

V. ЕСТЕТИКАТА НА НЕМСКОТО ПРОСВЕЩЕНИЕ

А. Г. БАУМГАРТЕН (1714—1762)^{ж4}

«ЕСТЕТИКА», 1750, 1758

1. *Естетиката* (теорията на свободните изкуства, низшата гносеология, изкуството за красиво мислене, изкуството на пълното съвпадане с разума) е наука за чувственото познание.

2. Естественото стъпало на низшите познавателни способности, увеличено само с практиката извън научната култура, може да се нарече *естествена естетика*. Тя може да се раздели, както и естествената логика, на вродена — прекрасна вродена дарба, и на придобитата. Последната от своя страна може отново да се раздели на учеща и ползваща.

3. Ползата от художествената естетика... по отношение на естествената е по-голяма между другото и поради следното: 1. Тя подготвя добър материал за най-дълбоко разглеждане на знанията чрез разума. 2. Приспособява изкусно наученото за разбиране от всички. 3. Дава възможност за поправка на знанията извън границите на нещата, които вече сме узнали съвсем точно. 4. Осигурява добри основни начала за всички привични научни занимания и свободни изку-

ства. 5. В обществения живот стои на първо място при правене на всяко добро дело, дори другите науки да биха били равни с нея.

5. Би могло да се възрази на нашата наука...: 1. Тя е твърде обширна, за да може да се изложи в една книга или в една лекция. Отговарям накратко: За предпоставане е да се каже нещо малко, отколкото да не се каже нищо. 2. Тя напълно съпада с реториката и поетиката. Отговарям: а) по-обширна е; б) обхваща тези и някои други изкуства, макар и общи помежду си, но със свое съответно място сред вече създадените науки, има своя собствена основа без излишни тавтологии. 3. Тя съпада с критиката. Отговарям: а) има логическа критика; б) отделни форми на критиката са част от естетиката; в) за критиката е почти необходимо известно познаване на естетиката, ако не иска да спори само за вкусовете при обсъждането на красиво мислените, написаните и казаните неща.

6. Би могло да се упреква нашата наука...: 4. Тя не е достойна за философите, защото чувствените и въображаемите неща, приказките и силните афекти и пр. стоят извън техния хоризонт. Отговарям: а) философът е човек между хората и не смята чужда на себе си тази важна част от човешкото познание; б) общата теория за красиво мислене неща се смесва с практиката и с отделиното изпълнение.

14. Целта на естетиката е свършенството на чувственото познание като такова... А това е красотата... и трябва да се избягва нейното несвършенство като такова... Това е пък грозотата...

18. Красотата на чувственото познание ще бъде всеобща...: 1. Стройност на мислите, доколкото ние все още се абстрахираме от техния ред и знаци, стройност помежду им до едно общо, което е феномен... *Красотата на предметите и мислите* не трябва да се отделя от красотата на познанието, чиято първа и съществена част се явява. Не трябва да се отделя и от красотата на обектите и материята, с която често, но несполучливо се свързва при образното възприемане на предмета. Грозните неща могат да се мислят красиво и по-красивите неща могат да се мислят грозно.^{ж47}

416. Обикновеното състояние на възвишено великодушие е състояние на спокойствие²⁴⁸, което стои над обикновените смущения на душата и вътрешните тревоги на ума. То се създава чрез дълбоката хармония на разума и низшите способности на познание, на волята и низшите способности за търсене, която обикновено се намира у върше великите хора, макар и те да се възбуждат силно и не без афекти, понеже са хора. И те изпадат в патетическо състояние, ако се окаже за това случай, но при одобрение на техния разум и с разумна съвест, която предхожда, съпътствува и следва това чувство. Дотолкова те нямат нищо общо със земното несъгласие. Но ако някога някое скръбно чувство обхване възвишените души, то не се явява само от чувствените страсти за други чувствени страсти, но поради самата същност на природата, с която има свързано нещо чувствено. Тези основни положения се борят срещу чистите чувствени стремежи, разбира се, не дълго и безкрайно, но обикновено побеждава по-добрата част. Нейната победа отново довежда дълбок мир и по-прежната яснота в спокойните души.

483. Според мене съвсем е ясно, че трябва да се аперципира твърде много неща при красивото обмисляне, макар и да не са напълно сигурни и макар тяхната истината да не се забелязва дори при пълна светлина. Не може да се получи някога нещо от чувствената фалшивост без известен позор... Тия неща обаче, за които ние не сме съвсем сигурни, но и не откриваме в тях някаква фалшивост, са *вероятни*. И така има естетическа истината... наречена априорно *вероятност* — оная степен на истина, която, при все че не е издигната до пълна сигурност, но и не съдържа нищо от забележимата фалшивост.

484. Наблюдателите и слушателите, когато гледат и слушат, «имат в душата си никакви антиципации за верността, което обикновено се случва, понеже е вложено в мисълта. Тя съдържа в себе си някакво подобие или на фалшивото (в логически и най-широк смисъл), или на истината (в логически и най-тесен смисъл). Мъчно тя би останала далече от нашите чувства. Това именно е подобното, което естетът следва, както мислят Аристотел и Цицерон.»²⁴⁹

ИСТОРИЯ НА ИЗКУСТВОТО НА ДРЕВНОСТТА, 1764

IV, 1. За основанията и причините на харесването и на предимството на гръцкото изкуство пред изкуството на други народи... II. За конституцията и управлението у *гърците*. С оглед на конституцията и управлението на Гърция свободата е най-важната причина за предимството на изкуството. Свободата съществувала в Гърция по всяко време, също и наред с трона* на царете, които управлявали бащински**, преди още просвещението на разума да им даде възможност да вкусят слатостта на една пълна свобода, а и Омир нарича Агамемнон*** пастир на народите, за да загатне за любовта му към тях и грижата му за тяхното добруване. Макар че по-после някои се провъзгласили за тирани, те били такива само в родината си, а цялата страна никога не признала един-единствен върховен владетел. Ето защо правото да бъдеш велик сред народа си и да можеш да се увековечиш, като изключиш другите, не зависело единствено от едно лице.

II. За уважението към художниците. Мъдрият човек бил най-почитаният и бил известен във всеки град, както у нас богатият; такъв бил младият Сципион****²⁵¹, който отнесъл Кибела²⁵² в Рим. До такава уважение можел да дойде и художникът; нещо повече, Сократ обявил за мъдри единствено художниците като действително мъдри, а не само като да изглеждат такива; и може би, проникнат от това убеждение, Езоп²⁵³ се движел постоянно между скулпторите и майсторите-строители. В много по-късно време живописецът Диоген²⁵⁴ бил един от онези, които учили на мъдрост Марк Аврелий²⁵⁵. Този император признава, че научил от него да различава истинното от лъжовното и да не приема глупости за достойни неща.

* Aristot. Polit. L. 3, c. 10, p. 87, ed. Sylburg.

** Thucyd. L. 1, p. 5, l. 25.

*** Aristot. Eth. Nicom. L. 8, c. 11, p. 148. Dionys Halic. Ant. Rom. L. 5, p. 322, l. 45.

**** Pind. Olymp. 9, v. 152.

Художникът можел да стане законодател, защото, както твърди Аристотел*, всички законодатели били обикновени граждани. Той можел да предвожда войските по време на война, както Ламах²⁵⁶, един от най-бедните граждани на Атина, и да види статуята си поставена наред с тези на Милтиад²⁵⁷ и Темистокъл²⁵⁸, нещо повече, наред с тези на самите богове.

Честта и успехът на художника не зависели от своенравиего на невеж горделивец и произведенията на художниците не се създавали според жалкия вкус или според зле школуваното око на съдия, провъзгласен за такъв от лицемерието и раболепието; художниците и произведенията им били преценявани и награждавани от най-мъдрите измежду целия народ, на събрание на всички гърци, а по времето на Фидий в Делфи^{**259} и в Коринт²⁶⁰ се провеждали състезания по живопис при специално назначени за това съдии... Съдиите не били чужди на изкуството; защото в Гърция имало един перид, когато младежта се обучавала в училищата както на мъдрост, така и на изкуство. Затова художниците работели за безсмъртие и наградите за техните произведения им давали възможност да издигнат изкуството си над всякакви съображения за печалба и заплащане.

11. За същността на изкуството. 1. За рисунката на голото тяло, която се основава върху красотата. . . Ние усещаме красотата чрез сетивата, но я опознаваме и схващаме чрез разсъдъка, благодарение на който сетивата стават и трябва да стават в повечето случаи по-малко чувствителни за всичко, но по-правдиви. Но повечето, и то най-цивилизованите народи както в Европа, така и в Азия и в Африка са имали винаги едно и също мнение по отношение на общата форма; ето защо понятията за нея не трябва да се смятат за произволно приети, макар че не можем да посочим основание за всички.

Цветът допринася за красотата, но той не е самата красота, а издига нея изобщо и нейните форми. А тъй като белият цвят отразява най-много светлинни лъчи, следователно става по-податлив за възприятието, то и

* Polit. L. 4, c. 11, p. 115, l. 20, ed. 1577, 4.

** Plin. L. 35, c. 35.

едно красиво тяло ще бъде толкова по-красиво, колкото е по-бяло; нещо повече, благодарение на това, ако бъде голямо, то ще изглежда по-голямо, отколкото е в действителност, както виждаме, че всички новоизлети в гипс фигури се представят като по-големи, отколкото статуите, които са им послужили за модел. Негърът би могъл да се нарече красив, ако са красиви формите на лицето му, и един пътешественик* уверява, че всекидневното обичуване с негри отнема противното от цвета им и разкрива онова, което е красиво в тях; тъй както и цветът на метала и на черния или на зеленикавия базалт не са вредни за красотата на антични глави.

Красотата трябва да е като най-бистрата изворна вода, която се смята за толкова по-здравословна, колкото е по-безвкус, понеже е прочистена от всички чужди за нея примеси. Тъй както състоянието на щастие, т. е. отдалечаването от страданията, и насладата от задоволството сред природата са най-приятното, а пътят към това задоволство е най-правият път и може да се измине без усилие и разноски, така и идеята за най-висшата красота изглежда най-проста и лесна и за нея не е необходимо философско познаване на човека, изследване на страстите на душата и на тяхното изразяване.

Формирането на красотата е или индивидуално, т. е. насочено към отделния човек, или е подбор на красиви части от много отделни лица и свързване в едно цяло, което наричаме идеално. Формирането на красотата започнало с единичното красиво, като подражание на един красив обект, също и при изобразяване на боговете; нещо повече, и в епохата на разцвета на изкуството богини били изобразявани по модел на красиви жени, включително и такива, които раздавали благоволенieto си на всички и етино.

Обаче природата и строежът и на най-красивите тела са в редки случаи без недостатъци и има форми и части, които можем да намерим или помислим за по-свършени в други тела, и тези мъдри художници постъпили в съответствие с този опит подобно на някой умен градинар, който присажда върху едно стъбло различни калени от природни видове; и както пчелата събира мед от много цветя, така разбиранията за красота не останали от

* Carlet. Viag. v. 7.

раничени върху индивидуалното, отделното красиво каквито са понякога понятията на древните и новите поети и на повечето от днешните художници, а се опитаха да съединят красивото от много красиви тела. Те прочисти-ха своите образи от всяка лична наклонност, която от-влича духа ни от истински красивото.

Духът на разумно мислещите същества има вкоренена наклонност и стремеж да се издигне над материята, в духовната сфера на понятията, и неговото истинско задоволство е създаването на нови и изгнчени идеи. Великите гръцки художници, които гърбавше да смятат себе си сякаш за нови творци, макар че работеха по-малко за разсъдъка, отколкото за сетивата, се стремяха да преодолеят грубостта на материята и ако е възможно, да я одухотворят: този техен благороден стремеж и в по-ранши епохи на изкуството даде повод за легендата, свързана със статуята на Пигмалион²⁶¹. Защото техните ръце създаваха предмети на свето почитане които, за да будят страхопочитание, трябваше да изглеждат об-рази, взети от по-висши натури. Първите осно-ватели на религията, които бяха поети, дадоха висшите понятия за тези образи, а тези понятия окрилах въобра-жението да издигне своето произведение над самото се-бе си и над сетивното. Какво би могло да се случи на чо-вешките понятия за сетивни божества по-достойно и по-привлекателно за въображението, отколкото състояние-то на вечна младост и на пролет на живота, дори само споменът за които може да ни радва в по-късни години? Това съответствуваше на понятието за непроменливост на божественото същество, а и красивият младежки облик на божественото будеше нежност и любов, които могат да пренесат душата в сладостния блян на възторга, в който се състои човешкото блаженство и който, добре или зле раз-биран, е бил търсен във всички религии. . . . В своите ге-рои, т. е. в хора, на които древността даде най-висшето достойнство на нашата природа, древните художници се приближиха до границите на божествеността, без да ги прекрачат и без да смесят твърде фината разлика между човешкото и божественото.

След като разгледахме изобразяването на красотата, на второ място трябва да говорим за изражението. Из-ражението е подражание на дейното и страдателното

състояние на нашата душа и на нашето тяло и както на страстта, така и на действията. И в двете състояния се променят чертите на лицето и положението на тялото, следователно изменят се формите, които образуват кра-сотата, и колкото е по-голямо това изменение, толкова по-вредно е то за красотата. Спокойствието е онова съ-стояние, което е най-присъщо на красотата, както на мо-рего, и опитът сочи, че най-красивите хора са спокой-ни по нрав. Също и понятието за висша красота не може да бъде породено другоаче освен в едно спокойно съер-пание на душата, освободено от всякакви единични изо-бразявания. В такава спокойствие ни изобразява вели-кият поет²⁶² бащата на боговете²⁶³, който движел небето единствено чрез свиването на веждите си и чрез разтърс-ването на косите си; а тъй незасегнати от сетивни влияния са повечето изображения на боговете; затова висшата красота на разглеждания от нас гений във вила Боргезе²⁶⁴, е могла да се даде само в това състояние. Но тъй като в чо-вешките действия и прояви не намира място пълното равнодушие и тъй като божествените фигури следва да бъдат представяни по човешки, то и в тях не винаги е мог-ло да се търси и да се получи най-възвишеното понятие за красота. Но изражението сякаш се измервало по нея и у древните художници красотата била езичето на възната на израза и тя управлява като най-висшата цел на художниците, както цимбалът в една музика управлява всички други инструменти, макар и да изглежда, че tego заглушават.

При изобразяването на героите на художника е поз-волено по-малко, отколкото на поета; поетът може да ги обрисова съответно на епохите им, когато страстите не били отслабени от управлението или от изкълченото бла-гоприличие на живота, понеже поетично възпетиите ка-чества имат необходимото отношение към възрастта и съсловното на човека, но не и към фигурата му. А тъй като художникът трябва да избере най-красивото в най-красивите форми, той е до известна степен ограничен в изобразяването на страстите, което не трябва да става вред-но за фигурата.

III. За разцвета и упадъка на гръцкото изкуство, в което могат да бъдат различни четири епохи и четири

стила. ... Старият стил траял до Фидий; чрез Фидий и чрез художниците от неговото време изкуството достигнало своето величие и този стил можем да наречем величав и възвишен; от Праксители²⁶⁵ до Лизип²⁶⁶ и Апелес изкуството получило повече грация и изящество и този стил би трябвало да наречем красив. Известно време след тези художници и тяхната школа изкуството започнало да запада и да се превръща в подражаване на тях и затова бихме могли да определим един трети стил на подражателите, докато най-сетне то тръгнало лека-по-лека към своя упадък.

I. *Старият стил* ... Отличителните признаци и особености на този стар стил можем да формулираме накратко така: рисункът бил изразителен, но рязък; мощен, но без грация, а силният израз намалявал красотата. Но това трябва да се разбира като една постепенност, тъй като под стария стил разбираме най-дългия период на гръцкото изкуство; така че по-късните произведения ще да са били твърде различни от по-първите.

II. *Възвишеният стил*. Най-сетне, тъй като изгрели в Гърция времената на пълно просветление и свобода, то и изкуството станало по-свободно и по-възвишено. Старият стил беше построен върху система от правила, взети от природата, а впоследствие отдалечили се от нея и станали идеални. Творците работеха повече според предписанието на тези правила, отколкото според природата, на която трябваше да подражават; защото изкуството си създаде своя собствена природа. Над тази приета система се издигнаха реформаторите на изкуството и се приближиха до правдата на природата. Последната ги научила да преминат от твърдостта и от изпъкналите и рязко отделени части на фигурата към гъвкави очертания, да направят пресилениите положения и действия по-благонравни и мъдри и да се показват по-малко учени, отколкото красиви, възвишени и величави. С това реформиране на изкуството се прочули Фидий, Поликлет²⁶⁷, Скопас²⁶⁸, Алкамен²⁶⁹ и Мирон²⁷⁰. техният стил може да бъде наречен величав, защото освен красотата най-важната цел на тези художници, изглежда, е била величавостта. В рисунка тук трябва добре да различаваме твърдотата от острото, за да не вземем за неестествена твърдост, останала от стария стил,

например острото извайване на веждите, което виждаме навсякъде в изображения, имащи най-висша красота; защото, както отбелязах по-горе, това остро обрисуване има основанието си в понятията за красота.

III. *Изящният стил*. Някои от най-красивите фигури на древостта са създадени несъмнено по време на разцвета на този стил, а много други, за които не може да се докаже това, са най-малкото подражания на първите. Красивият стил в изкуството започва от Праксители и достигнал най-големия си блясък чрез Лизип и Апелес. Следователно това е стилът не дълго преди си по времето на Александър Велики и приемниците му. Най-важната особеност, по която се различава този стил от възвишения стил, е *грацията* и с оглед на нея последните споменати художници ще да са се отнасяли към предшествениците си така, както измежду новите би се отнасял *Гвидо Рени* към *Рафаело*. Това ще проличи по-ясно, когато разгледаме рисунка на този стил и една особена част от него, грацията.

Що се отнася до рисунка изобщо, избягнато било всичко ъгловато, което досега все още било останало в статуите на големи художници, какъвто е Поликлет, и тази заслуга към изкуството се пада в скулптурата особено на Лизип*, който подражавал на природата повече, отколкото предшествениците му; и тъй той дал на фигурите си външнообразност, в която известни части все още били загатнати с ъгли.

Изобщо нека си представим фигурите на възвишения стил в сравнение с тези от изящния стил така, както си представяме хора от героичното време, каквито са Омировите герои и хора, в сравнение с цивилизованите атиняни в разцвета на държавата им. Или за да направя сравнение с нещо действително, аз бих поставил произведението от първата епоха наред с Демостен²⁷¹, а от втората наред с Цицерон: първият ни увелича сякаш неутвържимо със силата си, вторият ни води доброволно със себе си, първият не ни оставя време да мислим за красотите на разработката, а у втория те се появяват, без да ги тър-

* Plin. L. 34, c. 19. Тогава един единствен човек

сим, и се разпростират с една всеобща светлина над ос- нованията на орагора.

IV. *Стилът на подражателите и залезът и упадъкът на изкуството.* И тъй, понеже отношенията и формите на красотата били изучени до най-висша степен от художниците на древността и очертанията на фигурите били определени така, че не допускали никакви изменения, без да се изпадне в грешка, то понятието за красота не могло да се издигне по-високо. Следователно в изкуството, в което, както във всички действия на природата, не може да има застой, настъпил упадък, тъй като то не могло да се развива. Представите за богове и герои били изобразени във всички възможни видове и положения и станало трудно да се измислят нови, чрез което следователно се открил пътът за подражанието. Подражанието ограничава духа и тъй като се считало за невъзможно да се надминат Праксител и Аполес, станало трудно те да се достигнат и подражателът изоставал винаги от подражавания. И с изкуството ще да е станало като с философията: както тук, така и между художниците възникнали *еклектики* или събирачи, които поради липса на собствени сили се стремели да съединят в цялостна красота единичното красиво от много предмети. Но както на еклектиците следва да се гледа като на прекопирвачи на философи от известни школи и както те създадоха малко или не създадоха нищо оригинално, така и от изкуството, поело този път, не е могло да се очаква нищо цялостно, оригинално и хармонично; и както поради обстоятелството, че като се правели извлечения от велики съчинения на древни автори, тези съчинения се загубили, така заради произведенията на събирачите в изкуството ще да са били пренебрегнати великите оригинални творби. Подражанието стимулирало липсата на собствена наука, вследствие на което рисункът станал неуверен, а недостатъчните знания те се стремели да заместят с усърдие, което се проявявало все повече и повече в дребнавости, които се отминавали в цветущите времена на изкуството и се смятали за вредни за величавия стил.

Недълго преди и по време на императорите художниците започнали да извайват особено усърдно от мрамор

мор свободно висящи кичури коса, те извайвали и космите на веждите, но в портретни глави, което преди това съвсем не ставало в мраморни фигури, но често в бронзови.

Г. Е. ЛЕСИНГ (1729—1781)²⁷²

ЛАОКООН, ИЛИ ЗА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ЖИВОПИСТА И ПОЕЗИЯТА, 1766

II. Независимо от това, дали е измислица, или действителност, че любовта е извикала на живот първия опит в изобразителните изкуства²⁷³, все пак можем да кажем уверено, че тя не се е уморила да служи като пътеводна звезда в творчеството на великите древни майстори. Защото, ако сега живописта е изобщо изкуството, което възпроизвежда тела върху плоскости, и то всички тела, безразлично какви са те, то мъдрият грък й постави далеч по-тесни рамки и я ограничи само върху възпроизвеждането на красиви тела. Гръцкият художник не рисуваше нищо освен красивото; дори обикновеното красиво, красивото на низши родове беше само негов случаен ескиз, негово упражнение, негово почитка. Очароващото в неговото произведение трябваше да бъде свършенството на самия предмет; той беше твърде велик, за да иска от тези, които разглеждат произведението му, да се задоволят с чистото студено удоволствие, което произтича от намереното сходство, от зачитането на неговото майсторство; за него нищо не беше по-мило в изкуството му, нищо не му изглеждаше по-благородно от крайната цел на изкуството.

У древните красотата беше най-висшият закон на изобразителните изкуства.

Щом се приложи това към Лаокоон²⁷⁴, ясна е вечната причина, която търся. Майсторът се стремел към най-висшата красота при приетите обстоятелства на телесната болка. Тази болка, взета в цялата ѝ обезобразяваща сила, не могла да бъде свързана с красотата. Следователно той трябвало да я намали; той трябвало да

смякчи кръска, като го превърне в стенание; не защото кръсът говори за неблагородство на душата, а защото разкрива лицето отвратително.²⁷⁵

III... Изкуството получи в ново време несравнимо по-широки граници. Както казват, неговото подражание се разпростира над цялата видима природа, от която красивото е само малка част. Правдивостта и изразителността е негов първи закон; и както самата природа винаги е жертвувала красотата в името на по-висши цели, така и художникът трябва да я подчини на своето общо определение и да не я следва по-нататък от предела, който позволяват правдивостта и изразителността. Достатъчно е, че чрез правдивостта и изразителността най-грозното в природата става красиво в изкуството.²⁷⁶

Щом като художникът може да се нуждае от винаги променливата природа само в един-единствен момент, а пък живописецът специално може да се нуждае от нея и в този единствен момент само от едно единствено гледище; и щом като произведението им са създадени не само да хвърляме поглед върху тях, а да ги разглеждаме, да ги разглеждаме дълго и върхайки се нееднократно към тях, то в такъв случай е несъмнено, че онзи единствен момент и онова единствено гледище на този момент следва да бъдат избрани така, че да са колкото се може по-плодотворни. Но плодотворно е единствено само това, което предоставя свободна игра на въображението. Колкото повече виждаме, толкова повече трябва да можем да добавяме мислено. Колкото повече добавяме мислено, толкова повече трябва да вярваме, че виждаме.

Ако този единствен момент чрез изкуството се увечековава, той не трябва да изразява нищо, което се мисли само като преходно. Всички явления, които по своята същина — според нашите понятия — настъпват и изчезват внезапно и могат да бъдат това, което са само за момент; всички такива явления, били те приятни или ужасни, получават в продължения си живот като изкуство такъв противоестествен облик, че с всяко повторно съзиране впечатлението става по-слабо и най-последният предмет ни става отвратителен или страшен.

IV... Моралното величие на древните гърци се състоеше както в трайна обич към приятелите им, така и в постоянна омраза към враговете им. Филоктет²⁷⁷ запазва това величие при всички свои мъчения. Неговата болка не е изсушила очите му дотолкова, че да не могат да проливят сълзи над съдбата на старите му приятели. Неговата болка не го е сломила дотолкова, че да се освободи от нея, би простил на враговете си и би се оставил на драго сърце да го използват за всякакви техни користни цели.

Трагическите герои трябва да показват чувствата си, да изразяват болките си и да оставят да действа в тях неподправената природа. Ако проличи заученост и принуда, те оставят сърцето ни студено и ние можем най-много да се учудим на фехтовача в котурни.

Ние, хората от новото време, не вярваме в полубогове, но и най-незначителният герой у нас трябва да чувства и действа като полубог.

VI... Това, което намираме за красиво в едно художествено произведение, намира го за красиво не околното, а въображението ни, но чрез околното. Следователно един и същ образ може да се предизвиква отново в нашето въображение чрез произволни или естествени знаци, но винаги трябва да възниква отново у нас и едно и също харесване, макар и не в същата степен.

VIII... Спенс²⁷⁸ си създава най-странни понятия за сходството, което имат помежду си поезията и живописа. Той смята, че у древните двете изкуства били свързани точно така, че винаги вървели ръка за ръка и поетът никога не изпускал от очи живописеца, а живописецът — поета. Той, изглежда, не е и помислил за това, че поезията е по-всеобхватно изкуство, че тя има на свое разположение красотите, които живописиста не може да достигне, че тя по-често може да има причини да предпочита неживописните красоти пред живописните.

Единствено поетът притежава умението да обрисова с отрицателни черти и да обединява две явления в едно чрез смесване на тези отрицателни черти с положителни.

Ако живописиста иска да бъде сестрата на поезията, нека тя не бъде поне ревнива сестра; а нека по-младата остави на по-старата целия изящен накит, който не носи самата тя.

XI ... Поегът, който обработва една известна история, известни характери, има голямо предимство. Той може да отмине стотици студени дреболии, които иначе биха били неизбежни за разбиране на цялото; а колкото по-бързо стане разбираем за слушателите си, толкова по-бързо може да ги заинтересува. Това предимство има и живописецът, когато сюжетът му не ни е чужд, когато познаваме още от пръв поглед замисъла и концепцията на цялата композиция, когато едновременно не само виждаме неговите герои да говорят, но и чувстваме какво говорят. Голямото въздействие зависи от първия поглед и когато този поглед ни принуди да припомним до напрегната размисъл и до разгадаване, то желанието ни да бъдем затрогнати изтича; за да си отмъстим на неразбираемия художник, ние ставаме невъзприемливи за онова, което е искал да изрази, и горко му, ако той е пожертвувал красотата в името на изразителността! Тогава не намираме нищо, което би могло да ни накара да останем продължително пред произведението му; това, което виждаме, не ни харесва и ние не знаем какво трябва да си мислим при съзерцаването на такава произведение.

И тъй да обобщим двете неща: първо, че оригиналността и новаторството в сюжета далеч не са най-важното, което изискваме от живописца; и, второ, че един известен нам сюжет подпомага и облекчава въздействието на неговото изкуство.

XV. И тъй, както показва опитът, поетът може да издигне до тази степен на илюзия също и представите за други предмети освен за видимите. Следователно за живописца по необходимост трябва да останат недостъпни цели редици картини, с които поетът го превъзхожда.

XVI ... Ако е вярно, че живописиста употребява за своите подражания съвсем по-други средства или знаци, отколкото поезията — а именно първата употребява

фигури и цветове в пространството, а втората си служи с членоразделни тонове във времето; ако знаците трябва да имат безспорно подходящо отношение към означаваното: то знаци, които са подредени един до друг, могат да изразяват също само предмети, които съществуват един до друг или частите на които съществуват една до друга, а знаци, които са подредени един след друг, могат да изразяват също само предмети, които следват един след друг или частите на които следват една след друга.

Предмети, които съществуват един до друг или частите на които съществуват една до друга, се наричат тела. Следователно телата със своите видими свойства са истинските предмети на живописиста.

Предмети, които следват един след друг или частите на които следват една след друга, се наричат изобщо действия. Следователно действията са истинският предмет на поезията.

И все пак всички тела съществуват не единствено в пространството, но и във времето. Те траят продължително и могат във всеки момент на своето траене да изглеждат по-другояче и да стоят в по-друга връзка. Всяка една от тези моментни прояви и връзки е резултат от една предходна и може да бъде причина за една следваща, а по такъв начин да бъде сякаш център на едно действие. Следователно живописиста може да възпроизвежда и действия, но само като ги загатва чрез тела.

От друга страна, действията не могат да съществуват сами за себе си, а трябва да са свързани с известни същества. А доколкото тези същества са тела или се разглеждат като тела, поезията описва и тела, но само като ги загатва чрез действия.

Живописиста, който представя нещата като съществувачи едновременно, може да използва само един-единствен момент от действието и затова трябва да избере най-яркия, от който става най-понятно онова, което се е извършило преди и което ще се извърши след него.

По същия начин и поезията в последователността на подражанието може да използва само едно единствено същество на телата и затова трябва да избере онова, което събужда най-пластичен образ за тялото откъм тази страна, откъм която тя се нуждае от него.

Оттук произтича правилото за единството на живо-

пешните епитети и за пестеливостта в описанията на материални предмети.

XVII... Тъй като знаците на речта са произволни, възможно е да представим чрез тях частите на едно тяло последователно точно така, както се намират те една до друга в природата. Обаче това е свойство на речта и на нейните знаци изобщо, но не и доколкото те са най-подходящи за замисъла на поезията. Поетът не иска да бъде само разбираем, неговите представи не трябва да бъдат само ясни и отчетливи; с това се задоволява прозаикът. Напротив, той иска да направи идеите, които събужда у нас, така живи, сякаш в бързината усещаме истинските сетивни впечатления от техните предмети, и в този момент на илюзия да престанем да съзнаваме средствата, които той прилага за това — неговите думи. До това се сведе по-горе обяснението на поетичната картина. Но поетът трябва винаги да рисуваш; и затова нека видим доколко телата, взети в техните части една до друга, са пригодни за една такава живопис.

Как стигаме до ясната представа за един предмет в пространството? Най-напред разглеждаме частите на тази вещ поотделно, после връзката на тези части и най-сетне цялото. Нашите сетива извършват тези различни операции с тъй удивителна бързина, та ни се струва, че те са една единствена операция, и тази бързина е безусловно необходима, ако трябва да получим понятие за цялото, което понятие е резултат от понятията за частите и тяхната връзка. Впрочем да приемем и това, че поетът ни води в най-красив ред от една част на предмета към друга, да приемем, че той умее и да ни изясни връзката на тези части: колко време употребява той за тази цел? Това, което окото обгръща наведнъж, той ни изброява бавно и малко по малко и често става тъй, че при описването на последната черта ние вече отново сме забравили първата. И все пак в края на крайщата трябва да си образуваме едно цяло от тези черти; за окото разгледаните части остават постоянно налице, то може да ги обгърне с поглед още веднъж и още веднъж, докато за ухото, напротив, чутиите части се загубват, ако не останат в паметта. А дори и да останат в паметта, какъв труд, какво напрежение ни струва да

обновим живо всички впечатления от тях в съвсем същия ред, да си ги припомним наведнъж, па макар и не съвсем бързо, за да стигнем до евентуалното понятие за цялото.

XX... Телесната красота произтича от хармоничното въздействие на разнообразните части, които могат да се обозрат наведнъж. Следователно тя изисква тези части да лежат една до друга, а тъй като истински предмет на живописца са неща, чиито части лежат една до друга, тя и единствено тя може да възпроизвежда телесна красота.

Ето защо поетът, който би могъл да посочи елементите на красотата само един след друг, се въздържа изцяло от описването на телесната красота като красота. Той чувствава, че тези елементи, подредени един след друг, не могат да имат въздействието, което биха имали, подредени един до друг; че концентриращият поглед, който искаме да хвърлим обратно върху тях наведнъж след изброяването им, все пак не ни дава хармонична представа за тях; че човешкото възбуждение не е в състояние да си представи какъв ефект ще имат тези уста и този нос, и тези очи, взети заедно, ако не можем да си припомним от природата или от изкуството една подобна комбинация на такива части.

XXI... Един друг път, по който поезията пак достига изобразителното изкуство в описанието на телесната красота, е този, че тя превръща красотата в грация. Грацията е красота в движение и тъкмо поради това тя е по-малко удобна за живописца, отколкото за поета. Живописецът може само да ни накара да отгатнем движението, но в действителност неговите фигури са без движение. Следователно у него грацията става гримаса. Но в поезията тя остава това, което си е: красота в движение, която искаме да виждаме многократно. Тя идва и отминава; и тъй като ние можем да си спомним едно движение по-лесно и по-живо, отколкото формите или багрите, в това отношение грацията трябва да въздействува върху нас по-силно, отколкото красотата.

I ... Добрият писател, все едно в кой жанр той пише — стига да не пише само за да покаже своето остроумие, своята многоуменост, — винаги има пред очи най-просветените и най-добрите люде на своето време и страна и смята за достойно да пише само това, което на тях може да се хареса, тях може да трогне. И драматическият поет — дори когато слезе долу до простолюдието — само затова се принизява до него, за да го просвети и да го направи по-добро, а не за да затвърдява неговите предразсъдъци и неблагоприятството на неговата мисъл.

II ... Колкото и да бъдем убедени в непосредствените въздействия на божията благодат, те ни най-малко не ни се правят на сцената, където всичко, което спада към характера на лицата, трябва да произлиза от най-естествени причини.

В драмата убежденията трябва да отговарят на възприетия характер на лицето, което ги изказва, така че те не могат да носят печата на абсолютни истини; достатъчно е, ако те са поетически правдиви, ако ние можем да признаем, че този характер в това положение, в тази страст, би могъл да разсъждава само по този начин.

XIV ... Имената на царе и герои могат да придадат на една пиеса пищност и величественост — но за нейната трогателност те нищо не допринасят. Естествено е, че най-дълбоко ще засегне душата ни нещастие то на ония, чието положение най-много се доближава до нашето, така че, ако ние съчувствуваме на царе — съчувствуваме им като на хора, а не като на царе. При все че техният сан често пъги прави нещастията им по-значителни, с това те не стават по-интересни. Макар и в тях да са заплетени цели народи — нашите симпатии изискват един отделен обект, а за нашето съзнание държавата е твърде абстрактно понятие.

XIX. Всеки има право да си има свой собствен вкус; похвално е да се старает да преценяваш въз основа на

собствения си вкус. Но да придаваш на основанията, с които искаш да го оправдаеш, една общовалидност, която, ако бъде действителна, би го превърнала в единствения правилен вкус — това вече ще рече да изскочиш от рамките на търсеция любител и да се обявиш за всемоулен законодател. ... Истинският критик не извежда правила от своя вкус, а създава вкуса си въз основа на правилата, които налага естеството на нещата.

Кое е първото нещо, което прави една история достоверна? Не е ли нейната вътрешна правдоподобност? И не е ли все едно дали тази правдоподобност не е потвърдена от никакви свидетелства и паметници, или пък е потвърдена от такива, за които ние никога нищо не сме научили? Неоснователно приемат, че едно от назначения на театъра било да поддържа спомена за великите мъже; за това е историята, а не театърът. В театъра ние трябва да научаваме не какво е извършил този или онзи отделен човек, а какво би извършил всеки човек при даден характер и известни дадени обстоятелства.

XXII ... Тези песни²⁸⁰ доказват, че у нас съвсем не липсват смешни оригинали, но че само твърде рядко се намират очи, които да ги видят в истинската им светлина. Нашите безумства са повече забележими, отколкото забелязвани; в обикновения живот ние от добродушие не обръщаме внимание на много от тях, а при техния сценичен показ нашите майстори свикнаха с един твърде плосък маниер. Те ги дават твърде сходни, но не ги открояват. Случват ги добре, но тъй като не съумяват да хвърлят върху своя предмет най-благоприятната светлина, на образа липсва закръгленост, плътност; ние винаги виждаме само една негова страна, на която скоро се наглеждаме до пресита, и винаги когато пожелаем мислено да обходим и другите му страни, неговите твърде остри контури ни напсмят, че той е само театрална илюзия. Глупациите по цял свят са плоски, хладни, противни; когато те трябва да ни развеселят, поетът трябва да им придаде и нещо от себе си. Той не бива да ги изкарва на сцената във всекидневните им

I ... Добрият писател, все едно в кой жанр той пише — стига да не пише само за да покаже своето остроумие, своята многоуменост, — винаги има пред очи най-просветените и най-добрите люде на своето време и страна и смята за достойно да пише само това, което на тях може да се хареса, тях може да трогне. И драматическият поет — дори когато слезе долу до простолюдието — само затова се принизява до него, за да го просвети и да го направи по-добро, а не за да затвърдява неговите предразсъдъци и неблагоприятството на неговата мисъл.

II ... Колкото и да бъдем убедени в непосредствените въздействия на божията благодат, те ни най-малко не ни се нравят на сцената, където всичко, което спада към характера на лицата, трябва да произлиза от най-естествени причини.

В драмата убежденията трябва да отговарят на възприетия характер на лицето, което ги изказва, така че те не могат да носят печата на абсолютни истини; достатъчно е, ако те са поетически правдиви, ако ние можем да признаем, че този характер в това положение, в тази страст, би могъл да разсъждава само по този начин.

XIV ... Имената на царе и герои могат да придадат на една пиеса пищност и величественост — но за нейната трогателност те нищо не допринасят. Естествено е, че най-дълбоко ще засегне душата ни нещастieto на ония, чието положение най-много се доближава до нашето, така че, ако ние съчувствуваме на царе — съчувствуваме им като на хора, а не като на царе. При все че техният сан често пъти прави нещастията им по-значителни, с това те не стават по-интересни. Макар и в тях да са заплетени цели народи — нашите симпатии изискват един отделен обект, а за нашето съзнание държавата е твърде абстрактно понятие.

XIX. Всеки има право да си има свой собствен вкус; похвално е да се стараяш да преценяваш въз основа на

собствения си вкус. Но да придаваш на основанията, с които искаш да го оправдаеш, една общовалидност, която, ако бъде действителна, би го превърнала в единствения правилен вкус — това вече ще рече да изскочиш от рамките на търсения любител и да се обявиш за всемоулен законодател. ... Истинският критик не извежда правила от своя вкус, а създава вкуса си въз основа на правилата, които налага естеството на нещата.

Кое е първото нещо, което прави една история достоверна? Не е ли нейната вътрешна правдоподобност? И не е ли все едно дали тази правдоподобност не е потвърдена от никакви свидетелства и паметници, или пък е потвърдена от такива, за които ние никога нищо не сме научили? Неоснователно приемат, че едно от назначения на театъра било да поддържа спомена за великите мъже; за това е историята, а не театърът. В театъра ние трябва да научаваме не какво е извършил този или онзи отделен човек, а какво би извършил всеки човек при даден характер и известни дадени обстоятелства.

XXII ... Тези песни²⁸⁰ доказват, че у нас съвсем не липсват смешни оригинали, но че само твърде рядко се намират очи, които да ги видят в истинската им светлина. Нашите безумства са повече забележими, отколкото забелязвани; в обикновения живот ние от добродушие не обръщаме внимание на много от тях, а при техния сценичен показ нашите майстори свикнаха с един твърде плосък маниер. Те ги дават твърде сходни, но не ги открояват. Случват ги добре, но тъй като не съумяват да хвърлят върху своя предмет най-благоприятната светлина, на образа липсва закръгленост, плътност; ние винаги виждаме само една негова страна, на която скоро се наглеждаме до пресита, и винаги когато пожелаем мислено да обходим и другите му страни, неговите твърде остри контури ни напсмят, че той е само театрална илюзия. Глупаците по цял свят са плоски, хладни, противни; когато те трябва да ни развеселят, поетът трябва да им придаде и нещо от себе си. Той не бива да ги изкарва на сцената във всекидневните им

одеяния, в тяхната мръсна занемареност, в която те дремят между четирите си стени. Те не бива да издават нищо от тясната сфера на мизерното си положение, от което охотно би желал да се измъкне всеки от тях. Поетът трябва да ги понагласи, да им даде в заем остроумие и разум, та да могат да поприкриват своите жалки безразсъдства; той трябва да им придаде амбицията да блещат с остроумие и разум.

XXIV... Трагедията не е диалогизирана история; за трагедията историята е само списък от имена, с които ние сме свикнали да свързваме известни характери. Ако поетът намери в историята повече подходящи обстоятелства, за да украси и индивидуализира с тях своя материал — добре, нека се възползува от тях. Само че това не бива да му се приписва като заслуга, също както и обратното бива да му се приписва като престъпление.

XXV/X. Комедията иска да поправи чрез смях, но не чрез присмех; не тъкмо ония недостатъци, над които ни кара да се смеем, и още по-малко само ония хора, у които се срещат тези смешни недостатъци. Нейната истинска всеобща полезност се крие в самия смях; в упражняването на нашата способност да забелязваме смешното, лесно и бързо да го забелязваме под всичките му замаскирвания от страна на страстта и на мода, във всичките му смесици с още по-лоши или с добри качества, дори и под бръчките на тържествената сериозност. Дори ако признаем, че «Скъперникът» на Молиер не е поправил ни един скъперник, а «Картоиграчът» на Реняр²⁸¹ — ни един картоиграч; дори ако приемем, че смехът изобщо не може да поправи тия безумци, толкова по-зле за тях, но не и за комедията. На нея ѝ е достатъчно, като не може да лекува безнадеждни болести, поне да укрепва здравето на здравите хора. «Скъперникът» е поучителен и за щедрия, «Картоиграчът» учи и тогава, който никак не играе; ако те нямат тия безразсъдства — имат ги други хора, с които те трябва да живеят, а полезно е да познава човек людете, с които може да се случи да се сблъска, полезно е да се осигури срещу всяко влияние на чуждия пример. И предпазното средство е ценно лекарство, а в цялата област

на морала няма по-силно, по-ефикасно лекарство от смеха.

XXXII ... Какво прави тогава поетът?

Според това, дали заслужава, или не заслужава това име, той ще види или в неправдоподобността, или пък в мършвата непълнота на материала по-големия недостатък на своята пиеса.

Ако заслужава името поет, той преди всичко ще се постарее да измисли такава поредица от причини и последици, по силата на които тия невероятни престъпления да станат неизбежни. Незадоволен с обособяването на тяхната вероятност само с историческата им достоверност, той ще гледа така да нагоди характерите на своите действащи лица: ще гледа събитията, които поставят тези характери в действие, с такава необходимост да следват едно от друго; ще гледа тъй точно да отмери страстите съобразно с характера на всяко действащо лице и да проведе тези страсти по така постепенни стъпала, че ние навсякъде да възприемаме само най-естествен, най-закономерен ход на действието; че при всяка стъпка, към която той насочва действащите лица, ние да се видим принудени да признаем, че я бихме извършили ние самите, ако бяхме в същата степен на страстта, в същото положение на нещата.

XXXIV ... Това, което възвишава човека над по-долните творения, е, че той постъпва целесъобразно; да твори целесъобразно, да възпроизвежда целесъобразно — това е, което отличава гения от дребните художници, които съчиняват само за да съчиняват, възпроизвеждат само за да възпроизвеждат, задоволяват се с дребното удоволствие, което им доставя употребата на техните средства, виждат единичката си цел в тези средства и искат и от нас да се задоволим със също така дребничкото удоволствие, което произтича от тяхната изискана, но нецелесъобразна употреба на тия техни средства.

XXXVI ... Истински художественото произведение, мисля си аз, дотолкова ни запълня със себе си, че ние забравяме неговия автор и го разглеждаме не вече като творение на отделна личност, а на самата природа.

LXX ... В природата всичко е свързано с всичко; всичко е преплетено, всичко се сменя с всичко, всичко се променя едно в друго. Но в това свое безкрайно многообразие тя е спектакъл само за един безкраен дух. За да могат и смъртните духове да се наслаждат на този спектакъл, те трябва да придобият способността да придават на природата граници, каквито тя няма; способността да отлъчват отделни нейни елементи и по своя воля да съсредоточават своето внимание тук или там.

Тая способност ние използваме във всички моменти на живота; без нея изобщо не бихме могли да живеем; сред хаоса от всевъзможни възприятия не бихме възприемали нищо; бихме станали постоянна плячка на моментните си впечатления; бихме сънували, без да знаем за какво сънуваме.

Назначението на изкуството е в царството на красивото да ни издигне над това многообразие, да ни облекчи съсредоточаването на нашето внимание. Всичко онова, което ние в обсега на природата мислено обособяваме или желаем да обособим от даден предмет или от група различни предмети било по отношение на времето, било по отношение на пространството — изкуството действително го обособява и ни представя този предмет или тази комбинация от различни предмети тъй чисто и ясно, колкото позволява това впечатление, което те трябва да възбудят.

Когато сме свидетели на някое важно и трогателно събитие и то бъде пресечено от друго събитие, нищожко по своето значение, тогава ние се стремим колкото се може повече да се отклоним от разсейването на нашите възприятия, с което ни заплашва второто събитие. Ние се абстрахираме от него и затова по необходимост и в изкуството ще ни отвращава онова, което отбягваме и в природата.

Само когато едно и също събитие в целия свой развой ангажира всички отсенки на нашия интерес, и то не когато едната просто следва другата, а когато и по необходимост произтича от нея; когато сериозността така непосредствено поражда смях, тъгата — радост (и наопаки), че за нас е невъзможно да отделим едното от другото: само тогава ние не изискваме това отделяне

и в изкуството и само тогава и самото изкуство съумява да извлече изгода от тази невъзможност.

LXXVII ... Всички видове поезия имат задачата да ни поправят; жалко е, ако и това трябва да се доказва, а още по-жалко е, ако има поети, които сами се съмняват в това. Но ни един вид поезия не може да поправа всичко, поне не всеки вид може да извърши това така съвършено, както би го извършил определен вид. Но истинското назначение на всеки отделен вид е в това, което той може да поправи по най-съвършен начин и в което с него не може да се равнява никой друг вид.

И. К А Н Т (1724—1804)²⁸²

КРИТИКА НА СЪДНАТА СПОСОБНОСТ, 1790

УВОД

III. За критиката на съдната способност като средство за съединяване на двете части на философията в едно цяло. ... Но в семейството на висшите познавателни способности има все пак едно междинно звено между разсъдъка и разума. Това междинно звено е съдната способност, за която имаме основание да предположим по аналогия, че тя също тъй би трябвало да търси ако не собствено законодателство, все пак един присъщ на нея принцип съгласно със закони, а за всеки случай би трябвало да съдържа а priori* в себе си един чисто субективен принцип; макар и на този принцип да не се пада като негова област някакъв кръг от предмети, все пак той може да има някаква почва, само върху която би могъл да важи.

Но (съдейки по аналогия) тук се присъединява още едно ново основание, за да приведем съдната способност във връзка с един друг ред на нашите представни способности, която връзка, изглежда, има още по-го-

* а priori (лат.) — от предшествуващото; знание, добито преди опита — бег. на съст.