

## § 31

### О МЕТОДЕ ДЕДУКЦИИ СУЖДЕНИЙ ВКУСА

Обязательное требование дедукции, то есть подтверждения правомерности суждений определенного рода, предъявляется лишь тогда, когда суждение притязает на необходимость; это относится и к тому случаю, когда оно требует субъективной всеобщности, то есть согласия каждого; между тем оно не познавательное суждение, а лишь суждение об удовольствии или неудовольствии от данного предмета, то есть выражает притязание на значимую для всех и каждого субъективную целесообразность, которая не должна основываться на понятиях вещи, поскольку данное суждение есть суждение вкуса. Поскольку мы в последнем случае имеем не познавательное суждение — ни теоретическое, которое посредством рассудка полагает в основу понятие *природы* вообще, ни (чистое) практическое, которое полагает в основу в качестве априорно данного разумом понятие *свободы*, — и, следовательно, должны оправдать по его априорной значимости не суждение, которое представляет, что вещь есть, и не то, что я должен для создания ее совершить, то способности суждения надлежит вообще показать только *общезначимость единичного* суждения, которое выражает субъективную целесообразность эмпирического представления о форме предмета, чтобы объяснить, как возможно, чтобы предмет нравился только в суждении (без чувственного ощущения или понятия), и что так же, как суждение о предмете для *познания* вообще, обладает общими правилами, благорасположение каждого тоже может считаться правилом для всех остальных.

Если эта общезначимость основана не на собирании голосов и обращении к другим с вопросом об их способе ощущения, а как бы на автономии каждого в его суждении о чувстве удовольствия (от данного представления), то есть на его собственном вкусе, но при этом не выводится из понятий, то подобное суждение — а суждение вкуса в самом деле таково — содержит двоякую логическую особенность: *во-первых*, априорную общезначимость, и все-таки не логическую всеобщность на основе понятий, а всеобщность единичного суждения; *во-вторых*, необходимость (которая всегда должна покоиться на априорных

основаниях), однако не зависящую от априорных доказательств, представление о которых могло бы превратить признание, ожидаемое суждением вкуса от каждого, в вынужденное.

Выявление этих логических особенностей, которые отличают суждение вкуса от всех познавательных суждений, — если мы сначала отвлечемся здесь от всего его содержания, а именно от чувства удовольствия, и будем только сравнивать эстетическую форму с формой объективных суждений, как это предписывает логика, — окажется достаточным для дедукции этой своеобразной особенности. Мы хотим прежде всего остановиться на этих характерных свойствах вкуса, пояснив их примерами.

## § 32

### ПЕРВАЯ ОСОБЕННОСТЬ СУЖДЕНИЯ ВКУСА

Суждение вкуса определяет свой предмет как вызывающий благорасположение (как прекрасный), притязая на согласие *каждого*, как будто это суждение объективно.

Сказать: этот цветок прекрасен — равносильно тому, чтобы повторить за ним его собственное притязание на благорасположение каждого. У него нет оснований притязать на то, что его аромат приятен. Одних этот аромат восхищает, для других он невыносим. Что же можно еще предположить, если не то, что красоту следует считать свойством самого цветка, которое соотнобразуется не с различием умов и чувств, но из которого надлежит исходить, чтобы судить о нем? И все же дело обстоит не так. Ибо суждение вкуса состоит именно в том, что, называя вещь прекрасной, оно исходит только из тех ее свойств, благодаря которым она соотнобразуется со способом нашего восприятия.

Сверх того, от каждого суждения, которое должно доказать наличие у данного субъекта вкуса, требуется, чтобы субъект выносил суждения самостоятельно, не пытаясь сначала эмпирическим путем ознакомиться с суждениями других и прийти к решению, исходя из того, вызывает или не вызывает их благорасположение данный предмет, следовательно, высказал бы свое суждение, не подражая другим, высказал бы его не потому, что вещь действи-

тельно всем нравится, а высказал его априорно. Можно было бы предположить, что априорное суждение должно содержать понятие объекта, для познания которого у него есть принцип; однако суждение вкуса совсем не основывается на понятиях и вообще не есть познание, а только эстетическое суждение.

Поэтому уверенность молодого поэта в том, что его стихотворение прекрасно, не поколеблет ни суждение публики, ни мнение друзей; а если он и прислушается к ним, то не потому, что изменил теперь суждение о своем стихотворении, а потому, что в своей жажде одобрения готов — даже если вкус публики плох (во всяком случае, поскольку он проявился в оценке его творчества) — приспособиться к общему заблуждению (даже вопреки своему суждению). Лишь впоследствии, когда в результате длительного опыта его способность суждения станет более острой, он добровольно откажется от своего прежнего суждения, так же, как сохранит те суждения, которые полностью основаны на разуме. Вкус притягает только на автономию. Превращать же чужие суждения в определяющие основания своего суждения было бы гетерономией. То, что произведения древних с полным основанием превозносятся в качестве образцов, а их авторов называют классическими — уподобляя их некоей аристократии среди писателей, которая дает своим примером правила народу, — как будто указывает на апостериорные источники вкуса и опровергает его автономию в каждом субъекте. Однако с таким же основанием можно было сказать, что работы античных математиков, которые до сих пор считаются непревзойденными образцами глубочайшей основательности и высшего изящества в применении синтетического метода, также свидетельствуют о подражательности нашего разума и его неспособности с помощью величайшей интуиции выводить из самого себя посредством конструирования понятий строгие доказательства. Не существует такого применения наших сил, каким бы свободным оно ни было, и даже применения разума (черпающего все свои суждения из общего априорного источника), которое, если бы каждый субъект начинал просто с задатков своей природы и ему не предшествовали бы попытки других, не привело бы к ошибочным результатам; деятельность предшественников направлена не на то, чтобы сделать тех, кто следует за ними, просто подражате-



лями, но чтобы своими действиями указать им, что они должны искать принципы в самих себе и идти собственным, подчас лучшим путем. Даже в религии, где уж несомненно каждый должен находить правила своего поведения в себе самом, так как он сам отвечает за него и не может возложить вину за свои ошибки на других, на своих учителей или предшественников, никогда еще общие предписания, данные священнослужителями и философами или выработанные самостоятельно, не давали результатов, подобных тем, к которым ведет следование примеру добродетели или святости; такой пример, известный из истории, не устраняет автономию добродетели, возникшую из собственной исконной идеи нравственности (априорной) и не превращает ее в механизм подражания. Преемственность, соотносящаяся с актом прошлого, а не подражание ему — таково правильное определение влияния, которое могут оказывать результаты деятельности служащего примером создателя; а это означает только следующее: черпать из тех же источников, из которых черпал он, и при этом учиться у своего предшественника только тому, как это совершать. Из всех способностей и талантов вкус, поскольку его суждение не может быть определено понятиями и предписаниями, есть именно то, что больше всего нуждается в примерах, в том, что в процессе развития культуры дольше всего встречало одобрение; это ему необходимо, чтобы вновь не впасть в грубость и не вернуться к элементарности первых опытов.

### § 33

#### ВТОРАЯ ОСОБЕННОСТЬ СУЖДЕНИЯ ВКУСА

Суждение вкуса не может быть определено доказательствами, как будто оно чисто *субъективно*.

Если кто-либо не находит здание, пейзаж или стихотворение прекрасным, то, *во-первых*, к внутреннему одобрению его не принудят даже сто голосов, восхваляющих данный предмет. Он может, правда, притвориться, что ему это тоже нравится, чтобы его не обвинили в отсутствии вкуса; может даже усомниться в том, развил ли он надлежащим образом свой вкус знанием достаточного

числа предметов известного рода (подобно тому, как человек, который полагает, что различает вдали лес, тогда как все остальные видят город, начинает сомневаться в свидетельстве своего зрения). Однако ему ясно, что одобрение других не дает никакого веского доказательства для суждения о красоте; что другие могут действительно видеть и наблюдать вместо него, и то обстоятельство, что многие видели одинаково, может служить для него, полагавшего, что видит иное, достаточным доказательством для теоретического, тем самым логического суждения; но то, что нечто понравилось другим, никогда не может служить основанием для эстетического суждения. Неблагоприятное для нас суждение других может, правда, заставить нас задуматься о нашем суждении, но никогда не убедит нас в его неправильности. Следовательно, не существует эмпирического *доказательства*, которое могло бы принудить кого-нибудь принять определенное суждение вкуса.

*Во-вторых*, еще в меньшей степени может априорное доказательство определить по определенным правилам суждение о красоте. Если кто-либо читает мне свое стихотворение или ведет на спектакль, который никак не соответствует моему вкусу, то сколько бы он ни ссылался на Баттё, Лессинга или более ранних и знаменитых критиков вкуса и сколько бы ни приводил в доказательство того, что его стихотворение прекрасно, установленные правила, пусть некоторые места, именно те, которые мне не понравились, согласуются с правилами красоты (так, как они там даны и всеми признаны), я затыкаю уши, отказываюсь выслушивать какие бы то ни было доводы и умствования по этому поводу и скорее допущу, что эти правила критиков неверны или по крайней мере неприемлемы для данного случая, чем соглашусь с тем, что мое суждение должно быть определено априорными доказательствами, ибо это суждение вкуса, а не рассудка или разума.

По-видимому, это обстоятельство послужило одной из главных причин того, что способность эстетического суждения получила наименование вкуса. Ведь если кто-либо перечислит мне все ингредиенты блюда и скажет о каждом из них, что он мне обычно приятен, а сверх того с полным основанием отметит полезность такой пищи, — я останусь глух ко всем этим доводам, пробую пригото-



ленное блюдо моим языком и моим нёбом и, основываясь на этом (а не на всеобщих принципах), выношу свое суждение.

И действительно, суждение вкуса всегда выносится как единичное суждение об объекте. Рассудок может сделать его всеобщим, сопоставляя его способность нравиться с суждениями других; например, все тюльпаны красивы; но тогда это уже не суждение вкуса, а логическое суждение, которое делает отношение объекта к вкусу предикатом вещей определенного типа; только то суждение, посредством которого я нахожу данный отдельный тюльпан красивым, то есть нахожу, что мое благорасположение к нему общезначимо, есть суждение вкуса. Эта особенность состоит в том, что, хотя мое суждение обладает лишь субъективной значимостью, оно все-таки притязает на одобрение *всех* субъектов, будто оно есть покоящееся на познавательных основаниях объективное суждение, обязательное вследствие возможности его доказать.

## § 34

### ОБЪЕКТИВНЫЙ ПРИНЦИП ВКУСА НЕВОЗМОЖЕН

Под принципом вкуса следовало бы понимать основоположение, под условие которого можно подвести понятие предмета и затем посредством умозаключения вывести, что предмет прекрасен. Но это совершенно невозможно. Ибо удовольствие я должен ощутить непосредственно от представления о предмете и вынудить у меня это удовольствие посредством болтовни о доказательствах нельзя. Несмотря на то, что, как утверждает Юм, критики способны умствовать более правдоподобно, чем повара, судьба тех и других одинакова. Определяющего основания своего суждения они могут ждать не от убедительности доказательств, а только от рефлексии субъекта о его собственном состоянии (удовольствии или неудовольствии), отказываясь от всех предписаний и правил.

Однако умствовать критики все-таки могут и должны для того, чтобы исправить и углубить наши суждения вкуса: им надлежит не пытаться выразить определяющее основание этого вида эстетических суждений в общей приемлемой формуле, что невозможно, но исследовать в

этих суждениях познавательные способности и их функции и показать на примерах их взаимную субъективную целесообразность, о которой выше было сказано, что ее форма в данном представлении есть красота его предмета. Следовательно, сама критика вкуса лишь субъективна применительно к представлению, посредством которого нам дается объект; а именно она есть искусство или наука подводить под правила взаимное отношение рассудка и воображения друг к другу в данном представлении (безотносительно к предшествующему ощущению или понятию), тем самым их согласованность или несогласованность, и определять их применительно к их условиям. Критика вкуса есть *искусство*, если показывает это только на примерах; она — *наука*, если выводит возможность такого суждения из природы этих способностей в качестве познавательных способностей вообще. Здесь мы все время имеем дело только с критикой вкуса второго рода, с трансцендентальной критикой вкуса. Ей надлежит развить и обосновать субъективный принцип вкуса как априорный принцип способности суждения. Критика вкуса как искусство пытается лишь применить к суждению о своих предметах физиологические (здесь психологические), то есть эмпирические правила, в соответствии с которыми вкус в самом деле действует (не задумываясь над их возможностями) и критикует продукты прекрасного искусства. Критика как наука критикует саму эту способность судить о них.

### § 35

#### ПРИНЦИП ВКУСА ЕСТЬ СУБЪЕКТИВНЫЙ ПРИНЦИП СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ ВООБЩЕ

Суждение вкуса отличается от логического суждения тем, что последнее подводит представление под понятия объекта, первое же вообще не подводит его под понятие, так как в противном случае необходимого всеобщего одобрения можно было бы добиться посредством доказательств. Однако суждение вкуса сходно с логическим суждением в том, что притязает на всеобщность и необходимость, которые, однако, не основаны на понятиях объекта, следовательно, чисто субъективны. Посколь-

ку же понятия составляют в суждении его содержание (то, что относится к познанию объекта), а суждение вкуса не может быть определено посредством понятий, оно основывается только на субъективном формальном условии суждения вообще. Субъективное условие всех суждений есть сама способность судить, или способность суждения. Способность, примененная к представлению, посредством которого дается предмет, требует согласованности двух способностей представлений, а именно воображения (для созерцания и объединения его многообразия) и рассудка (для понятия как представления о единстве этого объединения). Поскольку здесь в основе суждения не лежит понятие объекта, оно может состоять только в подведении самого воображения (при наличии представления, посредством которого дан объект) под условия, позволяющие рассудку вообще прийти от созерцания к понятиям. Другими словами, поскольку свобода воображения состоит именно в том, что оно схематизирует без понятия, то суждение вкуса должно основываться только на ощущении взаимного оживления воображения в *его свободе* и рассудка с его *закономерностью*, следовательно, на чувстве, которое позволяет судить о предмете по целесообразности представления (посредством которого дан предмет) для познавательных способностей в их свободной игре; вкус как субъективная способность суждения содержит принцип подведения, но не созерцаний под *понятия*, а способности созерцаний или изображений (то есть воображения) под *способность* давать понятия (то есть рассудок), в той мере, в какой первое в *своей свободе* согласуется со второй в *ее закономерности*. Служить нам путеводной нитью в выявлении законности этого основания посредством дедукций суждений вкуса могут лишь формальные особенности суждений этого рода, то есть поскольку рассматривается только их логическая форма.

§ 36

О ЗАДАЧЕ ДЕДУКЦИИ СУЖДЕНИЙ ВКУСА

С восприятием можно непосредственно связать, образуя познавательное суждение, понятие об объекте вообще, эмпирические предикаты которого содержит восприятие, и получить, таким образом, суждение опыта. В основе его лежат априорные понятия о синтетическом единстве многообразного в созерцании, позволяющие мыслить это многообразие как определение объекта; и эти понятия (категории) требуют дедукции, которая была дана в «Критике чистого разума», благодаря чему и могла быть решена задача: как возможны априорные синтетические познавательные суждения? Следовательно, эта задача касалась априорных принципов чистого рассудка и его теоретических суждений.

Однако с восприятием может быть непосредственно связано также чувство удовольствия (или неудовольствия), а также благорасположения, которое сопутствует представлению об объекте и служит ему вместо предиката; таким образом, может возникнуть эстетическое суждение, которое не есть познавательное суждение. В его основе, если оно не просто суждение, основанное на ощущении, а суждение формальной рефлексии, приписывающее это благорасположение как необходимое каждому, должно лежать нечто в качестве априорного принципа, который может быть и субъективным (если бы объективный принцип оказался невозможен для суждений такого рода), но и в качестве такового он нуждается в дедукции, чтобы можно было понять, как эстетическое суждение способно притязать на необходимость. На этом основана задача, которой мы теперь занимаемся: как возможны суждения вкуса? Эта задача касается априорных принципов чистой способности суждения в *эстетических* суждениях, то есть в таких, где эта способность суждения не должна (как в теоретических) просто подводить под объективные понятия рассудка и где она не подчинена закону, а сама есть для себя, субъективно, предмет и закон.

Данную задачу можно представить и таким образом: как возможно суждение, которое позволяет нам, исходя только из *собственного* удовольствия от предмета, независимо от его понятия, априорно, то есть не дожидаясь одобрения другого,

предполагать, что это удовольствие, связанное с представлением о данном объекте, присуще *каждому субъекту!*

Что суждения вкуса суть синтетические суждения, понять легко, ибо они выходят за пределы понятия и даже созерцания объекта, добавляя к созерцанию в качестве предиката нечто, что вообще даже не есть познание, а именно чувство удовольствия (или неудовольствия). Но что они, хотя предикат (связанное с представлением *собственное* удовольствие) эмпиричен, тем не менее, поскольку они требуют согласия *каждого*, суть априорные суждения или хотя бы считаются таковыми, — также содержится уже в самом выражении их притязания; таким образом, задача критики способности суждения входит в общую проблему трансцендентальной философии; как возможны априорные синтетические суждения?

### § 37

#### ЧТО, СОБСТВЕННО, АПРИОРНО УТВЕРЖДАЕТСЯ В СУЖДЕНИИ ВКУСА О ПРЕДМЕТЕ?

Что представление о предмете

непосредственно связано с удовольствием, может быть воспринято только внутренне и дало бы, если хотеть установить только это, лишь эмпирическое суждение. Ибо априорно я не могу связать с каким-либо представлением определенное чувство (удовольствия или неудовольствия), кроме тех случаев, когда в разуме лежит в основе априорный принцип, определяющий волю; тогда удовольствие (в моральном чувстве) есть следствие определения воли; именно поэтому его нельзя сравнивать с удовольствием в суждении вкуса, ибо оно требует определенного понятия закона; тогда как суждение вкуса должно быть непосредственно связано только с самим актом суждения, до всякого понятия. Все суждения вкуса — суждения единичные, потому что они связывают свой предикат благорасположения не с понятием, а с данным единичным эмпирическим представлением.

Следовательно, не удовольствие, а *общезначимость этого удовольствия*, которое воспринимается в душе как связанное только с суждением о предмете, априорно представляется в суждении вкуса как всеобщее априорное правило для способности суждения, значимое для каждого. Если я утверждаю, что воспринимаю предмет и сужу о нем с удовольствием, я выношу эмпирическое суждение. Но если я называю его

прекрасным, то есть могу считать, что подобное благорасположение необходимо должен испытывать каждый, мое суждение априорно.

### § 38 ДЕДУКЦИЯ СУЖДЕНИЙ ВКУСА

Если утверждается, что в чистом суждении вкуса благорасположение к предмету связано только с суждением о его форме, то это не что иное, как субъективная целесообразность формы для способности суждения, которую мы в душе ощущаем как связанную с представлением о предмете. Поскольку способность суждения в отношении формальных правил суждения — без всякой материи (чувственного ощущения или понятия) — может быть направлена только на субъективные условия применения способности суждения вообще (не ограниченной ни особым типом чувственного восприятия, ни особым рассудочным понятием), следовательно, направлена на то субъективное, которое можно предположить во всех людях (как необходимое для возможности познания вообще), то соответствие представления этим условиям способности суждения можно априорно принять как значимое для каждого. Другими словами, удовольствие или субъективную целесообразность представления для отношения познавательных способностей в суждении о чувственном предмете вообще можно с полным правом считать присущими каждому\*.

\* Чтобы иметь право притязать на всеобщее согласие с суждением, вынесенным эстетической способностью суждения и покоящимся только на субъективных основаниях, достаточно допустить: 1) что у всех людей субъективные условия этой способности в том, что касается отношения приведенных в действие познавательных способностей для познания вообще, одинаковы; это должно соответствовать истине, ибо в противном случае люди не могли бы сообщать свои представления и даже свои знания; 2) что суждение принимало во внимание только это отношение (тем самым только *формальное условие* способности суждения), и поэтому оно есть чистое суждение, то есть не смешанное ни с понятиями объекта, ни с ощущениями в качестве определяющих оснований. Если во втором допущении и совершается ошибка, то это относится только к неправильному применению права, которое дает нам закон, к особому случаю, что не снимает само это право.

*Примечание*

Эта дедукция так легка потому, что ей нет необходимости обосновывать объективную реальность понятия; ибо красота — не понятие объекта, и суждение вкуса — не познавательное суждение. Суждение вкуса утверждает только, что мы вправе предполагать у всех людей те субъективные условия способности суждения, которые мы обнаруживаем у себя, и что мы правильно подвели данный объект под эти условия. Но хотя последнее связано с неизбежными, не присущими логической способности суждения трудностями (поскольку в ней частный случай подводит под понятие, в эстетической же способности суждения — под лишь ощутимое соотношение согласующихся друг с другом в представлении о форме объекта воображения и рассудка, и подведение может здесь легко оказаться неверным), этим правомерность притязания эстетического суждения на общее согласие не умаляется; ибо это притязание направлено лишь на то, чтобы признать из субъективных оснований правильность принципа значимой для каждого. Что же касается трудности и сомнения в правильности подведения под этот принцип, то это столь же не подвергает сомнению правомерность притязания на значимость эстетического суждения вообще, следовательно, его принципа, как (правда, не так часто и легко возникающее) неверное подведение логической способностью суждения под ее принцип не может поставить под сомнение самый этот принцип, который объективен. Однако если бы вопрос гласил: как возможно априорно признать, что природа есть совокупность предметов вкуса? — то решение этого вопроса относится к телеологии, *ибо* тоща создание целесообразных форм для нашей способности суждения следовало бы рассматривать как цель природы, существенно связанную с ее понятием. Однако правильность такого предположения вызывает серьезное сомнение, тоща как действительность красот природы открыта для опыта.

§ 39

О СООБЩАЕМОСТИ ОЩУЩЕНИЯ

Если ощущение в качестве реального в восприятии соотносится с познанием, оно называется чувственным ощущением, и специфическое в его качестве может быть представлено как сообщаемое всем одинаковым образом, если допустить, что каждый обладает таким же чувством, как мы; но предположить это о чувственном ощущении безоговорочно нельзя. Ведь тому, кто лишен чувства обоняния, такого рода ощущение сообщено быть не может; и даже в том случае, если он не лишен этого чувства, нельзя быть вполне уверенным в том, что его ощущение от цветка подобно нашему. Еще более различными следует представлять себе людей в зависимости от того, *приятно* или *неприятно* им ощущение одного и того же предмета чувств, и уж совершенно невозможно требовать, чтобы все испытывали удовольствие от одного и того же предмета. Удовольствие такого рода, поскольку оно проникает в душу через чувство и мы, следовательно, остаемся при этом пассивными, может быть названо удовольствием *наслаждения*.

Напротив, благорасположение к какому-либо поступку, вызванное его моральным характером, есть удовольствие не наслаждения, а самодеятельности и ее соответствия идее назначения человека. Это чувство, называемое нравственным, требует понятий и представляет собой не свободную целесообразность, а целесообразность, основанную на законе, и может быть всеобщее сообщено только через разум и, чтобы удовольствие было у всех однородным, — посредством очень определенных практических понятий разума.

Удовольствие от возвышенного в природе в качестве удовольствия умствующего созерцания также, правда, притязает на всеобщность, но предполагает уже другое чувство, а именно чувство своего сверхчувственного назначения, которое, каким бы смутным оно ни было, имеет моральную основу. Однако я не вправе предполагать, что другие люди примут это во внимание и ощутят благорасположение при виде сурового величия природы (такого благорасположения поистине трудно ожидать от восприятия явлений природы, вызывающих, скорее, страх). Тем не менее, исходя из того, что при каждом удобном случае следует принимать во внимание упомянутые

моральные задатки, я могу ждать от каждого и этого благорасположения, но лишь посредством морального закона, который в свою очередь основан на понятиях разума. Напротив, удовольствие от прекрасного не есть удовольствие ни от наслаждения, ни от соответствующей законам деятельности и ни от умствующего созерцания в соответствии с идеями, а только от рефлексии. Не обладая в качестве руководящей нити ни целью, ни основоположением, это удовольствие сопровождается обычное схватывание предмета воображением как способностью созерцания в его соотношении с рассудком в качестве способности давать понятия, причем совершается это посредством такого действия способности суждения, которое она совершает при самом обычном опыте; разница только в том, что здесь она это совершает, чтобы получить эмпирическое объективное понятие, а там (в эстетическом суждении) — чтобы воспринять соответствие представления гармоническому (субъективно-целесообразному) действию обеих познавательных способностей в их свободе, то есть с удовольствием воспринять состояние, вызванное представлением. Это удовольствие необходимо должно основываться у каждого на одних и тех же условиях, поскольку они — субъективные условия возможности познания вообще и поскольку соотношение этих познавательных способностей, требующееся для вкуса, необходимо для обычного здравого рассудка, наличие которого мы можем предполагать у каждого. Именно поэтому тот, кто выносит суждение вкуса (если только он в этом сознании не заблуждается и не принимает материю за форму, привлекательность за красоту), может считать, что субъективная целесообразность, то есть его благорасположение к объекту, разделяется каждым и что его чувство всеобщее сообщается, причем без опосредствования понятиями.

## § 40

### ВКУС КАК СВОЕГО РОДА SENSUS COMMUNIS

Способность суждения в тех случаях, когда заметна не столько ее рефлексия, сколько ее результат, часто называют чувством и говорят о чувстве истины, чувстве приличия, справедливости и т. д., хотя и

известно, или, во всяком случае, должно быть известным, что эти понятия не могут корениться в чувстве, а тем более, что чувство не обладает ни малейшей способностью высказывать общие правила, что представление такого рода об истине, приличии, красоте или справедливости никогда не могло бы прийти нам в голову, если бы мы не способны были возвыситься над чувствами до более высоких познавательных способностей. *Обычный человеческий рассудок*, который в качестве простого здравого (еще не воспринявшего влияние культуры) рассудка считают наименьшим, чего можно ожидать от того, кто притязает на наименование человеком, обрел сомнительную честь называться общим чувством (*sensus communis*), причем слово общий (не только в нашем языке, где в этом слове действительно заключена двусмысленность, но и в ряде других) понимают в значении *vulgaris*, как то, что встречается повсюду и обладать чем не является ни заслугой, ни преимуществом. Между тем под *sensus communis* следует понимать идею *всеобщего* чувства, то есть способности суждения, мысленно (априорно) принимающего во внимание способ представления каждого, чтобы, таким образом, исходить в своем суждении как бы из всеобщего человеческого разума и избежать иллюзии, которая в силу субъективных частных условий, легко принимаемых за объективные, могла бы оказать вредное влияние на суждение. Происходит это благодаря тому, что свое суждение сопоставляют с суждениями других, не столько действительными, сколько возможными, и ставят себя на место другого, абстрагируясь от ограничений, которые случайно могут быть связаны с нашими собственными суждениями; а это в свою очередь достигается посредством того, что по возможности опускают то, что в представлении есть материя, то есть ощущение, и обращают внимание лишь на формальные особенности своего представления или своего созданного представлением состояния. Быть может, эта операция рефлексии покажется слишком изоцированной, сложной, чтобы приписывать ее способности, именуемой нами *общим* чувством; однако она лишь кажется таковой, когда ее выражают в абстрактных формулах; на самом деле нет ничего более естественного, чем абстрагирование от привлекательности или трогательности, когда ищут суждение, которое должно служить общим правилом. Максимумы обычного человеческого рассудка, которые мы



здесь приводим, не относятся, правда, в качестве частей критики вкуса к рассматриваемой нами теме, но тем не менее могут пояснить ее основоположения. Эти максимы таковы: 1. мыслить самостоятельно; 2. мыслить, ставя себя на место другого; 3. всегда мыслить в согласии с самим собой. Первая есть максима *свободного от предрассудков*, вторая — *широкого*, третья — *последовательного* мышления. Первая — это максима разума, который никогда не бывает *пассивным*. Склонность к пассивности разума, тем самым к его гетерономии, называется *предрассудком*, причем самый большой предрассудок из всех возможных состоит в том, чтобы представлять себе природу, не подчиняющейся правилам, введенным рассудком своим существованием законом в ее основу, то есть *суеверие*. Освобождение от суеверия называется *просвещением*\*, ибо, хотя это наименование применимо и к освобождению от предрассудков вообще, однако в первую очередь (*in sensu eminenti*) предрассудком должно было бы назваться суеверие, поскольку ослепление, которое порождает суеверие, более того, которого оно требует как должного, потребность подчиняться руководству других свидетельствует прежде всего о пассивном состоянии разума. Что касается второй максимы мышления, то мы привыкли называть ограниченным (*узким*, в отличие от *широкого*) мышление тех, чьи таланты недостаточны для значительного использования (преимущественно интенсивного). Однако здесь речь идет не о способности познания, а об *образе мышления*, которое может целесообразно использовать эту способность; сколь бы малы ни были объем и степень природного дара человека, этот образ мыслей всегда свидетельствует о широте мышления, если человек способен выйти за пределы субъективных частных условий суждения — тогда как многие как бы скованы ими — и, исходя из *общей точки зрения* (которую он может определить,

\* Очень скоро обнаруживается, что просвещение, правда *in thesi*<sup>29</sup>, легко, но *in hypothesis*<sup>30</sup> трудно и медленно осуществимо; поскольку не быть в своем разуме пассивным, но всегда для самого себя законодательным очень легко для человека, стремящегося лишь соответствовать своей существенной цели и не пытающегося знать то, что превосходит его рассудок; однако поскольку стремление к такому знанию вряд ли может быть предотвращено и всегда находится достаточное число людей, твердо обещающих удовлетворить эту жажду знания, то сохранить или создать то чисто негативное (которое и составляет собственно просвещение) в образе мышления (особенно в общественном) очень трудно.

только становясь на точку зрения других), рефлегирует о собственном суждении. Третью максимум, а именно *последовательного* по своему характеру мышления, достигнуть труднее всего и достигнуть ее можно только путем соединения двух первых максимум, после того как в результате частого следования им это превращается в навик. Мы можем сказать: первая из этих максимум есть максима "рассудка, вторая — способности суждения, третья — разум.

Возвращаясь к прерванному этим эпизодом изложению, я утверждаю, что вкус с большим правом может быть назван *sensus communis*, чем здравый рассудок, а способность эстетического суждения скорее, чем интеллектуальная, — общим чувством\*, если определять словом «чувство» воздействие рефлексии на душу; ибо тогда под чувством понимают чувство удовольствия. Вкус можно было бы даже определить как способность судить о том, чему наше чувство в данном представлении придает *всеобщую сообщаемость* без опосредствования понятием. Умение людей сообщать друг другу свои мысли также требует соотношения воображения и рассудка, чтобы присовокупить к понятиям созерцания, а к созерцаниям понятия, объединяя их в познании; но в этом случае соответствие обеих душевных сил *основано на законах* и подчинено определенным понятиям. Только там, где воображение в своей свободе пробуждает рассудок, а рассудок, не прибегая к понятиям, приводит воображение к правильной игре, представление сообщается не как мысль, а как внутреннее чувство целесообразного состояния души.

Следовательно, вкус есть способность априорно судить о сообщаемости чувств, связанных с данным представлением (без опосредствования понятием).

Если можно было бы предположить, что всеобщая сообщаемость нашего чувства уже сама по себе должна представлять для нас интерес (однако делать такое заключение, исходя только из свойств рефлегирующей способности суждения, мы не вправе), то стало бы понятно, почему чувство в суждении вкуса предполагается у всех и считается едва ли не обязательным.

\* Вкус можно было бы определить как *sensus communis aestheticus*<sup>31</sup>, а обычный здравый рассудок — как *sensus communis logicus*<sup>32</sup>.

§ 41

ОБ ЭМПИРИЧЕСКОМ ИНТЕРЕСЕ  
К ПРЕКРАСНОМУ

Что суждение вкуса, посредством которого нечто признается прекрасным, не должно иметь своим определяющим основанием интерес, достаточно подробно рассмотрено выше. Однако из этого не следует, что после того, как оно дано в качестве чистого эстетического суждения, с ним не может быть связан интерес. Но эта связь всегда может быть только опосредствованной, то есть вкус должен быть сначала представлен соединенным с чем-то другим, чтобы с благорасположением к одной только рефлексии о предмете могло бы быть связано *удовольствие от его существования* (в чем и состоит всякий интерес). Ибо здесь в эстетическом суждении применимо то, что в познавательном суждении сказано (о вещах вообще); *a posse ad esse non valet consequentia*<sup>33</sup>. Это другое может быть чем-то эмпирическим, а именно склонностью, свойственной человеческой природе, или чем-то интеллектуальным, как свойство воли — возможность априорно быть определенной разумом: то и другое содержит благорасположение к существованию объекта и может тем самым дать основание для интереса к тому, что понравилось уже само по себе независимо от какого бы то ни было интереса. Эмпирический интерес прекрасное вызывает только в *обществе*; и если считать влечение к обществу естественным для человека, а умение и желание выразить его, то есть *общительность*, — необходимым для человека в качестве предназначенного для общества существа, следовательно, присущим *человеческому роду*, то и вкус неизбежно будет рассматриваться как способность суждения обо всем том, посредством чего можно сообщить другому даже свое чувство, то есть как средство, способствующее тому, чего требует природная склонность каждого. Брошенный на пустынном острове человек не стал бы для самого себя украшать свою хижину или наряжаться, искать цветы, а тем более сажать их, чтобы украсить ими; лишь в обществе он заботится не только о том, чтобы быть просто человеком, но и человеком изысканным на свой манер (начало цивилизации), ибо таковым считают того, кто склонен и умеет сообщать свое удовольствие другим и кого не удовлетворяет объект, если он не ис-



пытывает от него удовольствие вместе с другими людьми. Каждый ждет и требует также общего внимания к сообщениям всех остальных, как будто основываясь на некоем первоначальном договоре, продиктованном самим человечеством; так, сначала в обществе получает значение и вызывает большой интерес лишь привлекательное, например краски, которыми раскрашивают лицо и тело (року у карибов, киноварь у ирокезов), или цветы, раковины, яркие перья птиц; но со временем — и красивые формы (каное, одежды и т. д.), которые сами по себе совершенно не связаны с удовольствием, то есть с благорасположением, вызванным наслаждением; пока наконец на высшей точке цивилизации это не превращается едва ли не в главное дело утонченной склонности, и ощущения начинают цениться лишь постольку, поскольку они могут быть всем сообщены; и, хотя удовольствие каждого от подобного предмета лишь незначительно и само по себе лишено заметного интереса, идея его всеобщей сообщаемости почти беспредельно увеличивает его ценность.

Однако этот интерес, опосредствованно связываемый с прекрасным вследствие склонности людей к общительности, то есть интерес эмпирический, не имеет здесь для нас значения; нам важно лишь то, что, пусть даже опосредствованно, может иметь отношение к априорному суждению вкуса. Ибо если и в этой форме можно было бы обнаружить связанный с этим интерес, то вкус открывал бы переход нашей способности суждения от чувственного наслаждения к нравственному чувству; и это послужило бы не только тому, чтобы мы научились занимать вкус более целесообразно, но было бы также представлено как таковое звеном в цепи априорных способностей человека, от которых должно зависеть все законодательство. Об эмпирическом интересе к предметам вкуса и самом вкусе можно сказать, что, поскольку вкус подчиняется склонности, сколь бы утонченной она ни была, интерес легко соединяется со всеми склонностями и страстями, достигшими в обществе величайшего многообразия и высшей ступени, и что интерес к прекрасному, если данный интерес на этом основан, может представлять собой лишь очень двусмысленный переход от приятного к доброму. Нам надлежит исследовать, не будет ли вкус содействовать такому переходу, если он взят в своей чистоте.

§ 42

ОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ ИНТЕРЕСЕ  
К ПРЕКРАСНОМУ

Те, кто, руководствуясь благими намерениями, стремились направить все виды деятельности людей, к которым их побуждают природные задатки, на последнюю цель человечества, а именно на морально доброе, считали признаком доброго морального характера проявление интереса к прекрасному вообще. Однако им не без основания возражали, опираясь на опыт, что виртуозы вкуса не только часто, но даже обычно тщеславны, упрямы и подвержены пагубным страстям и, пожалуй, еще меньше, чем другие, могут притязать на верность нравственным принципам; создается впечатление, что чувство прекрасного не только отличается по своей специфике (как это в действительности и есть) от морального чувства, но что и интерес, который можно связать с ним, с трудом сочетается с моральным чувством, и, уж во всяком случае, не посредством внутреннего родства.

Я охотно допускаю, что интерес к *прекрасному в искусстве* (сюда я отношу и искусное умение пользоваться прекрасным в природе для украшения, следовательно, проявление тщеславия) никак не может служить доказательством связанного с морально добрым или даже лишь склонного к нему образа мыслей. Однако вместе с тем я утверждаю, что *непосредственный интерес* к красоте *природы* (не только наличие вкуса, чтобы судить о ней) всегда служит признаком доброй души и что, если этот интерес привычен, он указывает, во всяком случае, на благоприятную для морального чувства душевную настроенность в тех случаях, когда сочетается со склонностью к *созерцанию природы*. Однако следует помнить, что здесь я, собственно говоря, имею в виду прекрасные *формы* природы, отвлекаясь от *привлекательности*, которую она обычно столь щедро с ними связывает, поскольку интерес к ним, будучи, правда, тоже непосредствен, все-таки эмпиричен.

Тот, кто в одиночестве (и не намереваясь сообщать свои впечатления другим) созерцает прекрасную форму полевого цветка, птицы, насекомого, восхищаясь ею, любя ее и желая, чтобы она всегда существовала в природе, пусть даже ему будет нанесен этим известный вред и,



уж во всяком случае, он не извлечет из этого пользы, проявляет непосредственный, именно интеллектуальный интерес к красоте природы. Другими словами, ее продукт нравится ему не только по форме, ему нравится само его существование, при этом он не связывает с этим чувственную привлекательность или какую-либо цель.

Однако если обмануть такого любителя прекрасного — воткнуть в землю искусственные цветы (сделав их совершенно сходными с настоящими) или посадить на ветки деревьев искусно вырезанных птиц — и он обнаружит обман, то его непосредственный интерес к ним сразу же странным образом исчезает, хотя может, пожалуй, возникнуть другой интерес, а именно интерес, связанный с тщеславным желанием украсить ими свою комнату для взоров других. Мысль, что эта красота создана природой, должна сопровождать созерцание и рефлексии, и только на этой мысли зиждется непосредственный интерес к ней. В противном случае остается либо чистое суждение вкуса, лишенное всякого интереса, либо суждение, связанное только с опосредствованным, а именно относящимся к обществу, интересом, который уже не может считаться несомненным признаком морально доброго образа мыслей. Это преимущество красоты природы перед красотой в искусстве (даже если последняя превосходит ее по форме), способность вызывать непосредственный интерес, соответствует чистому и глубокому образу мыслей всех людей, культивировавших свое нравственное чувство. Если человек, обладающий достаточным вкусом, чтобы с величайшей верностью и тонкостью судить о произведениях прекрасного искусства, с готовностью покидает помещение, в котором размещены красивые вещи, питающие тщеславие и доставляющие разного рода радость обществу, и обращается к красоте природы, чтобы обрести здесь как бы отраду своему духу в том строе мыслей, полностью развить который ему никогда не удастся, то мы отнесемся с уважением к его выбору и предположим в нем прекрасную душу, на что не может претендовать ни знаток искусства, ни любитель, исходя из интереса, питаемого им к произведениям искусства. Чем же объясняется различие в оценке двух видов объектов, которые в суждении вкуса вряд ли стали бы оспаривать друг у друга превосходство?

Мы обладаем способностью выносить эстетическое суж-



дение о формах без посредства понятий и ощущать благорасположение, которое мы считаем правилом для каждого, причем наше суждение не основано на интересе и не создает его. С другой стороны, мы обладаем и интеллектуальной способностью суждения, которая априорно определяет благорасположение к чистым формам практических максим (поскольку они пригодны для всеобщего законодательства), которое мы превращаем в закон для каждого; при этом наше суждение не основывается на каком-либо интересе, но *все-таки создает его*. Удовольствие или неудовольствие называется в первом случае удовольствием или неудовольствием вкуса, во втором — морального чувства.

Но поскольку разум заинтересован также в том, чтобы идеи (непосредственный интерес к которым он возбуждает в моральном чувстве) имели и объективную реальность, то есть чтобы в природе обнаруживался хотя бы след того или намек на то, что в ней содержится какое-либо основание, позволяющее предполагать закономерное соответствие ее продуктов нашему независимому от интереса благорасположению (которое мы априорно признаем законом для каждого, хотя и не можем обосновать это доказательствами), то разум должен испытывать интерес к каждому свидетельству природы о такого рода соответствии; следовательно, душа не может размышлять о красоте *природы*, не ощущая одновременно интерес. Этот интерес родствен моральному; и тот, кто ощущает его по отношению к прекрасному в природе, может ощущать его лишь постольку, поскольку его интерес был уже до этого основан на нравственно добром. Следовательно, в том, кого красота природы непосредственно интересует, можно предполагать хотя бы склонность к доброй моральной настроенности.

Иные скажут, это истолкование эстетических суждений, которое устанавливает их родственность моральному чувству, слишком учено, чтобы считать его подлинным прочтением тайнописи, посредством которой природа в своих прекрасных формах образно говорит с нами. Но, во-первых, этот непосредственный интерес к прекрасному в природе действительно нельзя считать обычным; он свойствен лишь тем, чье мышление либо уже настолько развито, чтобы быть направлено на доброе, либо преимущественно восприимчиво к развитию; и затем ана-



логия между чистым суждением вкуса, которое, не завися от какого-либо интереса, позволяет ощутить благорасположение и одновременно априорно представляет его вообще присущим человечеству, с одной стороны, и, моральным суждением, которое совершает то же, исходя из понятий, — с другой, свидетельствует и без отчетливого, тонкого и преднамеренного размышления об устойчивом непосредственном интересе к предмету как первого, так и второго; разница лишь в том, что в первом случае этот интерес свободен, во втором — основан на объективных законах. К этому присоединяется еще восхищение природой, которая проявляет себя в своих прекрасных продуктах как искусство не только случайно, но как бы преднамеренно, по законосообразному предписанию и в качестве целесообразности без цели; поскольку мы нигде вне нас эту цель не обнаруживаем, мы, естественно, ищем ее в самих себе, а именно в том, что составляет последнюю цель нашего бытия — в моральном предназначении. (Вопрос об основании возможности подобной целесообразности в природе будет рассмотрен в разделе телеологии.)

Что благорасположение к прекрасному искусству в чистом суждении вкуса связано с непосредственным интересом не так, как благорасположение к прекрасной природе, также нетрудно объяснить. Ибо в искусстве прекрасное либо такое подражание прекрасной природе, которое доходит до иллюзии, — тогда оно действует, как красота природы, за которую ее принимают; либо это искусство намеренно явно рассчитано на наше благорасположение — тогда благорасположение к такому произведению основывалось бы, правда, непосредственно на вкусе, но возбуждало бы лишь опосредствованный интерес к лежащей в основе причине, то есть к искусству, которое может интересовать только посредством этой цели, но никогда само по себе. Быть может, скажут, что это происходит и в том случае, когда объект природы интересуется нас своей красотой лишь постольку, поскольку с ней связывают моральную идею; однако не это вызывает непосредственный интерес, а свойство природы само по себе, то, что она допускает такую связь, которая, следовательно, внутренне ей присуща.

Привлекательное в красоте природы, так часто встречающееся как бы слитым с прекрасной формой, отно-



сится либо к модификациям света (в окраске), либо к модификациям звука (в тонах). Ибо это — единственные ощущения, допускающие не только чувственное восприятие, но и рефлексию о форме этих модификаций чувств, и, таким образом, как бы служат языком, которым природа говорит с нами и в котором как будто заключен высший смысл. Так, белый цвет лилии располагает, как нам кажется, душу к идеям невинности, а затем семь цветов в их последовательности — от красного до фиолетового: 1) к идее возвышенного, 2) смелости, 3) приветливости, 4) скромности, 5) стойкости и 6) нежности. Пение птиц сообщает об их радости и удовлетворенности своим существованием. Так, во всяком случае, мы толкуем природу, независимо от того, состоит ли в этом ее намерение. Однако этот наш интерес к красоте обязательно требует, чтобы это действительно была красота природы, и совершенно исчезает, как только обнаруживается, что это обман и только искусство; причем исчезает настолько, что даже вкус не находит в нем больше ничего прекрасного, а зрение — ничего привлекательного. Что воспевают поэты больше, чем чарующе прекрасное пение соловья в одиноких кустах тихим летним вечером при мягком свете луны? Однако известны примеры, когда за неимением такого певца веселый хозяин вводил в заблуждение своих гостей, прибывших подышать свежим воздухом в сельской местности, вызывая их восторг полной иллюзией пения соловья, которому искусно подражал (с помощью тростника или камыша) скрытый в кустах озорной парень. Но как только обнаруживается обман, никто не согласен больше выносить это пение, которое казалось столь очаровательным. Так обстоит дело и с любой другой певчей птицей. Для того, чтобы мы испытывали непосредственный *интерес* к прекрасному, оно должно быть явлением природы или мы должны считать его таковым; тем более, когда мы считаем возможным допустить, что подобный интерес проявят и другие; действительно, мы называем грубым и низменным образ мыслей тех, кто не обладает *чувством* для восприятия красоты природы (ибо так мы называем ощущение интереса, вызванного ее созерцанием) и довольствуется наслаждением чувственными ощущениями, даруемыми трапезой или бутылкой.

§ 43

ОБ ИСКУССТВЕ ВООБЩЕ

1) *Искусство* отличается от *природы*, как делание (*fascere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства от продукта природы — как *произведение* (*opus*) от действия (*effectus*).

Правильнее было бы называть искусством лишь созидание посредством свободы, или произвола, полагающего в основу своих действий разум. Ибо хотя продукт пчел (правильно построенные соты) многие склонны называть произведением искусства, но происходит это только по аналогии с ним; как только вспоминают, что пчелы исходят в своем труде не из соображений собственного разума, сразу же говорят — это продукт их природы (инстинкта) и относят его в качестве искусства к их творцу.

Когда при обследовании торфяного болота находят, как это часто случается, обтесанный кусок дерева, то говорят, что это продукт не природы, а искусства; производящая его причина мыслила определенную цель, которой он обязан своей формой. Вообще искусство видят во всем, созданном таким образом, чтобы представление о нем как его причина предшествовало его действительности (даже у пчел), без того, чтобы действие этой причины могло *мыслиться*; если же что-либо называют собственно произведением искусства, чтобы отличить его от действия природы, то под этим всегда понимают творение человека.

2) *Искусство* как мастерство человека отличают и от науки (*умение* от *знания*), как практическую *способность* от теоретической, как технику от теории (как землемерное искусство от геометрии). И то, что человек может сделать, если только знает, что должно быть сделано, и ему, следовательно, достаточно известно, в чем должно заключаться желаемое действие, не называют искусством. Лишь то, что даже при совершеннейшем знании все-таки не сразу достигается умением, относится к искусству. Кампер очень точно описывает,

каким должен быть наилучший башмак, но, конечно, сам его сшить не мог\*.

3) *Искусство* отличается и от *ремесла*: первое называется *свободным*, второе может называться и *оплачиваемым искусством*. Первое рассматривают как нечто такое, что только в качестве игры, то есть занятия, самого по себе приятного, может оказаться (удаться) целесообразным; второе — как работу, то есть как занятие, само по себе неприятное, привлекательное лишь своим результатом (например, оплатой), к которому поэтому можно принуждать. Следует ли считать в цеховой табели о рангах часовщиков художниками, а кузнецов ремесленниками, — этот вопрос требует иной точки зрения и оценки, чем та, которую мы здесь избрали, а именно соотношения талантов, которые должны лежать в основе того или другого занятия. Я не буду здесь говорить о том, не следует ли и некоторые из семи так называемых свободных искусств относить к наукам, другие же приравнять ремеслам. Однако полезно напомнить, что во всех свободных искусствах все-таки требуется нечто принудительное, или, как это называют, *механизм*, без чего дух, который должен быть в искусстве *свободным* и только привносит жизнь в творение, вообще не имел бы тела и должен был бы полностью испариться (например, в поэзии — правильность языка и его богатство, а также просодия и размер стиха); ведь некоторые новые воспитатели полагают, что они будут наилучшим образом содействовать свободному искусству, если устранят в нем всякое принуждение и превратят его из труда в простую игру.

## § 44

### О ПРЕКРАСНОМ ИСКУССТВЕ

Не существует науки о прекрасном, есть только критика прекрасного; не существует

\* В моих краях простолюдин, кода ему предлагают задачу, которую Колумб решил с яйцом, говорит: *это не искусство, это только наука*. Другими словами, если это *знать*, то можно и *сделать*, и то же говорят о мнимом искусстве фокусников. Но что ловкость канатоходца — искусство, никто отрицать не станет.

и прекрасной науки, есть лишь прекрасное искусство. Ибо что касается первой, то надлежало бы научно, то есть посредством доказательств, установить, следует ли что-либо считать прекрасным или нет; суждение о красоте, если бы оно принадлежало науке, не было бы суждением вкуса. Что касается второй, то наука, которая в качестве таковой должна быть прекрасной, нелепость. Ибо в таком случае мы, требуя в ней как науке оснований и доказательств, услышали бы в ответ преисполненные хорошего вкуса высказывания (*bon mots*). Принятое выражение *прекрасные науки* возникло, без сомнения, только вследствие того вполне правильного усмотрения, что прекрасному искусству в его совершенстве требуется много знаний, например, знание древних языков, произведений авторов, считающихся классическими, знание истории, древности и т. д.; поскольку эти исторические науки составляют необходимую подготовку и основу прекрасного искусства, а отчасти и потому, что под этим понимают и знание произведений прекрасного искусства (красноречия и поэзии), они из-за смешения слов стали и сами называться прекрасными науками.

Если искусство для познания возможного предмета совершает только необходимые действия, чтобы сделать его действительным, то это *механическое искусство*; если же его непосредственная цель — вызвать чувство удовольствия, оно называется *эстетическим искусством*. Оно может быть либо *приятным*, либо *прекрасным*. В первом случае цель искусства состоит в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как *ощущениям*; во втором случае — чтобы удовольствие сопутствовало представлениям как *видам познания*.

Приятные искусства — те, цель которых — только доставлять наслаждение; к ним относится то привлекательное, что может развлечь общество за трапезой: занимательный рассказ, умение вызвать свободную оживленную беседу, настроить шутками и смехом на веселый лад, когда можно, как говорят, многое сболтнуть и никто не отвечает за сказанное, так как это рассчитано на минутное развлечение, а не на то, чтобы служить материалом для размышления и повторения.

(Сюда относится также сервировка стола или на больших пирах музыка, которая странным образом создает лишь приятный шум, поднимающий настроение, никто не обращает ни малейшего внимания на композицию, и музыка лишь способствует непринужденному разговору с соседом.) Сюда же от-



носятся всякие игры, единственный смысл которых состоит в том, чтобы убить время.

Напротив, прекрасное искусство есть способ представления, сам по себе целесообразный, который, хотя и лишен цели, тем не менее поднимает культуру душевных сил для сообщения их обществу.

В самом понятии всеобщей сообщаемости удовольствия заключено, что данное удовольствие должно быть не удовольствием от наслаждения, возникающего из ощущения, а удовольствием от рефлексии; таким образом, эстетическое искусство в качестве прекрасного искусства есть то, которое руководствуется рефлектирующей способностью суждения, а не чувственным ощущением.

### § 45

#### ПРЕКРАСНОЕ ИСКУССТВО ЕСТЬ ТАКОЕ ИСКУССТВО, КОТОРОЕ ОДНОВРЕМЕННО ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ НАМ ПРИРОДОЙ

##### Воспринимая произведение

прекрасного искусства, следует сознавать, что это искусство, а не природа; однако целесообразность его формы все-таки должна представляться столь свободной от всякого принуждения произвольных правил, будто оно есть продукт природы. На этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей, которая должна быть вместе с тем целесообразной, зиждется то удовольствие, которое только и может быть всеобще сообщаемо, не основываясь на понятиях. Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выгладит как природа.

Ибо в общей форме можно сказать, касается ли это красоты в искусстве или в природе: *прекрасно то, что нравится только при оценке* (не в чувственном ощущении и не посредством понятия). В произведении искусства всегда заложено определенное намерение что-то создать. Однако если бы это было просто ощущением (чем-то лишь субъективным), которое должно сопровождаться удовольствием, то такое произведение нравилось бы в суждении лишь посредством чувственного восприятия. Если бы намерение заключалось в том, чтобы создать определенный

объект, то это намерение, осуществленное с помощью искусства, нравилось бы лишь посредством понятий. В обоих случаях искусство нравилось бы не просто при *оценке*, то есть не как прекрасное, а как механическое искусство.

Следовательно, целесообразность в продукте прекрасного искусства, будучи преднамеренной, не должна казаться таковой; другими словами, в произведениях прекрасного искусства мы должны как бы *видеть* природу, сознавая при этом, что перед нами произведение искусства. Продуктом природы произведение искусства кажется благодаря тому, что при всей точности в следовании правилам, с помощью которых оно только и может стать тем, чем оно должно быть, оно лишено *педантизма*, в нем не сквозит школьная премудрость, то есть нет и следа того, что художник видел перед своим умственным взором правило, накладывавшее оковы на его душевные силы.

## § 46 ПРЕКРАСНОЕ ИСКУССТВО — ЭТО ИСКУССТВО ГЕНИЯ

*Гений* — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как врожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: *гений* — это врожденная способность души (*ingenium*), *посредством которой* природа дает искусству правила.

Как бы ни обстояло дело с этой дефиницией, произвольна ли она или соответствует понятию, которое привыкли связывать со словом *гений* (что будет рассмотрено в последующем параграфе), но уже заранее можно считать доказанным, что по принятому здесь значению слова прекрасное искусство необходимо следует рассматривать как искусство *гения*.

Ибо каждое искусство предполагает правила, которые должны быть положены в основание произведения, чтобы его можно было назвать произведением искусства. Однако понятие прекрасного искусства не допускает, чтобы суждение о красоте его произведения выводилось из какого-

либо правила, определяющим основанием которого служит *понятие*, то есть чтобы в основу было положено понятие, которое указывало бы, каким образом это произведение возможно. Следовательно, прекрасное искусство само не может измыслить для себя правило, в соответствии с которым ему надлежит создать свое произведение. Но так как без предшествующего правила произведение искусства никогда не может быть названо таковым, то правило должно быть дано искусству природой субъекта (в частности посредством настроенности его способностей), другими словами, прекрасное искусство возможно только как продукт гения.

Из этого явствует, что гений 1) есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу; таким образом, главным его качеством должна быть *оригинальность*. 2) Поскольку возможна и оригинальная бессмыслица, продукты гения должны быть одновременно образцом, то есть служить *примером*; тем самым, хотя сами они возникли не в результате подражания, они должны служить для этой цели другим, то есть служить руководством или правилом суждений. 3) Гений сам не может описать или научно обосновать, как он создает свое произведение — он дает правила подобно *природе*; поэтому создатель произведения, которым он обязан своему гению, сам не ведает, как к нему пришли эти идеи, и не в его власти произвольно или планомерно придумать их и сообщить другим в таких предписаниях, которые позволили бы им создавать подобные произведения. (Поэтому, вероятно, слово гений есть производное от *genius*, своеобразного, данного человеку при рождении, охраняющего его и руководящего им духа, который и внушает ему эти оригинальные идеи.) 4) Посредством гения природа предписывает правила не науке, а искусству, и это лишь постольку, поскольку оно должно быть прекрасным искусством.

§ 47

ПОЯСНЕНИЕ И ПОДТВЕРЖДЕНИЕ  
ДАННОГО ВЫШЕ ТОЛКОВАНИЯ ГЕНИЯ

В том, что гений следует полностью противопоставлять *духу подражания*, согласны все. Поскольку же учение есть не что иное, как подражание, то величайшую способность, восприимчивость (понятливость) как таковую нельзя считать гением. Однако даже если человек мыслит или творит самостоятельно, а не только воспринимает то, что мыслили другие, более того, открывает что-либо в искусстве и науке, то и это еще недостаточное основание, чтобы называть такой (подчас великий) ум *гением* (в отличие от того, кого называют *глупцом*, ибо он способен только учиться и подражать), так как этому тоже можно научиться, следовательно, достигнуть естественным путем исследования и размышления в соответствии с правилами, что по своей специфике не отличается от того, что может быть достигнуто с помощью прилежания и посредством подражания. Так, всему тому, что Ньютон изложил в своем бессмертном труде о началах философии природы, — сколь ни велик должен был быть ум, способный открыть подобное, — все-таки можно научиться; но невозможно научиться вдохновенно создавать поэтические произведения, как бы подобны ни были предписания стихосложения и как бы превосходны ни были образцы. Причина заключается в том, что Ньютон мог сделать совершенно наглядными и предназначенными для того, чтобы следовать им, все свои шаги от первых начал геометрии до своих великих и глубоких открытий — и не только самому себе, но и любому другому; между тем ни Гомер, ни Виланд не может сказать, как возникают и сочетаются в его сознании полные фантазии и вместе с тем глубокие идеи, потому что он сам этого не знает, а следовательно, и не может научить этому другого<sup>34</sup>. Таким образом, в науке величайший первооткрыватель отличается от старательного подражателя и ученика лишь степенью; от того же, кого природа наградила даром создавать прекрасные произведения искусства, он отличается по своей специфике. Однако это отнюдь не умаляет заслуги тех великих мужей, которым человеческий род столь многим обязан, хотя они и отличаются от любимцев природы, обладающих талантом в области прекрасного искусства. Именно в том, что талант ученых направлен на достижение все более рас-



тущего совершенства в знании и связанной с ним пользы, а также на обучение этим знаниям других, заключается большое преимущество их по сравнению с теми, кто удостоился чести называться гением; ибо для гениев искусство где-нибудь останавливается, наталкиваясь на рубеж, преступить который оно не может — вероятно, он давно уже достигнут и отодвинут быть не может; к тому же такое умение не общается, оно дается каждому непосредственно природой, следовательно, с ним умирает, пока природа когда-нибудь вновь не одарит таким же талантом другого, которому нужен лишь пример, чтобы подобным же образом применить свой осознанный им талант.

Так как дар природы в искусстве (в качестве прекрасного искусства) должен дать правило, то возникает вопрос, каково же это правило? Оно не может быть выражено в формуле и служить предписанием, ибо тогда суждение о прекрасном могло бы определяться в понятиях; правило должно быть выведено из деяния, то есть из произведения, которое будет служить другим для проверки их таланта — образцом не для *подделывания*, а для *подражания*. Объяснить, как это возможно, трудно. Идеи художника пробуждают близкие идеи у его ученика, если природа одарила его способностями души в сходной пропорции. Поэтому образцы прекрасного искусства служат единственным средством передать эти идеи потомству — простым описанием этого достичь невозможно (особенно в области искусства слова), — да и здесь классическими могут стать лишь те описания, которые выражены на древних, мертвых, сохранившихся только в науке языках. Несмотря на то, что механическое искусство и прекрасное искусство — первое как искусство просто прилежания и обучения, второе как искусство гения — сильно отличаются друг от друга, не существует прекрасного искусства, в котором в качестве существенного условия не присутствовало бы нечто механическое, что можно понять и чему надлежит следовать по правилам; таким образом, что-то от *школьного* обучения составляет существенное условие искусства. Ибо в художественном творчестве необходимо мыслить нечто как цель, в противном случае произведение нельзя будет отнести к искусству, оно было бы просто продуктом случая. Но для того, чтобы подчинить произведение какой-либо цели, нужны определенные правила, от которых не следует отступать. По-



сколько оригинальность таланта составляет существенное (но не единственное) свойство гения, легкомысленные люди полагают, что заставят с наибольшей вероятностью видеть в них расцветающих гениев, если откажутся от принудительности всех школьных правил, считая, что лучше гарцевать на норовистой лошади, чем на обьеженной. Гений может дать лишь богатый *материал* для произведений прекрасного искусства, его обработка и *форма* требуют воспитанного школой таланта, способного использовать этот материал таким образом, чтобы он устоял перед способностью суждения. Если же кто-либо говорит и судит наподобие гения даже в делах, требующих самого тщательного исследования разума, то это уже просто смешно; и право, не знаешь, кто более смешон — фокусник ли, напускающий такой туман, что судить о чем-либо отчетливо уже невозможно, но зато можно беспрепятственно воображать что угодно, или публика, простосердечно полагающая, будто ее неспособность ясно понять» и вникнуть в чудо совершаемого объясняется тем, что ее забрасывают огромными массами новых истин, по сравнению с которыми детали (ясное объяснение и проверка основоположений в соответствии со школьными правилами) представляются ей не более чем дилетантством.

## § 48

### ОБ ОТНОШЕНИИ ГЕНИЯ К ВКУСУ

*Для суждения о прекрасных предметах как таковых требуется вкус, для самого же прекрасного искусства, то есть для создания подобных предметов, требуется гений.*

Если рассматривать гений как талант к прекрасному искусству (в чем и состоит, собственно, значение этого слова) и пытаться расчленить его на способности, сочетание которых необходимо, чтобы составить подобный талант, надо прежде всего точно определить различие между красотой природы, суждение о которой требует только вкуса, и красотой в искусстве, возможность которой (на что в суждении о подобном предмете также следует обратить внимание) требует гения.

Красота в природе — это *прекрасная вещь*; красота в искусстве — *прекрасное представление* о вещи.

Для того, чтобы судить о красоте в природе как таковой, мне не надо сначала иметь понятие о том, чем должен быть этот предмет; другими словами, мне нет необходимости знать материальную целесообразность (цель); в суждении нравится сама форма как таковая без знания цели. Но если предмет дан как произведение искусства и в качестве такового должен быть признан прекрасным, то, поскольку искусство всегда предполагает в причине (и ее каузальности) цель, сначала в основу должно быть положено понятие о том, какой должна быть эта вещь, и так как соответствие многообразного в вещи внутреннему ее назначению как цели есть совершенство вещи, то в суждении о красоте в искусстве одновременно должно быть принято во внимание и совершенство вещи, тогда как в суждении о красоте природы (как таковой) подобный вопрос даже не возникает. Правда, в суждении об одушевленных предметах природы, например, человека или лошади, обычно, когда судят об их красоте, принимают во внимание и объективную целесообразность; но это уже не чисто эстетическое суждение, не просто суждение вкуса. В этом суждении природа уже рассматривается не такой, какой она являет себя в качестве искусства, а поскольку она действительно *есть* искусство (хотя и сверхчеловеческое); телеологическое суждение служит эстетическому основой и условием, и эстетическое суждение должно принимать это во внимание. В таком случае, — если, например, говорят: «Это красивая женщина» — мыслят не что иное, как: природа прекрасно выражает в ее образе цели женского телосложения; ибо для того, чтобы предмет мыслился подобным образом посредством логически обусловленного эстетического суждения, надлежит иметь в виду не только форму, но и понятие.

Превосходство прекрасного искусства заключается именно в том, что оно изображает прекрасными вещи, которые в природе уродливы и отталкивающи. Ужасы, болезни, опустошения, войны и т. п. могут быть прекрасно описаны как вредные явления, даже изображены на картине. Лишь один вид уродства не может быть представлен соответственно его виду в природе, не уничтожая всякое эстетическое благорасположение, то есть красоту в искусстве — это уродство, вызывающее *отвращение*. Ибо поскольку в этом странном, основанном только на воображении ощущении предмет представлен так, будто он на-



пришивается на наслаждение, тогда как мы всеми силами препятствуем этому, то представление об этом предмете как предмете искусства больше не отличается в нашем ощущении от его природы и поэтому не может считаться прекрасным. Так, ваяние, поскольку в его творениях искусство почти уподобляется природе, исключило непосредственное изображение уродливых предметов и поэтому позволяет изображать, например, смерть (в виде прекрасного гения), воинскую доблесть (в виде Марса) посредством аллегории или атрибутов, которые выглядят привлекательно, то есть изображать предмет лишь косвенно посредством толкования разума, а не только для эстетического суждения.

Все сказанное относится к прекрасному представлению о предмете; оно, собственно говоря, есть лишь форма представления понятия, посредством которой понятие становится всеобщим сообщаемым. Для того, чтобы придать эту форму произведению прекрасного искусства, достаточно вкуса, с которым, развиг и направив его на ряде примеров, художник сопоставляет свое творение и после многих мучительных попыток обрести благорасположение находит наконец ту форму, которая ему нужна; следовательно, эта форма — не дело вдохновения или свободного порыва душевных сил, а результат длительного, даже изнурительного стремления к такому совершенствованию, которое позволит придать ей соответствие с мыслью, не нанося при этом ущерба свободе в игре душевных сил. Вкус есть лишь способность суждения, а не продуктивная способность; и поэтому то, что ему соответствует, не есть произведение прекрасного искусства — оно может быть также продуктом полезного и механического искусства или даже науки, созданным по определенным правилам, которым можно научиться и которым надлежит строго следовать. Привлекательная же форма, которую придают этому продукту, — не более, чем средство общности и как бы манера представления, по отношению к которой еще сохраняется известная свобода, хотя этот продукт и связан с определенной целью. Так, требуют, чтобы столовый прибор или моральный трактат, даже проповедь имели форму прекрасного искусства, но не казались при этом *вычурными*; однако это еще не основание для того, чтобы называть их творениями прекрасного искусства. К нему относят стихотворение, музыкальное



произведение, картинную галерею и т. п., но и в том, что должно быть творением прекрасного искусства, часто обнаруживается гений, лишенный вкуса, или вкус, лишенный гения.

## § 49

### О СПОСОБНОСТЯХ ДУШИ, ОБРАЗУЮЩИХ ГЕНИЙ

О некоторых произведениях,

которые должны были бы, хотя бы отчасти, представлять собой прекрасное искусство, говорят, что они лишены *духовности*, хотя с точки зрения вкуса в них нет ничего вызывающего возражения. Стихотворение может быть очень милым и элегантным, но дух в нем отсутствует. Рассказ — точен и правилен, но лишенным духовности. Торжественная речь — основательной и вместе с тем изящной, но лишенной духовности. Разговор — часто достаточно занимателен, но дух в нем отсутствует; даже о женщине говорят: она красива, разговорчива и благопристойна, но в ней отсутствует дух. Что же здесь понимают под духом?

*Дух* в эстетическом смысле — это оживляющий принцип в душе. То, посредством чего этот принцип оживляет душу, материал, который он для этого использует, есть то, что целесообразно приводит душевные способности в движение, то есть в такую игру, которая сама себя поддерживает и сама укрепляет необходимые для этого силы. Я утверждаю: этот принцип есть не что иное, как способность изображения *эстетических идей*; под эстетической идеей я понимаю такое представление воображения, которое заставляет напряженно думать без того, чтобы ему могла быть адекватна какая-либо определенная мысль, то есть *понятие*; поэтому язык никогда не может полностью выразить и сделать понятным это представление. Легко заметить, что эта идея как бы находится в обратном соответствии (*pendant*) с *идеями разума*, представляющей собой понятие, которому никогда не может быть адекватно *созерцание* (*представление воображения*). Воображение (в качестве продуктивной способности познания) очень могущественно в создании как бы другой природы из материала, который ей дает действительная

природа. Мы предаемся ему, когда опыт представляется нам слишком будничным, переделываем опыт, правда, по все еще аналогичным законам, однако и по принципам, находящимся выше, в разуме (они столь же естественны для нас, как те, посредством которых рассудок схватывает эмпирическую природу); при этом мы чувствуем себя свободными от закона ассоциации (присущего эмпирическому применению этой способности); ибо, хотя природа дает нам материал согласно данному закону, этот материал может быть переработан нами в нечто совершенно другое, а именно в то, что превосходит природу.

Подобные представления воображения можно называть *идеями*: отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то находящемуся за пределами опыта и, таким образом, пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальные идеи), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и это главное, потому, что им в качестве внутренних созерцаний не может быть полностью адекватным никакое понятие. Поэт решается представить в чувственном облике идею разума о невидимых сущностях — царство блаженных, преисподнюю, вечность, сотворение мира и т. п. — или то, примеры чего, правда, даны в опыте, но что выходит за его пределы, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, славу и т. д. сделать их с помощью воображения, которое стремится следовать примеру разума в достижении величайшего, чувственно воспринимаемыми в полноте, примера которой нет в природе; собственно говоря, только в поэзии эта способность эстетических идей может проявиться в полной мере. Рассмотренная же сама по себе, эта способность есть, по существу, только талант (воображения).

Если под понятие подводится представление воображения, которое необходимо для изображения, но само по себе требует такого глубокого мышления, которое никогда не может быть охвачено определенным понятием, тем самым безгранично расширяет само понятие эстетически, то воображение действует при этом творчески и приводит в движение способность интеллектуальных идей (разум), а именно заставляет мыслить по поводу этого представления (хотя это относится к понятию предмета) больше, чем могло бы быть постигнуто и уяснено в нем.

Те формы, которые не составляют самого изображения



данного понятия, а выражают в качестве дополнительных представлений воображения лишь связанные с ним следствия и его родственность другим понятиям, называют *атрибутами* (эстетическими) предмета, чье понятие как идея разума не может быть изображено адекватно. Так, орел Юпитера с молнией в когтях — атрибут могущественного владыки неба, а павлины — прекрасной владычицы неба. Эти атрибуты не представляют, подобно *логическим атрибутам*, то, что заключено в наших понятиях о возвышенности и величии творения, они отражают нечто другое, что дает воображению повод распространиться на множество родственных понятий, которые позволяют мыслить большее, чем может быть выражено в понятии, определенном словами; они дают *эстетическую* идею, которая служит идее разума вместо логического изображения, в сущности же для того, чтобы оживить душу, открывая ей необозримую область родственных представлений. Прекрасное искусство применяет это не только в живописи и ваянии (где обычно употребляется термин «атрибуты»); поэзия и ораторское искусство также заимствуют дух, оживляющий их слова, у эстетических атрибутов предметов, сопутствующих логическим атрибутам и придающих изображению размах, который заставляет мыслить больше, хотя и в неразвитом виде, чем может быть охвачено понятием, то есть определенным словесным выражением. Ограничусь для краткости лишь несколькими примерами.

Если великий король в одном из своих стихотворений говорит: «Уйдем из жизни без ропота и ни о чем не жалея, ибо мы оставляем мир, осыпанный благодеяниями. Так солнце, завершив свой дневной путь, освещает мягким светом небо, и последние лучи, которые оно посылает в эфир, — это его последние вздохи на благо мира»<sup>35</sup>, то этими сказанными на склоне лет словами он оживляет свою космополитическую в ее настроенности идею атрибутом, который воображение (вызывая безоблачным вечером в душе воспоминание о прелести прекрасного летнего дня) соединяет с этим представлением и который пробуждает множество ощущений и дополнительных представлений, не находящих своего выражения. С другой стороны, даже интеллектуальное понятие может в свою очередь служить атрибутом чувственного представления и оживить его идеей сверхчувственного; но только в том случае, если для этого использовано то эстетическое, которое субъек-



тивно связано с сознанием сверхчувственного. Так, например, поэт, описывая прекрасное утро, говорит: «Солнце проглянуло, как покой проглядывает из добродетели»<sup>36</sup>. Сознание добродетели, даже в том случае, если только мысленно стать на точку зрения добродетельного человека, наполняет душу множеством возвышенных и успокоительных чувств и открывает безграничную перспективу радостного будущего, которое полностью не могут выразить слова, соответствующие определенному понятию\*.

Одним словом, эстетическая идея есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанное в свободном его применении с таким многообразием частных представлений, что выражение, которое обозначало бы определенное понятие для него, найдено быть не может; следовательно, оно позволяет примыслить к понятию много неизреченного; чувство этого неизреченного оживляет познавательную способность и связывает дух с языком как просто буквой.

Таким образом, способности души, соединение которых (в определенном соотношении) составляет *гений*, — это воображение и рассудок. Но так как в применении для познания воображение находится под властью рассудка и подчинено ограничению, чтобы соответствовать его понятию, а в эстетическом отношении оно свободно и может сверх согласованности с понятием дать — правда, непреднамеренно — богатый содержанием, хотя и неразвитый материал для рассудка, который тот в своем понятии не принимал во внимание и который он применяет не столько объективно для познания, сколько субъективно для оживления познавательных способностей, следовательно, косвенно все-таки для познания, — то гений заключается, собственно говоря, в счастливом сочетании, которое нельзя обрести в науке или достигнуть прилежанием и которое позволяет найти идеи для данного понятия, а также *выразить* их таким образом, чтобы вызванная этим душев-

\* Быть может, никогда не было сказано ничего более возвышенного или не была более возвышенно выражена мысль, чем в надписи на храме Исиды (*матери-природы*): «я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не поднимал моего покрывала». Зегнер использовал эту идею в виде глубокомысленной, предпосланной его учению о природе виньетки, чтобы заранее внушить ученику, которого он намеревался ввести в этот храм, священный трепет, способный настроить его душу на торжественное внимание.

ная настроенность могла быть как сопутствующая понятию сообщена другим. Такой талант и есть, собственно говоря, то, что называют духом; ибо выразить неизреченное в состоянии души при известном представлении и сделать его всеобщим сообщаемым — будь то на языке живописи или пластики — требует способности схватывать быстро исчезающую игру воображения и придавать ей единство в понятии (именно поэтому оригинальном и вместе с тем предоставляющем новое правило, не следующее из предшествующих принципов или примеров), которое может быть сообщено без принуждения правилами.

\* \* \*

Возвращаясь после этого анализа к данному выше объяснению того, что называют *гением*, мы обнаруживаем: *во-первых*, что гений — это талант к искусству, а не к науке, где первое место должны занимать и определять совершаемые действия хорошо известные правила; *во-вторых*, что в качестве таланта к искусству гений предполагает определенное понятие о произведении как цели, а тем самым — рассудок, но вместе с тем и представление (хотя и неопределенное) о материале, то есть о созерцании, для изображения этого понятия, — следовательно, отношение воображения к рассудку; *в-третьих*, что гений проявляется не столько в осуществлении намеченной цели, в изображении определенного *понятия*, сколько в изложении или выражении *эстетических идей*, содержащих богатый материал для данной цели, и тем самым представляет воображение в его свободе от всякого подчинения правилам, но тем не менее целесообразным для изображения данного понятия; и, наконец, *в-четвертых*, что непринужденная, непреднамеренная, субъективная целесообразность в свободном соответствии воображения закономерности рассудка предполагает такое соотношение и настроенность этих способностей, к которым не ведет никакое следование правилам, будь то науки или механического подражания, но может создать лишь природу субъекта.

В соответствии с указанными предпосылками гений есть служащая образцом оригинальность природного дара субъекта в его *свободном* использовании своих познавательных способностей.

Таким образом, произведение гения (то, что в этом



произведении следует приписать гению, а не возможному обучению или школе) — пример не для подражания (ибо тогда было бы утрачено то, что есть в произведении гений и составляет дух творения), а для следования ему другого гения, в котором благодаря этому пробуждается чувство собственной оригинальности, позволяющей ему осуществлять в искусстве свободу от правил таким образом, что искусство само получает новое правило, благодаря чему талант становится образцом. Но поскольку гений — любимец природы и его следует считать редким явлением, то его пример служит для других способных людей школой, то есть методическим руководством по правилам, в той мере, в какой их удалось извлечь из произведений его духа и их своеобразия; для них прекрасное искусство есть подражание, для которого природа дала правило через посредство гения.

Однако такое подражание становится *обезьянничанием*, если ученик *повторяет* все, даже то уродливое, что гений вынужден был допустить, потому что устранить это было невозможно, не ослабляя идею. Подобное дерзание может считаться заслугой только гения; ему разрешена известная *смелость* выражения и вообще ряд отклонений от общих правил; но этому отнюдь не следует подражать, само по себе оно остается ошибкой, которой надо избегать; она составляет как бы привилегию гения, ибо от робкой осмотрительности пострадала бы неподражаемость его духовного порыва. Другой вид обезьянничанья — *манерность*; это подражание только *своеобразию* (оригинальности) как таковому, стремление по возможности отдалиться от подражателей, не обладая при этом талантом, позволяющим *служить образцом*. Существуют два *способа* (modus) изложения своих мыслей, один из них называется манерой (modus aestheticus), другой — методом (modus logicus); они отличаются друг от друга тем, что первый руководствуется только *чувством* единства в изложении, второй же следует в этом определенным *принципам*. Для прекрасного искусства значим лишь первый способ. *Манерным* произведение искусства называется лишь в том случае, если художник стремится к тому, чтобы выражение его идеи было особенным, и не соотносит его с соответствием идее. Кичливость (напыщенность) и аффектация, направленные только на то, чтобы отличаться от обычного (но не обладая при этом духом),



подобны поведению человека, о котором говорят, что он сам себя слушает, или того, кто стоит и движется, как на сцене, стараясь привлечь к себе внимание, что всегда выдает дилетанта.

## § 50

### О СВЯЗИ ВКУСА С ГЕНИЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРЕКРАСНОГО ИСКУССТВА

Если спрашивается, что важнее в произведениях прекрасного искусства — проявление гения или вкуса, то это равносильно вопросу, что имеет в них большее значение — воображение или способность суждения. Поскольку искусство при наличии в нем гения заслуживает быть названным *вдохновенным* и только при наличии вкуса *прекрасным* искусством, то последнее, во всяком случае в качестве необходимого условия (*conditio sine qua non*), — главное, на что следует обращать внимание в суждении об искусстве как прекрасном. Богатство и оригинальность идей необходимы не столько для красоты, сколько для соответствия воображения в его свободе с закономерностью рассудка. Ибо все богатство воображения порождает в своей не подчиняющейся законам свободе только нелепость; напротив, способность суждения — это способность привести воображение в соответствие с рассудком.

Вкус, как и способность суждения вообще, есть дисциплина (воспитание) гения; она сильно подрезает ему крылья и делает его благонравным и изысканным; вместе с тем вкус осуществляет руководство над гением, указывая ему, на что и в какой степени он может распространяться, оставаясь целесообразным; внося ясность и порядок в полноту мыслей, вкус делает идеи устойчивыми, способными вызывать длительное и всеобщее одобрение, побуждать к деятельности других и постоянно развивать культуру. Поэтому, если при столкновении этих двух свойств в художественном произведении следует чем-либо пожертвовать, то это, скорее, должно относиться к гению; способность же суждения, которая в вопросах прекрасного искусства высказывается, исходя из собственных принципов, допустит скорее ограничение

свободы и богатства воображения, чем ограничение рассудка.

Следовательно, для прекрасного искусства требуются *воображение, рассудок, дух и вкус\**.

## § 51

### О ДЕЛЕНИИ ПРЕКРАСНЫХ ИСКУССТВ

Красотой вообще (будь то красота природы или красота искусства) можно назвать *выражение* эстетических идей, с той только разницей, что в прекрасном искусстве эту идею должно вызывать понятие об объекте, а в прекрасной природе для того, чтобы пробудить и сообщить идею, выражением которой должен служить объект, достаточно рефлексии о данном созерцании без понятия того, чем должен быть объект.

Если, следовательно, мы хотим дать деление прекрасных искусств, то в качестве наиболее удобного принципа для этого нам надлежит, по крайней мере в виде попытки, избрать аналогию искусства с тем способом выражения, которым люди пользуются в разговоре, чтобы как можно более полно сообщить о себе друг другу, то есть не только свои понятия, но и ощущения\*\*. Этот способ выражения состоит в *слове*, жесте и тоне (артикуляции, жестуляции и модуляции). Только при соединении этих трех видов можно полностью выразить то, что хочет сообщить говорящий. Ибо таким образом мысль, созерцание и ощущение одновременно и в соединении передаются другому.

Существуют только три вида прекрасных искусств: *словесное, изобразительное* и искусство *игры ощущений* (в качестве впечатлений внешних чувств). Это деление можно произвести и дихотомически, — чтобы прекрасные искусства делились на искусство выражения мыслей или созерцаний, а оно в свою очередь делилось бы по форме

\* Три первые способности *объединяются* четвертой. Юм в своей «Истории» дает <sup>37</sup> понять англичанам, что, хотя в своих работах они в доказательствах трех первых свойств, рассмотренных *обособленно*, не уступают ни одному народу мира, в отношении четвертого, объединяющего три предыдущих, предпочтение следует отдать французам.

\*\* Пусть читатель не рассматривает данный набросок возможного деления прекрасных искусств как разработанную теорию. Это лишь одна из попыток, которые можно и должно предпринимать.

или материи (по ощущению). Однако такое деление выглядело бы слишком абстрактным и не столь соответствующим обычным понятиям,

1. К словесным искусствам относятся *красноречие* и *поэзия*. *Красноречие* — это искусство заниматься делом рассудка как свободной игрой воображения; *поэзия* — заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка.

Следовательно, *оратор* возвещает о деле и осуществляет его так, будто оно просто *игра* идеями, чтобы занять слушателей. *Поэт* возвещает только о занимательной игре идеями, и тем не менее рассудку представляется, будто поэт намеревался заниматься только его делом. Соединение и гармония обеих познавательных способностей, чувственности и рассудка, которые не могут обойтись друг без друга и вместе с тем не могут быть соединены без принуждения и взаимного ущерба, должно казаться непреднамеренным и происходящим как бы само собой; в противном случае это не *прекрасное* искусство. Поэтому в нем следует избегать всего нарочитого и педантичного. Прекрасное искусство должно быть свободным в двойном значении этого слова: как потому, что, в отличие от занятия для заработка, оно не есть труд, количество которого можно установить, востребовать и оплатить по определенному мерилу, так и потому, что душа чувствует себя, правда, занятой, но, не стремясь при этом к другой цели (независимо от вознаграждения), умиротворенной и пробужденной.

Таким образом, хотя оратор и дает нечто сверх обещанного, а именно занимательную игру воображения, он не полностью выполняет свое обещание, то есть то, что по существу и есть возвещенное им дело, а именно целесообразно занять рассудок. Напротив, поэт обещает мало, возвещает лишь игру идеями, но совершает нечто достойное того, чтобы им занимались, а именно, играя, дает рассудку пищу и посредством воображения — жизнь его понятиям; тем самым оратор дает, в сущности, меньше, поэт — больше, чем обещает.

2. Изобразительные искусства или искусства выражения идей в *чувственном созерцании* (не посредством представлений воображения, которые возбуждаются словами) — это либо искусство *чувственной истины*, либо искусство *чувственной иллюзии*. Первое называется *пла-*



*стикой*, второе *живописью*. Оба они создают в пространстве образы для выражения идей. Одно создает образы, воспринимаемые двумя чувствами, зрением и осязанием (хотя осязание предназначено не для ощущения красоты), другое — образы, воспринимаемые только зрением. В основе того и другого в воображении лежит эстетическая идея (*archetypum*, прообраз); образ же, который составляет выражение этой идеи (*ektypum*, воспроизведение), дается либо в его телесной протяженности (так же как существует сам предмет), либо так, как он рисуется глазу (по его видимости на плоскости); или, при воспроизведении, условием рефлексии делают либо отношение к действительной цели, либо лишь видимость этой цели.

К *пластике* как первому виду прекрасного изобразительного искусства относятся ваяние и зодчество. *Первое* — это искусство, телесно изображающее понятия вещей так, как они *могли бы существовать в природе* (но, как прекрасное искусство, оно принимает во внимание эстетическую целесообразность); *второе* — искусство представлять понятия вещей, возможных *только в искусстве*, форма которых имеет для этого своим определяющим основанием не природу, а произвольную цель, но представлять их при этом эстетически целесообразно. В зодчестве главное — определенное *использование* предмета, созданного искусством, и это как условие ограничивает эстетические идеи. В ваянии главная цель — *выражение* эстетических идей. Так, статуи людей, богов, животных и т. п. относятся к ваянию; храмы, пышные здания для публичных собраний, а также жилища, триумфальные арки, колонны, гробницы и т. п., воздвигнутые для увековечения памяти, относятся к зодчеству. Сюда же можно отнести хозяйственную утварь (поделки столяра и другие обиходные вещи такого рода); существенное в произведении зодчества — это соответствие продукта возможности его определенного использования, тогда как произведение скульптуры, которое создано только для созерцания, и должно нравиться само по себе, есть в качестве телесного изображения просто подражание природе, но в соотношении с эстетическими идеями; однако *чувственная истина* не должна доходить до того, чтобы произведение переставало быть искусством и продуктом произвола.

*Живопись* — второй вид изобразительных искусств,



художественно изображающий *чувственную видимость* в ее связи с идеями, я бы разделил на искусство прекрасного *изображения природы* и искусство прекрасного *сочетания ее продуктов*. Первое — *собственно живопись*, второе — *декоративное садоводство*. Ибо первое дает лишь видимость телесной протяженности, второе дает эту протяженность в ее истине, но при этом лишь видимость ее использования и применения для других целей, а не только для игры воображения при созерцании его форм\*. Это не что иное, как украшение земли тем же многообразием (травы, кусты, цветы и деревьями, даже водами, холмами и долинами), которое предлагает созерцанию природа, с той только разницей, что здесь это сочетается иначе и в соответствии с определенными идеями. Но прекрасное сочетание телесных вещей так же, как и живопись, дано только для глаза; осязание не может дать наглядного представления о такой форме. К живописи в широком смысле слова я бы отнес также украшение комнат обоями, орнаментом и красивой мебелью, которые служат только для лицемерия, а также искусство одеваться со вкусом (кольца, табакерки и т. д.). Ибо клумбы со всевозможными цветами, комнаты со всевозможными украшениями (в том числе и наряды дам) составляют своего рода картину на пышном празднестве, которая, подобно подлинным картинам (не ставящим своей целью *обучать* истории или естествознанию), служат только лицемерию, чтобы занять идеями воображение в его свободной игре и занять без определенной цели способность эстетического суждения. Техника создания всех этих укра-

\* Что декоративное садоводство может рассматриваться как вид живописи, хотя оно и представляет свои формы телесно, кажется странным; но поскольку оно берет свои формы действительно из природы (деревья, кусты, травы и цветы лесов и полей, по крайней мере вначале) и поскольку оно не есть искусство, подобно пластике, условием совершаемого им сочетания продуктов природы служит (в отличие от зодчества) не предмет и его цель, а лишь свободная игра воображения в созерцании, то в этом оно совпадает с чисто эстетической живописью, не имеющей определенной темы (сопоставляющей, развлекающей, с помощью света и тени воздух, землю и воду). И вообще пусть читатель рассматривает все сказанное здесь только как попытку объединить различные виды прекрасного искусства одним принципом, которым в данном случае служит принцип выражения эстетических идей (по аналогии с языком), а отнюдь не как окончательно принятую их дедукцию.

шений может быть по своим механическим приемам самой различной и требовать самых различных художников, но суждение вкуса о том, что в этом искусстве прекрасно, имеет одно назначение: судить только о формах (не принимая во внимание цель данного произведения) так, как они предстают перед нашим взором в отдельности или в своем соединении, по действию, которое они оказывают на воображение. Уподобление изобразительного искусства (по аналогии) мимике, сопровождающей речь, оправдывается стремлением духа художника дать посредством своих образов телесное выражение того, что и как он мыслил, как бы заставить само произведение говорить посредством мимики — обычная игра нашей фантазии, наделяющей безжизненные вещи в соответствии с их формой духом, который говорит из них.

3. Искусство *прекрасной игры ощущений* (которые возбуждаются извне, но игра которых должна обладать всеобщей сообщаемостью) может касаться лишь соотношения различных степеней настроенности (напряженности) чувства, воспринимающего ощущение, то есть его тона; и в этом широком смысле оно может быть разделено на художественную игру ощущений слуха и зрения, то есть на *музыку* и *искусство колорита*. Примечательно, что оба эти чувства обладают помимо восприимчивости к впечатлениям, необходимой, чтобы получать посредством них понятия о внешних предметах, еще особым, связанным с этим ощущением, о котором трудно сказать, лежит ли в его основе чувство или рефлексия; эта восприимчивость может иногда отсутствовать, хотя при этом чувство, поскольку речь идет о познании им объекта, совсем не всегда слабо развито, а иногда даже необычайно тонко. Это означает: нельзя с уверенностью сказать, есть ли краска или тон лишь приятные ощущения или уже сами по себе — прекрасная игра ощущений и в качестве таковой ведут к благорасположению, испытываемому от формы в эстетическом суждении. Если подумать о скорости колебаний света или, во втором случае, о скорости колебаний воздуха, которая, вероятно, во много раз превосходит нашу способность судить непосредственно при восприятии о соотношении производимого ею деления времени, то следовало бы предположить, что ощущается только *действие*



этих колебаний на эластичные части нашего тела, совершаемое же им *деление времени* не замечается и не привносится в суждение, другими словами, с красками и звуками связывается только приятность, а не красота их композиции. Но если подумать, *во-первых*, о математической стороне того, что может быть сказано о пропорции этих колебаний в музыке и в ее оценке, и судить, как подобает, о контрастах красок по аналогии с музыкой, если, *во-вторых*, обратить внимание на то, что в ряде, правда, очень редких случаев люди, обладающие наилучшим зрением, не различают красок, а обладающие тончайшим слухом, не различают звуков, далее, на тех, кто этой способностью обладает и воспринимает изменение качества (не только степени ощущения) при различной напряженности на шкале красок и звуков, а также, что их число предназначено для постижимых различений, — то окажется необходимым рассматривать оба названных ощущения не просто как чувственное впечатление, а как действие суждения о форме в игре многих ощущений. Различие мнений в суждении об основе музыки может изменить дефиницию лишь в том смысле, что музыку сочтут либо, как это сделали мы, прекрасной игрой ощущений (посредством слуха), либо игрой *приятных* ощущений. Только в первом случае музыка полностью представляется *прекрасным* искусством, во втором случае — *приятным* искусством (по крайней мере отчасти).

## § 52

### О СОЕДИНЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ ПРЕКРАСНЫХ ИСКУССТВ В ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Красноречие может быть соединено с живописным изображением как своих субъектов, так и предметов в *драме*, поэзия с музыкой — в *пении*, пение же с живописным (театральным) изображением — в *опере*, игра ощущений в музыке с игрой образов — в танце и т. д. Так же и изображение возвышенного, поскольку оно относится к прекрасному искусству, может соединиться с красотой в *рифмованной трагедии*, *дидактическом стихотворении* и в *оратории*; и в таких соединениях прекрасное

искусство становится еще более художественным; но становится ли оно также прекраснее (когда перекрещиваются столь многообразные различные виды), вызывает в ряде случаев сомнение. Во всяком прекрасном искусстве существенное заключено в форме, целесообразной для наблюдения и суждения, где удовольствие есть одновременно и культура и располагает дух к идеям, тем самым делая его восприимчивым к ряду подобных удовольствий и развлечений в форме, а не в материи ощущения (в привлекательности или трогательности), когда все дело только в наслаждении, которое ничего не оставляет в идее, притупляет дух, постепенно вызывает отвращение к предмету и делает душу вследствие осознания ею нецелесообразности своей настроенности по суждению разума недовольной и капризной.

Если прекрасное искусство не сочетает в той или иной степени с моральными идеями, которые только и создают самостоятельное благорасположение, то именно таковой окажется в конце концов его судьба. В этом случае оно служит лишь для развлечения, потребность в котором становится тем больше, чем чаще к нему обращаются, стремясь устранить недовольство души собой, делая ее все более бесполезной и недовольной собой. Вообще связи искусства с моральными идеями больше всего способствует красота природы, если с раннего возраста привыкнуть наблюдать за ней, судить о ней и любоваться ею.

### § 53

#### СРАВНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПРЕКРАСНЫХ ИСКУССТВ ПО ИХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ

Первое место среди всех искусств занимает *поэзия* (она почти полностью обязана своим происхождением гению и меньше всего руководствуется примерами и предписаниями). Поэзия расширяет душу тем, что дает воображению свободу и в пределах данного понятия избирает из безграничного многообразия возможных согласующихся с ним форм ту, которая связывает изображение понятия с таким богатством мыслей, адекватным которому не может быть ни одно выражение в языке, и, следовательно, эстетически возвышается до идей. Поэзия укрепляет ду-

шу, позволяя ей почувствовать свою свободную, самодеятельную и независимую от природного назначения способность рассматривать природу как явление и судить о ней по воззрениям, которые сама природа не дает в опыте ни чувству, ни рассудку, и, таким образом, использовать природу для сверхчувственного, как бы в качестве его схемы. Поэзия играет видимостью, создаваемой по своему усмотрению, не прибегая к обману, ибо она сама объявляет свое занятие лишь игрой, которая, однако, может быть целесообразно использована рассудком для его дела. Красноречие, если под ним понимать искусство уговаривать, то есть вводить в заблуждение с помощью красивой видимости (в качестве *ars oratoria*), а не просто умение красиво говорить (красоту слога и стиля), есть диалектика, заимствующая у поэзии лишь необходимое для того, чтобы настроить души, до того как они вынесут свое суждение в пользу оратора, и таким образом лишит это суждение свободы; поэтому применение красноречия не следует рекомендовать ни в суде, ни на кафедре. Ибо когда речь идет о гражданских законах, о праве отдельных лиц или о продолжительном наставлении и определении умов к правильному пониманию и добросовестному выполнению своих обязанностей, недостойно такого важного дела допускать даже след чрезмерного остроумия и воображения, а тем более искусства уговаривать и располагать в чью-либо пользу, ибо хотя это искусство часто применяется для достижения самих по себе правомерных и похвальных целей, оно неприемлемо потому, что способствует субъективному искажению максим и убеждений, пусть даже объективно деяние правомерно; ведь недостаточно совершать правое, но и совершать это следует лишь на том основании, что оно есть правое. К тому же просто ясное понятие о такого рода человеческих обстоятельствах, живо изложенное, иллюстрированное примерами и свободное от нарушений правил благозвучия языка или благопристойности выражения соответственно идеям разума (что в своей совокупности и составляет красноречие), уже само по себе оказывает достаточное влияние на души людей, и нет никакой необходимости прибегать к механизму уговоров, которые, поскольку они могут быть использованы также для оправдания или сокрытия порока и заблуждения, не могут заглушить тайного подозрения в желании оправдать вину изощренным хитроумием. В поэзии все происходит честно и открыто. Она признается в том, что хочет просто вести занимательную игру



воображения, причем по форме в согласовании с законами рассудка, и не стремится перехитрить или запутать рассудок чувственным изображением\*.

Вслед за поэзией я бы назвал, если речь идет о *привлекательности* и *душевном волнении*, то искусство, которое ближе всего к ней из словесных искусств и очень естественно с ней соединяется, а именно *музыку*. Ибо хотя музыка и говорит только посредством ощущений без понятий, тем самым, в отличие от поэзии, не оставляет ничего для размышления, она многообразнее и, несмотря на свою преходящность, глубже волнует душу; правда, ее скорее можно назвать наслаждением, чем культурой (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некой как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид прекрасного искусства. Поэтому музыка, подобно всякому наслаждению, требует частой перемены и не выдерживает многократного повторения, нагоняя этим скуку. Привлекательность, которую музыка сообщает столь всеобщее, основывается, вероятно, на том, что каждое выражение языка связано в своей совокупности со звучанием, соответствующим его смыслу, что это звучание в большей или меньшей степени выражает аффект говорящего и в свою очередь возбуждает аффект в слушающем, вызывающий в нем идею, которая выражена в языке таким

\* Должен признаться, что прекрасное стихотворение всегда доставляло мне чистое удовольствие, тогда как чтение наилучшей речи римского народного трибуна, современного парламентского деятеля или проповедника всегда было связано с неприятным чувством неодобрения подобного, основанного на ухищрении искусства, которое, оперируя людьми как механизмом, способно заставить их выносить по важным вопросам суждения, какие по спокойном размышлении должны терять для них всякий вес. Убедительность и красота речи (вместе они создают риторiku) принадлежат к прекрасному искусству, но ораторское искусство (*ars oratoria*) в качестве искусства пользоваться людскими слабостями в своих целях (пусть даже они задуманы как благонамеренные или действительно таковы) не заслуживает *уважения*. К тому же своего высшего развития оно достигло в Афинах и в Риме в то время, когда государство приближалось к своей гибели и истинно патриотический образ мыслей угасал. Тот, кто при ясном понимании вопроса владеет всем богатством и чистотой языка и при наличии плодотворного воображения, способного изображать его идеи, откликается сердечным участием на все истинно доброе, есть *vir bene dicendi peritus*, тот безыскусственный и убедительный оратор, каким его хотел видеть Цицерон, хотя сам не всегда оставался верен этому идеалу.

звучанием; а так как модуляция есть как бы всеобщий, понятный каждому человеку язык ощущения, музыка сама по себе пользуется ею со всей присущей ей выразительностью и, таким образом, по закону ассоциации сообщает всем естественно связанные с этим эстетические идеи; но, поскольку эти идеи не суть понятия и определения мысли, форма сочетания этих ощущений (гармония, мелодия) служит, в отличие от формы языка, только для того, чтобы посредством их пропорциональной настроенности (которая, так как в звуках она основывается на отношении числа вибраций воздуха в определенное время, поскольку звуки соединяются одновременно или в последовательности, может быть подведена под определенные математические правила) выразить эстетическую идею целого неизреченного богатства мыслей в соответствии с определенной темой, составляющей господствующий в музыкальном произведении аффект. С этой математической формой, хотя и не представленной в определенных понятиях, только и связано благорасположение, которое . рефлексия о таком множестве сопровождающих друг друга или следующих друг за другом ощущений связывает с их игрой как значимым для каждого условием этой формы; и, только исходя из этой формы, можно считать себя вправе заранее высказывать в своем вкусе суждение каждого.

Однако с привлекательностью и душевным волнением, вызываемым музыкой, математика безусловно ни в коей мере не связана; она лишь необходимое условие (*conditio sine qua* поп) того соотношения впечатлений, как в их связи, так и чередовании, которое позволяет соединить их воедино и помешать им уничтожить друг друга, сочетать их в непрерывном движении и оживлении души посредством созвучных с этим аффектов и тем самым привести ее к спокойному самонаслаждению.

Если же оценивать значимость прекрасных искусств по той культуре, которую они дают душе, и принять за масштаб расширение способностей, которые должны объединиться в способности суждения для познания, то музыка, поскольку она играет лишь ощущениями, займет среди прекрасных искусств низшее место (хотя в том, что ценится как приятное, быть может, высшее). Следовательно, в этом отношении изобразительные искусства превосходят ее; ибо, вовлекая воображение в свободную

и вместе с тем соответствующую рассудку игру, они одновременно заняты делом, создавая произведение, которое служит рассудочным понятиям длительно действующим и самим по себе рекомендуемым средством, способствующим соединению этих понятий с чувственностью, и тем самым как бы доходчивости высших познавательных способностей. Эти два вида искусств идут совершенно различными путями: первый — от ощущения к неопределенным идеям; второй — от определенных идей к ощущениям. Последние производят *длительное*, первые — преходящее впечатление. Воображение может восстановить впечатление и переходить в этом приятное развлечение; преходящие же впечатления либо сразу полностью исчезают, либо, если изображение произвольно их повторяет, они становятся скорее назойливыми, чем приятными; сверх того, музыке недостает вежливости; дело в том, что она, преимущественно из-за характера своих инструментов, распространяет свое влияние дальше, чем требуется (на соседей), таким образом, как бы навязывается и тем самым ущемляет свободу других, находящихся вне музыкального общества. Этому недостатка лишены те виды искусства, которые обращаются к зрению, ведь для того, чтобы они не производили впечатления, достаточно отвести взор. Воздействие музыки подобно наслаждению от далеко распространяющегося запаха. Тот, кто вынимает из кармана надушенный платок, заставляет вдыхать этот аромат всех вокруг себя и рядом с собой против их воли, принуждая их, если они хотят дышать, одновременно и наслаждаться; почему это и вышло из моды .

Из изобразительных искусств я отдал бы предпочтение *живописи*, отчасти потому, что она в качестве искусства рисунка лежит в основе всех остальных видов изобразительного искусства, отчасти же потому, что она способна значительно глубже проникать в область идей и в соответствии с ними расширять область созерцания в большей степени, чем это доступно другим видам искусства.

\* Те, кто рекомендовал для домашних благочестивых занятий духовные песнопения, не подумали о том, что таким *шумным* (и именно поэтому обычно фарисейским) благочестием они причиняют большое неудобство публике, заставляя соседей либо петь с ними, либо прервать свои размышления.

§ 54  
ПРИМЕЧАНИЕ

Между тем, что нравится только в оценке, и тем, что *доставляет удовольствие* (нравится в ощущении), существует, как мы часто показывали, значительная разница. Второго, в отличие от первого, нельзя ждать от каждого. Удовольствие (даже если причина его заключена в идеях) всегда, по-видимому, состоит в чувстве, которое благотворно влияет на всю жизнь человека, тем самым и на его физическое состояние, то есть здоровье; поэтому Эпикур, считая всякое удовольствие в сущности телесным ощущением, был, быть может, не так уж не прав, только сам не понимал себя, когда причислял к удовольствию интеллектуальное и даже практическое благорасположение. Если иметь в виду последнее различие, то можно понять, как удовольствие может не нравиться тому, кто его ощущает (например, радость нуждающегося, но благонамеренного человека при получении наследства от любящего, но скарредного отца), как глубокая скорбь может даже нравиться тому, кто ее испытывает (например, горе вдовы, вызванное смертью ее обладавшего многими достоинствами мужа), как удовольствие может, сверх того, еще и нравиться (например, удовольствие от наук, которыми мы занимаемся) или как боль (например, причиняемая ненавистью, завистью, жаждой мести) может к тому же еще и не нравиться. *Благорасположение* или *неблагорасположение* основано здесь на разуме и тождественно *одобрению* или *неодобрению*; удовольствие же и страдание могут покоиться только на чувстве или на ожидании возможного (по какой бы то ни было причине) *хорошего* или *плохого самочувствия*.

Всякая меняющаяся свободная игра ощущений (не основанная на каком-либо намерении) доставляет удовольствие, поскольку она усиливает чувство здоровья, причем независимо от того, удовлетворяет ли нас в суждении разума предмет этого удовольствия и даже само это удовольствие; и это удовольствие может достичь аффекта, хотя мы и не испытываем интереса к самому предмету, во всяком случае, не настолько, чтобы он был соразмерен степени испытываемого удовольствия. Игру ощущений можно разделить на *азартную игру*, *игру звуков* и *игру*

*мыслей*. Первая *требует интереса*, будь то тщеславия или своекорыстия, который, однако, далеко не так велик, как интерес к способу, которым мы пытаемся этого достигнуть; *вторая* требует лишь смены *ощущений*, каждое из которых соотносится с аффектом, не достигая, однако, степени аффекта, и возбуждает эстетические идеи; *третья* возникает лишь из смены представлений в способности суждения, что, правда, не порождает мысль, связанную с каким-либо интересом, но все-таки оживляет душу. О том, какое удовольствие должны доставлять эти игры, хотя и незачем считать, что в их основе лежит какая-либо заинтересованность, свидетельствуют все наши вечера; ведь без игр вряд ли может обойтись какой-либо вечер. В них проявляются такие аффекты, как надежда, страх, радость, гнев, насмешка; они ежеминутно сменяют друг друга и настолько сильны, что, создавая внутреннее движение, вызывают усиление всей жизнедеятельности тела, что доказывает вызванная этим бодрость духа, хотя при этом участники игры ничего не приобрели и ничему не научились. Но поскольку азартная игра не есть прекрасная игра, мы о ней здесь говорить не будем. Напротив, музыка и повод к смеху суть два типа игры эстетическими идеями или представлениями рассудка, посредством которых ничего не мыслится и которые исключительно благодаря тому, что они сменяют друг друга, могут все-таки доставлять живое удовольствие; этим они достаточно ясно показывают, что оживление в обоих случаях носит только телесный характер, хотя оно и создается идеями души, и что все, провозглашаемое столь тонким и одухотворенным удовольствием развлекающегося общества есть просто чувство здоровья, достигнутое благодаря соответствующему этой игре движению внутренних органов. Не суждение о гармонии звуков или острот, которая своей красотой служит лишь необходимым средством, а повышенная жизнедеятельность тела, аффект, который приводит в движение внутренние органы и диафрагму, одним словом, чувство здоровья (без такого повода оно обычно не ощущается) составляет удовольствие, заключающееся в том, что к телу можно подступиться и через душу и что душу можно использовать для врачевания тела.

В музыке эта игра идет от ощущения тела к эстетическим идеям (объектам для аффектов), а от них обратно к ощущению тела, но с возросшей силой. В шутке (ко-



торию так же, как музыку, следует отнести скорее к приятному, чем к прекрасному искусству) игра начинается с мыслей; в своей совокупности, стремясь найти для себя чувственное выражение, они занимают и тело; а так как участие рассудка, который не нашел в этом изображении ожидаемого, внезапно ослабевает, то действие этого ослабления ощущается в теле через вибрацию органов, которая содействует восстановлению их равновесия и благотворно влияет на здоровье.

Во всем, что вызывает веселый неудержимый смех, должно заключаться нечто бессмысленное (в чем, следовательно, рассудок сам по себе не может находить благорасположение). *Смех — это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто.* Именно это превращение, которое для рассудка безусловно не радостно, все же косвенно вызывает на мгновение живую радость. Следовательно, причина должна заключаться во влиянии представления на тело и на взаимодействие его с душой; причем не потому, что представление объективно есть предмет удовольствия (ибо как может доставлять удовольствие обманутое ожидание?), а только потому, что это ожидание, как игра представлений, создает в теле равновесие жизненных сил.

Мы смеемся и ощущаем истинное удовольствие, слушая рассказ о том, как в Сурате индеец, который сидел за столом у англичанина, увидев, когда тот откупорил бутылку с элем, что пиво, превратившись в пену, выходит из бутылки, выразил в многочисленных восклицаниях крайнее удивление, а на вопрос англичанина, что же в этом удивительного, ответил: «Меня удивляет не то, что оно выходит, а то, как вам удалось загнать его туда»; и смеемся мы не потому, что ощущаем себя несколько умнее этого невежественного индийца или по поводу чего-либо приятного, обнаруженного во всем этом нашим рассудком, а потому, что наше напряженное ожидание внезапно превратилось в ничто. Или если наследник богатого родственника, намеревающийся торжественно оформить его похороны, жалуется, что это ему не удастся, ибо (говорит он) «чем больше я плачу плакальщикам, чтобы они выглядели грустными, тем веселее они выглядят», то мы громко смеемся, а причина этого заключается в том, что наше ожидание внезапно превратилось в ничто. Следует заметить, что ожидание должно превратиться не в пози-



тивную противоположность ожидаемого предмета — так как это всегда есть нечто и часто может огорчить, — но именно в ничто. Ибо если кто-либо возбуждает в нас своим рассказом большие ожидания, а в конце мы сразу же понимаем, что он не соответствует истине, то нам это не нравится; например, когда рассказывают о людях, которые, пережив большое горе, за ночь поседели. Напротив, если в ответ на подобный рассказ какой-нибудь шутник со всеми подробностями расскажет о горе купца, который, возвращаясь в Европу из Индии со всем своим состоянием, помещенным в товары, вынужден был в страшную бурю выбросить все за борт, и это его расстроило до такой степени, что в ту же ночь поседел его *парик*, — то мы смеемся и это доставляет нам удовольствие, поскольку мы еще некоторое время перебрасываем свой собственный промах, пытаясь поймать, впрочем, безразличный нам предмет или, вернее, идею, за которой мы следовали, между тем как мы стремимся лишь схватить и удержать его. Здесь удовольствие доставляет не отповедь лжецу или глупцу, ибо и сама по себе эта история, будь она рассказана серьезно, вызвала бы громкий смех в обществе, на предыдущий же рассказ, скорее всего, вообще не стоило бы обращать внимание.

Следует заметить, что во всех этих случаях в шутке должно быть заключено нечто, способное на мгновение обмануть; поэтому, как только иллюзия рассеивается, превращаясь в ничто, душа вновь оглядывается, чтобы сделать еще одну попытку, и, бросаемая в разные стороны под влиянием быстро следующих друг за другом усилением и ослаблением напряжения, приводится к колебанию; поскольку отрыв от того, что как бы натягивало струну, происходит внезапно (не посредством постепенного ослабления), то это колебание должно вызвать душевное движение и соответствующее, ему внутреннее телесное движение, но вместе с тем и веселость (как действие способствующего здоровью движения).

Ибо если допустить, что со всеми нашими мыслями гармонически связано какое-либо движение телесных органов, то нетрудно понять, как внезапному принятию душой то одной, то другой точки зрения для рассмотрения своего предмета может соответствовать попеременное напряжение и расслабление эластичных частей наших внутренних органов, которые передаются диафрагме (подобно



тому, что чувствуют люди, боящиеся щекотки); при этом легкие выталкивают воздух быстро следующими друг за другом выдохами и таким образом создают полезное для здоровья движение; именно оно, а не то, что происходит в душе, служит подлинной причиной удовольствия от мысли, которая, по существу, ничего не представляет. Вольтер<sup>38</sup> говорил, что небо дало нам в противовес множеству трудностей жизни две вещи: *надежду* и *сон*. Он мог бы присоединить к этому *смех*, если бы только средства вызвать его у разумных людей были бы легко доступны и если бы необходимые для этого остроумие и оригинальность настроения не были бы столь редки, сколь распространен талант сочинять так *головоломно*, как мистики, так сногшибательно, как гении, или так *душераздирающе*, как авторы чувствительных романов (пожалуй, моралисты того же типа).

Следовательно, можно, как я полагаю, согласиться с Эпикуром, что всякое удовольствие, даже если оно вызвано понятиями, возбуждающими эстетические идеи, есть *животное*, то есть телесное, ощущение, несколько этим не умаляя ни *духовное* чувство уважения к моральным идеям, которое есть не удовольствие, а уважение к себе (к человеку в нас), возвышающее нас над потребностью в удовольствии, ни даже значение менее благородного чувства, вкуса.

Нечто, состоящее из того и другого, обнаруживается в *наивности*, которая есть вспышка некогда естественной для человеческой природы искренности, противостоящей тому, что стало второй натурой человека, — искусству притворства. Над простотой, которая еще не умеет притворяться, смеются, радуясь одновременно простоте природы, которая становится здесь препятствием этому искусству. Ожидали повседневной привычки к искусственности выражения, предусмотрительно рассчитанного на красивую видимость, а перед нами внезапно оказалась неиспорченная невинная натура, встретить которую мы никак не ожидали и которую тот, кто ее проявляет, совсем не собирался обнаруживать. Что красивая, но ложная видимость, которая обычно столь много значит в нашем суждении, здесь внезапно превращается в ничто и что в нас самих как бы обнажается притворщик, вызывает душевное движение, которое идет по двум противоположным направлениям, что также целебно сотрясает



тело. Но то, что бесконечно превосходит все привычные обычаи, чистота мышления (по крайней мере, ее задатки), которая еще не совсем исчезла в человеческой природе, привносит в эту игру способности суждения серьезность и глубокое уважение. Однако поскольку это лишь кратковременное явление и покров притворства вновь заслоняет его, к этому примешивается и сожаление, нежная умиленность, которая в качестве игры легко соединяется с добродушным смехом и обычно действительно с ним соединяется, вознаграждая того, кто дал для этого повод, за его смущение, вызванное тем, что он еще не умудрен житейским опытом. Поэтому искусство быть *наивным* есть противоречие; однако представлять наивность в вымышленном лице возможно и являет собой прекрасное, хотя и редкое искусство. Но с наивностью не следует смешивать чистосердечную простоту, которая лишь потому не привносит искусственность в природу, что не ведает, что есть искусство человеческого общения.

К тому, что, поднимая наше настроение, родственно удовольствию, получаемому от смеха и относящемуся к оригинальности духа, но не к таланту в области прекрасного искусства, следует отнести *причудливость* манер.

*Причудливость* в хорошем значении этого слова означает талант произвольно переходить в такое расположение духа, когда обо всех вещах судят совершенно иначе, чем обычно (даже наоборот) и все-таки соответственно принципам разума в подобной душевной настроенности. Тот, кто непроизвольно подвержен подобным изменениям настроения, *непостоянен*; того же, кто может произвольно и целесообразно (для живого изображения посредством вызывающего смех контраста) вызывать их, называют, как и его манеру, *забавным*. Впрочем, эта манера относится скорее к приятному, чем к прекрасному искусству, так как предмет второго всегда должен сохранять некоторое достоинство и поэтому требует известной серьезности в изображении, так же как вкус в суждении.