

IV. ЕСТЕТИКАТА НА ФРЕНСКОТО ПРОСВЕЩЕНИЕ

Ш. Л. МОНТЕСКЬО (1689—1755)²¹¹

ОПИТ ВЪРХУ ВКУСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА
НА ПРИРОДАТА И НА ИЗКУСТВОТО, 1757

Когато изпитваме удоволствие при вида на един полезен за нас предмет, казваме, че той е добър; когато изпитваме и удоволствие при вида на един предмет, без да разкриваме в него непосредствена полза, казваме, че той е красив.

Следователно изворите на доброто, красивото, приятното и пр. са в самите нас; и да се търсят техните причини значи да се търсят причините за удоволствията, които нашата душа изпитва.

Ако нашето зрение беше по-слабо и по-мътно, в съставните части на архитектурата щяха да бъдат нужни по-малко орнаменти и повече еднообразие; ако погледът ни беше по-остър и душата ни способна да обхваща повече неща наведнъж, в архитектурата щяха да бъдат необходими повече орнаменти: ако нашите уши бяха устроени като ушите на някои животни, щеше да се наложи много от нашите музикални инструменти да бъдат преустроени. Аз много добре зная, че съотноше-

нието между предметите би се запазило; но тъй като отношението между тях и нас ще се е променило, предметите, които при сегашните обстоятелства произвеждат върху нас определено впечатление, биха престанали да го произвеждат; и понеже съвършенството в изкуството се състои в това нещата да ни се представят така, че да ни доставят възможното най-голямо удоволствие, в изкуствата биха се наложили промени, тъй като ще се е променил начинът, най-пригоден да ни достави удоволствие.

На пръв поглед може да се помисли, че е достатъчно да познаваш различните източници на нашите удоволствия, за да имаш вкус, и че след като си прочел онова, което философията казва по този въпрос, имаш вкус и можеш смело да преценяваш произведенията на изкуствата. Но естественият вкус не е теоретично знание: това е бързо и изцяло прилагане на правила, които не познаваме. Не е необходимо да знаем, че удоволствието, което ни доставя един красив по наша преценка предмет, се дължи на изненадата; достатъчно е той да ни изненадва и да ни изненадва точно толкова, колкото е необходимо — ни повече, ни по-малко.

И така всичко, което бихме могли да кажем тук, и всички правила, които бихме могли да дадем за формирането на вкуса, могат да се отнасят само до придобития вкус, т. е. могат да се отнасят непосредствено само до него, макар че косвено те се отнасят и до естествения вкус; защото придобитият вкус влияе на естествения вкус, променя го, усилва го, отслабва го, тъй както естественият вкус влияе на придобития вкус, променя го, усилва го и го отслабва.

Най-общото определение на вкуса независимо от това, дали той е добър, или лош, правилен, или не, е следното: вкусът е онова, което ни привлича към даден предмет чрез чувството. Това не значи, че той не може да обхваща и неща от интелектуално естество, чието познаване доставя такова удоволствие на душата, че някои философи единствено в него са намирали блаженство. Душата познава чрез своите идеи и чувства; защото, макар и да противопоставяме идеята на чувството, когато душата вижда даден предмет, тя го осезава, а няма на света неща до такава степен интелектуални, че тя да не ги вижда или да не мисли, че ги вижда, и следователно да не ги осезава.

Умът се състои в това да имаш органи, изградени правилно по отношение на ония области, към които той е насочен. Ако областта е съвсем обособена, умът се нарича талант; ако е насочен най-вече към известно изтънчено удоволствие на светските хора, той се нарича вкус.

В градовете нашият поглед е ограничен от къщите. На открито той е ограничен от хиляди препятствия: ние едва успяваме да обхванем с поглед три или четири дървета. Изкуството ни идва на помощ и ни разкрива природата, която прикрива сама себе си. Ние обичаме изкуството и го предпочитаме пред природата, т. е. пред скритата от нашите очи природа; но когато открием красиви места, когато нашият поглед може свободно да съзерцава в далечината морави, ручей, хълмове и тези сякаш нарочно създадени панорами, той е очарован далеч по-силно, отколкото при вида на градините на Льо Нотр²¹², тъй като природата не копира себе си, а изкуството винаги прилича на себе си. Ето защо, когато става дума за живопис, ние предпочитаме един пейзаж пред чертежите на най-красивата градина в света. Защото художникът взема природата само там, където тя е красива, където погледът може да се рее надалече, докдето стига, където тя е разнообразна, където може да достави удоволствие.

В предметите трябва да има ред, но трябва да има и разнообразие: без това душата линее; защото сходните предмети ѝ се струват едни и същи; и ако пред нас разкрият част от една картина, прилична на друга част, която вече сме виждали, тази част ще бъде нова, без това да личи, и не ще ни достави никакво удоволствие. И тъй като красотата на художествените произведения, както и красотата на произведенията на природата, се свежда само до удоволствията, които тя ни доставя, трябва да направим произведенията на изкуството колкото се може по-годни да разнообразяват удоволствията; на душата трябва да показваме неща, които тя не е виждала; чувството, което предизвикваме в момента, трябва да бъде различно от току-що преживяното.

Готическата архитектура изглежда много разнообразна, но смесицата от орнаменти уморява, защото те

са малки; поради това ние не успяваме да различим един орнамент от друг и техният голям брой пречи на околото да се задържи върху някои от тях. По такъв начин тя става неприятна с ония именно неща, които авторите са избрали, за да я направят приятна.

Готическата сграда е един вид загадка за око и душата е затруднена като пред неясно написана поема.

Напротив, гръцката архитектура изглежда еднообразна; но тъй като тя има такива и толкова елементи, колкото са необходими, за да може душата да възприеме толкова, колкото е в състояние да възприеме, без да се умори, като същевременно вижда достатъчно, за да бъде заета, тя има онова разнообразие, което я кара да гледа с удоволствие.²¹³

За голяма красота говорим тогава, когато даден предмет отначало предизвиква слаба изненада, която обаче се запазва, нараства и впоследствие ни довежда до възхищение. Произведенията на Рафаело не правят силно впечатление при пръв поглед: те така добре имитират природата, че в първия момент човек не е по-изненадан, отколкото ако видеше самия оригинал, който не би предизвикал никаква изненада. А едно необикновено изражение, един по-ярък колорит, едно причудливо хрумване на някой не така добър художник ни грабват от пръв поглед, защото не сме навикнали да ги виждаме другаде.

Едно от нещата, които най-много харесваме, е безизкуствеността; но този стил най-трудно се постига, защото стои между възвишеното и низкото, и е така близко до низкото, че е много трудно непрекъснато да се допира до него, без да попадне в него.

Всички произведения на изкуствата имат общи правила; това са пътеводители, които винаги трябва да се имат пред вид. Но тъй както законите са винаги справедливи в общата си същност, но почти винаги несправедливи при тяхното прилагане, правилата, които теоретически са винаги верни, могат на практика да се окажат неверни.

Изкуството дава правилата, а вкусът — изключенията; вкусът ни разкрива при кои случаи изкуството трябва да подчинява и при кои то трябва да бъде подчинено.

Това, което ни доставя удоволствие, трябва да почива на разума, а онова, което в известни отношения не почива на разума, но успява да ни хареса в други отношения, трябва да се отклонява от разума колкото се може по-малко.

Ф. М. А. ВОЛТЕР (1694—1778)²¹⁴

ФИЛОСОФСКИ РЕЧНИК, 1752

Красиво. . . Попитайте един жабок какво е красотата, голямата красота, *τὸ καλόν* *? Той ще ви отговори, че това е неговата жаба с двете големи кръгли очи, изпъкнали върху малката глава, широката плоска уста, жълто коремче и кафяв гръб. Попитайте един гвинейски негр: за него красотата е лъскава черна кожа, вдлъбнати очи, сплескан нос.

Попитайте дявола: той ще ви отговори, че красивото, това е чифт рога, четири лапи с остри нокти и една опашка. Посъветвайте се най-накрая с философите, те ще ви отговорят с някаква галиматия: на тях им е необходимо нещо, което да съответствува на съвършения образец на красивото, на *τὸ καλόν*.

Веднъж присъствах на представлението на една трагедия заедно с един философ. Колко е красиво! — казваше той. Какво красиво намирате тука? — попитах аз. — Работата е, отговори той, че авторът е постигнал целта си. На следващия ден той взе едно лекарство, което му подеждуваше добре. Лекарството постигна целта си, казах му аз. Ето едно красиво лекарство. Той разбра, че лекарството не може да се нарече красиво и че за да назовем нещо «красота», необходимо е то да предизвика у нас възхищение и удоволствие. Той се съгласи, че гледаната трагедия му внушава тези две чувства и че това именно е *τὸ καλόν*, красивото.

*τὸ καλόν (гръц.) — красота — бел. на съст.

Ние посетихме Англия: там играха същата пиеса. Преводът бе чудесен, а всички зрители се прозяваха. О, о! — каза философът — *τὸ καλόν* не е едно и също за англичаните и за французите. Той заключи след много размишления, че красивото е често пъти много относително, тъй както онова, което е прилично в Япония, е неприлично в Рим, което е модерно в Париж, не е модерно в Пекин; и си спести труда да пише дълъг трактат върху красивото.

Вкус. . . Вкусът, това сетиво, тази дарба да различаваме храната, която поемаме, във всички известни езици е създал метафора, която чрез думата «вкус» изразява чувството за красотата и недостатъците във всички изкуства; това е бързо преценяване, както в случая с езика и небцето и също като при тях то изпреварва мисълта; като тях то е чувствително и сладострастно по отношение на доброто; като при тях то с погнуса отхвърля лошото, често е несигурно и объркано, без да знае дали това, което му предлагат, трябва да му хареса, и, както при езика и небцето, то има понякога нужда от навик, за да се формира.

За вкуса не е достатъчно да види, да познае красотата на едно произведение; тя трябва да бъде почувствувана, да въздува. Не е достатъчно да чувствуваме, да бъдем възбудени смътно, неясно; трябва да различим отделните нюанси. Нищо да не убегне от бързината на преценката; и това е още една от приликите между интелектуалния вкус, вкуса към изкуствата и сетивния вкус: защото чревоугодникът усеща и различава бързо смесицата от два ликьора; човекът с добър вкус, познавачът от пръв поглед ще схване смесицата между два стила; ще види недостатъка наред с това, което доставя удоволствие.

Тъй както във физическия смисъл лошият вкус се състои в харесването само на много силните и много скъпи подправки, в изкуствата лошият вкус намира удоволствие само в измъчените украшения и не чувствува красивата природа.

При храната извратен вкус значи да избираш онова, което отвращава другите; то е един вид болест. Извратеният вкус в изкуствата се състои в това да харесваш

теми, които възмушават нормално устроените умове, да предпочиташ шутовщината пред благородното, пред взетото и престореното пред простата и естествена красота; това е болест на духа. Вкусът в изкуствата се възпитава много повече, отколкото сетивният вкус, защото при сетивния вкус, макар човек понякога и да заобиква неща, които първоначално са го отвращавали, все пак природата не е пожелала хората да възпитават усещанията си към онова, което им е необходимо. А за да се формира интелектуалният вкус, необходимо е повече време. Един чувствителен млад човек без всякакви познания първоначално не може да различи съставните части на един хор; в една картина очите му не могат да схванат първоначално градаците, светло-сенките, перспективата, хармонията на цветовете, чистотата на рисунъка; постепенно ушите му се научават да слушат, очите му да виждат; той ще бъде развълнуван при първото посещение на една хубава трагедия; но няма да схване в нея нито значението на единствата, нито онова изящно и тънко изкуство, благодарение на което ни едно от действащите лица не се явява и не изчезва без причина, нито онова още по-голямо изкуство, което събира различните интереси в един-единствен, нито останалите преодолени трудности. Само по пътя на привычката и на размисъла той ще започва да възприема едновременно с удоволствие онова, което преди не е успявал да различи. У една нация, която не е имала вкус, той се създава неусетно, защото там постепенно се възприема духът на добрите артисти. Хората свикват да гледат картините с очите на Лео Брон,²¹⁵ на Пусен, на Лео Сюбор²¹⁶. Слушат нотираните декламации в сцените на Кино²¹⁷ с ушите на Люли,²¹⁸ а мелодиите и симфониите — с ушите на Рамо²¹⁹. Четат книгите през погледа на добрите автори.

Ако в началото, когато се създават изящните изкуства, цял един народ единодушно е харесвал автори, пълни с недостатъци, които с времето са били отхвърлени, то е, защото у тези автори е имало естествена красота, която всички са чувствували, а хората не са били още в състояние да различат техните недостатъци. Така Луцилий²²⁰ бил любим автор на римляните дотогава, докато Хораций ги накарал да го забравят; французите са обичали Рение³²¹, преди да се появи Боало:

и ако древни автори, които се препъват на всяка крачка, все пак са запазили голямата си популярност, то е, защото у тези народи не се е намерил истински и изискан писател, който да им отвори очите, така както при римляните се появи Хораций, а при французите — Боало.

Казват, че за вкусовете не бива да се спори; това е така, когато става дума за сетивния вкус, за отвращението, което предизвиква у даден човек определена храна, и предпочитанието към друга: не се спори, защото един органически дефект не може да бъде поправен. Но не така стои въпросът при изкуствата: тъй като те притежават реална красота, има добър вкус, който различава тази красота, и лош вкус, който не я вижда; духовният недъг, който е причина за изкълчения вкус, често пъти може да бъде поправен. Но има и студени души, фалшиви умове, които не можеш нито да сгрееш, нито да оправещ, с тях именно не бива да се спори по въпросите на вкуса, защото те изобщо нямат вкус. Вкусът е произволен по отношение на редица неща като платове, украшения, каляски — неща, които не влизат в изящните изкуства; тогава той заслужава да се нарича по-скоро прищявка; по-скоро прищявката, отколкото вкусът създава толкова нови моди.

Вкусът на една нация може да се развали; това нещастие идва обикновено след векове на съвършенство. От страх да не бъдат подражатели творците търсят странни пътища; те се отдалечават от красивата природа, която техните предшественици са долавяли и разбирали; в техните усилия има нещо похвално; то именно покрива слабостите им. Публиката, влюбена във всичко ново, хуква подир тях; после се отвращава от тях и тогава се появяват други, които правят нови усилия, за да се харесат; те се отдалечават от природата още повече от първите: вкусът се губи; наоколо е пълно с новости, които бързо се заличават една от друга; публиката е объркана и напразно съжалява за времето на добрия вкус, който не може вече да се върне: той се е превърнал в съкровище, което няколко добри умове пазят все още далече от тълпата.

Има обширни страни, в които никога не е имало вкус: то е, защото там обществото не се е усъвършенствувало; мъжете и жените никога не се събират; някои из-

куства, като скулптирането, рисуването на одушевени предмети, са забранени от религията²²². Когато хората малко общуват помежду си, умът се ограничава, губи остротата си и няма от какво да си изработи вкус. Когато липсват някои изкуства, останалите много рядко има на какво да се опрат, защото всички изкуства вървят за ръка и зависят едно от друго.

Има ли добър вкус и лош вкус? Да, безсъмнено, макар хората да се различават по своите убеждения, нрави, обичаи.

Най-добрият вкус във всякакъв вид изкуство е да се подражава на природата колкото се може по-вярно, с колкото се може по-голяма сила и изящество.

Изобщо тънкият и сигурен вкус се състои в бързото чувство за красота сред недостатъците и за недостатъка сред красотите.

Добрият познавач на музиката, живописата, архитектурата, поезията, медальоните²²³ и пр. изпитва усещания, които простолюдието не подозира: дори удоволствието, че е открил грешка, го ласкае и го кара по-живо да чувства красивите неща. Това е предимството на доброто виждане над лошото. Очите, ушите, тактът на човека с добър вкус са различни от тези на простака. Дразнят го простоватите драперии на Рафаело, но се възхищава от благородната чистота на рисунъка му. Той има удоволствието да схване, че децата на Лаокоон са абсолютно несъразмерни по отношение на тялото на бащата, но цялата група го кара да тръпне, докато други зрители остават спокойни.

Д. ДИДРО (1713—1784)²²⁴

КРАСИВО, 1751

Аз наричам *красиво* извън мен всичко, което съдържа необходимото, за да събуди в моя разум идеята за отношения, а *красиво* за мен е всичко, което събужда тази идея.

Когато казвам *всичко*, аз все пак изключвам качества, отнасящи се до вкуса и обонянieto; макар че тези качества могат да събудят в нас идеята за отношения, ние не наричаме *красиви* предметите, които ги притежават тогава, когато разглеждаме тези предмети единствено с оглед на тези именно качества. Казваме *чудесна гозба*, *великолепна миризма*, а не *красива гозба*, *красива миризма*. Така че, когато казваме *ето един красив калкан*, *ето една красива роза*, имаме пред вид други качества на калкана и на розата, а не ония, които се отнасят до сестивата на вкуса и на обонянieto.

Казвам *всичко*, което съдържа в себе си необходимото, за да събуди в моя разум идеята за отношения, или *всичко*, което събужда тази идея, защото трябва да се прави ясно разграничение между формите, които са вътре в предметите, и понятията, които аз имам за тях. Моят разум не влага нищо в предметите, нито пък им отнема нещо. Независимо от това, дали аз мисля, или не за фасадата на Лувър, всички нейни съставни части не престават да имат една или друга форма, едно или друго взаимно разположение независимо от това, дали има, или не хора, тя си остава все така *красива*, но само за същества, които биха били устроени тялом и духом като нас, защото за други тя би могла да не бъде нито *красива*, нито *грозна*, или дори и *грозна*. Откъдето следва, че макар да няма *абсолютна красота* по отношение на нас, красивото бива два вида — *реално красиво* и *възприето красиво*.

Когато казвам *всичко*, което събужда в нас идеята за отношения, аз не мисля, че за да наречем едно същество *красиво*, трябва да преценим какъв е характерът на отношенията, които господствуват в него; аз не изискам от човека, който вижда част от някаква архитектурна цялост, да може да прецени онова, което дори архитектът може би не знае — че тази част се отнася към онази, така както еди-кое си число към друго число, или оня, който слуша един концерт, да знае понякога повече от музиканта, че този звук се отнася към друг звук, както две към четири или четири към пет. Достатъчно е той да вижда и да чувствава, че частите на това архитектурно произведение, звуците на тази музикална творба са в отношение било помежду си, било с други предмети. Неопределеността на тези отношения,

лекотата, с която се долавят, и удоволствието, което съпровожда тяхното възприемане, са станали причина красивото да се счита по-скоро дело на чувствата, отколкото на разума. Смя да твърдя, че винаги когато един принцип ни е известен от най-ранно детство и ние по навик го прилагаме леко и изведнъж по отношение на стоящите извън нас предмети, мислим, че съдим по чувство; но сме принудени да признаем своята грешка винаги когато сложността на отношенията и новостта на предмета задържат прилагането на принципа: тогава удоволствието се появява едва след като разумът обяви, че този предмет е красив. Впрочем в такива случаи разсъдението почти винаги се отнася до *относително красивото*, а не до *реално красивото*.

БЕСЕДИ ЗА «НЕЗАКОННОРОДЕНИЯТ СИН», 1757

Законът за трите единства трудно се съблюдава; но той е разумен.

Авторът не бива да прави героите си умни; той трябва да умее да ги постави в обстоятелства, които да ги правят умни.

Художникът трябва да намери онова, което всеки би казал при подобни обстоятелства, онова, което всеки би открил в себе си веднага щом го чуе.

Големите интереси, големите страсти. Ето източника на големите, на истинските слова.

Ние загубихме едно изкуство, чиито възможности древните добре познаваха. В миналото пантомимата представяше всичко — и царе, и герои, и тирани, и богати, и бедни, и граждани, и селяни, като при всяко съсловие избираше онова, което му е присъщо; от всяко действие вземаше най-яркото.

Поетите, актьорите, музикантите, художниците, първокласните певци, големите танцьори, нежните лю-

бовници, истински вярващите — всички тези възторжени и въодушевени хора чувствуват силно и разсъждават малко.

Не зная друга професия, която да изисква по-изящни форми и по-честни нрави от театъра.

Драматичното изкуство подготвя събитията само за да ги свърже; а ги свързва в своите произведения само защото са свързани в природата. Изкуството подражава дори на оня тънък начин, по който природата скрива от нас връзката между явленията.

Във всеки предмет от морално естество различаваме среда и две крайности. Изглежда следователно, че тъй като драматичното действие е предмет от морално естество, там също трябва да има среден жанр и два крайни жанра. Двата крайни жанра ние имаме — това са комедията и трагедията. Но човек не винаги е в състояние само на скръб или радост. Има следователно нещо, което се намира между комичния жанр и трагичния жанр.

И без смешното, което разсмива, без опасността, която те кара да изтръпваш, интерес ще предизвика всяко драматично произведение, чиито сюжет е значителен, чието действие се развива сложно, с препятствия, в което поетът взема тона, с който ние третираме в живота сериозните неща. И, струва ми се, че тъй като този вид действия са най-често срещаните в живота, оня драматичен жанр, който се заеме с тях, трябва да бъде най-полезен и с най-широк обхват. Ще го нарека *сериозен жанр*.

След като този жанр бъде установен, не ще има обществени обстоятелства или значителни действия в живота, които да не могат да бъдат предмет на някоя част от драматургичната система.

Една пиеса никога не може да се затвори строго в рамките на един жанр. Във всяко произведение на трагичния и комичния жанр има части, които биха били съвсем подходящи за сериозния жанр; и съответно —

в сериозния жанр ще има места, които ще носят отпечатъка на комичния и на трагичния жанр.

Това е предимството на сериозния жанр, който поради своето положение между другите два има възможности и когато се издига към трагичния, и когато слиза към комичния.

Комичният жанр се отнася до видовете, а трагичният — до индивидите. Нека обясня. Героят на дадена трагедия е един или друг човек: това е Регул²²⁵, Брут²²⁶ или Катон²²⁷ и никой друг, докато главното действащо лице в една комедия трябва да представлява голям брой хора. Ако случайно на главното действащо лице в една комедия дадете толкова особен образ, че само един-единствен индивид в обществото да му прилича, комедията ще се върне към своето детство и ще се изроди в сатира.²²⁸

В същност на сцената трябва да се поставят не характеристиките, а обществените положения. Досега в комедията характерът е бил главното, а общественото положение — спомагателното. Днес трябва общественото положение да стане главен предмет, а характерът да бъде само спомагателен. Преди цялата интрига се извличаше от характера. Общо взето, търсеха се обстоятелства, които да го изтъкнат, и тези обстоятелства се свързваха. Общественото положение, произтичащите от него задължения, предимства, затруднения трябва да станат основа на произведението. Струва ми се, че този източник е по-плодотворен, по-обширен и по-полезен от характеристиките. Пресили ли се малко характерът, зрителят може да си каже това не съм аз. Но той не може да не признае, че общественото положение, което се играе пред него, е неговото собствено, той не може да се отрече от своите задължения. Той на всяка цена трябва да приложи към себе си онова, което чува.

Прибавете към това всички видове отношения: баща на семейство, съпруг, сестра, братя. Баща на семейство! Какъв сюжет в един век като нашия, когато хората като че ли нямат ни най-малка представа за това, какво значи баща на семейство! Помислете, че всеки ден се съз-

дават нови обществени положения. Помислете, че за обществените положения ние знаем по-малко, отколкото за всичко друго, а те би трябвало най-много да ни интересуват. Всеки от нас има някакво положение в обществото, но ние се сблъскваме и с хора от всички съсловия.

Трайна е само оная красота, която е изградена върху отношения с природните неща. Ако си представим, че създаванията се менят бързо, всяко подражание би станало излишно, тъй като всяка картина представлява само един отлиташ миг. В изкуството красотата има същото основание, каквото и истината във философията. Какво е истината? Съответствие на нашите съждения с обективните неща. Какво е подражателната красота? Съответствие между образа и предмета.

Нима още мислите, че миналият век е свършил всичко и за нас не е оставил нищо?

Трябва да се създадат битовата и буржоазната трагедия.

Да се усъвършенствува сериозният жанр.

Обществените положения да заменят характеристиките може би във всички жанрове.

Пантомимата да се свърже тясно с драматичното действие.

Да се измени сцената и картините на живота да заменят театралните ефекти — един нов извор на изобретателство за поета и на нови възможности за актьора. Защото, каква полза би имало поетът да измисля такива картини, ако актьорът остане верен на сценичния шаблон и на отмерената игра?

Истинската трагедия трябва да се въведе и в лиричния театър.

Най-после танцът да се доведе до истинска поема, да се създаде и се отдели от всички други подражателни изкуства.

ЗА ДРАМАТИЧНАТА ПОЕЗИЯ, 1758

В сериозния и честен жанр сюжетът е не по-малко важен, отколкото във веселата комедия и бива третиран по-правдиво.

«Значи човешката природа е добра?»

Да, приятелю, и то много добра. Водата, въздухът, земята, огънят, всичко в природата е добро; и ураганът, който се извива в края на есента, разтърсва горите и като удря дърветата едно о друго, откършава и отделя от тях мъртвите клони; и бурята, която бие морските води и ги пречиства; и вулканът, който излива през своите полуоткрити недра потоци лава и разнася из въздуха парата, която го пречиства.

Трябва да виним жалките условности, които разващават човека, а не човешката природа. И наистина какво може да ни развълнува повече от разказа за една благородна постъпка? Има ли нещастник, който може да слуша хладнокръвно жалбата на един достоен човек?

Салонът в театъра е единственото място, където се смесват сълзите на добродетелния човек и на лошия човек. Там лошият човек се гневи срещу несправедливости, които сам би извършил; съчувствува на бедни, които сам би причинил; възмущава се от човека, който носи неговия собствен характер. Но впечатлението е получено. То остава в нас въпреки самите нас; и лошият човек излиза от своята ложа по-малко склонен да върши зло, отколкото, ако беше го нахокал някой строг и суров оратор.

О, колко добре би било за хората, ако всички подражателни изкуства си поставеха една обща цел — и един прекрасен ден започнеха да сътрудничат на законите, за да ни накарат да обичаме добродетелта и да мразим порока!

От театъра аз искам да отнеса не думи, а впечатление. Оня, който обяви за слабо произведение драмата, от която цитират много откъслечни мисли, не ще сгреша. Отличен е оня поет, чието въздействие дълго време остава у мене.

О, драматически поети! Истинското одобрение, към което трябва да се стремите, не са ръкоплясканията, които избухват веднага след някой ярък стих, а оная дълбока въздишка, която идва направо от душата след принудително продължително мълчание и я облекчава. Има едно въздействие, което е още по-могъщо и което вие ще разберете, ако сте създадени за своето изкуство и ако предусещате цялата му вълшебна сила: то е да смутиш един народ. Тогава духовете са разтревожени, неувверени, разколебани, объркани; и вашите зрители ще приличат на хората, които при земетръс виждат как стените на къщите им се люлеят и чувствуват как земята се изплъзва под краката им.

Когато разрешавам каквито щете усложнения, имам пред вид едно единно действие. Почти невъзможно е да се водят едновременно две интриги, без едната да бъде интересна за сметка на другата.

Ако е вярно, че колкото по-малко се говори, толкова повече се действа, в първите действия на драмата трябва повече да се говори и по-малко да се действа, а в последните действия на драмата — повече да се действа и по-малко да се говори.

Поетът не може да се предаде изцяло на пламенния устрем на своето въображение; има предписани за него граници. Като образец за поведение му служат случаите, които са редки за общия порядък. Ето неговото правило.

Колкото по-редки и по-особени ще са тези случаи, толкова повече изкуство, време, пространство и обикновени обстоятелства ще са му необходими, за да уравни приказното и да обоснове илюзията.

Ако историческият факт не е достатъчно великолепен, той го засилва с необикновени произшествия; ако той е прекалено великолепен, поетът ще го отслаби с обикновени произшествия.

Обстоятелствата определят характерите.

Истинският контраст е контрастът между характерите и обстоятелствата; контрастът между интереси и интереси.

Антракт наричаме времето, което разделя дадено действие от следващото. То може да трае различно; но тъй като действието не спира, необходимо е, когато действието престане да се развива на сцената, да продължи зад сцената. Никаква почивка, никакво прекъсване. Ако действащите лица се явят, а действието не се е придвижило напред от момента, когато те са напуснали сцената, това значи, че те са си почивали или са се развличали със странични занимания; две предположения, които противоречат ако не на истината, то най-малкото на интереса.

Има разлика между шегата в театъра и шегата в обществото. Последната на сцената би била много слаба и не би произвела никакъв ефект. А другата би била много груба в обществото и би оскърбила. Цинизмът, който е така противен, неподходящ в обществото, на сцената е превъзходен.

Едно е истината в поезията и друго във философията. За да бъде истинен, философът трябва да съобразява думите си с естеството на предметите; поетът — с природата на своите характери.

Да рисува, изхождайки от страстта и интереса — това е неговият талант.

Оттук необходимостта всеки момент да гази в краката си най-светите неща и да похвалява ужасни действия.

За поета няма нищо свято, дори не и добродетелта, която той ще осмее, ако действащото лице и моментът го изискват. Той не е нито безбожник, когато обръща възмутен поглед към небето и в своята ярост призовава боговете, нито е набожен, когато пада ничком пред техните олтари и им отправя смирена молитва.

Предлагат на няколко художници да нарисуват един и същи сюжет; всеки го обмисля и изпълнява по свой начин и от всяко ателие излиза различна картина. Но във всяка една от тях вие откривате някаква особена красота.

Ако нравствената система е развратена, вкусът неизбежно става фалшив.

Истината и добродетелта са приятелки на изкуствата. Искате ли да бъдете автор? Или искате да бъдете кри-

тик? Започнете с това — бъдете честен човек. Какво може да се очаква от човек, който не е в състояние дълбоко да се развълнува? А какво друго може дълбоко да ме развълнува, ако не истината и добродетелта — двете най-могъщи неща в природата.

ПАРАДОКС ЗА АКТЬОРА, 1773

Природата трябва да даде личните качества; лицето, гласа, мисълта, финеса. Изучаването на големите образци, познаването на човешкото сърце, общуването със света, упоритата работа, опитът, сценичният навик усъвършенствуват природния дар.

Актьорът по природа често пъти е отвратителен, понякога превъзходен. При който и да било жанр пазете се от неизменната посредственост. Колкото и сурово да бъде отношението към един дебютант, лесно е да се предвидят неговите бъдещи успехи. Освиркванията задушават само некадърниците. И как би могла природата без изкуството да създаде един голям актьор, след като на сцената нищо не става точно както в живота, а всички драматични поеми са писани съобразно с известна система от принципи? И как може една и съща роля да бъде играна еднакво от двама различни актьори, след като у най-ясния, най-точния, най-ярко изразения писател думите са, а и не могат да бъдат нищо друго освен приблизителни знаци на една мисъл, едно чувство, една идея; знаци, чиято истинска стойност се допълва от движението, жеста, тона, израза на лицето, на очите и от конкретните обстоятелства?

Най-важният въпрос, по който вашият автор²²⁹ и аз сме на коренно противоположни мнения, това са основните качества на един голям актьор. Аз искам от него много да разсъждава; за мен този човек трябва да бъде студен и спокоен наблюдател; следователно аз изисквам от него проникателност и никаква чувствителност, изкуството да подражава на всичко или, което е едно и също, еднакво предразположение към всякакъв вид роли и характери.

Ако актьорът беше чувствителен, честно казано, би ли могъл той да играе два пъти поред една и съща роля със същия плам и със същия успех? Прекалено горещ на първото представление, на третото той ще бъде изчерпан и студен като мрамор. А ако е внимателен подражател и разсъдлив ученик на природата, след като се яви за пръв път на сцената в ролята на Агамемнон, Август, Цина, Оросман, Мохамед²³⁰, тъй като строго копира себе си или проучените образци и е постоянен наблюдател на нашите преживявания, играта му не само няма да отслабне, а ще укрепне с новите размишления, които ще е събрал; той ще става все по-пламенен или ще бъде по-сдържан и вие ще бъдете все по-доволни от него. Ако на сцената артистът си остава той, как би могъл да престане да бъде той? Ако иска да престане да бъде той, как ще улучи точната степен, на която трябва да се установи и да спре?

Че моето становище е правилно, доказва неравната игра на актьорите, които на сцената влагат душата си. Не чакайте от тях никакво единство; играта им е ту добра, ту слаба, ту топла, ту студена, ту плоска, ту възвишена. Утре те ще провалят мястото, което днес са изиграли блестящо; затова пък ще изиграят блестящо онова, което един ден преди това са провалили. А актьорът, който играе обмислено, изхождайки от изучаването на някой идеален образец, от въображението, от паметта си — такъв актьор ще бъде един и същи, еднакъв на всички представления, винаги еднакво съвършен; при него всичко е било претеглено, комбинирано, научено, подредено в главата му; в декламацията му няма нито монотонност, нито дисонанси. Пламъкът има свое развитие, свои моменти на устрем, на успокоение, има начало, среда, краен предел. Изразите, положенията, движенията са едни и същи; и ако между две представления има някаква разлика, тя обикновено е в полза на последното представление. Такъв актьор не е несигурен. Това е огледало, готово винаги да покаже предметите и да ги покаже с една и съща прецизност, сила и правдивост. Също като поета, той винаги, непрекъснато черпи от неизчерпаемите богатства на природата, докато собственото си богатство би привършил много бързо.

Великите поети, великите актьори и може би въобще всички велики подражатели на природата, каквито и да са те, надарени с чудесно въображение, с голям ум, с тънък усет, с много верен вкус, са най-малко чувствителните същества. Те са еднакво способни на прекалено много неща; те са прекалено заети с това да наблюдават, да опознават и да подражават, за да могат да преживяват дълбоки вътрешни вълнения. Аз си ги представям непрекъснато с чанта на коленете и молив в ръка.

Ние, останалите хора, чувствуваме; те наблюдават, изучават и рисуват. Да кажа ли още нещо? И защо не? Чувствителността никак не е свойство за големия гений. Той може да обича справедливостта: но ще упражнява тази добродетел, без да получи от това наслада. Не сърцето, а главата му върши всичко. При най-малките непредвидени обстоятелства чувствителният човек губи разум; той не може да бъде нито велик цар, нито велик министър, нито велик пълководец, нито голям адвокат, нито голям лекар.

Актьорът се слуша и в момента, когато ви вълнува, и целият му талант се състои не в това да чувства, както вие предполагате, а да предаде така вярно и точно външните белези на чувството, че вие да се излъжете. Неговите викове на болка са нотираны в ушите му. Неговите жестове на отчаяние са запаметени и предварително подготвени пред огледалото. Той знае точно момента, в който ще измъкне носната си кърпичка и сълзите ще потекат, чакайте ги точно на тази дума, на тази сричка — ни по-рано, ни по-късно. Потрепването на гласа, недоизречените слова, сподавеният или привлечен говор, тръпката по цялото тяло, треперенето на коленете, припадъците, пристъпите на ярост — това е чисто подражание, предварително заучен урок, патетична гримаса, великолепно кривене, които актьорът помни дълго, след като ги е изучавал, за които той има пълно съзнание в момента, когато ги изпълнява, и които, за щастие на поета, на зрителя и на самия актьор, оставят мозъка му напълно свободен и му отнемат, както и всяко друго движение, само физическа сила.

Аз настоявам и казвам: «Крайната чувствителност ражда посредствените актьори, посредствената чувстви-

телност ражда големия брой слаби актьори, а абсолютната липса на чувствителност създава великите актьори.» Сълзите на актьора се спускат от мозъка му; сълзите на чувствителния човек извираят от сърцето му; душата разстройва без мярка главата на чувствителния човек; при актьора обаче понякога главата разстройва временно душата; той плаче като свещеник, който не вярва, а държи проповед за страданието на Исуса; като съблазнител в краката на жена, която не обича, но иска да измами; като просяк на улицата или пред вратата на черквата, който ви ругае, когато не разчита вече, че ще ви трогне; като куртизанка, която нищо не чувствава, но примира във вашите обятия.

Помислете малко върху онова, което в театъра наричаме *да бъдеш правдив*. Дали това значи да се показват нещата такива, каквито са в природата? В никакъв случай. Правдивото в този смисъл би било само обикновеното. Тогава кое в същност е правдивото на сцената? Това е съгласуването на действията, думите, изразенията на лицето, гласа, движението, жеста с един идеален образец, измислен от поета и често пъти преувеличен от актьора. Ето къде е чудесното. Този модел влияе не само върху тона; той изменя дори походката, дори осанката. Затова именно актьорът на улицата и актьорът на сцената са две толкова различни личности, че човек едва ги разпознава.

Древният гладиатор също като големия актьор, големият актьор също като древния гладиатор не умира, както се умира в леглото. Те са длъжни да изиграят пред нас една друга смърт, за да ни харесат, и чувствителният би разбрал, че голата правда, действието, лишено от всякаква украса, би било жалко и би контрастирало с поетичността на останалото.

Театралното представление прилича на добре организирано общество, в което всеки жертвува част от правата си за благото на всички и на цялото. Кой ще оцени най-добре размера на тази жертва? Ентусиазмът? Фанатикът? Не, разбира се. В обществото това ще стори справедливият човек; на сцената — актьорът със студена глава.

Големият актьор наблюдава явленията; чувствителният човек му служи за модел. Той обмисля и след като е размислил, решава какво трябва да се прибави към модела и какво да му се отнеме, за да бъде по-добре.

Скъперникът и Тартюф са писани по образа на всички тоанаровци и гризеловци в света²³¹; това са техните най-обща и най-ярка черти, но не и точен портрет на когото и да било от тях; затова никой не познава себе си в тях.

В комедиите на положение и дори в комедиите на характери всичко е преувеличено. Светската шега е лека пияна, която на сцената се изпарява; театралната шега е остро оръжие, което в обществото би наранило. Спрямо измислените същества ние не проявяваме вниманието, което дължим на живите.

Сатирата засяга някой си Тартюф, а комедията — Тартюф-лицемера. Сатирата преследва един порочен човек, а комедията — порока. Ако смешните преструванки бяха само една или две, за тях би могло да се направи сатира, но не и комедия.

Да вземем даден вид изкуство при неговото зараждане, например скулптурата. Тя е копирала първия по паднал образец. По-късно тя видяла, че съществуват модели с по-малко несъвършенства, и предпочела тях. Тя поправила техните най-груби недостатъци, след това и по-малко грубите, докато в резултат на продължителна работа постигнала образ, който вече не е природата.

Какво е истинският талант? Това е талантът, който добре познава външните симптоми на заимстваната душа, обръща се към усещанията на ония, които чуват, които го виждат, измамва ги, като имитира тези симптоми, така че имитацията да уголеми всичко в главите им и да се превърне в правило на техните съждения; защото не е възможно да се прецени по друг начин онова, което става вътре в нас.

И в същност какво ни интересува дали те чувствуват, или не чувствуват, стига ние да не го знаем?

Така че оня, който най-добре познава и най-съвър-

шено предава тези външни белези, изхождайки от най-добре замисления идеален образец, е най-големият актьор.

САЛОНИ, 1759—1781

Салон 1763. . . . Защо древните имаха толкова велики художници и толкова велики скулптори? Защото наградите и почестите разбудиха талантите и защото народът, привикнал да гледа природата и да сравнява произведенията на изкуствата, беше строг съдия. Защо толкова велики музиканти? Защото музиката беше част от общото възпитание: на всяко дете от добро семейство даваха лира в ръцете. Защо толкова велики поети? Защото имаше състезания на поети и лаврови венци за победителите. Нека организират за нас същите състезания, нека ни бъде позволено да се надяваме, че ще получим същите почести и същите награди, и в скоро време ние ще видим как изкуствата бързо ще тръгнат към съвършенството. Изключвам красноречието; истинското красноречие ще се появи само сред големите обществени интереси. Дар словото трябва да обещае на оратора първите държавни постове; без тази надежда духът, зает с въображаеми и готово дадени теми, никога не ще се разгори с истински пламък, с дълбока топлина и ние ще имаме само реторици. По-точно казано, трябва да бъдеш народен трибун или да можеш да станеш консул. След загубата на свободата не е имало вече оратори нито в Атина, нито в Рим; декламаторите се появяват едновременно с тираните.

Преди всичко харесва ми жанра: това е морална живопис. Та какво? Нима четката не бе прекалено много и прекалено дълго време в услуга на разгула и на порока? Нима не трябва да се радваме, когато виждаме най-послед, че тя сътрудничи с драматичната поезия, за да ни развълнува, да ни поучи, да ни поправи, да ни прикани към добродетел? Кураж, приятелю, Грьоз²³², прави морал в живопистта и винаги го прави така.

Салон 1765. . . . Оня, който пренебрегва античното заради природата, рискува винаги да си остане малък,

слаб и беден в рисунъка, в характерите, в костюмите и в израза. Оня, който би пренебрегнал природата заради античното, рискува да бъде студен, безжизнен, без ни една от ония скрити и тайни истини, които човек може да забележи само в природата. Струва ми се, че трябва да изучаваме античното, за да се научим да виждаме природата.

Опит върху живописца (1765). . . . Нищо в една картина не привлича така силно, както верният цвят; той говори както на невежия, така и на учения. Един полупознавач ще отмине един шедьовър на рисунъка, на израза, на композицията; окото обаче никога не отминава колориста.

Истинският колорит е рядкост, защото художникът зависи от учителя, когото си е избрал. Ученикът безкрайно дълго копира картините на този учител и не гледа природата; което значи, че той привиква да гледа през очите на друг и губи навика да използва собствените си очи. Постепенно той си изработва техника, която го сковава и от която не може нито да се освободи, нито да се отклони; той си е поставил верига на очите, както робът има верига на краката.

И така кого наричам голям, истински колорист? Този, който взема тоновете на природата и на добре осветените предмети и съумява да ги съчетае хармонично в картината си.

Всяко действие има няколко момента; но аз вече казах и повтарям: художникът има само един миг, който продължава толкова, колкото трае един поглед. Но тъй както върху едно лице, което е било във властта на скръбта и върху което сме накарали да проблесне радост, аз ще намеря отново сегашното чувство, примесено с белезите на отминаващото, така също в момента, който художникът е избрал, могат да останат било в положенията, било в характерите, било в действията следи от предшестващия момент.²³³

Главната идея, добре обмислена, трябва да господства над всички останали.

Портретната живопис и бюстовете в скулптурата трябва да бъдат на почит у един *републикански народ*,