи пепел или золу. Как нам приходится признать нарушенными вкусовые ощущения в одном случае, так по тем же причинам следует считать вкус извращенным — в другом.

Поэтому существует понятие верного и хорошего вкуса и вкуса дурного и извращенного, так как вполне очевидно, что из-за скверного воспитания, дурных наклонностей или

плохого окружения люди могут находить удовольствие в подлости, грубости, плохих манерах и прочих отклонениях от нормы.

Утверждать, что такой вкус не испорчен, не менее абсурдно, чем сказать, что болезненная девица, получающая удовольствие от жевания древесного угля или табака, обладает таким же верным и хорошим вкусом, какой присущ здоровым людям.

4. Очень большое влияние как на внешний, так и на внутренний вкус оказывают сила привычек, склонности и случайные ассоциации.

Эскимос может находить большое удовольствие в питье, приготовленном из китового жира, а канадец может наслаждаться вкусом собачьего мяса. Основную пищу камчадалов составляет тухлая рыба, и иногда они вынуждены ограничивать свое питание древесной корой.

Вкус рома или зеленого чая может вызвать у некоторых людей сначала тошноту, так же как ипекакуана. Но они же смогут позже находить приятное в том, от чего ранее отказывались.

Видя такое разнообразие внешнего вкуса, вызываемое обычаями, средой или, возможно, строением организма, мы не должны удивляться, что те же причины вызывают и не меньшее разнообразие вкуса в понимании прекрасного. Например, жителю Африки нравятся толстые губы и плоский нос; представители некоторых племен вытягивают уши, пока они не будут висеть до плеч; женщины одной народности красят лицо, а другой — мажут до блеска жиром.

5. Те, кто считает, что в вопросе вкуса не существует никаких норм в природе, и понимают поговорку «о вкусах не спорят» в самом ее буквальном смысле, становятся на зыбкую почву. С таким же успехом можно выступить против любого положения истины.

В силу предрассудков целые нации воспитываются на вере в чудовищные нелепости. И какие основания утверждать, что вкус подвержен в меньшей мере извращению, чем, скажем, суждение?

Действительно, следует признать, что люди различаются больше по чувству вкуса, чем по тому, что мы обычно называем суждением. Поэтому можно полагать, что они будут больше склонны к извращению своего вкуса в вопросах прекрасного и безобразного, чем в суждениях относительно верного и ошибочного.

Если мы примем все это во внимание, то ясно, что объяснить разнообразие вкусов нетрудно, хотя и существует мерило истинной красоты и, следовательно, хорошего вкуса. Так же легко объясняется и разнообразие и противоречивость мнений, хотя и здесь имеются нормы истины и, следовательно, верного суждения.

6. Более того, если подходить к вопросу со всей строгостью, то легко обнаружить, что в каждом проявлении вкуса так или иначе заложено суждение.

Когда человек признает прекрасным дворец или поэму, то он высказывает нечто положительное по поводу этой поэмы или дворца, но каждое утверждение или отрицание представляет собой суждение. И мы не можем дать лучшее определение понятия суждения, чем назвать его утверждением или отрицанием одного объекта сравнительно с другим. В вопросе о суждении я уже имел возможность показать, что суждение подразумевается в каждом осмыслении наших ощущений. У нас сразу возникает убеждение в существовании воспринимаемого качества объекта, будь то цвет, звук или форма; то же самое относится к восприятию прекрасного или безобразного.

Если сказать, что восприятие прекрасного является лишь способностью нашего сознания независимо от убеждения в совершенстве объекта, то неизбежным выводом будет следующий: когда я утверждаю, что поэма Вергилия «Георгики» прекрасна, то я имею в виду не поэму, а только то, что касается меня самого и моих чувств. Почему, в таком случае, я должен употреблять слова, выражающие противоположное тому, что я думаю?

Мои слова в соответствии с обязательными правилами построения фразы имеют только одно значение, а именно: то, что я называю прекрасным, заключено в поэме, а не во мне.

Даже те, кто считает прекрасное просто чувством человека, воспринимающего прекрасное, все же испытывают необходимость внести ясность, как будто бы прекрасное является исключительно качеством объекта, а не воспринимающего.

И трудно понять, почему все люди должны выразить свои мысли подобным образом, а не верить в то, что они говорят. Это, следовательно, противоречит общепринятому мнению, выраженному в словах и состоящему в том, что

прекрасное не заключено в объекте, а является лишь чувством человека, воспринимающего прекрасное.

Философы должны очень осторожно выступать против здравого смысла и, если они посягнут на него, то впадут в явное заблуждение.

Наше суждение о красоте на самом деле не является сухим и отвлеченным, подобно математическим и метафизическим истинам.

Согласно природе нашего разума суждение у нас возникает вместе с доставляющим удовольствие чувством (или эмоцией), которое мы никак иначе не можем назвать, как чувством прекрасного. Это чувство прекрасного, подобно другим нашим чувствам, предполагает не только восприятие или эмоцию, но и мнение о каком-либо качестве объекта, вызывающем эту эмоцию.

В объектах, которые нам нравятся, мы всегда находим истинное совершенство, какое-то превосходство по сравнению с теми объектами, которые нам не нравятся.

В одних случаях эта высшая степень совершенства воспринимается отчетливо и может быть выделена; в других случаях мы имеем только общее представление о каком-то совершенстве, но определить его не в состоянии. Прекрасное первого рода можно сравнить с первичными качествами, воспринимаемыми путем внешних ощущений, прекрасное второго рода — со вторичными качествами.

7. Прекрасное или безобразное в объекте возникает в зависимости от его природы или структуры. Поэтому, чтобы постигнуть прекрасное, мы должны понять его источник — природу или структуру прекрасного. В этом отличие внутреннего вкуса от внешнего. Наш внешний вкус может обнаружить качества, которые не зависят от какого-либо предшествующего восприятия. Так, я могу услышать звук колокола, хотя раньше ничего похожего и не слышал.

Но невозможно воспринять прекрасное в объекте, не познав сам объект или по крайней мере не представив его себе. По этой причине д-р Хатчесон относит чувство прекрасного (или гармонии) к отраженным или вторичным чувствам, так как прекрасное не может восприниматься до тех пор, пока сам объект не будет воспринят какой-то другой способностью мышления.

Таким образом, чувство гармонии и мелодии звуков предполагает наличие внешнего чувства слуха и является вторичным по отношению к последнему.

Человек глухой от рождения может быть хорошим ценителем различных видов прекрасного, но о гармонии и мелодии он, конечно, не будет иметь ни малейшего представления. То же самое относится к прекрасному, заключенному в форме или цвете, постигнуть которое невозможно при отсутствии способности воспринимать форму и цвет. <...>

ГЛАВА IV. О ПРЕКРАСНОМ

Прекрасное находится в объектах столь разнообразных и столь различных по характеру, что трудно определить, из чего оно состоит и что может быть общим для всех объектов, его содержащих.

В объектах, воспринимаемых ощущениями, мы находим прекрасное в цвете, в звуке, в форме, в движении. Прекрасное может быть также в речи, в мысли, в искусстве, в науке; наконец, прекрасное — в поступках, в чувствах, в качествах характера.

В вещах столь различных, таких непохожих есть ли какое-либо одинаковое для всех качество, которое мы могли бы назвать прекрасным? Что же общего может быть в разумной мысли и в форме части материи, в абстрактной теореме и в остроумном выражении?

Я по крайней мере не в состоянии увидеть какое-либо однотипное качество во всех этих различных вещах, называемых прекрасными, которое было бы им присуще.

Кажется, что нет ни малейшего сходства между прекрасным в теореме и прекрасным в музыкальном отрывке, но и то и другое может быть прекрасным. По-видимому, виды прекрасного настолько разнообразны, насколько разнообразны заключающие его объекты.

Но почему же вещи настолько различные называются одинаково? Не может быть, чтобы этот факт не объяснялся какой-то причиной. Если в самих вещах нет ничего общего, то они должны иметь что-то общее в отношении к нам или к чему-либо, что побуждает нас давать им общее название.

Для всех объектов, которые мы называем прекрасными, характерны два общих момента, которые, по-видимому, обязательны в нашем чувстве прекрасного. Во-первых, при восприятии или даже при воображении прекрасных объектов они вызывают определенное приятное чувство или эмоцию; во-вторых, это приятное чувство сопровождается предположением или уверенностью в том, что эти объекты дей-

ствительно обладают качествами прекрасного или совершенного.

Я не берусь судить, связано ли то наслаждение, которое мы испытываем, созерцая прекрасные объекты, с уверенностью в их совершенстве, или оно объединяется с этой уверенностью доброй волей нашего создателя. Пусть читатель обратится к рассуждениям д-ра Прайса ² относительно этой проблемы, которая, несомненно, представляет интерес, и прочтет главу вторую из его обзора по вопросам морали. <...>

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДЖЕЙМС ХЭРРИС ТРАКТАТ О МУЗЫКЕ, ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

ГЛАВА I

§ 1. Всем искусствам свойственна одна общая черта: уважение к человеческой жизни. Некоторые искусства, например медицина и земледелие, стремятся оказать людям помощь в их нуждах; другие — музыка, живопись и поэзия — вносят в жизнь красоту.

Есть основания полагать, что первая группа искусств, служащих нуждам человечества, — более раннего происхождения; весьма вероятно, что люди задумывались над вопросом, как жить и обеспечить свое существование, до того как возникла потребность сделать жизнь приятной. Это предположение подтверждается тем фактом, что у самых далеких от цивилизации народов наблюдаются зачатки искусств, служащих для удовлетворения насущных нужд. Из этого можно было бы сделать вывод, что эти искусства представляют большую ценность, поскольку они появляются раньше и как бы предпочитают другим.

Искусства, служащие красоте, не могут, конечно, претендовать на то, что природа создала их, преследуя какие-либо конкретные цели. Более того, если считать, что благоденствие стоит на первом плане, то группе полезных искусств можно отдать первое место. После этих общих рассуждений пора приступить к нашей основной теме.

§ 2. В настоящем трактате речь будет идти о музыке, живописи и поэзии, о том, что есть общего в этих искусствах, что составляет их различие и почему они в целом превосходят названные выше полезные искусства.

Приступая к такому исследованию, необходимо прежде всего отметить, что наш интеллект воспринимает внешний мир и его аффекты и входит в контакт с другими интеллектами и их аффектами через посредство органов чувств. Эти же органы чувств доносят до сознания подражания отдельным элементам внешнего мира или их аффектам, а также страсть, энергию и прочие ощущения других человеческих существ. Различие между искусствами и природой состоит в том, что сознание воспринимает природу посредством всех органов чувств, тогда как искусства доходят до сознания только через зрение и слух. Из этого следует, что искусства могут пользоваться только теми средствами и формами, которые доступны для этих двух органов чувств, т. е. движением, звуком, цветом и изображением.

Подражание в живописи, постигаемой посредством органов зрения, проявляется лишь в отношении видимых объектов. Движение в качестве элемента подражания в живописи не участвует. Следовательно, живопись может использовать в подражании природе только цвет и форму объекта.

Музыка, воспринимаемая слухом, подражает с помощью звуков и движения.

Поэзия, органом восприятия которой тоже является ухо, поскольку ее средством выражения являются слова, представляющие собой определенные звуки, также пользуется в подражании звуком и движением. Однако, поскольку эти звуки являются одновременно отображением различных идей, производимых разумом, поэзия может в той степени, в какой это доступно человеческой речи, выражать эти идеи.

Из всего сказанного можно определить, в чем заключается сходство и различие поименованных искусств.

Они сходны в том, что являются подражательными.

Различаются они тем, что подражают при помощи различных средств: живопись — посредством рисунка и цвета; музыка — посредством звука и движения; живопись и музыка — с помощью естественных средств; поэзия же в большинстве случаев — с помощью средств, которые являются искусственными¹.

§ 3. При рассмотрении вопроса, какое из этих искусств является наиболее совершенным, мы убедимся, что одни из используемых средств подражания более, а другие — менее точны; с помощью одних достигается более удачное подражание одному объекту, с помощью других — другому. Далее мы установим разницу в свойствах самих объектов подражания: некоторые возвышенны, другие — обыденны; одни содержательны, другие — пусты; те — патетичны, эти — лишены страстей; отдельные объекты поучительны, другие же ничего не дают уму.

Какое из искусств обладает наибольшими достоинствами, можно установить из анализа указанных выше двух критериев — точности подражания и ценности объекта подражания. Такой анализ не может быть произведен без исследования специфических особенностей каждого искусства и тщательного их сравнения.

ГЛАВА II

§ 2. Объектами подражания в музыке могут являться все объекты и события, которые характеризуются звуками и движениями. Движение может быть медленным и быстрым, равномерным или скачкообразным, плавным и прерывистым; звук может быть тихим и громким, высоким и низким. Все, что содержит в достаточно яркой форме любые из этих элементов движения или звука, может явиться объектом для музыкального подражания.

Итак, в неодушевленной природе музыка может подражать плавному движению, журчанию, шуму и реву, а также всем другим звукам, которые издает вода в фонтанах, водопадах, реках, морях и пр. То же относится к грому и ветру, который может быть слабым и ураганным со всеми промежуточными градациями. В животном мире музыка может подражать голосам отдельных животных, в первую очередь — пению птиц; она может также в известной мере передавать их движения. Музыка способна передать и отдельные движения² и звуки, производимые человеком³. С наибольшим совершенством она изображает звуки печали и страданий.

¹ Нарисованный объект или последовательность музыкальных звуков всегда имеют непосредственное отношение к тому, чему они подражают и с чем они должны иметь явное сходство, тогда как словесное описание идей создается с помощью символов-слов, которые будут поняты лишь теми, кто знает данный язык; живопись же и музыка понятны всем людям и не требуют перевода.

² Например, походку Полифема в пасторали Генделя «Ацис и Галатея». В музыке ясно слышны его огромные шаги.

³ Гул толпы в английском национальном гимне и пр.

§ 3. Переходим к сравнению живописи и музыки. Нужно признать, что музыка может подражать только звукам и движениям; между тем, в неодушевленной природе и в одушевленном животном мире мало движений, которые были бы исключительно свойственны определенному виду, а тем более — отдельному объекту или индивиду. Фактически не существует характерных даже для вида естественных звуков. Далее, нельзя отрицать, что музыка весьма несовершенно подражает и этим доступным для нее звукам и движениям¹.

В противовес этому, живопись очень точно передает очертания, позы, колорит, характерные не только для целого вида, но и для каждого отдельного объекта; она в большинстве случаев отображает различные страсти и переживания. Живописи свойственно с абсолютной точностью и тщательностью подражать колориту и форме объектов; музыкальное подражание в лучшем случае вызывает отдаленное по сходству представление, тогда как живопись стремится создать точное представление. Одним словом, живопись по отношению к своим объектам достигает в подражании большего совершенства как в целом, так и в деталях. Такое подражание в музыке невозможно. Из сказанного мы должны сделать вывод, что по своим качествам музыкальное подражание стоит значительно ниже, чем подражание в живописи.

Что же касается действительности музыки, т. е. ее силы воздействия, то этот вопрос относится к другой области, которая будет рассмотрена ниже.

Теперь следует обсудить подражание в поэзии.

ГЛАВА III

§ 1. Поэтическое подражание включает в себя все, что свойственно подражанию в живописи и в музыке, ибо поэзия использует слово, а слова — символическое изображение всех идей. Помимо своего символического значения, слова являются одновременно звуками, характеризующимися медленной или быстрой артикуляцией, наличием гласных, согласных и непроизносимых букв. Помимо отвлеченного содержания слова имеют отношение ко всем вещам, связанным с ними естественным сходством. Так, например, есть естественное сходство между всякими грубыми и резкими звуками со звуками природы, которые они воспроизводят; это часто можно наблюдать в отдельных строфах различных поэтов: резкое звучание гобоя изображается словами, содержащими повторяющиеся сочетание букв «р» и «с», а гладь реки — повторением буквы «л». Этот пример показывает, что даже поэтическое подражание в какой-то степени основано на природе. Но такое подражание не очень ярко выражено; если смысл слов не дополняет впечатление, он может не дойти до нашего сознания, несмотря на свое совершенство и мастерское применение.

§ 2. При сравнении поэзии с живописью в отношении чисто естественного сходства вполне справедливо будет сказать, что поэзия, как и музыка, располагает в подражании только звуком и движением. Поскольку естественные звуки и движения, которым поэзия подражает,

¹ Это несовершенство коренится в несходстве звуков и движений природы и звуков и движений музыки. Музыкальные звуки воспроизводятся равномерными колебаниями; большинству естественных звуков свойственны колебания неравномерные; музыкальные движения обладают твердым установленным ритмом; естественные же обычно ритмически нечетки и неопределены.

сами по себе слишком общие и неопределенные, то вполне очевидно, что и подражание будет неопределенным, не обладающим характерной точностью. Наконец, поскольку поэтические звуки и движения имеют лишь отдаленное сходство со звуками и движениями природы, они неизбежно окажутся неточными и туманными. Из всего сказанного следует, что поэтическое подражание, основанное лишь на естественном сходстве, весьма несовершенно и стоит по качеству много ниже, чем подражание в живописи.

§ 3. Взвешивая, какому виду подражания — поэтическому или музыкальному — следует отдать предпочтение, приходится признать, что оба эти вида подражания по своим достоинствам примерно равны. Оба искусства строят свои подражания на звуке и движении; музыка как будто бы лучше подражает природе в движении, поэзия — в звуке. Это объясняется тем, что в движении ¹ музыка располагает большим разнообразием, тогда как звуки поэзии ближе к природе. Следовательно, если в звуке надо отдать предпочтение одному искусству, а в движении — другому, и если считать, что оба эти элемента одинаково важны, то надо сделать вывод, что оба подражания примерно равноценны.

ГЛАВА IV

До сих пор подражательное мастерство поэзии рассматривалось только как использование подражания с целью создания естественного сходства. При этом было установлено, что в этой области поэзия значительно уступает живописи и стоит примерно на одном уровне с музыкой. Теперь надлежит выяснить, чего поэзия достигает при подражании звукам не просто естественным, но имеющим еще дополнительное значение, т. е. что достигается подражанием, когда слова применяются как символы различных идей. В этой области кроется истинная сила поэзии, ибо в этих случаях происходит не подражание определенному объекту, но его изображение цветом или очертанием, как в живописи, и не звуками, как в музыке: все объекты изображаются только с помощью смысла слов.

Нам надлежит установить, равноценно ли поэтическое подражание в этой ему глубоко свойственной сфере подражаниям других искусств.

Поскольку число объектов подражания бесконечно, а живопись и музыка ограничены в отношении объектов, мы попытаемся в первую очередь провести сравнение между поэзией и другими искусствами на тех объектах, которые доступны музыке и живописи.

§ 2. Объект живописи должен обладать характерным колоритом и внешними очертаниями, а также разнообразием поз отдельных фигур. Картина не дает определения последовательности событий; если некоторая их смена и намечена, то она должна укладываться в короткий промежуток времени, и эта смена событий должна быть понята сразу. Поэзия, изображая такой же сюжет, должна использовать слова, понятные лишь тем, кто знает данный язык. Вполне очевидно, что естественные приемы подражания в живописи производят более сильное впечатление,

¹ Музыка располагает по меньшей мере пятью различными размерами длительности нот, а из них в свою очередь можно создать бесконечные комбинации. В поэзии имеются только две длительности, или два размера: слог короткий и длинный; все разнообразие стихосложения возникает из разных комбинаций этих слогов, создающих метр.

чем искусственные; живопись делает наши собственные впечатления более яркими, углубляя их своей законченностью и мастерством; поэзия же не может создать ничего в дополнение к тому, что доступно сознанию данного человека. Живопись наглядно показывает все мельчайшие обстоятельства события, происходящего в определенный отрезок времени; поэзия же, чтобы сделать эти события понятными, вынуждена останавливаться на деталях, добиваясь ясности. Возникает дилемма: излишние детали навевают скуку, без них не получается ясности. Более точное, краткое и понятное подражание, бесспорно, является более совершенным: следовательно, во всех объектах, в которых могут быть проявлены все качества живописи, подражания живописи превосходят по качеству подражания в поэзии.

§ 3. Переходим к сравнению поэзии и музыки.

Музыкальным подражаниям несвойственно создавать точное представление об определенных идеях; они лишь дают некоторое подобие, воспроизводят некоторую аналогию; подражания же в поэзии воспроизводят самую идею как таковую. Поскольку определенному и точному отдается предпочтение перед неопределенным, особенно в подражании, главное наслаждение которым заключается в опознании объекта подражания, — постольку приходится признать, что даже в объектах, в подражании которым музыка достигает наилучших результатов, поэтическое подражание все же будет более совершенным.

ГЛАВА V

Однако существует ряд сюжетов, изображение которых или подражание которым в живописи и музыке или совсем неосуществимо, или получается значительно слабее, чем в поэзии. По сравнению с живописью, это прежде всего события настолько длительные, что ни один определенный момент не может быть схвачен живописью так, чтобы дать представление о целом. Далее сюда относятся все сюжеты, связанные с природой человека, позволяющие нам изучить его характер, манеры, страсти и чувства, воздействие внешних обстоятельств и событий, зависимость событий от характеров. В этих областях возможности поэзии очень велики; лишь с помощью слова все аффекты могут быть изображены точно, ясно и определенно, в полном соответствии с тем же, как они проявляются у разных людей, в зависимости от их разнообразных характеров.

Есть еще одно важное преимущество у поэзии перед живописью: объединяясь с музыкой, поэзия оказывается для последней весьма могучим союзником.

ГЛАВА VI

Музыка может вызвать в человеке ряд аффектов. Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие — радость, третьи — воинственность, четвертые — нежность и т. д. При этом происходит взаимодействие между нашими аффектами и идеями; на основе внутреннего естественного сродства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых в свою очередь возникают соответствующие идеи. Так, мысли о смерти, пытках, убийствах и т. п. вызывают чувство страха или печали. И если по каким-либо реальным причинам сначала возникает чувство печали, оно совершенно естественно порождает

грустные мысли. Наряду с этим внешние обстоятельства могут в разное время и у разных людей вызвать совершенно разные аффекты.

Поскольку аффект может быть вызван идеями или обстоятельствами, можно допустить, что настроение, которое вызовет содержание поэмы, может быть подготовлено или заранее возбуждено соответствующим музыкальным произведением; в этом случае две объединившиеся силы будут устремлены к одной цели. Подготовленные прелюдией или симфонией слушатели не только воспримут с удовольствием высказываемые поэтом идеи, но даже в известной мере будут как бы их превосходить воображением, в котором музыка пробудила нужные аффекты.

Именно в этом содружестве двух искусств шире всего раскрывается обаяние музыки, тайна чуда, которое она осуществляет с помощью своих гениальных творцов. Ее могущество — не в подражании и выявлении идей, но в возбуждении аффектов, которым могут соответствовать идеи. Невелико число людей, настолько лишенных чувствительности, я сказал бы — лишенных человечности, что они неспособны, слушая прекрасные стихи, положенные на прекрасную музыку, ощутить хотя бы в незначительной степени силу воздействия такого чудесного союза. На тех же, кто дружит с музами, она оказывает неотразимое воздействие и проникает в глубочайшие тайники души.

Все вышесказанное служит доказательством несостоятельности возражений, выдвигаемых против применения стихов в пении (например, в операх, ораториях и пр.); противники союза музыки и поэзии выдвигают в качестве доводов неправдоподобие этого приема и его несоответствие природе. Эти соображения могут показаться убедительными только лишенному музыкального слуха человеку. Некоторое впечатление они могут произвести и на любителя музыки, когда он находится в состоянии равнодушия. Но когда он ощущает всю прелесть поэзии в сочетании с музыкальным сопровождением, он вряд ли будет способен отвергнуть то, что увеличивает силу его впечатлений, что помогает сосредоточению внимания, подкрепляет разнообразие идей поэмы и доводит их до его воображения с необычайным величием и мощью. Он должен будет согласиться, что получает большой выигрыш от объединения двух искусств: вместо сомнительного преимущества более ясной артикуляции (представляющей собой нечто весьма условное и часто спорное) он достигает возбуждения благородных аффектов и получает возможность воспринять содержание с двойной энергией и с удвоенным удовольствием.

Музыка и поэзия по отдельности никогда не дадут такого эффекта, который достигается при их объединении. Одна поэзия неизбежно утрачивает многие из своих самых блестящих идей, затрачивая силы на возбуждение аффектов, тогда как при содействии своего союзника эти аффекты могут быть доведены до самого высокого уровня. Музыка же сама по себе возбуждает только аффекты, которые быстро ослабевают и без поддержки полнокровных образов поэзии гаснут. Однако необходимо учитывать, что в этом союзе главная роль принадлежит поэзии, так как ее достоинства и полезность гораздо значительнее.

Этими выводами исчерпывается все, что можно сказать в данное время о музыке, живописи и поэзии, о том, в чем состоит их сходство и в чем их различие, и о том, в каких случаях и областях можно каждому из этих искусств отдать предпочтение.

КОММЕНТАРИИ

АЛЕКСАНДР ПОП. «ОПЫТ О КРИТИКЕ»*

Творчество Александра Попа (1688—1744) — крупнейшего английского поэта первой половины XVIII в. и одного из законодателей поэтических вкусов эпохи Просвещения — в наше время почти неизвестно широкому читателю. А между тем в свое время Александр Поп был одним из самых влиятельных и чтимых европейских поэтов. Именно с него начала русская образованная публика середины XVIII в. свое знакомство с английской поэзией. Его высоко ценили Ломоносов, Сумароков и Петров. Его переводили Херасков и Дмитриев, Карамзин и Жуковский. В обширном списке русских переводов из английских поэтов, сделанных в период с 1745 по 1812 г., Поп идет вторым вслед за Юнгом, опережая Грея, Томсона и Мильтона**. Правда, уровень этих переводов из Попа, за немногими исключениями, был очень невысок. Значительная часть их делалась не с оригинала, а с французского перевода и представляла собой прозаическое переложение его стихов. Звезда Попа померкла вместе с торжеством новых литературных направлений, вкусов и интересов, и вскоре его произведения совершенно выпадают из поля зрения русских поэтов, переводчиков и читателей. Лучшие сочинения этого «князя рифмы и великого поэта разума» так и не появились в удовлетворительных и полных поэтических переводах на русский язык.

«Опыт о критике» вышел в свет, когда его автору было двадцать два года и он уже был известен в литературных кругах благодаря своим «Пасторалям» и переводу «Рассказа купца» из «Кентерберийских рассказов» Чосера. И идейно и по жанру своего исполнения «Опыт о критике» принадлежит к не столь уж большому в мировой литературе числу программных эстетических стихотворных трактатов. Начало такому способу изложения эстетических взглядов положило «Послание к Пизонам» Горация. Эту традицию продолжили «Искусство поэзии» Джироламо Види — итальянского поэта позднего Возрождения и знаменитое «Поэтическое искусство» Буало. В Англии одним из первых использовал поэтическую форму для изложения критических суждений Джон Денэм. Но если Гораций, Вида и Буало слагали свои руководства для поэтов, если Денэм в «Послании Ричарду Фэншо» обсуждал принципы поэтического перевода, то поэма Попа предназначалась для критиков. Заимствовав ряд идей и мыслей у своих предшественников, избрав популярный в то время, удобный для передачи «знаний и на-

* Комментарии составлены А. Л. Субботиным.

** См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., «Наука», 1970.

ставлений» жанр дидактической поэмы, Поп сумел создать оригинальное произведение — пронизанное едкой иронией, сверкающее чеканными афоризмами, одновременно интеллектуальное и поэтически темпераментное.

Этот период английской литературы часто называют «августинским». Английские писатели в ту пору связывали свои литературные идеалы с римскими поэтами эпохи Августа, и прежде всего с Горацием. Принцип соразмерности, соответствия, «золотой середины», который провозглашал и которым руководствовался в своей творческой деятельности Гораций, был воспринят Попом и лег в основу его эстетических и этических воззрений. Позднее, отдавая дань модному стремлению представлять английскую действительность в классических античных формах и образах, Поп даже напишет целый цикл стихотворений в подражание посланиям, сатирам и одам Горация, где под условными латинскими именами выведет своих современников.

В «Опыте о критике» сразу же обращают на себя внимание эти принципиальные установки классицизма, под знаком которого делала свои первые шаги литература английского Просвещения. Поп провозглашает величайшими образцами поэзии творения античности, протестует против своеволия и «дикой свободы» в творчестве, отстаивает необходимость подчинения таланта канону, издревле установленным «правилам». В своем обосновании эстетических норм он совершенно в духе рационалистического мировоззрения Просвещения опирается на идею меры, гармонии и закона, господствующих как в Природе, так и в человеческом разуме. Природа, следование которой провозглашается основной задачей искусства, «непогрешимая Природа» — источник, предел и мерило искусства — выступает именно тем гармоничным и соразмерным целым, чей сущностный порядок выражают «правила» искусства. Художественная практика древних в наибольшей степени воплотила в себе эту естественность и гармонию, а поэтому следование их канонам и есть подражание самой Природе. Три фундаментальных принципа классицистской эстетики — античный идеал прекрасного, подчинение строгим эстетическим нормам и следование «упорядоченной» Природе — оказываются таким образом связанными воедино.

Вместе с тем читатель «Опыта» не может не заметить той декларативности, с которой излагается эта классицистская программа. Эстетические положения не столько обосновываются, сколько предписываются, а основные понятия — «природа», «искусство», «вкус», «закон», «правило» — употребляются как сами собой разумеющиеся, не нуждающиеся в специальном выяснении их сущности. Только недавно возникшая в Англии профессиональная литературная критика знала лишь одну традицию: рассудочно-догматическую. Однако в произведении Попа это проистекает и из самой сущности избранного им жанра дидактической поэмы. Для этого жанра, как писал еще Гегель *, характерным является то, что излагаемое теоретическое содержание (хотя бы оно и представляло само по себе разработанное конкретное, связанное целое) берется в его самом абстрактном смысле, не формируется как таковое, а лишь художественно украшается извне и таким образом преподносится в качестве запоминающегося назидания.

И все же классицистские установки Попа были не столь жестки, односторонни и догматичны, как, например, у Джона Денниса или

* См.: Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 2. М., «Искусство», 1969, с. 133.

Томаса Раймера. Своеобразным был классицизм Драйдена, творчество которого сохранило в себе черты искусства Возрождения и который считал возможным и смешение стилей и нарушение единств. Своеобразен он и у Попа — ближайшего преемника Драйдена как в английской поэзии, так и в эстетике. Александр Поп, стремившийся стать самым «правильным» из английских поэтов, указывает на «невывразимые прелести» в искусстве, которым не могут научить никакие методы. Нет всеобъемлющих, всепредусматривающих правил, и есть таланты, которые, с блеском погрешая против норм, способны открывать новые красоты за пределами уже достигнутого в искусстве. Мимо этих положений Попа не могли пройти, не дав им той или иной интерпретации, исследователи и комментаторы его работ. Одни видели в этом отступлении Попа от строго нормативной эстетики классицизма частичное и условное признание права гения на свободу от правил, которое позже станет универсальным эстетическим принципом у сентименталистов и романтиков*. Другие же усматривают здесь «теорию поэзии, должностную быть золотой серединой между объективными правилами, обеспечивающими правильность, и интуитивным принципом гения и вкуса, который допускает индивидуальные различия у поэтов и критиков»**.

Но центральной темой всего поэтического трактата является критика. И если Поп уделяет внимание общим принципам классицистской эстетики, то это потому, что справедливо считает: «...чтобы критик мог правильно судить о поэзии, он должен прежде всего понимать собственные основы самого искусства»***. Проблему критики в искусстве специально не разбирали ни Гораций, на взгляды которого опирались классицисты, ни главный теоретик классицистской эстетики Буало. Здесь сказал свое слово Поп. Как творения Гомера и Вергилия являются высшими образцами поэзии, так, считает он, образцами для критики до сих пор служат суждения Аристотеля, Горация, Квинтилиана и других античных теоретиков искусства. Историческое значение их критики состояло в том, что она сформулировала канон искусства, подчинила законам свободную стихию творчества, подобно тому как установление гражданских законов обеспечило прогресс цивилизации. Одна из кардинальных идей концепции Попа—это идея дополнения искусства критикой, художественного таланта — способностью разумного критического суждения.

Критик как истинный знаток, человек со вкусом призван выступать в роли хранителя традиций и защитника профессионального мастерства в искусстве. Его основная задача — непосредственно влиять на художника, а отнюдь не работать на широкую публику. Поэт — это пророк, пророк, божественным глаголом жгущий сердца людей. И поддерживая в нем этот небесный огонь, в исключительной роли литературного жреца оказывается и критик. Надо сказать, что такое понимание взаимоотношений художника, критика и публики характерно не только для классицизма. Оно охватывает исторически более широкую эпоху в литературе. «Английская и американская литературная жизнь начиная с дней Попа и на протяжении викторианской эры характеризовалась этим типом отношений между художником, публикой и критиком», —

* См.: История английской литературы, т. 1, вып. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1945, с. 305.

** Clark Donald B. Alexander Pope. N. Y., 1967, p. 32.

*** Ibid., p. 35.

отмечает Хью Д. Данкан *. Но это, конечно, не единственно возможная и не единственно существующая форма их взаимоотношений. Демократическое движение, захватив и литературу, вырабатывает существенно иную, когда не только художник творит для народа, но и критик обращается к художнику от имени широкой публики. Здесь критик выступает прежде всего как специалист в вопросах вкуса публики, как знаток того, что ей нужно и чего ждет она от писателя. В такой ситуации эстетические принципы Попа, естественно, уже будут восприняты как «неудовлетворительные в научном отношении» **.

Но, пожалуй, наиболее интересное у Попа, до сих пор не потерявшее своего живого значения, — это его типология основных пороков критики. Здесь над ним менее всего тяготеют предвзятые схемы, здесь он заключает на основе свободного и острого наблюдения, здесь в его насмешливых зарисовках «ложного ума» уже обнаруживается дух просветительского реализма и критицизма. Незадолго до Попа сатирический образ «зловредной богини Критики» был нарисован Джонатаном Свифтом в памфлете «Битва книг» (1704). Критика восседает на множестве изодранных книг. По правую руку от нее — ее отец Невежество; по левую — мать Гордыня. Ее сестра Мнение — слепа, упряма и в то же время капризна и легкомысленно переменчива. Рядом играют ее отпрыски: Бахвальство и Бесстыдство, Тупость и Тщеславие, Самоуверенность, Педантство и Грубость. На пальцах у богини — когти, как у кошки; строением головы, ушами и голосом она напоминает осла; ее зубы давно уже выпали, ее глаза повернуты внутрь, словно она смотрит только на самое себя; питанием ей служит избыток ее собственной желчи.

Возможно, этот образ витал над Попом, когда он в истинно английской традиции иронической морально-психологической эссенстики разбирал причины, мешающие выносить объективные и доброжелательные критические суждения. Ловко фехтуя своими острыми и колкими афоризмами, Поп обличает чванливость и полуобразованность, вкусовщину и угодничество, снобизм и легкомыслие, завистливость и тщеславие критиков. От его взора не скрыта и социально-политическая, идеологическая основа литературных разногласий, партийная пристрастность в критических оценках. Тут же поэт формулирует и свои положительные эстетические решения, отливая их в форму таких отточенных и метких изречений. Так, порицая привычку цепляться за частности и упускать из виду произведение в целом, он указывает, что вообще понятие красоты приложимо лишь к целому и есть выражение его соразмерности, гармоничности и полноты. Он иронизирует над теми, кто превыше всего ставит внешнюю эффектность мысли или красоты стиля, и подчеркивает обязательность соответствия формы содержанию. А тем, кто почитает в стихах лишь звучность и мелодичность, он противопоставляет свое понимание органической связи звукового и смыслового строя стиха.

Поэма явилась поистине зеркалом литературных прегрешений времени, разбрда в английской литературной критике и сомнительной возни вокруг отечественного Парнаса. И если строки, посвященные

* Данкан Хью Д. Социология искусства, литературы и музыки: социальные контексты символического опыта. — В кн.: Беккер Г. и Босков А. Современная социологическая теория. М., «Иностр. лит.», 1961, с. 555.

** Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. — Избр. соч. М., ГИХЛ, 1934, с. 304.

классикам античности, исполнены у Попа высокой и торжественной патетики, то здесь, напротив, он дает волю своей язвительной иронии и создает острые сатирические зарисовки. Он подтрунивает над любителями архаического слога и подводит итог знаменитому спору «древних и новых». Он возмущается непристойным характером драматургии времен Реставрации и религиозным вольнодумством в годы правления Вильгельма III. Одним едким двустушием он клеймит и клеветника, распускающего сплетни, и подхалима, который посвящением своего опуса знатному «покровителю» хочет обеспечить себе признание и успех. Он высмеивает ригоризм Джона Денниса и поднимает свой голос в защиту поэзии Драйдена.

Однако как бы эффектно ни были его обличения, они не могли стать финалом поэмы. Александр Поп был просветитель. Он верил в здоровую основу человеческой природы, верил в человеческий разум, в торжество добродетели и в то, что, в сущности, все идет к лучшему. В своем мировоззрении, сложившемся под влиянием философских идей Болингброка, Шефтсбери и Локка, он исходил из оптимистического признания гармонии и совершенства мироздания, в которых в конечном счете разрешаются все видимые его диссонансы. Эти философские взгляды, очень показательные для раннего Просвещения (родственные и воззрениям Лейбница и взглядам Вольтера периода написания «Задига»), впоследствии найдут полное выражение в поэтическом трактате Попа «Опыт о человеке». И в основе его понимания функции искусства лежало, в сущности, то же стремление к разумному упорядочению мира. Александр Поп был просветитель, и как просветитель он боролся не только против невежд, но и против невеж. Его эстетика определенно имела этическую подкладку. Если порочная критика во многом проистекает из нравственных человеческих пороков, то, следовательно, хороший критик должен быть и высоконравственной личностью. Талант, вкус, образованность — все это необходимо, но недостаточно для того, чтобы стать настоящим критиком. Нужно еще быть и хорошим человеком — честным, искренним, участливым, скромным, самокритичным, доброжелательным, тактичным и мужественным. Поэтому в заключительной части своей поэмы Поп формулирует те (уже собственно этические, а не эстетические) нормы, которые должен соблюдать критик, чтобы успешно выполнять свою задачу. Он рисует нам образ идеального критика и характеризует образцовых представителей мировой критической мысли от Аристотеля и Горация до Роскоммона и своего учителя Уолша. Фатальная для эстетики Просвещения противоположность идеала и жизни разрешается благим нравоучением.

«Опыт о критике» был опубликован в мае 1711 г. без указания имени автора и сразу же вызвал полемику. Деннис в своем «Критическом и сатирическом размышлении по поводу недавней Рапсодии, названной «Опытом о критике» обвинил автора в непоследовательности и неопределенности позиции и осудил его как якобита и католика. Но Попа поддержал в одном из декабрьских номеров «Спектейтора» Аддисон. Это на некоторое время сблизило его со Стиллом и Аддисоном, и в течение 1712—1713 гг. он активно сотрудничал с ними в «Спектейторе» и «Гардиане». Затем произошел разрыв с Аддисоном, и поэт обрел новый круг друзей — теперь уже на всю жизнь. То были Свифт, Парнелл, Гей, Арбетнот — члены сатирического кружка «Мартина Скриблеруса», одного из самых блестящих литературно-публицистических содружеств XVIII в.

Еще тридцать лет Александр Поп, ставший кумиром английской читающей публики, покорял ее своими поэмами, эпиграммами и ими-

тациями. В 1712—1714 гг. выходит сперва в кратком, а затем в расширенном варианте его знаменитая героико-комическая поэма «Похищение локон». В 1713 г. — поэма «Виндзорский лес». В изданном в 1717 г. первом Собрании сочинений Попа содержались, в частности, такие замечательные стихотворения, как «Послание Элоизы к Абельяру» и «Элегия памяти одной несчастной леди». С 1715 по 1720 г. поэт работает над переводом гомеровской «Илиады», а в 1725—1726 гг. издает перевод «Одиссеи». В 1728 г. появляется в первоначальном варианте сатирическая поэма «Дунсиада». Поэма впоследствии неоднократно переделывалась и расширялась и в окончательной редакции вышла в свет в 1743 г. В 1733—1734 гг. Поп публикует стихотворный философский трактат «Опыт о человеке», в 1731—1735 гг. — цикл «Моральные опыты», в 1733—1738 гг. — свои подражания посланиям, сатирам и одам Горация. К этому же времени относится и его «Послание к Арбетноту» (1735).

С незначительными изменениями неоднократно переиздавался (последний раз при жизни автора, в 1743 г.) и «Опыт о критике» — одно из самых популярных произведений Александра Попа, до сих пор привлекающее внимание как замечательный памятник эстетической и критической мысли.

Настоящий перевод «Опыта о критике» выполнен размером подлинника. В переводе я старался прежде всего передать ясную, четкую мысль Попа, лаконизм, афористичность и фигуры его поэтической речи, систему образности и ритм его стиха. Поп — мастер версификации. Один пример может дать представление о тех проблемах, с которыми сталкивается переводчик: передача слова «wit». Это слово, в ту эпоху очень емкое и употребляемое, полно разнообразных смысловых оттенков. В «Опыте о критике» оно встречается около пятидесяти раз, и притом в различных своих значениях. Поп будто нарочно играет этим словом, преподнося его читателю в различных смыслах. И вместе с тем это слово выражает ряд основных понятий трактата. Спектр его значений очень широк: от «природного ума» до «художественного таланта», от «умственной проницательности» до «острияка» в пренебрежительном смысле. На проблеме значения и перевода «wit» специально останавливался А. В. Михайлов в комментариях к «Опытам» Шефтсбери.* По этому вопросу имеются и специальные работы: W. Empson «Wit in the Essay on Criticism», The Structure of Complex Words, Norfolk, Connecticut, 1951; E. N. Hooker «Pope on Wit: the Essay on Criticism», Eighteenth Century English Literature: Modern Essays in Criticism, N. Y., 1959.

Для перевода выбрано следующее издание: Pope's Essay on Criticism, edited with introduction and notes by John Sargeant, Oxford, At the Clarendon Press, 1909. Это издание содержит обстоятельные примечания к тексту поэмы (частично они использованы при составлении настоящих комментариев), а в приложении — различия между окончательным текстом «Опыта о критике» и его первой публикацией 1711 г.

¹ Мевий — ничтожный поэт, современник Вергилия и его критик. Гораций называет его не иначе как «вонючка Мевий» (Эпод 10).

² Это место может быть истолковано как свидетельство действительных умонастроений Попа. Позднее, когда Поп издаст «Опыт о чело-

* Шефтсбери. Эстетические опыты. М., «Искусство», 1975, с. 492—493.

веке» (1733—1734), его прямо обвинят в приверженности к деизму. Сам поэт, убежденный католик, будет это решительно отрицать.

³ Любопытно, что первоначально вместо «свободы» фигурировала «монархия». Это исправление было внесено Попом в последнее издание.

⁴ В нижеследующих строках имеется в виду работа Вергилия над «Энеидой».

⁵ *Стагиритом* (по месту его рождения — г. Стагире) называют Аристотеля (384—322 до н. э.).

⁶ Горные источники Пиерии (близ Олимпа) считались одним из местопребываний Муз. Отсюда и одно из наименований Муз — пиериды.

⁷ По-видимому, имеется в виду собор св. Петра в Риме (но, возможно, Пантеон).

⁸ Джон Саржонт в своем комментарии к «Опыту о критике» указывает, что этот эпизод из второй части «Дон Кихота» написан не Сервантесом, а, возможно, Лопе де Вега.

⁹ *Деннис* Джон (1657—1734) — английский драматург-классицист и влиятельный критик.

¹⁰ *Единства* — имеется в виду классицистское требование единства времени, места и действия.

¹¹ *Фунгосо* — персонаж пьесы Бена Джонсона «Всяк без своих причуд»; чтобы походить на придворного, он тратится на богатые одежды, но никогда не поспевает за быстро меняющимися модами.

¹² Поп указывает на неприемлемость для фонетического строя английского языка, имеющего значительное число непронозносимых открытых гласных, системы силлабического стихосложения.

¹³ *Денэм* Джон (1615—1669) — английский поэт, положивший начало в английской литературе жанру описательно-дидактической поэзии.

¹⁴ *Уоллер* Эдмунд (1606—1687) — английский поэт, мастер куплета (излюбленной строфы Попа) и совершенных полнозвучных рифм. Уоллер, как и Денэм, был предшественником английского классицизма.

¹⁵ Мифический герой *Малый Аякс* — сын локридского царя Оилея. Посейдон обрушил в море скалу, на которой Аякс спасался после кораблекрушения.

¹⁶ *Камилла* — образ девы-воительницы из «Энеиды» Вергилия (кн. VII, 808).

¹⁷ Посетив храм древнеегипетского бога *Амона*, Александр Македонский сумел расположить к себе жрецов, которые провозгласили его сыном Амона. Эти строки о воздействии на Александра песен его любимого музыканта *Тимофея* написаны под влиянием оды Драйдена «Пир Александра, или Сила музыки» (1697).

¹⁸ Имеется в виду «спор древних и новых» — спор о превосходстве новой литературы и науки над предшествующими, в том числе и над античными. Этот спор возник в середине XVII в. во Франции, а в 90-х годах разгорелся и в Англии. В защиту древних выступил Уильям Темпл (1628—1699). Его «Опыт о древней и новой образованности»

(1690) подвергли резкой критике филологи Уильям Уоттон (1666—1727) и Ричард Бентли (1662—1742), которые защищали превосходство новой литературы.

¹⁹ *Дак-Лейн* — место в Лондоне (близ Смитфильда), где продавались старые, подержанные книги.

²⁰ В конце XIII в. в философии начался долго не затухавший спор между «томистами» и «скотнистами» — приверженцами взглядов Фомы Аквинского (1225—1274) и Дунса Скота (1266—1308).

²¹ *Блэкмор* Ричард (1650—1729) — придворный врач и поэт; напал на Драйдена в своей «Сатире против Ума» (1700). Люк *Мильбурн* резко критиковал переводы Драйдена из Вергилия.

²² *Зоил* — критик III в. н. э., его называли «бичом Гомера». Это имя стало нарицательным для всякого придирчивого, недоброжелательного хулителя-критика.

²³ Во времена Попа язык Джеффри *Чосера* (1340—1400) был уже мало понятным для англичан. Поп и Драйден переводили его «Кентерберийские рассказы» на язык своих современников.

²⁴ Имеется в виду английский король Карл II (1661—1685).

²⁵ В результате «славной революции» 1688 г. английскую корону получил штатгальтер Голландии Вильгельм III Оранский, протестант по вероисповеданию.

²⁶ *Социнианство* — рационалистическое направление в протестантизме, которое отрицало догмат св. троицы, божественность Христа и призывало подвергнуть Святое писание «суду разума». Его основателями были итальянцы Лелий Социн (1525—1562) и его племянник Фауст Социн (1539—1604).

²⁷ В 1695 г. парламентским актом в Англии была уничтожена предварительная цензура и стала возможной публикация вольнодумных и деистических сочинений.

²⁸ *Апий* — имеется в виду Джон Деннис, автор пьесы «Апий и Виргиния» (1709).

²⁹ Том *Дарфи* (1653—1723) — английский поэт и драматург, француз по происхождению.

³⁰ *Гарт Сэмюэль* (1661—1719) — по профессии врач, в поэме «Лечебница» (1699) изобразил вражду между Коллегией врачей и Обществом аптекарей.

³¹ В XVI—XVII вв. собор св. Павла в Лондоне был излюбленным местом празднующейся публики.

³² Меонией иногда именовали (по названию одной из ее областей) Лидию, два города которой — Смирна и Колофон — оспаривали честь считаться родиной Гомера. Отсюда «меонийская» в значении «гомеровская».

³³ *Дионисий Галикарнасский* — греческий историк, литератор и критик I в. до н. э.

³⁴ *Петроний Арбитр* — римский писатель I в. н. э., автор дошедшего до нас в отрывках романа «Сатурны» («Сатирикон»).

³⁶ *Квинтилиан* Марк Фабий (35—95) — критик и ритор, автор трактата «О воспитании оратора».

³⁷ *Лонгин* — греческий ритор III в., которого долгое время ошибочно считали автором эстетического трактата «О возвышенном».

³⁸ Серебряные орлы были штандартами римских легионов.

³⁹ *Эразм Роттердамский* Дезидерий (1466—1536) — знаменитый голландский ученый-гуманист; признанный лидер европейских гуманистов.

⁴⁰ Годы понтификата папы *Льва X* (1513—1521) совпали с периодом необычайного расцвета итальянского искусства и литературы. В это время творили Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Корреджо, Тициан, Ариосто.

⁴¹ *Вида* Марко Джироламо (1485—1566) — уроженец Кремоны, писал эпические, лирические и дидактические поэмы. Поп считал его превосходным латинским поэтом. Английский перевод его выполненного в латинских стихах «Искусства поэзии» (1520) был издан в Оксфорде в 1701 г.

⁴² Близ *Мантуи* родился великий римский поэт Публий Вергилий Марон (70—19 до н. э.).

⁴³ Финалом в кровавой эпопее итальянских войн, которые вели Франция, Испания и Германия, было взятие и разграбление Рима в 1527 г. ландскнехтами императора Карла V. Солдаты, среди которых было много лютеран, беспощадно резали жителей и святотатствовали. Эти войны нанесли непоправимый удар по экономике, свободе и культуре итальянских государств.

⁴⁴ Имеется в виду Джон Шеффилд, герцог Бекингем (1648—1721), о котором Драйден в поэме «Авессалом и Ахитофель» писал: «Друг Музы, сам — Муза». В следующей строке цитируется его «Опыт о поэзии» (I, 725).

⁴⁵ Уэнтворт Диллон, четвертый граф *Роскоммон* (1633—1685) — критик, перевел на английский «Науку поэзии» Горация (1680), автор дидактической работы «Опыт о переводных стихах» (1681).

⁴⁶ *Уолш* Уильям (1663—1708) — английский поэт и критик, друг и наставник молодого Попа.

«СПЕКТЕЙТОР»*

Джозеф Аддисон (Addison) родился в 1672 г. в Эймсбери (Уилтшир) в семье англиканского священника. В детстве он воспитывался в одной из наиболее привилегированных частных школ Англии — Чартерхауз. В стенах этого школьного заведения началась многолетняя дружба с Ричардом Стилом (Steele) (1672—1729), его будущим коллегой и единомышленником ирландским писателем, драматургом и журналистом. В 1687 г. Аддисон поступил в колледж св. Магдалины в Оксфорде. В университете Аддисон считался одним из лучших студентов, изучавших древние языки; особенных успехов он достиг в изучении римской поэзии. По окончании учебы Аддисон был оставлен преподавателем и

* Комментарии составлены А. Ф. Грязновым.

принят в члены колледжа св. Магдалины. Это членство он сохранял до 1711 г. Одно время Аддисон серьезно подумывал о карьере англиканского священника, но по советам друзей и покровителей активно занялся политикой. В 1699—1703 гг. он путешествует по Европе, выполняя различные поручения. В результате поездки в Италию он пишет в 1705 г. «Замечания о различных частях Италии». В том же году по заказу английского правительства он сочиняет поэму «Поход», в которой прославляет английского полководца герцога Марлборо (1650—1732) и поддерживавшую его партию вигов за победу над французами при Бленхейме. Эта поэма сразу же сделала Аддисона знаменитым в Англии автором. В следующем году его назначают помощником статс-секретаря, а в 1709 г. — главным секретарем британского наместника в Ирландии маркиза Уортона. В 1708 г. Аддисон избирается членом английского парламента от партии вигов. Он бессменно оставался членом парламента до самой смерти. В своих политико-публицистических произведениях Аддисон выступает убежденным защитником «Славной революции» — классового компромисса 1689 г. между английской аристократией и буржуазией. В 1717 г. Аддисон добился наивысшего из занимавшихся им государственных постов — поста государственного секретаря. Джозеф Аддисон скончался в 1719 г. в период своей самой большой известности и влияния.

Перу Аддисона принадлежит трагедия «Катон», написанная на античный сюжет и в соответствии с принципами классицизма. Эта трагедия, поставленная в 1713 г., была восторженно встречена английской театральной публикой того времени. Другая же, более ранняя сценическая постановка Аддисона — опера «Розамунда» (1707) — окончилась полной неудачей. Горькие воспоминания автора об этом опыте, очевидно, повлияли на его последующие критические замечания в отношении оперных постановок в Англии. В 1716 г. была поставлена комедия Аддисона «Барабанщик».

Но настоящую славу, пережившую автора, принесли Аддисону его знаменитые эссе на различные темы, печатавшиеся в таких периодических изданиях, как «Болтун» (The Tatler), «Зритель» (The Spectator), «Опекун» (The Guardian), «Фригольдер» (The Freeholder), которые он издавал совместно с Р. Стилом. Аддисоном для «Зрителя» было написано 274 эссе, Стилом — 240. В связи с идеями этих эссе у Аддисона возникла оживленная переписка.

Для настоящего издания осуществлен подбор эссе Аддисона из журнала «Зритель» («Спектейтор»), имеющих значение для истории эстетики. В настоящее издание включены также отдельные эссе, знакомящие с целью и основными задачами журнала. Публикуются и два эссе, написанные Р. Стилом (см. № 226 и № 370). Перевод выполнен по изданию: Addison J., Steele R. «The Spectator». Ed. by G. G. Smith. L., 1906, vols. 1—4. При составлении комментариев нами частично использованы помещенные в указанном издании сведения. На русском языке эстетические эссе из журнала «Спектейтор» публикуются впервые.

Из литературы о «Спектейторе» выделяется своей содержательностью труд: Лазурский В. Ф. Сатирико-нравоучительные журналы Стила и Аддисона. Одесса, том 1 — 1909, том 2 — 1916.

¹ «Он не из пламени дым, а из дыма светлую ясность
Хочет извлечь, чтобы в ней явить небывалых чудовищ».
(Гораций. Наука поэзии, 143, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 387).

² *Вильгельм Завоеватель* — нормандский герцог, разгромивший со своим войском армию англосаксонского короля Гарольда и вступивший на английский престол (1066—1087).

³ Это намек на книгу оксфордского профессора Д. Гривса (1602—1652). «Пирамидография, или Рассуждение о пирамидах в Египте» (1646).

^{3а} Кофейня «*Сейнт-Джеймс*» была основана в 1698 г. и имела репутацию игорного дома. Ее посещали политики-виги. «*Греческая*» кофейня на Стренде — старейшая из лондонских кофеен (с 1652 г.). В ней собирались юристы, филологи-классицисты и вообще ученые. «*Кокосовое дерево*» — популярная лондонская кофейня, часто посещавшаяся Аддисоном. Кофейня *Вила* (или Уила) именовалась так по имени ее владельца. Процветала в конце XVII в., когда служила местом частых сборищ литературных талантов во главе с Драйденом. Находилась на Болл-стрит в Ковентгардене.

«*Постмен*» — лондонская газета того времени.

⁴ «Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?» (Гораций. Наука поэзии, 5, пер. М. Гаспарова. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 383).

⁵ Гримальди Николино, или *Николини* (1673—1726) — знаменитый итальянский певец и оперный постановщик, под влиянием которого итальянские оперы на английской сцене стали полностью исполняться на итальянском языке. Николини приехал в Англию в 1708 г.

⁶ Имеется в виду персонаж популярной комедии «*Сэр Мартин Марола, или Притворная невинность*», поставленной в Лондоне в 1667 г. В ее основе лежит переложение Джоном Драйденом (1631—1700) одной из комедий Мольера («*L'Etourdi*»).

⁷ «*Ринальдо и Армида*» — первая из поставленных Г.-Ф. Генделем (1685—1759) на английской сцене опер (февраль 1711 г.). Либретто оперы написано на основе поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Всего за период с 1710 по 1740 г. Гендель написал и поставил в Англии тридцать одну оперу.

⁸ Речь идет о знаменитом гамельнском крысолове, персонаже немецких сказок и преданий.

⁹ «Точно гребец, что насили челнок свой против теченья
Правит, но ежели вдруг его руки нежданно ослабнут,
Он уж стремительно вспять увлекаем встречным теченьем».
(Вергилий. Георгики, I, 201—203, пер. С. Шервинского.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 70).

^{10**} Эпиграф у Марциала не обнаружен. Перевод: «Скажи мне, каким ты будешь, если станешь львом?»

¹¹ Роль *Гидаспа* в одноименной опере Буончини (поставлена 23 мая 1710 г.) исполнял Николини.

¹² Речь идет о статуе Генриха IV, возведенной в 1635 г. В 1792 г. эта статуя была разрушена.

** Здесь и в дальнейшем комментарии и переводы, отмеченные **, сделаны О. Е. Нестеровой.

- ¹³ «Истина в чем и добро, ищю я, лишь этим и занят...».
(Гораций. Послания, кн. I, 1, 11, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 321).
- ¹⁴ *Дрокансэр* — герой пьесы Джона Шеффилда (1649—1721) «Репетиция», являющийся пародией на напыщенного Альманзора из «Завоевания Гранады» Драйдена.
- ¹⁵ «. . у всадников тоже от уха к блуждающим взорам
Переселились уж все наслажденья в забавах пустячных».
(Гораций. Послания, кн. II, 1, 187, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 370).
- ¹⁶ «*Арсиноя, королева Кипра*» — была впервые исполнена в театре Друри-лейн 16 января 1705 г. Музыка написал Томас Клейтон. Он же является автором музыки к опере Аддисона «Розамунда».
- ¹⁷ «*Камилла*» — вторая опера в Англии, исполнявшаяся на итальянский манер (композитор Марко Антонио Буончини, брат автора «Гидаспа»; поставлена 29 марта 1706 г. в Друри-лейн).
- ¹⁸ Имеется в виду сделанный другом Аддисона Эдмундом Смитом английский вариант трагедии Расина «Федра». Постановка «*Федры и Ипполита*» в театре на Хей-маркет в 1709 г. закончилась провалом. Пролог к пьесе был написан самим Аддисоном.
- ¹⁹ «. . Да просто приятна для слуха
Смесь языков, как для вкуса смесь вин, смесь фалерна с хиосским».
(Гораций. Сатиры, кн. I, 10, 23, пер. М. Дмитриева.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 276).
- ²⁰ *Перселл* (Purcell) Генри (1658—1695) — английский композитор.
- ²¹ *Каденция* — гармонический оборот, придающий законченность музыкальному произведению.
- ²² *Люлли* (Lulli), Жан-Батист (Джованни Баттиста) (1633—1687) — один из создателей французской оперы. Им написано 20 опер, первая из которых была поставлена в 1673 г.
- ²³ «*Похищение Прозерпины*» — опера Люлли, поставленная 19 ноября 1680 г.
- ²⁴ Камердинер (*франц.*).
- ²⁵ «Нет ничего нелепей, чем нелепый смех».
(Катулл. Песни, XXXIX, 16, пер. С. Апта.
Катулл. Тибулл. Проперций. М., 1963, с. 58).
- ²⁶ *Бедлам* — знаменитая английская психиатрическая больница.
- ²⁷ *Шэдуелл* (Shadwell) Томас (1642—1692) — английский поэт и драматург.
- ²⁸ *Коули* (Cowley) Абрахам (1618—1667) — английский поэт. Речь у Аддисона идет об оде Коули «*Об остроумии*».
- ²⁹ «Много терплю, чтоб смягчить ревнивое племя поэтов,
Если пишу. . .».
(Гораций. Послания, кн. II, 2, 102, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 376).

- ³⁰ Сенека. О провидении, § 2.
- ³¹ «Как и в трагедии, речь становится скромной и жалкой, Если Телеф и Пелей, нищетою и изгнанием томимы, Вдруг позабудут напыщенный слог и слова в три обхвата, Думая лишь об одном — чтобы зрителя жалобой тронуть» (Гораций. Наука поэзии, 95—98, пер. М. Гаспарова. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 385).
- ³² Ли (Lee) Натаниель (1650—1690) — английский драматург, сподвижник Драйдена.
- ³³ Речь идет о трагедии Ли «Царицы-соперницы, или Смерть Александра Великого».
- ³⁴ *Отвей* (Otway) Томас (1651—1685) — английский драматург.
- ³⁵ Трагедия Отвея «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» была поставлена впервые в 1682 г.
- ³⁶ Анней Флор, IV, 1.
- ³⁷ «Ты не подумай, однако, что если другие удачно Сделают то, чего сам не могу, я хвалить буду скупю: Знай — как того, что ходить по веревке натянутой может, Чту я поэта, когда мне вымыслом грудь он стесняет, Будит волнение, покоит иль ложными страхами полнит, Словно волшебник несет то в Фивы меня, то в Афины» (Гораций. Послания, кн. II, 1, 208—213, пер. Н. Гинцбурга. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 370).
- ³⁸ «Сирота, или Несчастливый брак» (1680) — пьеса Отвея.
- ³⁹ «Феодосий, или Сила любви» (1680) — пьеса Ли.
- ⁴⁰ «Всё за любовь, или Окончательно утерянный мир» (1678) — пьеса Драйдена (переложение «Антония и Клеопатры» Шекспира).
- ⁴¹ «Оруноко» (1696) — пьеса Томаса Саутерна (1660—1746). «Эдип» — постановка Ли и Драйдена.
- ⁴² «Невеста в трауре» (1697) — единственная трагедия Уильяма Конгрива (1670—1729).
- ⁴³ «Гамерлан» (1700) и «Улисс» (1705) — автор этих трагедий Роу (Rowe).
- ⁴⁴ *Гудибрас* — главный герой одноименной поэмы Сэмюэля Батлера (1612—1680).
- ⁴⁵ *Пауэлл* (Powell) Джордж (1658—1714) — английский драматург и актер.
- ⁴⁶ Первый и третий акты трагедии «Эдип» были написаны Драйденом, остальные — Ли.
- ⁴⁷ «Завоевание Мексики» (второе название — «Индийский император») — трагедия Драйдена.
- ⁴⁸ «Слушай, чего от тебя и я и народ мой желаем...» (Гораций. Наука поэзии, 153, пер. М. Гаспарова. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 387).

- ⁴⁹ *Шекспир* Вильям. Гамлет, принц датский. Пер. Б. Пастернака. М.—Л., 1947, с. 41.
- ⁵⁰ Трагедия Корнелия «*Горации*» была написана в 1640 г.
- ⁵¹ «Общее есть у стихов и картин...».
(Гораций. Наука поэзии, 361, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 392).
Выше опущены цитаты из Софокла и Горация.
- ⁵² В трактате «*О возвышенном*», приписанном Лонгину, автор критикует сицилийского риторика Цецилия, писавшего на ту же тему.
- ⁵³ В *акростихах* начальные буквы каждой строки, если их читать сверху вниз, образуют некоторое слово или фразу.
- ⁵⁴ *Феокрит* (конец 4 — перв. пол. 3 в. до н. э.) — греческий поэт, создатель жанра идиллии.
- ⁵⁵ В собрании религиозных поэм *Джорджа Герберта* под названием «Замок» есть поэма «Пасхальные крылья», по расположению текста напоминающая пару крыльев.
- ⁵⁶ Имеется в виду перевод Джошуа Сильвестром поэмы *Дю Барта* «Божественные недели и труды» (1621).
- ^{57**} «Деловито бездельничают» (Seneca. De Brevitate Vitae, XII).
- ⁵⁸ *Трифидор* — греческий грамматик и эпический поэт 5 в. н. э., родившийся в Египте. *Липограмматик* — от λείλω (выбрасываю) и γράμμα (буква).
- ^{59**} — «священная роща» [подразумевает] отсутствие света» (*латин.*). Непереводимая игра слов: сакральный термин «Lucus» («священная роща») совпадает по форме и, возможно, связан этимологически (на что и намекает автор) со словом «Lucus» («свет»).
- ^{60**} *Рустичизмы* — простонародные, нелитературные выражения, свидетельствующие о невоспитанности, необразованности человека, грубости языка. Почти синоним слов «вульгаризм», «вандализм».
- ⁶¹ Речь идет о «Посмертных произведениях о Британии» (1605).
- ⁶² См.: Эразм Роттердамский. Разговоры запросто. М., 1962, с. 438—441.
- ⁶³ На самом деле речь идет о другом персонаже — Орсине.
- ⁶⁴ «Вот ради этого ты побледнел, а иной без обеда?»
(Персий. Сатира III, 85, пер. Ф. Петровского.
Римская сатира. М., 1957, с. 98).
- ⁶⁵ — остряки (*франц.*).
- ⁶⁶ «...пропали труды».
(Вергилий. Георгики, кн. IV, 491—492, пер. С. Шервинского.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 118).
- ⁶⁷ На самом деле анаграммы были изобретены еще в Древней Греции (хотя сам термин появился лишь в XVI в.).
- ⁶⁸ Французское литературно-критическое издание под редакцией Визе.

- ⁶⁹ *Менаж* (Ménage) Жиль (ум. 1692) — известный французский критик и литератор.
- ⁷⁰ «*Менажиана*» — посмертное издание литературно-критических статей и афоризмов Менажа.
- ⁷¹ *Саразэн* (Sarasin) Жан-Франсуа (1603—1654) — французский поэт.
- ⁷² «Нет, не о том хлопочу, чтоб страницы мои надувались
Вздором плачевным и дым полновесным делать ловчились».
(Персий. Сатира V, 19—20, пер. Ф. Петровского.
Римская сатира. М., 1957, с. 102).
- ⁷³ *Эндрюс* (Andrews) Ланселот (1555—1626).
- ⁷⁴ *Параграмматик* ставит задачей вызвать неожиданную реакцию читателя с помощью замены отдельных букв в слове.
- ⁷⁵ *Парономасія* — игра слов.
- ⁷⁶ *Плокъ* — в широком смысле — всякое плетение словес; этим термином пользовались для обозначения искусственного порядка слов во фразе, периодах и проч.; в узком значении — риторическая фигура, предполагающая употребление одного слова дважды и в различном смысле в одном и том же предложении.
- ⁷⁷ *Антанакласис* — использование слов в измененном или даже противоположном смысле.
- ^{77a} Имеется в виду Кембриджский университет.
- ⁷⁸ *Исократ* (436—338 до н. э.) — древнегреческий оратор и политический деятель.
- ⁷⁹ *Квинтилиан* (35—95) — римский теоретик ораторского искусства. См. примеч. 35 к «Опыту о критике» А. Попа.
- ⁸⁰ Письма *Аристинета* (древнегреческий автор IV в. н. э.) были переведены на латинский язык Исайей *Мерцерусом* (или Мерсье), французским филологом XVII в.
- ⁸¹ «Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало!»
(Гораций. Наука поэзии, 309, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 391).
- ⁸² *Локк Д.* Избр. филос. произв. в 2-х т, т. 1, М., 1960, с. 174.
- ⁸³ *Уоллер* (Waller) Эдмунд (1605—1687) — английский поэт.
- ⁸⁴ *Бугур* (Bouhours) Доминик (1628—1702) — французский литературный критик, автор книги «Способ правильно рассуждать о творениях духа» (1687; англ. пер. 1705).
- ⁸⁵ *Сегрэ* (Segrais) (1624—1701) — член Французской академии, переводчик Вергилия и автор пасторальных поэм.
- ⁸⁶ «Ограниченными умами» (франц.).
- ⁸⁷ «В год» (латин.).
- ⁸⁸ «Если художник решит приписать к голове человеческой
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду —

Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы,—
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного...».
(Гораций. Наука поэзии, 1—9, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 383).

⁸⁹ «Правильно смотрит толпа иногда...»
(Гораций. Послания, кн. II, 1, 63, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 367).

⁹⁰ Буало. Размышления о Лонгине, I.

⁹¹ *Джонсон* (Jonson) Бенджамин (Бен) (1573—1637) — знаменитый английский поэт и драматург.

⁹² Имеется в виду трактат *Сиднея* «Апология поэзии» (1584).

⁹³ В противоположность Аддисону современные исследователи полагают, что «*Охота у Чевинотских холмов*» была написана не в период войны Алой и Белой розы, а позднее — во времена королевы Елизаветы.

⁹⁴ Имеются в виду «*Аргонавтика*» Флакка и «*Фиваида*» Стация.

⁹⁵ Вергилий. Энеида, кн. XI, 818—827, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 343—344.
У Аддисона в оригинале дан английский перевод отрывка.

⁹⁶ «Побежденный, к тебе на глазах авзонийцев
Руки простер я».
(Там же, кн. XII, 936—937, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 369).

⁹⁷ Там же, кн. X, 821—826, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 321.
У Аддисона в оригинале дан английский перевод отрывка.

⁹⁸ «...прервались повсюду работы...»
(Вергилий. Энеида, кн. IV, 88, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 182).

⁹⁹ «Редким сыновьям от отцов порочных
Суждено узнать, как точили предки
... меч...»
(Гораций. Оды, кн. 1, 2, 21—23, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 46).

¹⁰⁰ «Киферон громогласно нас призывает,
Кличут тайгетские псы, Эпидавр, коней укротитель,
И не умолкнет их зов, повторяемый отгулом горным».
(Вергилий. Георгики, кн. III, 43—45, пер. С. Шервинского.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 93).

¹⁰¹ «Вышли в поля навстречу врагу. Занесенные копья
Воины держат в руках и колеблют легкие дроты...».
(Вергилий. Энеида, кн. XI, 605—606, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 338).

¹⁰² «Все, кто в Пренесте живет, кто холодным впоен Аниеном...
...кто в полях Габинских, любезных
Сердцу Юноны, возвращен... или

- В крае ручьев, меж Герникских скал».
(Там же, кн. VII, 682—684, с. 258).
- ¹⁰³ «Иль на Розейских полях близ Велина...
Иль на Северской горе и на Тётрических скалах суровых;
Все, что из Форул пришли, из Касперни, быстрой Гимеллы,
Все, кого Тибр поит и Фибарис...».
(Там же, 712—715, с. 259).
- ¹⁰⁴ «Вдруг, вперед пролетев и медлительный строй обогнавши...
К лагерю Турн подскакал».
(Там же, кн. IX, 47, 49, с. 282).
- ¹⁰⁵ «Видели вы, на каком скакуне, весь в золоте, мчался
Турн?»
(Там же, 269—270, с. 287).
- ¹⁰⁶ «Но между тем как Эней увещал речами троянцев,
Вдруг со свистом к нему прилетела пернатая стрелка;
Ныне неведомо, чей послал ее лук...».
(Там же, кн. XII, 318—320, с. 355).
- ¹⁰⁷ «Пал и Рифей, что всегда справедливейшим слыл среди тевкров,
Следуя правде во всем (но иначе боги судили)».
(Там же, кн. II, 426—427, с. 152).
- ¹⁰⁸ «Видеть не стыдно ли вам, как за нас за всех подставляет
Жизнь один под удар? Иль числом не равны и силой
Нашим врагам?»
(Там же, кн. XII, 229—231, с. 352).
- ¹⁰⁹ «...такова наряжаться забота».
(Ювенал. Сатира VI, 501, пер. Д. Недовича и Ф. Петровского.
Римская сатира. М., 1957, с. 214).
- ¹¹⁰ «Ярусов сколько, надстроек возводится зданьем высоким
На голове; поглядишь — Андромаха с лица, да и только!
Сзади поменьше она, как будто другая».
(Там же, 502—504, с. 214).
- ¹¹¹ В книге «Анналы Бургундии» (1566).
- ¹¹² *Конекте* (Conecte) Томас (сожжен в 1434 г.) — монах-кармелит.
- ¹¹³ «История Бретани» Бернара Д'Аржантра была издана в 1582 г.
- ¹¹⁴ «Глупому, думалось мне, что город, зовущийся Римом,
С нашим схож, Мелибей...».
(Вергилий. Буколики, эклога I, 19—20, пер. С. Шервинского,
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 29).
- ¹¹⁵ Сэр Роджер де Коверли — один из главных вымышленных персонажей так называемого «Клуба Спектейтора». Аддисон и Стил приписывали ему авторство ряда эссе в журнале. Сэр Роджер — добродушный, но непрактичный и чудаковатый провинциальный помещик, поддерживающий партию торн. Его другом является богатый торговец Эндрю Фрипорт, поддерживающий вигов. Показывая дружбу сторонников двух противоположных политических партий, авторы «Спектейтора» стремились провести мысль о надпартийной ориентации журнала.
- ¹¹⁶ «Вертится здесь колесо, но напрасно за ним тебе гнаться,

Как бы ты тут ни спешил, коль на заднюю ось ты насажен»,
(Персий. Сатира V, 71—72, пер. Ф. Петровского.
Римская сатира. М., 1957, с. 104).

¹¹⁷ То есть по моде 1706 г.

¹¹⁸ То есть приблизительно по моде 1667 г.

¹¹⁹ «Этого имени честь прилична лишь гению, духу
Божественной силы, устам, великое миру гласящим».
(Гораций. Сатиры, кн. I, 4, 43—44, пер. М. Дмитриева.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 258).

¹²⁰ Благопристойностью (*франц.*).

¹²¹ «Всю эту бестолковщину
Толковой сделать — все равно, как если бы
Ты постарался с толком сумасшествовать!»
(Теренций. Евнух, I, 1, 62—64, пер. А. Артюшкова.
Теренций. Комедии. М.—Л., 1934, с. 237).

¹²² *Камизары* — участники крестьянского антифеодального восстания (1702—1705) на юге Франции, с позиции кальвинизма выступавшие против гнета католической церкви.

¹²³ По-видимому, реминисценция из Горация (ср. прим. 51).

¹²⁴ *Дориньи* (Dogigny) Никола (1658—1746) жил в Англии с 1711 г.

¹²⁵ «Зрителей шум покрывать...»

(Гораций. Наука поэзии, 82, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 385).

¹²⁶ *Доггет* (Dogget) Томас (ум. в 1721 г.) — английский актер, один из владельцев театра Хей-маркет.

¹²⁷ Имеется в виду Томас Гоббс.

¹²⁸ Пьеса Сэмюэля Гарта (1661—1719), английского врача и литератора. «*Аптека*» написана в 1699 г.

¹²⁹ Дж. Мильтон. Потерянный рай, пер. Ю. Корнеева.
Дж. Мильтон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец.
М., 1976, с. 395—396.

¹³⁰ «Я негодую, когда не за то порицают, что грубо
Сложены иль некрасивы стихи, а за то, что недавно».
(Гораций. Послания, кн. II, 1, 76—77, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 367).

¹³¹ *Флетчер* (Fletcher) Джон (1579—1625) — известный английский драматург.

¹³² То есть «Опыт о критике» А. Попа.

¹³³ Здесь даны две цитаты из «Опыта о критике» А. Попа в пер. А. Л. Субботина. Ср. настоящее издание, с. 48, 49.

¹³⁴ «Видел я также Сизифа, казнимого страшною казнью:
Тяжкий камень снизу обеими влек он руками
В гору; напрягши мышцы, ногами в землю упершись,
Камень двигал он вверх, но едва достигал до вершины
С тяжкою ношей, назад устремленный невидимой силой,

Вниз по горе на равнину катился обманчивый камень.
(Одиссея, песнь XI, 593—598, пер. В. Жуковского.
Поэмы Гомера. 1912, с. 460).

¹³⁵ «Опыт о переводных стихах» (1681) — произведение графа Роскоммона (1633—1684).

¹³⁶ «Опыт об искусстве поэзии» (1682) — произведение Джона Шеффилда.

¹³⁷ «Римские смолкните все писатели, смолкните, греки...».
(Проперций. Элегии, II, 34, 65, пер. Л. Остроумова.
Катулл. Тибулл. Проперций. М., 1963, с. 361).

¹³⁸ Пьеса Драйдена (нап. в 1681 г.).

¹³⁹ «Чтобы герой или бог, являясь меж ними на сцене,
Где он за час до того блистал в багрянице и злате,
Не опускался в своих речах до убогих притонов
И не витал в облаках, не чуя земли под ногами».
(Гораций. Наука поэзии, 227—230, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 389).

¹⁴⁰ Ср. пер. Арк. Штейнберга:
«Пред богом он и сыном лишь склонялся,
Созданий сотворенных не боясь».
(Дж. Мильтон. Потерянный рай. . . М., 1976, с. 71).

¹⁴¹ Ср. пер. Арк. Штейнберга:
«Был мужественней всех своих сынов,
Родившихся впоследствии, — Адам,
Всех Ева краше дочерей своих».
(Дж. Мильтон. Потерянный рай, с. 117).

¹⁴² Дж. Мильтон. Потерянный рай, с. 97, 153, 307.

¹⁴³ Ср. пер. Арк. Штейнберга:
«В объятьях друг друга, эти двое
Пьют райское блаженство, обретя
Все радости Эдема».
(Дж. Мильтон, указ. соч., с. 122).
«За каждым — Серафим, держа в руке
Горящую тростинку».
(Там же, с. 188—189).
«. . Мчатся, побросав
Доспехи, к окружающим горам
. . и, в основах расшатав,
Срывают, за косматые схватясь
Вершины. . .».
(Там же, с. 190).

¹⁴⁴ Там же, с. 36, 63, 332.

¹⁴⁵ «Рассуждение о жизни и поэзии Гомера» ошибочно приписывалось Плутарху.

¹⁴⁶ *Элизия* — выпадение одного из двух гласных звуков при их столкновении на стыке слов в стихотворении.

¹⁴⁷ *Уилкс* (Wilks) Роберт (1670—1732) — английский актер и театральный постановщик,

- ¹⁴⁸ «*Поездка на юбилей*» — другое название пьесы Джорджа Фаркера (Farquhar) (1678—1707) «Постоянная пара» (1700).
- ¹⁴⁹ «*Уолпон, или Лис*» — пьеса Бена Джонсона.
- ¹⁵⁰ *Эсткорт* (Estcourt) Ричард (1668—1712) — английский актер и драматург.
- ¹⁵¹ *Лорд Фоппингтон* — персонаж пьесы английского актера и драматурга Колли Сиббера (1671—1757) «Беззаботный муж».
- ¹⁵² Персонаж «Уолпона, или Лиса».
- ¹⁵³ Пьеса Сиббера.
- ¹⁵⁴ *Бикнелл* (Bicknell) (1695—1723) — шотландская актриса.
- ¹⁵⁵ «Значит, похвально и то, что один-то мудрец все смеялся...» (Ювенал. Сатира X, 28, пер. Д. Недовича и Ф. Петровского. Римская сатира. М., 1957, с. 235).
- ¹⁵⁶ Возможно, речь идет о Джоне Шеффилде.
- ¹⁵⁷ «...красоты лишены его... речи».
(Овидий. Метаморфозы, кн. XIII, 127, пер. С. Шервинского, Овидий. Метаморфозы. М., 1977, с. 314).
- ^{158**} — напряжением легких (букв. «боков») (латин.).
- ¹⁵⁹ См.: Цицерон. Об ораторе, I, 60—61.
- ¹⁶⁰ Имеется в виду Демосфен, речь которого привела к изгнанию Эсхина.
- ^{161**} «Не подобает душевным аффектам ни приобретать чрезмерную власть, ни находиться в рабском подчинении» (латин.).
Цицерон. О пределах добра и зла.
- ¹⁶² «...уладив его Муз обаянием всюду».
(Лукреций. О природе вещей, I, 934, пер. Ф. Петровского. Лукреций. О природе вещей. М., 1945, с. 61).
- ¹⁶³ Бальтазар *Грациан* (ум. в 1652 г.) — испанский иезуит, автор литературно-критических произведений.
- ¹⁶⁴ *Ле Боссю* (Bossu) Рене (1631—1680) — французский критик, автор «Трактата об эпической поэзии» (англ. пер.— 1695).
- ¹⁶⁵ Анна (1654—1720) и Андрэ (1651—1722) *Дасье* — французские филологи-классики, супруги.
- ¹⁶⁶ То есть Джона Мильтона.
- ¹⁶⁷ «По бездорожным полям Пиэрид я иду, по которым
Раньше ничья не ступала нога. Мне отрадно устами
К свежим припасть родникам...»
(Лукреций. О природе вещей, I, 926—928, пер. Ф. Петровского. Лукреций. О природе вещей. М., 1945, с. 59).
- ¹⁶⁸ См.: *Бэкон Ф.* Опыты или наставления нравственные или политические. XXX, О поддержании здоровья.— Бэкон Ф. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 424—425.
- ¹⁶⁹ «...разделив, ты сократишь этот труд».

- (Марциал. Эпиграммы, IV, 82, 8, пер. Ф. Петровского. Марциал. Эпиграммы. М., 1968, с. 136).
- 170 Мы опускаем длинное стихотворение на латинском языке. В нем речь идет об избирательности влечения у различных птиц.
- 171 «Причина темна: но источника мощь знаменита». (Овидий. Метаморфозы, IV, 287, пер. С. Шервинского. Овидий. Метаморфозы. М., 1977, с. 110).
- 172 «Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе». (Гораций. Наука поэзии, 411, пер. М. Гаспарова. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 393).
- 173 «Любит поэтов весь хор сени рощ, городов избегает...». (Гораций. Послания, кн. II, 2, 77, пер. Н. Гинцбурга. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 375).
- 174 «Верен зато их покой, их жизнь простая надежна. Всем-то богата она! У них и досуг и приволье, Гроты, озер полнота и прохлада Темпейской долины, В поле мычание коров, под деревьями сладкая дрема. . .». (Вергилий. Георгики, кн. II, 467—470, пер. С. Шервинского, Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 89).
- 175 «Столько отменных прибавь городов и труд созиданья...». (Вергилий. Георгики, кн. II, 155, пер. С. Шервинского. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 82).
- 176 *Семирамида* — легендарная ассирийская царица (9 в. до н. э.).
- 177 Речь идет об английском издании (1664) книги Ролана *Фреара*.
- 178 *Сирах* — Иисус бен-Сир (Сирах), библейский персонаж, которому приписывали авторство одной из книг Ветхого завета.
- 179 «Если есть сходство меж тем, что мы видели умом и глазами...». (Лукреций. О природе вещей, IV, 750—1, пер. Ф. Петровского. Лукреций. О природе вещей. М., 1945, с. 251).
- 180 «На кого в час рожденья,
Мельпомена, упал взор твой приветливый,
Уж того ни кулачный бой
Не прельстит, ни успех в конском ристании. (...)
Но в тибурской глуши стоит
Шум лесов, и ручьи плещут и шепчутся.
Он опишет в стихах их шум
И надолго в веках этим прославится».
(Гораций. Оды, кн. IV, 3, 1—4, 9—12, пер. Б. Пастернака. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 182).
- 181 «Рек, и во знаменье черными Зевс помавает бровями:
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида
Окрест бессмертной главы, и потрясса Олимп многохолмный».
(Гомер. Илиада, песнь I, 528—530, пер. Н. Гнедича. Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956, с. 335).
- 182 «Молвив, направилась вспять,— и чело озарилось сияньем
Алым, и вокруг разлился от кудрей амвросии запах.
И соскользнули до пят одежды ее, и тотчас же

- Поступь выдала им богиню.
(Вергилий. Энеида, I, 402—405, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 133).
- 183 «...юности блеск благородный,
Радости гордый огонь зажгла в глазах у героя».
(Там же, 590—591, с. 137).
- 184 «...и аммом ежевика приносит».
(Вергилий. Буколики, эклога III, 89, пер. С. Шервинского.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 38).
- 185 «...труп безобразный...»
За ноги вытащен был. А мы, наглядеться не в силах,
Страшным дивимся глазам и мохнатой груди полузверя,
Смотрим в раскрытую пасть, из которой не бьет уже пламя».
(Вергилий. Энеида, VIII, 264—267, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 269).
- 186 «...обман, что приятнейшим был для сознания».
(Гораций. Послания, II, 2, 140, пер. Н. Гинцбурга.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 377).
- 187 «Фавнам, покинувшим лес, поверьте, совсем не пристало
Так изъясняться, как тем, кто вырос на улицах Рима:
То услаждая себя стишком слащавым и звонким...»
(Гораций. Наука поэзии, 244—246, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1971, с. 389).
- 188 *Спенсер* (Spencer) Эдмунд (1552—1599) — знаменитый поэт английского Возрождения.
- 189 «Пусть увлекают они за собой наши лучшие чувства!»
(Гораций. Наука поэзии, 100, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 385).
- 190 «По неизвестным местам близ рек блуждать неизвестных
Стал, на утеху себе умеряя труды любознанием».
(Овидий. Метаморфозы, IV, 294—295, пер. С. Шервинского.
Овидий. Метаморфозы. М., 1977, с. 110).
- 191 «Так же видит Пенфей Эвменид ряды в исступленье,
Солнца два в небесах и города два семивратных,
Так же по сцене бежит Агамемнона сын, за которым
Гонится с факелом мать и змей в руке поднимает;
Мчится Орест — но сидят на пороге мстящие Диры».
(Вергилий. Энеида, IV, 469—473, пер. С. Ошерова.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 191).
- 192 «Стали не двое они по отдельности,— двое в единстве:
То ли жена, то ли муж, не скажешь,— но то и другое».
(Овидий. Метаморфозы, IV, 378—379, пер. С. Шервинского.
Овидий. Метаморфозы. М., 1977, с. 113).
- 193 «...старанье без божьего дара».
(Гораций. Наука поэзии, 409, пер. М. Гаспарова.
Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М. 1970, с. 393).
- 194 *Салмоней* — царь Элиды, пытавшийся выдать себя за бога (персонаж VI книги «Энеиды»).

¹⁹⁵ «Эдгар, или Английский монарх» (1678) — героическая комедия Томаса Раймера (1641—1713).

¹⁹⁶ «...скорей готов

Им подражать с их вольной небрежностью».

(Теренций. Андрия. Пролог, 20—21, пер. А. Артюшкова.

Теренций. Комедии. М.—Л., 1934, с. 46).

¹⁹⁷ *Саут* (South) Роберт (1634—1716) — священник.

¹⁹⁸ «По правилам искусства» (латин.).

АЛЕКСАНДР ДЖЕРАРД. ОПЫТ О ВКУСЕ *

Джерард (Gerard) Александр (1728—1795) — британский философ и теолог. Родился в Шотландии, близ Абердина, получил духовное образование в Абердинском университете, с 1750 г. — профессор кафедры философии этого университета. В 1756 г. Джерард получил премию Эдинбургского философского общества за лучшую работу по эстетике, посвященную проблеме вкуса. В 1759 г. эта работа — «Опыт о вкусе» — была опубликована.

Обращение Джерарда к проблеме эстетического вкуса было далеко не случайным. В XVIII столетии проблема вкуса, то есть способности воспринимать и оценивать красоту произведения искусства, стала предметом оживленной полемики среди европейских эстетиков. В английской эстетике она рассматривалась Аддисоном, Шефтсбери, Хатчесоном. С середины же XVIII в. появляются специальные исследования британских эстетиков, посвященные эстетическому вкусу. Так, в 1755 г. с «Письмом о вкусе» выступил Д. Купер. С его точки зрения эстетический вкус имеет чувственно-эмоциональную природу. В 1757 г. вышли в свет «Четыре исследования» Д. Юма, одно из которых — «О норме вкуса» — было посвящено обоснованию того, что глубокие различия во вкусах, вытекающие как из «внутренних свойств людей», так и из «внешних условий», делают поиски нормы вкуса, по существу, безнадежными. Верный своему скептицизму, Юм приходил к выводу, что о вкусах действительно не спорят. «Вполне естественно и даже совершенно необходимо распространить эту аксиому как на физический, так и на духовный вкус»¹, — подчеркивал он. В том же 1757 г. увидело свет «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Э. Бёрка. Со второго издания этой книги, появившегося в 1759 г., в ней имелся раздел (введение) «О вкусе». Проблема эстетического вкуса рассматривалась Бёрком с сенсуалистических позиций. «Правильность суждения в сфере искусств — что и может быть названо хорошим вкусом — в огромной степени зависит от чувствительности, потому что, если дух не имеет склонности к удовольствиям воображения, он никогда не будет занимать себя трудами такого рода, чтобы получить компетентные знания в этой сфере»². В противовес Юму Бёрк исходил из того, что, несмотря на разнообразие вкусов, существуют принципы вкуса «настолько общие для всех, настолько обоснованные и определенные, что благодаря этому представляется возможность убе-

* Комментарии составлены Б. В. Мееровским.

¹ Юм Д. Соч., т. 2. М., 1965, с. 725.

² Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 60.

дительно рассуждать о них»¹. Характерно, что к этому выводу Бёрк склонялся под влиянием сенсуалистической трактовки вкуса, проникшей в английскую эстетику вместе с идеями Локка о единообразии органов чувств всех людей, об опытном происхождении наших представлений и понятий.

Как уже отмечалось, в 1759 г. был опубликован и «Опыт о вкусе» Джерарда. Свое исследование «природы вкуса» Джерард начинает с рассмотрения тех «внутренних чувств», которые доставляют нам «более тонкие и более изящные восприятия, чем те, которые могут быть справедливо отнесены к нашим внешним органам чувств»². К ним относятся чувства новизны, возвышенности, красоты, подражания, гармонии, насмешки и добродетели. Все эти внутренние, или отраженные, чувства и служат, согласно Джерарду, составными компонентами эстетического вкуса. Сенсуалистическая природа последнего не подлежит, таким образом, для него никакому сомнению. «Предметы обладают свойствами определенными и устойчивыми, не зависящими от настроения или каприза, способными воздействовать на умственные принципы, общие для всех людей, и, воздействуя на них, естественно, вызывают проявления чувств вкуса во всех его формах»³. Однако эстетический вкус не является, по мнению Джерарда, «природным даром». Не может быть он и следствием или результатом искусства. Хотя эстетический вкус берет свое начало в «определенных врожденных способностях духа», под которыми понимаются перечисленные выше внутренние чувства, он подлежит развитию и совершенствованию. Огромную роль в воспитании вкуса играет, согласно Джерарду, искусство, а также восприятие «прекрасных творений природы». Исключительное влияние оказывает на вкус «нравственное чувство», наши представления о добродетели и пороке. Нравственность выступает, по Джерарду, главным условием восприятия и оценки произведений литературы и искусства, и если это условие не соблюдается, никакие другие качества не могут искупить его недостаток. «Отдельные достоинства могут быть одобрены, но произведение в целом подвергается осуждению»⁴.

Рассматривая различные «внутренние чувства» (новизны, возвышенности, красоты, гармонии и т. д.) в качестве специфических принципов эстетического вкуса, Джерард исследовал одновременно и природу соответствующих эстетических категорий. В этом заключается важная особенность его «Опыта о вкусе», придающая дополнительный интерес всему сочинению. Не случайно поэтому оно нашло весьма благожелательный отклик в философских кругах Англии и Шотландии, получило известность за границей.

Создавая свой трактат, Джерард опирался, естественно, на достижения предшествующей и современной ему эстетической мысли, вовлекал в анализ произведения литературы и искусства разных жанров и времен. Мы встречаем в «Опыте о вкусе» ссылки на Хатчесона и Юма, Бейли и Хогарта. Упоминается в «Опыте» «Трактат о вкусе» швейцарского эстетика начала XVIII в. де Круза и, разумеется, приводится большое количество античных источников, как требовала того традиция от сочинений на философскую тему. Аристотель, Цицерон, Псевдо-

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного, с. 48.

² См. настоящее издание, с. 232.

³ Там же, с. 270.

⁴ Там же, с. 268.

Лонгин, Квинтилиан и другие античные мыслители умело используются Джерардом для подкрепления и иллюстрации своей концепции. Из современных же ему эстетиков наибольшее влияние на Джерарда, несомненно, оказали Хатчесон и Бейли. У первого он почерпнул не только само понятие внутреннего чувства, но и сенсуалистическое истолкование эстетического вкуса и эстетических категорий. У второго Джерард заимствовал, по его же собственным словам (см. с. 237), трактовку категории возвышенного, хотя и дополнил ее оригинальными рассуждениями о роли ассоциаций в возникновении переживания возвышенного. (Что касается «Философского исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Бёрка, то Джерард смог познакомиться с ним только после того, как его «Опыт о вкусе» был уже написан.)

Влияние Хатчесона, а также Хогарта сказывается в исследовании Джерардом чувства, или вкуса, прекрасного. Вслед за Хатчесоном он подчеркивает значение для восприятия красоты единства единообразия и разнообразия. Вместе с тем в «Опыте о вкусе» обращается внимание на то большое значение, которое имеет для красоты пропорциональность, правильность. По мнению Джерарда, пропорциональность крайне необходима «для совершенства красоты и полного удовлетворения правильного и утонченного вкуса». Но помимо красоты формы, которая достигается единообразием, разнообразием и пропорциональностью, существует еще один вид красоты, который вытекает, согласно Джерарду, из принципа пригодности или полезности. Как известно, на этот принцип указывал в своем «Анализе красоты» Хогарт, и Джерард в противоположность Хатчесону, который решительно отвергал утилитаристский подход к пониманию красоты¹, пытался показать, что идеи пользы и красоты отнюдь не противоречат друг другу. «...Мы придаем очень большое значение пригодности и полезности,— писал Джерард.— И хотя самое совершенное искусство бесконечно ниже природы в умении сочетать полезное с пропорционально-правильным, тем не менее ни одно из его произведений не считается шедевром, если в нем не встречаются эти два достоинства» (с. 251).

Отмечая влияние на Джерарда его предшественников и современников, не следует преуменьшать оригинальности принадлежащего ему сочинения. Даже в тех случаях, когда он использовал отдельные положения эстетических теорий Хатчесона, Бейли, Хогарта, он вносил немало нового в их трактовку, находил много ярких и интересных доводов и примеров для их подтверждения и развития. Наибольшей же оригинальностью отличаются разделы «Опыта о вкусе», посвященные анализу чувства, или вкуса, новизны (раздел I), чувства, или вкуса, подражания (раздел IV), а также чувства, или вкуса, насмешки (раздел VI).

Так, рассматривая «удовольствие новизны», связанное с восприятием нового предмета, Джерард обращает внимание на то, что в этом случае у нас возникает особая приподнятость и напряжение духа, которая вызывает огромное чувство удовлетворения. Вот почему «красивая местность или прекрасный вид вдвойне прекрасны для человека, впервые их увидевшего» (с. 234). По этой же причине незнакомое нам ранее произведение искусства приносит гораздо больше удовольствия, когда

¹ «Никакая перспектива выгоды или вреда не может изменить красоты или безобразия предмета» (Х а т ч е с о н Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели.— В кн.: Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973, с. 59).

мы впервые знакомимся с ним. Таким образом, активность воспринимающего субъекта, стимулируемая новизной, справедливо отмечается Джерардом как важный компонент эстетического переживания.

Анализируя «удовольствие вкуса», которое порождается точностью и живостью подражания, Джерард вновь указывает на связь эстетических чувств с активностью субъекта. В данном случае речь идет о том «напряжении ума», которое требуется для того, чтобы по копии обнаружить оригинал, сравнить их друг с другом, выявить сходство и различие между ними. В результате возникает «приятное чувство успеха», увеличивающее наше эстетическое удовольствие. Когда же подражают великолепным оригиналам, то удовлетворение, которое доставляют нам их копии, может быть в равной степени приписано как красоте и возвышенности оригиналов, так и искусству подражания (см. с. 257).

Проницательность и тонкость отличают анализ Джерардом чувства, или вкуса, насмешки. «Его объект — несообразность вообще, или неожиданное и необычное смешение родства и противоположности в предметах» (с. 264). Насмешку, смех вызывают, согласно точки зрения Джерарда, те предметы, в которых сосуществуют несовместимые друг с другом признаки и свойства. Это же чувство возникает и в том случае, когда мы обнаруживаем неожиданное сходство между предметами, которые в целом противоположны друг другу. Короче говоря, «явления, содержащие в себе противоречивость любого вида... всегда доставляют удовлетворение чувству насмешки» (265).

В исследовании природы «чувства, или вкуса, насмешки» у Джерарда были, конечно, также предшественники. Эта проблема интересовала Аддисона и Стила, ей посвятили специальные сочинения Шефтсбери¹ и Коллинз². Нужно помнить, наконец, о традиции английской сатиры, крупнейшими представителями которой являлись Батлер и Свифт и на которую опирался Джерард. И тем не менее ему впервые удалось убедительно показать, что именно внутренняя противоречивость служит главным источником чувства насмешки, которое представляет собой одну из способностей, составляющих эстетический вкус.

«Опыт о вкусе» состоит из трех частей. В настоящем издании впервые на русском языке публикуется первая, основная часть книги. Во второй части рассматривается взаимодействие различных «внутренних чувств» в процессе формирования вкуса, а в третьей — определяется место эстетического вкуса среди других «способностей духа».

Несколько слов о жизни и деятельности Джерарда в последующие годы. В 1760 г. он становится профессором теологии Абердинского университета и одновременно выполняет обязанности священника кальвинистской церкви в одном из приходов Абердина. В 1771 г. Джерард отказывается от этих должностей и занимает кафедру теологии в королевском колледже (King's College) Абердина. Джерард состоял членом ряда философских и литературных обществ Шотландии, поддерживал отношения со многими философами (Т. Ридом, Д. Битти и другими).

Помимо «Опыта о вкусе» перу Джерарда принадлежит эстетический трактат «Опыт о гении» (1774), а также ряд сочинений теологического характера.

Публикуемый в настоящем издании перевод первой части «Опыта о вкусе» выполнен с английского оригинала: *Gerard Alexander. An Essay on Taste. Edinburgh, 1759.* Сверка и редакция перевода Б. В. Мееров-

¹ Shaftesbury. An Essay on the freedom of wit and humor (1709).

² Collins A. A discourse concerning ridicule and irony (1729).

ского. Сверка и перевод греческих и латинских цитат выполнены М. А. Гарнцевым.

¹ Хатчесон Френсис (1694—1746) — английский философ-моралист и эстетик, наряду с Шефтсбери является одним из теоретиков морального чувства, которое сближалось представителями сентименталистской эстетики с чувством красоты, или прекрасного. Джерард ссылается на произведения Хатчесона «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725) и «Опыт о природе и проявлении аффектов» (1728).

² «Не следует дотошно договаривать до конца все, но кое-что оставлять слушателю, чтобы он подумал и сам сделал вывод. Ведь тот, кто понял недосказанное вами, тот уже доброжелательный [свидетель]. Ведь он самому себе кажется понятливым, потому что вы предоставили ему повод проявить свой ум. А если все втолковывать слушателю, как дураку, то будет похоже что [вы] плохого мнения о нем» (Деметрий. О стиле.— В кн.: Античные риторики. М., 1978, с. 273). Деметрий Фалерский (345—283 до н. э.) — древнегреческий оратор, писатель и государственный деятель.

³ «Человек, естественно, страстно любит то, что он творит, и это действие нашей души, имитирующее творение, ослепляет человека и незаметно, постепенно обманывает душу; рассудительные умы утверждают, что одно из наиболее верных средств понравиться заключается не столько в том, чтобы говорить и мыслить, сколько в том, чтобы заставить мыслить и говорить. Только открывая дух читателя, вы побуждаете его действовать; и он приписывает то, что он мыслит и творит, действию своего ума и своих способностей. Конечно, это — не что иное, как следствие искусства автора, который предлагает читателю свои образы и предрасполагает его к тому, чтобы он воображал и рассуждал. Если же, напротив, хотят сказать [читателю] все, то не только лишают его удовольствия, которое его очаровывает и привлекает, но и зарождают в его душе тайное возмущение, давая повод думать, что не верят в его способности» (Бухурс. Руководство к правильному мышлению. Четв. диалог). Бухурс (Bouhours) Доминик (1628—1702) — французский филолог и литературный критик.

⁴ «Ведь в красноречии повизна и перемена приятны и услаждают еще больше, если они неожиданны». (Квинтилиан. Образование оратора. Кн. VIII, гл. 6.) Квинтилиан Марк Фабий (35—95) — римский оратор и писатель. См. примеч. 33 к «Опыту о критике» А. Попа.

⁵ *Бейли* (Baillie) Джон — английский эстетик. Джерард ссылается на произведение Бейли «Опыт о возвышенном» (1747).

⁶ «В силу нашей собственной природы нас, клянусь Зевсом, восхищают не маленькие ручейки, сколь бы прозрачными и полезными ни были бы они для нас, а Нил, Истр, Рейн и, конечно, больше всего — сам великий Океан» (Псевдо-Лонгин. О возвышенном, гл. 35.— В кн.: О возвышенном. М.— Л., 1966, с. 65). О Лонгине см. примеч. 36 на с. 336 к «Опыту о критике» Александра Попа и примеч. 30 на с. 361 к «Лекциям об изящных искусствах» Томаса Рида.

⁷ «Человеческая душа по своей природе способна чутко откликать-

ся на возвышенное. Под его воздействием она наполняется гордым величием» (Псевдо-Лонгин. О возвышенном, гл. 7.— Там же, с. 15).

⁸ «Справедливо говорил и живописец Никий, что немалая часть искусства живописца проявляется в том, чтобы выбрать предмет высокого характера и не разменяться на изображение незначительных явлений» (Деметрий. О стиле, 76.— В кн.: Античные риторика, с. 251).

⁹ «Объединение разрозненного множества в одно целое создает конкретную осязаемость данного количества». (Псевдо-Лонгин. О возвышенном, гл. 24. См. О возвышенном, с. 48.)

¹⁰ Речь идет о произведении Д. Юма «Трактат о человеческой природе» (1739). Джерард излагает кн. 2, ч. 3, гл. 8. В русском переводе «Трактата» это место, имевшееся не во всех изданиях, отсутствует.

¹¹ *Хогарт* Уильям (1697—1764) — английский художник и теоретик искусства, автор эстетического трактата «Анализ красоты» (1753), на который ссылается Джерард.

¹² *Клвио* Джулио (1498—1578) — итальянский художник-миниатюрист.

¹³ «В самом деле, мысли о богах являются наиболее возвышенными, поскольку они изрекаются [именно] о богах» (Гермоген. О родах). Гермоген — греческий ритор, живший во II в. н. э.

¹⁴ «В небо уходит головой, а стопами по долу ступает». (Гомер. Илиада, песнь IV, ст. 443. Гомер. Илиада. Пер. Н. И. Гнедича. М., 1978, с. 93).

¹⁵ «Ходит сама по земле, голова же прячется в тучах». (Вергилий. Энеида, кн. IV, ст. 177. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С. А. Ошерова. М., 1971, с. 184).

¹⁶ «[И весть, что] мир склонился долу, Весь, кроме твердой души Катона». (Гораций. Оды, кн. 2, ода I, ст. 23—24. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 94. Пер. Г. Церетели).

¹⁷ «Рядом — праведных сонм и Катон, им дающий законы». (Вергилий. Энеида, кн. VIII, ст. 670. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида, с. 279. Пер. С. А. Ошерова).

¹⁸ Деметрий. О стиле.— В кн.: Античные риторика. М., 1978, с. 84—85.

¹⁹ «Люди более всего приближаются к богам именно тогда, когда даруют людям спасение». (Цицерон. Речь в защиту Квинта Лигария. Цицерон М.-Т. Речи. М., 1962, т. 2, с. 271—272).

²⁰ «Этот гений, который был единственным достоянием римского народа, подобающим его [Рима] владычеству». (Сенека Старший. Контroversии, кн. I.)

²¹ «Некогда, быв во фригийской земле, виноградом обильной, Зрел я великую рать фригиян, колесничников быстрых;

Зрел я Атрея полки и Мигдона, подобного богу:
 Станом стояло их воинство вдоль берегов Сангария;
 Там находился и я, и союзником оных считался». «В день, как мужам подобные ратью нашли амазонки: Но не столько их было, как здесь быстрооких данаев». (Гомер. Илиада, песнь 3, ст. 184—190. Гомер. Илиада. М., 1978, с. 72. Пер. Н. И. Гнедича).

- ²² «Тибр, а не море избрав и сравнив оба города, скажешь: Этот основан людьми, боги же создали тот».

(Саннадзаро. Пер. А. Л. Субботина).

Саннадзаро Якопо (1445—1530) — итальянский и новолатинский поэт и прозаик.

- ²³ «Возвышенное является вершиной и высотой словесного выражения». Псевдо-Лонгин. О возвышенном, гл. 1.—В кн.: О возвышенном, с. 6.

- ²⁴ «Не оставляйте у края картины пустого пространства, Если немало фигур на другом ее крае теснятся. Пусть же одна сторона ее будет согласна с другою: Если здесь нечто взметнулось до самого края картины, Там, на другой стороне, что-то ввысь устремляется также; Так равным образом пусть оба края заполнены будут». («Об искусстве рисования» (автор не установлен). Пер. А. Л. Субботина).

- ²⁵ «В группах фигур не у всех одинаковы жесты и позы, Пусть не в одном направлении они устремляются также, Двигаются в разные стороны или друг другу навстречу, В груды сбиваясь, сражаются или бегут врассыпную». («Об искусстве рисования». Пер. А. Л. Субботина).

- ²⁶ Имеется в виду У. Хогарт и его «Анализ красоты».

- ²⁷ Речь идет о сочинении швейцарского философа Жана де Круза «Трактат о красоте» (1715), являющемся первым эстетическим трактатом, вышедшим на французском языке.

²⁸ «Но так уже устроила с непостижимым совершенством сама природа... во всем на свете... наибольшая польза обыкновенно несет в себе и наибольшее величие и даже наибольшую красоту». (Цицерон. Об ораторе. Кн. 3, гл. 45.— В кн.: Цицерон М.-Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 241).

- ²⁹ Цицерон. Там же.

- ³⁰ «Но теперь не было им места...» (латин.).

³¹ «Глядя на изображения, они (люди) радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что» (Аристотель. Поэтика, гл. 4. — В кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 116).

³² «Полигнот изображал лучших, Павсон худших, а Дионисий таких, как мы» (Аристотель. Поэтика, гл. 2. — Там же, с. 114). Полигнот, Павсон, Дионисий — древнегреческие живописцы V в. до н. э.

- ³³ «Маргит» — комическая поэма, которую в древности приписы-

вали Гомеру. От этой поэмы до нас дошло только несколько небольших фрагментов.

³⁴ «Точно так же художники создают изображения: собирая все красивое, что есть в отдельных телах, и искусно объединяя собранное из различных тел в одном изображении, они творят единую красоту, цельную, неповрежденную и пребывающую в гармонии с самой собой. И ты не смог бы найти в действительности тела столь совершенного, чтобы оно было равным изображению» (Максим Тирский. Рассуждение 7, гл. 3). Максим Тирский — греческий писатель и философ-платоник, автор «Рассуждений» по различным философским вопросам, которые цитируются здесь Джерардом.

³⁵ «Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым» (Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. Кн. 3, гл. 10.— В кн.: Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. М.— Л., 1935, с. 122).

³⁶ «На что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы» (Аристотель. Поэтика, гл. 4.— В кн.: Аристотель и античная литература, с. 116).

³⁷ *Караваджо* Микеланджело (1573—1610) — итальянский живописец, основатель реалистического направления в европейской живописи XVII в.

³⁸ *Джозеппино* (Giuseppino) — малоизвестный итальянский живописец XVII в., точные даты жизни не установлены.

³⁹ «Утверждают, что Лисипп и Пракситель [в своих творениях] наилучшим образом приближались к действительности. Деметрий же, как бы не знающий меры в этом [приближении], порицается: он более заботился о сходстве, чем о красоте» (Квинтилиан. Образование оратора. Кн. 12, гл. 10). Лисипп и Пракситель — знаменитые древнегреческие скульпторы (IV в. до н. э.). Деметрий — древнегреческий скульптор-портретист (V—IV вв. до н. э.).

⁴⁰ «Различаются же они [подражания] между собой тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами» (Аристотель. Поэтика, гл. I.— В кн.: Аристотель и античная литература, с. 112).

⁴¹ «В сражении годен военный марш, а на пире уместна застольная песнь; для лакедемонян прекрасным является походный марш, для афинян же — киклическое песнопение; призывный клич пригоден, когда преследуют врага, а сигнал к отступлению — когда обращаются в бегство. Всякая музыка приятна, однако применение ее не является одним и тем же во всех случаях» (Максим Тирский. Рассуждение 7, гл. 5).

⁴² «Ни крайняя и граничащая с преступлением бессовестность, ни, с другой стороны, крайнее убожество не поддаются осмеянию: злодеев мы хотим уязвить больнее, чем это можно сделать смехом, а убогих мы вовсе не желаем вышучивать, если только в них нет смешного тщеславия» (Цицерон. Об ораторе. Кн. 2, гл. 58.— В кн.: Цицерон М.-Т. Три трактата об ораторском искусстве, с. 178).

⁴³ *Батлер* Сэмюэль (1612—1680) — английский поэт, противник пуританизма и сторонник англиканской церкви. В неоконченной поэме «Гудибрас» (1663—1678), героем которой являются рыцарь Гудибрас и его оруженосец Ральфо, Батлер в сатирической форме изображал религиозные и политические споры и распри между различными слоями и партиями английского общества.

⁴⁴ *Аддисон* Джозеф (1672—1719) — см. о нем с. 20—25 вступительной статьи и с. 336—337 комментариев к разделу «Спектейтор».

⁴⁵ *Свифт* Джонатан (1667—1745) — английский писатель-сатирик и публицист. Автор «Путешествия Гулливера» (1726), которое имеет здесь в виду Джерард.

⁴⁶ *Рафаэль Санти* (1483—1520) — великий итальянский художник.

ТОМАС РИД. ЛЕКЦИИ ОБ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВАХ *

Томас Рид (Reid) родился в 1710 г. в Стречене, на севере Шотландии, в семье пресвитерианского священника. Образование получил в Абердинском университете. Его первая теоретическая работа «Очерк о количестве» (1748) была направлена против Хатчесона, стремившегося доказывать этические и эстетические принципы «геометрическим методом». После окончания университета Рид долгое время был пастором Церкви Шотландии (1737—1751), а став впоследствии университетским профессором, сохранил за собой духовный сан. В 1751 г. он получил кафедру моральной философии и логики в Королевском колледже в Абердине, а в 1763 г. — кафедру моральной философии в университете Глазго. Предшественниками его на этом посту были Хатчесон и Адам Смит.

В 1764 г. вышло в свет первое крупное и наиболее оригинальное произведение Рида «Исследование о человеческом уме в соответствии с принципами здравого смысла». В 1785 г. появились «Опыты об умственных способностях», а в 1788 г. «Опыты о волевых способностях человека». Оба эти произведения, совокупно нередко называемые «Опытами о духовных способностях человека», представляют собой издание университетских лекций Рида и уступают его «Исследованию» по глубине анализа. Перу шотландского философа, кроме того, принадлежит небольшая работа по логике Аристотеля (1774), а также опубликованный посмертно «Статистический отчет об университете в Глазго» (1799). Умер Томас Рид в 1796 г. в Глазго.

Жизнь Рида была бедна значительными внешними событиями. Он всего раз выезжал за пределы Шотландии — в Англию. Бурные события эпохи не оставили какого-либо заметного следа в его произведениях. Лишь однажды — в 1794 г. — он представил в Абердинское философское общество доклад «Наблюдения об опасности политических нововведений», навеянный революционными событиями во Франции.

По своим политическим взглядам Рид был мыслителем консервативного толка, традиционалистом, придавал главное значение устоявшимся привычкам и традициям людей и с подозрением относился к любым новшествам и изменениям в области политики и социального устройства.

В философии Томас Рид выступал против скептицизма Юма и всей линии британского эмпиризма и сенсуализма, против учений об опытно-

* Комментарии составлены А. Ф. Грязновым.

происхождении знания. Рид также резко критиковал материалистический ассоцианизм Д. Гартли и Дж. Пристли. Центральное место в философских сочинениях Рида занимает его концепция «здравого смысла», который он истолковывает, во-первых, как особую интуитивную способность ума, и, во-вторых, как совокупность первоначальных невыводимых принципов или суждений. В «Опытах об интеллектуальных способностях человека» Рид перечисляет ряд главных суждений «здравого смысла», «заложённых» в умах людей и служащих основой поведения и познания. Среди них — вера в бога и в объективное существование внешнего мира, суждения о естественной способности различения истины и лжи, принцип причинности и некоторые другие. Философия Рида явилась основой учений так называемой шотландской школы — влиятельного направления в британской философии конца XVIII — начала XIX века.

Общая характеристика эстетической позиции Томаса Рида дана во вступительной статье к настоящему изданию, к которой мы и отсылаем читателя. Здесь мы хотели бы только подчеркнуть, что Рид почти полностью отождествляет прекрасное с чувством тонкого вкуса, аналитически разлагая его на переживания целесообразного и вообще совершенного. Прекрасное граничит с чувствами возвышенного и новизны, примыкающими к нему.

Ни одно из произведений Томаса Рида полностью на русский язык ранее не переводилось.

¹ «Лекции об изящных искусствах» («Lectures on the Fine Arts») написаны Ридом в 1774 г. в Глазго, но опубликованы не были. Впервые эта рукопись была издана под тем же названием в Гааге в 1973 г. под редакцией Питера Кайви (Kivi). Для настоящего сборника перевод выполнен Е. С. Лагутиным по гаагскому изданию и сверен с оригиналом А. Ф. Грязновым.

² Под пневматологией Рид имеет в виду науку, изучающую психические явления. Термин «психология» в XVIII веке не применялся.

³ П. Кайви в своей вступительной статье к лекциям Рида пишет: «...существует промежуточная область между «науками» о духе и теле. Это, как утверждает Рид, область изящных искусств... Таким образом, в самом общем виде и Рид и Кант рассматривают сферу эстетического как посредника между двумя главными разделами интеллектуальной деятельности, который не тождествен ни одному из них, но связывает их обоих» (Op. cit., ed. 1973, p. 15, 16).

⁴ В тексте пятый пункт рассматривается раньше третьего и четвертого.

⁵ Агностицизм является характерной чертой ридовской теории восприятия. Воспринимаемые чувствами процессы природы Рид сравнивал с драмой, в которой одни события изображаются в сменяющихся на сцене картинах, а другие происходят за сценой. Воздействие объекта на орган либо вследствие непосредственного контакта, либо через посредствующую среду, а также дальнейшие воздействия на нервы и мозг как раз и происходят «за сценой». На этом, согласно Риду, «материальная» часть данного представления заканчивается и наступает «интеллектуальная» часть. За каждым таким воздействием «по законам драмы» следует ощущение, представляющее уму первую картину, а эта картина быстро сменяется другой, в которой имеет место восприятие объекта.

Восприятия внешних объектов, по Риду, соединяют материальный мир с духовным.

⁶ Здесь пропуск в изложении, ввиду того что в рукописи английского оригинала отсутствует одна страница (20-я).

⁷ *Шталь* (Stahl) Георг Эрнст (1660—1734) — сторонник теории флогистона в химии.

⁸ *Чейн* (Cheyne) Джордж (1671—1743) — английский врач и математик.

⁹ *Бургав* (Boerhave) Герман (1668—1738) — знаменитый голландский врач.

¹⁰ *Уайт* (Whyte) Роберт (1714—1766) — шотландский врач и естествоиспытатель.

¹¹ *Помпонаци* (Pomponazzi, Pomponatius) Пьетро (1462—1525) — итальянский философ-перипатетик.

¹² Для философии Рида характерна позиция крайнего онтологического дуализма.

¹³ Здесь Рид, по сути дела, излагает взгляды не Декарта, а главного представителя окказионализма, французского философа и теолога Никола́ *Мальбранша* (1638—1715).

¹⁴ В своих работах Рид любил цитировать те высказывания Фр. Бэкона и И. Ньютона, в которых говорится, что путь наблюдения и эксперимента является единственно плодотворным для познания природных явлений. Философские и естественнонаучные теории, которые не подтверждаются фактами, шотландский философ сравнивал со снами и галлюцинациями. Он неоднократно подчеркивал свое отрицательное отношение к гипотезам и естественнонаучному «методу гипотез». В качестве примера «произвольной гипотезы» Рид обычно приводил монадологию Лейбница.

¹⁵ Рид ошибочно приписывает Аристотелю авторство книги по физиогномике. Впрочем, здесь он следует имевшейся традиции.

¹⁶ *Монбоддо* (Monboddo) (1714—1792) — английский ученый XVIII века. Интересовался проблемами языкознания.

¹⁷ *Квинт Росций Галл* — знаменитый римский актер, друг Цицерона.

¹⁸ «Бледная ломится Смерть одною и той же ногою

В лачуги бедных и в царей чертоги».

(Гораций. Оды, 1,4,13—14.

Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Пер. А. Семенова-Тян-Шанского. М., 1970, с. 49).

¹⁹ К данному тексту Рид сделал примечание: «См. «Опыт о вкусе» Джерарда и введение лорда Кеймса к его «Основаниям критики».

²⁰ В учении о качествах Рид был решительным противником субъективно-идеалистической трактовки качеств, предложенной Д. Беркли и Д. Юмом. Вторичные качества (вкус, запах, цвет, звук, ощущения тепла и холода) для Рида объективны. Он считал правоммерным деление всех качеств на первичные (протяжение, форма, движение, плотность) и

вторичные, воспроизведенное ранее Локком, однако не соглашался с предложенным Локком критерием деления. Различие между двумя видами в равной мере, по мнению Рида, объективных качеств заключается лишь в неодинаковой степени ясности и отчетливости наших понятий о качествах: понятия первичных качеств вполне адекватны, а вторичных — не столь отчетливы. Такая позиция повлияла на эстетические представления Рида. Например, о «прекрасном» (красоте) Рид высказывался иногда в том смысле, что это есть некоторое объективное вторичное качество («подлинное совершенство»), о котором мы не имеем отчетливого понятия, но о существовании которого мы все же узнаем с помощью некоторого приятного ощущения.

²¹ Фраза в скобках была написана на отдельном листе бумаги с указанием, где именно она должна быть вставлена в текст. Рид имеет в виду книгу Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (1753) и сочинение Джозефа Спенса «Критон, или Диалог о красоте» (1752).

²² Имеется в виду прежде всего Юм, для эстетики которого в значительной мере характерны агностицизм и релятивизм.

²³ Учение о наличии суждения в каждом человеческом восприятии Рид развил в своем «Исследовании о человеческом уме в соответствии с принципами здравого смысла», а не в настоящих лекциях, как это могло бы показаться из текста.

²⁴ «Счастливы те, кто вещей познать сумели основы».

(Вергилий. Георгики, II, 490.

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С. Шервинского. М., 1971, с. 90).

²⁵ Данное понятие употребляется Хатчесоном в поздней работе «Краткое введение в моральную философию» (1747).

²⁶ См. настоящее издание, с. 189 и далее.

²⁷ Поэма Марка Эйкенсайда «Удовольствия воображения» была опубликована в 1744 г.

²⁸ Естествоиспытатели Джозеф Бенкс (1743—1820) и Дэниел Соландер (1736—1782) сопровождали мореплавателя Джеймса Кука в одном из его путешествий. Данное место в тексте осталось неотредактированным автором, и смысл его не вполне отчетлив. Шведский ботаник Линней занимался также химическими исследованиями.

²⁹ См.: Сенека. О провидении (De Providentia), II, 9.

³⁰ Псевдо-Лонгинов трактат «О возвышенном» высоко ценился в XVIII в. эстетиками и теоретиками искусства. Трактат написан неизвестным автором I в. нашей эры. См. примеч. 36 на с. 330.

³¹ Имеются в виду следующие сочинения: Джон Бейли. «Опыт о возвышенном» (1747); Эдмунд Бёрк. «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757); Александр Джерард. «Опыт о вкусе» (1759).

³² Об этом Хатчесон писал в трактате «О красоте, порядке, гармонии, целесообразности», входящем в его труд «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725).

³³ Имеется в виду сочинение «Анализ красоты» У. Хогарта.

³⁴ Имеется в виду «Критон, или Диалог о красоте».

³⁵ «Je ne sais quoi» — «Не знаю что» (*франц.*) — излюбленная фраза эстетиков XVII—XVIII столетий, которой они подчеркивали невозможность рациональными средствами до конца проанализировать художественные качества того или иного произведения искусства.

³⁶ Речь идет о басне Эзопа «Лягушка и вол».

³⁷ См.: Цицерон. Об обязанностях (*De Officiis*), I, 30.

³⁸ Имеется в виду эссе Шефтсбери «Замечание об историческом сюжете, или Табулатура выбора Геркулеса» (1713).

³⁹ К этому месту текста Рид сделал примечание: «См. Цицерон. «Об ораторе».

⁴⁰ *Красс Луций Лициний* (140—91 до н. э.) — знаменитый оратор и политический деятель, главное действующее лицо диалога Цицерона «Об ораторе».

ТОМАС РИД. ОПЫТ ОБ УМСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЯХ

¹ Перевод выполнен по изданию: Thomas Reid. *Essays on the Powers of the Human Mind*. Edinburgh, 1803, p. 495—506, 523. Фрагменты подобраны М. Ф. Овсянниковым и впервые опубликованы в кн.: Памятники мировой эстетической мысли, т. 2, М., 1964, с. 166—173. Перевод заново сверен с оригиналом А. Ф. Грязновым.

² *Прайс* (Price) Ричард (1723—1791) — английский философ-моралист.

ДЖЕЙМС ХЭРРИС. ТРАКТАТ О МУЗЫКЕ, ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ. ПРИЛОЖЕНИЕ *

Джеймс Хэррис (1709—1780) известен своими сочинениями: «Гермес, или Философские исследования универсальной грамматики», «Философские исследования», «Три трактата об искусстве». Публикуемый «Трактат о музыке, живописи и поэзии» (1744) является вторым трактатом эстетической трилогии Хэрриса. В этом изящном, лаконично написанном произведении Хэррис ставил целью выяснить, что есть общего у музыки, живописи и поэзии, в чем они различаются и какому из этих искусств в каких случаях и областях следует отдать предпочтение. Их сходство он усматривает в том, что все эти искусства подражательные; различаются они тем, что подражают разными средствами: живопись — посредством рисунка и цвета, музыка — посредством звука и движения, поэзия — посредством словесного символа. В зависимости от степени точности подражания и характера объекта подражания Хэррис пытается установить, какое из искусств является наиболее совершенным. Он также отстаивает идею содружества искусств, указывая на исключительно плодотворный союз поэзии и музыки. Таковы основные мысли трактата. В XVIII веке сочинение Хэрриса было широко известно и выдержало шесть изданий. На него ссылались многие авторы, в том числе Лессинг и Мендельсон. Попытку Хэрриса определить преиму-

* Комментарии составлены А. Л. Субботиным.

щество одного вида искусства перед другим критиковал Гердер, считавший такое разделение по рангам совершенно различных вещей пустой затеей. И надо сказать, что это не единственное место трактата, где на пронизательный анализ Хэрриса наложили отпечаток узкие принципы миметической трактовки искусств.

В настоящем издании трактат Хэрриса публикуется не полностью, отдельные его места опущены. Текст перевода заимствован из книги «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков» (М., 1971). Перевод выполнен Е. Ю. Дементьевой с издания: H a r r i s J. Three Treatises (The Second Concerning music, painting and poetry), vol. 1, London, 1783, p. 54—60, 65—85, 95—101.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Август 156 158 185 288 323
Аддисон Джозеф 7 12 20 25 31—
32 35—36 268 293 295 313 336
343 344 350 353 358
Александр Македонский 20 334
Алисон Арчибалд 11—12 37—38
Апий 53 335
Аржантрэ Д' 135
Арстиннет 112 342
Аристотель 15 47 86 88—89 91
110 144 158 161—163 167—169
188 229 285 294 324 330 345
350—351 352 356—357
Архимед 145
- Бавий 157
Батлер Сэмюэль 266 340 358
Бейли Джон 9 11—12 26 32 39 237
295 351 352 361
Бентли Ричард 335 354
Беркли Джордж 19 360
Бёрк Эдмунд 7 9 11—12 28—29
31 33—35 295 350 351 361
Бикнелл 172—173 347
Битти Д. 353
Блейр Хьюдж 38
Блэкмур Ричард 51
Бозанкет Бернард 13
Больцано Бернард 23
Бомонт Гарри 307
Боссю ле Рене 185 347
Браун 31
Брюйер (Лабрюер Жан де) 185
Буало Никола 8 10 18 30 56 65
117 123 157 185 230 328 330 343
Бугур Доминик 117 234 342 354
Бургав (Бургаве) Герман 279 360
Бэкон Френсис 22 67 144 189 347
360
Бэнкс Джозеф 294 361
- Вергилий 23 65—66 115 117—118
124—125 127 129—133 136
- 143—144 152 156—158 161—
163 166 170 184 196 198 208—
210 212 216 222 224 244 296 303
310 316 330 334 341—342 348
349 361
Вега Лопе Феликс де 334
Вида Марко Джироламо 56 328
Вильгельм Завоеватель 59 100
141 333
Вордсворт Уильям 37
Вольтер 330
- Галл (Квинт Росций Галл) 157 360
Гарольд 338
Гарт Сэмюэль 345
Гартли Дэвид 11 38 359
Гаспаров М. Л. 340 346
Гегель 329
Гельвеций Клод 14
Герберт Джордж 100 341
Гермоген 355
Гилпин Уильям 30
Гинцбург Н. 339 349
Гиппократ 290
Гнедич Н. И. 348
Гоббс Томас 14 280
Гомер 23 43—44 51 55 102 124—
125 131 143 161—164 166 168—
170 188 208—209 224 244—245
257 296 310 330 346 348 356
Гораций 55 59 63 72 76 86 88 90
97 113 115 119 123 130 142 150
152 155—158 195 207 214 217
229 236 259 289 324 328 336
339—340 342—343 345 348—
349 360
Грациан (Грасиан) Бальтазар 182
Грей Томас 328
Густав Адольф 107
- Данкан Хью Д. 331
Дарфи Том 54 335
Дасье Андрэ 185 230 347

- Дасье Анна 185 230 347
 Декарт Рене 17 279 294 360
 Деметрий 259 354—355 357
 Демосфен 296 311 347
 Деннис Джон 17 31—32 47 330
 334—335
 Денэм Джон 49 157 334
 Дефо Даниэль 8 21
 Джеймс Гарри 9
 Джерард Александр 7 11—14 19
 26—28 31—32 36 38—39 232 293
 295 350—353 358 360—361
 Джозепино 259 357
 Джонсон Бенджамин 171 343
 Дидро Дени 29
 Дионисий Галикарнасский 55 257
 335 356
 Дмитриев И. И. 328
 Догет Томас 151 171 345
 Драйден Джон 49 51 91 99 114
 116—118 169 225 310 330 334
 336 339—340
 Дю Барт 100
 Дюбо Жан-Батист 8
 Дюфренуа 10
 Евклид 116—169
 Жуковский В. А. 322 340
 Зульцер Иоганн Георг 29
 Исократ 111 342
 Кайви Питер 359
 Кант Иммануил 24 34 359
 Караваджо Микеланджело 259
 357
 Карамзин Н. М. 328
 Катон 295
 Катулл 82 115 339 346
 Квинтилиан Марк Фабий 14 55
 158 230 330 336 342 351 357
 Кедворт Ральф 12
 Клавдиан 166—167
 Клейтон Томас 339
 Кловио Джулио 243 355
 Коллинз Энтони 353
 Колридж Сэмюэл Тейлор 37
 Конгрив Уильям 340
 Конекте Томас 135 344
 Корнеев Ю. 345
 Корнель Пьер 23 86 96 185 341
 Коули 83 114 124 339
 Красс Луций Лициний 317 361
 Крусаз 250
 Ксенофонт 357
 Кук Джеймс 361
 Кумберленд Ричард 12
 Купер Д. 26
 Лафонтен Жан де 185
 Левин Ю. Д. 322
 Лейбниц Готфрид Вильгельм
 281—282 360
 Лессинг Готхольд Эфраим 29
 Ли Натаниель 93 167 346
 Ливий Тит 184 217
 Линней Карл 294 367
 Лисипп 201 259 357
 Локк Джон 9 14—15 18—20 28—
 29 38 113—114 118 340 361
 Ломоносов М. В. 322
 Лонгин (псевдо) 17 18 22 30—32
 56 158 185 229 238 295 307 336
 351 355 361
 Лукан 165
 Лукриан 155
 Лукреций 115 182 186 203 280
 347—348
 Люлли Жан-Батист 81 339
 Макнавелли Никколо 181
 Мальбранш Никола 360
 Марк Аврелий 103
 Маролл Мартин 64
 Марон 44
 Марциал 69 155 117—118 124
 189 348
 Мевий 157 333
 Менаж Жиль 108 342
 Мерцерус (Мерсье) Исайя 342
 Микеланджело 243
 Мильбурн 51
 Мильтон Джон 23 114—115 124
 144 158 160—165 167—169 210
 216 224 296 322 345—347
 Михайлов Ал. В. 333
 Мольер 123 185
 Монбоддо 286 360
 Монк С. 31
 Мусей 115
 Недович Ф. 347
 Николини 63 69—71 151
 Ньютон Исаак 360
 Овидий 23 117 157 165 176 193
 208—209 216 220 226 347—349

- Отвей Томас 89 341
 Ошероу С. А. 343 349 355
- Павсон 257 356
 Пауэлл Джордж 92—93 340
 Пейн-Найт Ричард 11 28
 Пенкетман Уильям 172
 Перселл Генри 79 339
 Петров В. П. 328
 Петроний Арбитр 55 158 335
 Пиндар 124 144
 Пирр 231
 Платон 78 83 110—111 144
 Плиний 231
 Плотин 18
 Плутарх 169 346
 Полигнот 257 356
 Помпонацци Пьетро 280 360
 Поп Александр 7 17 18—36 38
 40—41 328—333
 Прайс Ричард 362
 Прайс Юведейл 14 30 321
 Пракситель 259 357
 Пристли Джозеф 11 359
 Проперций 157 160 339 346
- Раймер Томас 229 330 350
 Расин Жан 10 86 185
 Рафаэль Санти 56 147—148 177
 268 358
 Рейнольдс Джошуа 7 13 17 31 37
 Рен Кристофер 10
 Рептон Хемфри 30
 Рескин Джон 16
 Рид Томас 7 10 11 15 35—36 38
 272 321 353 358—359 361—362
 Ридель 29
 Ричардсон Сэмюэл 8 10
 Роскомон (Дилан Уэнтворт, граф
 Роскомон) 56 336
 Росций 288
- Саллюстий 184
 Салмоней 229 349
 Санадзаро Якопо 245 356
 Саразэн Жан-Франсуа 109 336
 342
 Саржонт Джон 334
 Саут Роберт 350
 Саутерн Томас 340
 Свифт Джонатан 268 331 358
 Сегре 118 342
 Семенов-Тянь-Шанский А. 360
 Сенека 20 86 101 295 340 355 361
- Сиббер Колли 171 347
 Сидней Филипп 124 129
 Смит Адам 7 11 13 15 26 28 358
 Смоллет Тобайас 8 21
 Скот Дунс 50 335
 Сократ 179 185 285 357
 Соландер Дэниел 294 361
 Софокл 97 166
 Социн Лелий 335
 Социн Фауст 335
 Спенс Джозеф 301—302 361
 Спенсер Эдмунд 114 216 349
 Спиноза 22
 Стагирит (Аристотель) 44 47 55
 Стаций 125 167
 Стерн Лоренс 9—10 20
 Стил Ричард 145—146 336 345 353
 Стюарт Дьюгалд 36
 Сумароков А. П. 328
- Тассо Торквато 65
 Татаркевич Владислав 10
 Тацит 184
 Темпл Уильям 334
 Теренций 144 231 350
 Тетенс 29
 Тибул 339 346
 Тимофей 49 334
 Тирский Максим 357
 Тициан 243
 Томсон 328
 Трифиодор (Липограмматик) 102
 120 130 341
 Тукка 157
- Уайт Роберт 279 360
 Уилкс Роберт 171 346
 Уоллер Эдмунд 114 342
 Уолш Уильям 57 336
 Уоттон Уильям 335
- Феокрит 99 341
 Фидий 201
 Филдинг Генри 8
 Филипп Македонский 311
 Флетчер Джон 157 345
 Фокс 29
 Фома Аквинский 50 335
 Фреар Ролан 201 348
- Хатчесон Френсис 7 9 11—16 36
 232 256 297—299 319 352 354
 358 361

- Херасков М. М. 328
Хиппль Уолтер 30 35
Хогарт Уильям 9 11 13—14 21
29 243 249 268 300 350 352 355—
356 361—362
Хоум Генри (лорд Кеймс) 7 9 11
13—14 23 28 32—34 38
Хукер Е.-Н. 333
Хэзлитт Джон 37
Хэррис Джеймс 7 9 322 367
- Цезарь Гай Юлий 102 244 295
Церетели Г. 355
Цицерон Марк Туллий 14 65 103
110—111 144 184 296 347 351
355 357 360 362
- Чейн Джордж 279 360
Чернышевский Н. Г. 331
Чосер Джеймфри 51 328 335
- Шекспир 80 88 91 97 110 144 167
216 231 258 341
Шеллинг Фридрих Вильгельм 37
Шервинский С. 349
Шеридан Оскар 21 29
- Шефтсбери Энтони 9 10 12 17—
19 25 31 36 308—309 333 353
361
Шеффилд Джон (герцог Бекин-
гем) 336 339 347
Шиллер Фридрих 9 24—25 29 33
37
Шталь Георг Эрнст 277—279 360
Шэдуэлл Томас 83 339
- Эзоп 360
Эйкенсайд Марк 306 313 361
Эндрюс Ланселот 110 342
Эпикур 20 280
Эразм Роттердамский 56 336 341
Эсхил 166
Эсхин 347
- Ювенал 133—134 173 347
Юм Давид 7 9 11—13 15—16 23
28—29 32—33 38 274 294 350
351 360
Юнг Эдуард 328
- Яков I 110

Из истории английской эстетики XVIII века:
И 32 Поп. Аддисон. Джерард. Рид. Сост., вступ. статья
и общ. ред. И. С. Нарского; Коммент. А. Ф. Грязнова,
Б. В. Мееровского, А. Л. Субботина. — М.: Искусство,
1982. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и
документах).

Сборник завершает публикацию переводов английских и шотландских эстетиков XVIII в. — «золотого» века в истории британской эстетики. В него включены: «Опыт о критике» А. Попа, знаменитые статьи Дж. Аддисона, печатавшиеся в свое время в журнале «Спектейтор», фрагменты из трудов А. Джерарда и Т. Рида. Вместе с ранее изданными в этой же серии трактатами английских эстетиков представленные в настоящем сборнике тексты дают полную картину основных трудов по эстетике как теоретиков позднего классицизма в Англии, так и пропагандистов реалистических принципов в искусстве и литературе предромантического периода.

И 0302060000-020 12-82
025 (01)-82

ББК 87.8
7

ИЗ ИСТОРИИ
АНГЛИЙСКОЙ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ
XVIII ВЕКА

ПОП
АДДИСОН
ДЖЕРАРД
РИД

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редактор Л. Р. МАРИУПОЛЬСКАЯ
Художник серии А. Г. ТРОЯНКЕР
Художественный редактор Э. Э. РИНЧИНО
Технические редакторы Н. Г. КАРПУШКИНА, Н. С. ЕРЕМЬИНА
Корректор
Т. И. ИВАНОВА

ИБ № 1364

Сдано в набор 08.06.81. Подп. в печать 25.12.81. Формат издания 84×108/32.
Печать высокая. Гарнитура литературная. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 19,32.
Уч.-изд. л. 21,298. Изд. № 17505. Тираж 25 000. Заказ 3028. Цена 1 р. 90к.
Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, М-54, Валовая, 28.