Ю. В. СТЕННИК

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В РОССИИ XVIII В.

Развитие эстетической мысли в России XVIII в. невозможно понять вне учета тех перемен, которые произошли в стране в результате реформаторской деятельности Петра I.

Выдвинутая Петром I программа обновления России и широкого государственного сторительства объясняет то значение, какое приобрела в идеологической жизни XVIII в. патриотическая идея гражданского служения обществу. Выполнение общественного долга становится отныне первейшей обязанностью каждого члена общества, вплоть до монарха. И примером верности этому принципу служила для русских людей деятельность самого Петра I. Этот факт раскрывает причину необычайной популярности в России XVIII столетия концепции просвещенного абсолютизма. Провозглашенный ранней просветительской мыслью идеал просвещенного монархического правления, казалось, был осуществлен в личности Петра, и вера в этот идеал питала творческий пафос не одного поколения русских художников XVIII в.

Изменения в расстановке социальных сил, наметившиеся в результате петровских реформ, привели к качественному переосмыслению всего кодекса идеологических ценностей, какими жила средневековая Русь. Важнейшим из мероприятий, последовательно осуществленных Петром I, было окончательное отстранение церкви от вмешательства в прерогативы светской власти. С уничтожением патриаршества в 1721 г. руководство делами церкви было передано в ведение подотчетного монарху Святейшего Синода, результатом чего явилось фактическое лишение церкви ее доминирующей роли в области проведения культурно-идеологической политики, именно в той области, где ее влияние прежде было особенно велико. Светскость идеологической платформы, определявшей решение всех важнейших вопросов строительства новой культуры, — такова была первая отличительная особенность духовной атмосферы, установившейся в результате

реформ Петра I. На смену представлениям о греховной природе человека, свойственным официальной культуре допетровской Руси, на смену искусству, направлявшему интересы человека к соблюдению чистоты христианской веры, приходило искусство, основанное на представлениях о человеке как частице иерархически упорядоченного монархического государства.

Другой важнейшей особенностью культурно-идеологической жизни России XVIII в., также объясняемой в свете петровских преобразований, стало углубление связей с интеллектуальной и художественной жизнью европейских стран. Возросший авторитет русского государства на европейской политической арене диктовал необходимость формирования культуры такого типа, который бы отвечал новому уровню общественного самосознания. Известным ориентиром в этом процессе для Петра I были те достижения, с которыми молодой монарх мог познакомиться во время своего путешествия в Европу. Заданное заветами Петра восприятие традиций европейского искусства должно было способствовать обновлению русской светской культуры. И решение этой задачи в сочетании с развитием собственных культурных традиций прошлого также составило содержание поисков русской художественной мысли XVIII в.

Ускоренный характер восприятия в России передовых философско-идеологических концепций помогает понять их сложное взаимодействие в процессе формирования мировоззренческой основы русской эстетической мысли XVIII в.

Так, например, дух нормативности и рационализма, питавшийся внесенной реформами Петра I атмосферой всеобщей регламентации и регулярности в подходе к вопросам строительства новой государственности, прекрасно сочетался в трудах русских авторов с усвоением сенсуалистских идей. Популярность сенсуализма с его провозглашением могущества чувственного опыта и непризнанием врожденных идей, с его упованием на преобразующую силу воспитания сохранялась в России почти на всем протяжении XVIII в. Теоретическое осмысление вопросов искусства у таких представителей классицистической эстетики, как А. П. Сумароков или Г. Н. Теплов, демонстрирует единство рационалистических и сенсуалистских идей. Не чуждо оно было и Ломоносову, целиком разделявшему представление о превалирующей роли эмоционального фактора в процессе восприятия произведений искусства красноречия и видевшему в соединении разума с чувством основу полноты эстетического переживания: «Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгореться; и для того с высокого седалища разум к чувствам свести должно и с ним соединить, чтобы он в страсти воспламенился»,[1] — писал Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» (1748).

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. 7, с. 169—170.

Эта легкость, с какой в крепостнической России воспринимались буржуазные по своей мировоззренческой основе идеи сенсуализма, также находит себе естественное объяснение в свете произведенных Петром I перемен, в той атмосфере созидания и стремления покончить с вековой отсталостью, которые были свойственны идеологическим устремлениям эпохи.

К восприятию культурного опыта Западной Европы Россия обращается в тот момент, когда там начинают формироваться идеалы Просвещения. Собственно просветительская философия и стала идеологической базой, определявшей восприятие различных художественных стилей и эстетических доктрин в русской культуре XVIII в. и своеобразие их преломления. Различные стадии формирования европейского просветительства четко прослеживаются и в поступательной эволюции теоретической мысли России, участвовавшей в общеевропейском процессе интеллектуального развития.

Ускоренность темпов культурного развития зачастую приводила к несоответствию между уровнями теоретического осмысления эстетических проблем и непосредственно художественной практикой. Нередко осознание потребности в овладении новыми принципами художественного мировосприятия обгоняло возможности их практического осуществления. И наоборот, отдельные достижения русских художников XVIII в. порой имели место в условиях, когда теория еще продолжала сохранять консервативную приверженность устаревшим канонам. При этом в разных видах искусства на отдельных этапах подобное противоречие приобретало различное выражение. Достаточно указать, например, что теоретические постулаты французского классицизма становятся известны в России еще до того, как в русской литературе были созданы необходимые предпосылки для практического овладения теми нормами поэтического творчества, которые прокламировались трактатом Н. Буало «Поэтическое искусство».

Зато в теории изобразительных искусств приверженность канонам классицизма сохраняется значительно дольше. В то время, как в творчестве Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, Ф. И. Шубина в 1770—1780 гг. наблюдается внезапный расцвет интимного реалистического портрета, когда в России были уже известны идеи трактата Д. Дидро «Опыт о живописи», в Петербурге издаются переводы трудов такого французского теоретика XVII в., как Роже де Пиль: «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев» и «Примечание о портретах». (Переведено с французского Архипом Ивановым. СПб., 1789). В его трактатах характерное для классицизма требование строгой иерархии предметов живописи и отбора изобразительных средств сочетается с тяготением к героизации и театральной напыщенности в духе барокко, отражая уровень запросов придворной живописи эпохи Людовика XIV.

Все отмеченные особенности помогают понять своеобразие путей развития русской эстетической мысли XVIII в.

Было бы, конечно, неверно утверждать, что разработка вопросов теории искусства начинается в России только в XVIII в. Напомним хотя бы трактат Иосифа Владимирова «Послание к Симону Ушакову», относившийся, по-видимому, к концу 1650-х гг. и содержавший обоснование художественных принципов ушаковской школы живописи, в котором впервые отстаивалась необходимость «живоподобия» в писании икон, т. е. допускалось обращение к человеческой натуре.[2] Но в эстетических представлениях XVII в. еще только накапливались предпосылки изменений общего тонуса культурной жизни страны. Русская эстетика нового времени имеет своими истоками те перемены в художественных вкусах, которые, как мы уже указали, произошли в результате реформ Петра I. Поэтому принципиально важным является рассмотрение того, как практически утверждались в сознании последующих поколений новые формы художественной культуры и как они осмыслялись в теории.

Вопросы эстетики рассматривались деятелями русской культуры первой половины XVIII в. чаще всего в контексте решения насущных задач культурного строительства. Основной круг проблем, которые можно было бы обозначить в качестве эстетических, в условиях тогдашней России сводился к обоснованию места искусства в общественной жизни. Чаще всего такое обоснование служило предпосылкой для выделения «свободных художеств» в ряду других наук и последующей классификации отдельных видов искусства с точки зрения их важности в выполнении воспитательных функций. Даже вопрос происхождения отдельных видов искусств решался так или иначе в плане такого понимания природы искусства, при котором прикладное значение его рассматривалось в качестве основного генетического фактора.

Первая для XVIII в. попытка определить социальную функцию искусства и установить место различных видов искусства в человеческой практике содержится в сочинении В. Н. Татищева «Разговор двух приятелей о пользе науки и училищ» (1733). В этом трактате, восходящем по форме к учебным схоластическим диалогам позднего гуманизма, Татищев предлагает своеобразную классификацию наук, строя ее на основе морального (т. е. воспитательного в его понимании) принципа. Он выделяет среди наук 1) нужные, 2) полезные, 3) щегольские, или увеселяющие, 4) любопытные, или тщетные, 5) вредительные. Искусствам отведено место среди «щегольских, или увеселяющих» наук. На вопрос 52. «Какие науки щегольские разумеются?» дан ответ: «Оных наук есть число немалое, но я вам токмо некоторые упомяну, яко: 1) стихотворство, или поэзия, 2) музыка, рус-

---

[2] Полное название трактата было «Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу». См. подробнее о нем в статье: Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимирова. — ТОДРЛ. Л., 1974, т. XXVIII, с. 271—288.

ски скоморошество, 3) танцование, или плясание, 4) вольтежирование, или на лошадь садиться, 5) знаменование и живопись, которые по случаю могут полезны и нужны быть, яко танцование не токмо плясанию, но более пристойности, как стоять, идти, поклониться, поворотиться учит и наставляет; знаменование же во всех ремеслах есть нужно».[3]

Нетрудно заметить в предлагаемой схеме влияние идей Д. Локка из его трактата «Мысли о воспитании», где обучение искусствам также рассматривалось исключительно под углом зрения их практической пользы. Не случайно архитектура и красноречие, эти наиболее популярные в XVIII в. и важные в идеологическом плане искусства, отнесены Татищевым в разряд «нужных» и «полезных» наук.

Это становится легко объяснимым, если учитывать ту обстановку, в которой происходило становление новых для России норм художественного мышления в первые десятилетия XVIII в. Для Петра I искусство имело ценность прежде всего как одно из наиболее действенных средств пропаганды его политики. Официальные круги, и прежде всего сам Петр I, сознательно поощряли такие формы искусства, которые сочетали бы доступность массового воздействия с возможностями донести до общественного мнения необходимую информацию о целях и задачах политики правительства. Отсюда популярность и особая роль в первые десятилетия XVIII в. программных театрализованных зрелищ: маскарадных шествий по случаю военных побед, устройства «огненных потех» — фейерверков, а также строительства триумфальных арок, наконец, театра и публицистики.

Внедрение новых форм культуры носило эклектический характер. «Свободные художества», как называли виды искусства в XVIII в., существовали на раннем этапе становления новой культуры в своеобразном единстве. При организации зрелищных мероприятий требовалось сочетать практически все известные тогда виды искусства: литературу и живопись, скульптуру и архитектуру, музыку, театр, красноречие. Но это сочетание искусств не было результатом их органического синтеза, отражая скорее синкретическое понимание художественной деятельности. Известная комплексность в использовании различных видов искусства при решении практических задач политической пропаганды не подкреплялась наличием теоретически разработанной программы, устанавливавшей соотношение функциональных их возможностей. Она обусловливалась неразвитостью художественного сознания этого времени. В условиях России первой четверти XVIII в. при отсутствии достаточно развитой профессионализации в творческом освоении русскими мастерами различных видов искусства, обоснование их дифференциации не представлялось актуальным.

С другой стороны, такое положение объясняется ориентацией

---

[3] Татищев В. Н. Разговор двух приятелей о пользе науки и училищ. М., 1887, с. 82.

вкусов данного периода на образно-эмоциональный строй, свойственный эстетике школьного барокко с его тяготением к назидательной символике и аллегоризму. Характерное для стиля петровского времени понимание неорганической связи отдельных искусств целиком отвечало своеобразной «разорванности» художественного мышления барокко, что не мешало достижению в нем эффектов великолепия и торжественности. Не случайно с 1730-х гг. в русской архитектуре восторжествует стиль барокко, правда получивший на русской почве неповторимо своеобразный колорит.

Утилитаризму в осмыслении функциональной природы и ценности произведения искусства в первые десятилетия XVIII в. в полной мере соответствовал и прикладной характер теоретических трудов, так или иначе связанных с вопросами искусства. Сама трактовка понятия искусств и художеств отличается в этот период необычайной широтой, в полном соответствии с комплексным их восприятием.[4] Главный интерес для деятелей культуры петровской эпохи представляли не капитальные теоретические сочинения, не сложные философские труды, а популярные практические пособия, пригодные для их немедленного применения. Не случайно со многими, новыми для них идеями в процессе овладения новыми формами искусства русские люди того времени знакомились не на основе переводов первоисточников, а по переводам с упрощенных компилятивных переложений классических трудов, взятых из вторых и третьих рук, но зато удобных для практического использования. Так, например, первый перевод известного трактата по теории классических ордеров Д. Б. Виньолы, изданный в 1709 г. в Москве, был сделан с голландского языка в сокращенном виде. В 1712 г. трактат был переиздан с дополнениями, отсутствовавшими в подлиннике, но зато содержавшими практические сведения по строительству. И лишь 3-е издание трактата Виньолы «Правило о пяти чинах Архитектуры...», вышедшее в 1722 г., было переведено с подлинного итальянского издания, с изъятием добавлений, но зато с сохранением отсутствовавшего в прежних изданиях за практической ненадобностью авторского введения.[5] Аналогичная картина наблюдается и с переводами трактата об архитектуре А. Палладио.

К концу 2-й четверти XVIII в. положение меняется. Эклектизм художественных и теоретических исканий петровского времени сменяется нарастающим стремлением к выработке некоего единого комплекса культурно-идеологических установок с опорой на авторитетные, апробированные временем традиции. Эстетиче-

---

[4] Любопытен в этом отношении приводимый Н. А. Евсиной список книг, переведенных для Петра I: «Архитектура столярной Марксиса Нонмахера в Лейпциге в 1710 году», «Художество флота Морского, или трактат о движениях корабельных...», «Шпеклова воинская архитектура», «О мастерствах живописных», «Описание художества артиллерийского...» и др. — См.: Евсина Н. А. Архитектурная теория в России XVIII века. М., 1975, с. 71.

[5] Там же, с. 36—41, 58.

ской доктриной, отвечавшей новым потребностям общественно-политической жизни страны, явилась доктрина классицизма.

Ранний этап становления русского классицизма своеобразно сочетался с наследованием традиций барокко. В архитектуре принципы барочного стиля в 1730—1750-е гг. достигли наивысшего расцвета. Но по мере полного утверждения введенных Петром I новых форм русской государственности и органичного усвоения воспринятых в первой половине века норм художественного мышления классицизм начинает занимать доминирующее положение. В литературе его господство продолжается примерно до конца 1770-х гг.; в изобразительных искусствах и в архитектуре вплоть до конца столетия и даже позже.

Новый уровень в развитии эстетических воззрений уже в рамках утвердившейся в художественной практике доктрины классицизма демонстрируют теоретические труды современника Ломоносова и Сумарокова, известного деятеля просвещения и культуры XVIII в. Г. Н. Теплова. Свои взгляды на происхождение и природу искусства Теплов изложил в двух статьях: «Рассуждение о начале стихотворства» и «О качествах стихотворца рассуждение» (1755) (последняя статья до недавнего времени приписывалась М. В. Ломоносову), а также в «Письме об искусстве» (1765), представленном в Совет Академии художеств.

Выученик философской школы Х. Вольфа Теплов исходит из понимания воспитательной функции искусства, хотя в основе появления самого феномена искусства он видит «склонность врожденную в человеке к подражанию натуры и к веселию...»[6] Таким образом, происхождение и развитие искусства Теплов определяет как результат соединения чувственного удовольствия и разумной пользы. В его концепции своеобразно сочетаются понимание гражданственного назначения поэзии, рационалистическая идея необходимости прочного научного знания художником всего, что касается трактуемого им предмета, с одновременным утверждением чувственной в конечном итоге основы искусства. Именно через эмоциональное воздействие искусство может достигать свои воспитательно-познавательные цели.

Существенным в концепции Теплова является его утверждение о необходимости природного дарования как первого условия для того, чтобы стать настоящим художником: «Оратором можно сделаться, хотя бы кто природного таланта к тому и не имел... Но стихотворцем без природного таланта, который французы называют genie, или без природного духа стихотворческого никак сделаться не можно, и недостатка таковой природы никакая наука наградить не может».[7] Так устанавливалась качественная граница между факторами, определяющими бытие искусства, и навыками, приобретаемыми в практической деятельности.

---

[6] Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие, 1755, июль, с. 11.

[7] Там же, май, с. 385.

На сходных позициях в трактовке подражательной основы искусства и его воспитательной функции стоит другой крупнейший теоретик русского классицизма А. П. Сумароков. Профессиональный писатель, Сумароков в ряде своих сочинений высказывал, однако, принципиальные соображения теоретического характера. Программным для него в этом отношении можно считать «Слово на открытие Академии Художеств» (1764), где с присущим ему темпераментом Сумароков развертывает перед будущими русскими ваятелями, зодчими и живописцами свое понимание стоящих перед ними задач.

В обосновании воспитательной роли искусства Сумароков также во многом исходит из сенсуалистского понимания природы человека, отдавая чувствам предпочтение перед логической силой отвлеченного разума. Так, излагая свойства Пиктуры (живописи) и Скульптуры, он заявляет: «Желающу мне вообразити Александра поражающа Дария, мало мне единого исторического описания, мало помоществующей мне историческому описанию, не только общенародной, но и стихотворческой мысли. Чувства наши сильняе мыслей наших...» [8]

Осмысление теоретиками русского классицизма функции искусства в конечном счете как прикладной приводило к вполне определенному пониманию ими предмета искусства. Решение этого вопроса оказывалось тесно связанным с другой, не менее важной для эстетической мысли классицизма проблемой, а именно с проблемой отношения современного искусства к классическому наследию античности. Отвлеченной трактовке вневременного идеала, счастливо обретенного художественной мыслью Древней Греции, на которой основывался европейский классицизм, создатели и теоретики русского классицизма XVIII в. противопоставили вполне конкретное, насколько позволял им уровень знаний эпохи, свое представление о том материале, на основании переработки которого должен формироваться идеал национального искусства. Таким материалом должна была служить не далекая античность, а отечественная история. «Первая должность упражняющихся в сих хитростях (изобразительных искусствах. — *Ю. С.*) изображати Истории своего отечества и лица великих во оном людей, Монархов, победителей и прочих. Сие многое подаст потомству в Истории просвещение, услугу потомству, силу заражения в подражании славных дел, утеху любопытным и пользу мира»,[9] — утверждал Сумароков в вышеупомянутой речи.

Еще более отчетливо идею важности обращения «свободных художеств» к отечественной истории как основного условия в выполнении искусством его воспитательных функций выразил Ломоносов в «Слове благодарственном на освящении Академии Художеств» (1764). Перечислив задачи скульпторов и живописцев

---

[8] Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе... М., 1781, ч. 2, с 311—312.

[9] Там же, с. 312—313.

(«...представлять виды героев и героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству», «...показать древнюю славу праотцев наших... и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе»), Ломоносов заключает свою мысль энергично выраженным пожеланием черпать в собственной истории стимулы для совершенствования искусства: «О коль великое удивление и удовольствие произвести может Россия помощью художеств в любопытном свете, который едва уже не до отвращения духа чрез многие веки повторяет древние греческие и римские, по большей части баснотворные деяния».[10]

Последним тезисом Ломоносов по существу своеобразно отвечал на актуальный для эстетической мысли его времени вопрос *об отношении к искусству античной древности*. Следы знакомства с разгоревшимся на исходе XVII в. во Франции спором между сторонниками древних и новых авторов мы находим уже у В. К. Тредиаковского. Создатель «Тилемахиды» (1766) в предпосланном к ее тексту «Предъизъяснении об ироической пииме» вводил русского читателя в существо этой полемики, склоняясь безоговорочно к признанию превосходства древних авторов над современными.[11] Это убеждение Тредиаковский разделял еще в 1730-е гг., когда в «Письме к приятелю о нынешней пользе к гражданству от поэзии», давая общую оценку состояния современной поэзии, фактически отрицал ее серьезное воспитательное значение, а надобность стихов «между учениями словесными» признавал лишь в той мере, в какой надобны «фрукты и конфекты на богатый стол по твердых кушаньях».[12]

Считая целью всякого подлинно поэтического произведения достижение нравственной пользы, Тредиаковский особо выделял высокую героическую эпопею — жанр, в котором античность оставила недосягаемые образцы. С этим и было связано его обращение к «Тилемахиде», а также искренняя убежденность в невозможности существования героической поэмы на современный или исторический сюжет. Именно против такой точки зрения и выступил Ломоносов, предпринявший попытку создать образец национальной эпопеи («Петр Великий», 1761) и ратовавший за отказ от бесконечного поклонения перед «баснотворными деяниями» древних греков и римлян.

В художественной практике русского классицизма точка зрения Тредиаковского не нашла поддержки. И в жанре трагедии (Сумароков, Княжнин), и в жанре эпопеи («Россиада» Хераскова), и в исторической живописи (полотна Лосенко, Аки-

---

[10] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959, т. 8, с. 808—809. В 1760 г. Ломоносовым было подано в канцелярию Академии наук «Представление» о снятии точных величиной и подобием на бумаге и водяными красками копий с «имеющихся в церквах изображений государских иконописною и фресковою работою на стенах или на гробницах состоящих». — Там же, М.; Л., 1955, т. 9, с. 406—407.

[11] Тредиаковский В. К. Соч. СПб., 1849, т. 2, отд. 1, с. XIV—XVI.

[12] Там же, т. 1, с. 208.

мова, Угрюмова) источником материалов, определявших тематику произведений и наполнявших их соответственно особым мироощущением, стала национальная история. Она сыграла в развитии русского классицизма примерно ту роль, которая в искусстве классицизма европейских стран отводилась античности.

Примечательно, что даже в архитектуре, в период расцвета в ней стиля барокко, традиции средневекового русского зодчества не утрачивают своего значения. Это видно на примере творчества Б. Растрелли и С. И. Чевакинского, обращавшихся при проектировании соборов к образцам культовой архитектуры допетровской Руси и, в частности, сохранявших принцип венчающего соборы пятиглавия.[13] Подобная практика своеобразного совмещения стилистических решений, свойственных европейскому зодчеству, с отдельными элементами канонов культового строительства Древней Руси, являясь характерной для русской архитектуры XVIII в., также находит свое объяснение в контексте художественных исканий эпохи.

Так устанавливаются достаточно сложные представления об органичности процессов, определявших развитие эстетической мысли XVIII в., и о характере связей русской культуры с культурными традициями Западной Европы.

Новая фаза актуализации искусства античной Греции в развитии художественной мысли России XVIII в. приходится на 1790-е гг. Этому способствовало в значительной мере влияние эстетических трудов Винкельмана с его концепцией идеального состояния искусства в Афинском государстве — гармоничном обществе древнегреческого полиса. К учебе у древних призывают в эти годы авторы первых в России оригинальных сочинений по теории изобразительного искусства И. Ф. Урванов, П. Чекалевский.[14] Утверждение идеи гражданского назначения свободных художеств сочетается в их трактатах с требованием естественности и правдоподобности в изображении лиц разных состояний, имея единственным критерием верность натуре.

Известное переосмысление критериев художественности, а тем самым и сдвиг в эстетических представлениях времени отражали происходившую в 1770—1780-е гг. переакцентировку в решении центральных для первой половины XVIII в. проблем, и в первую очередь изменения в трактовке идеи государственности. Новое отношение к этой идее базировалось на тех изменениях, которые

---

[13] Подробнее об этом см.: Федотова Т. П. К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко 1-й половины XVIII века. — В кн.: Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977, с. 70—87.

[14] Прямое воздействие книги И. И. Винкельмана «История искусства древности» (1764) можно отметить в трактате П. Чекалевского «Рассуждение о свободных художествах» (СПб., 1792). Главенствующее место среди изобразительных искусств у него занимает скульптура. В книге И. Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода» (СПб., 1793), служившей практическим пособием художникам, вводная теоретическая часть также содержала требования следовать правде натуры в исторической живописи.

претерпевала вся шкала идеологических ценностей в результате нараставшего процесса демократизации культурного сознания. В литературе этот новый подход к трактовке идеи государственности наиболее наглядно прослеживается в жанре трагедии, в частности в трагедиях Я. Б. Княжнина. Следование кодексу сословных добродетелей с его проповедью верности «чести», этого символа дворянского классового избранничества, уступает у Княжнина место подчеркиванию национальных свойств «российского гражданина». Сословная трактовка монархической государственности с ее коллизией долга подданных перед своим монархом (характерная для трагедий Сумарокова) сменяется утверждением идеи верности отечеству. И соответственно долг подданного осмысляется прежде всего в его гражданском патриотическом понимании.

Все это вело к качественно новому пониманию проблемы личности. Отныне ответ на вопрос о силах, определяющих поступки людей, начинают искать в природе самого человека. И объяснение этой природы связывают с духовной, нравственной сущностью человека. Доказательством этого приоритета этического принципа в объяснении стимулов человеческой деятельности служит богатство чувственных потенций человека. Способность чувствовать становится высшим мерилом достоинств личности. И исходя из этого критерия не только утверждается просветительская идея внесословной ценности личности, но и по-новому начинает оцениваться все, связанное с творческой деятельностью художника, как и сама функция искусства. На апологетизации человеческого чувства строится вся система художественного мировосприятия сентиментализма, виднейшими представителями которого в России в конце XVIII в. выступили М. Н. Муравьев и Н. М. Карамзин. «Говорят, что автору нужны таланты и знания: острый проницательный разум, живое воображение и проч. Справедливо, но сего не довольно. Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей... Творец всего изображается в творении, и часто против воли своей»,[15] — писал Карамзин в статье «Что нужно автору?».

Существенную роль в подготовке охарактеризованного идеологического сдвига и последовавшей в результате его смене эстетических представлений сыграло влияние активно распространявшихся в России идей французских просветителей — энциклопедистов. Теоретическим сочинением, с которым непосредственно связано усвоение на русской почве идеологии зрелого Просвещения, и в частности эстетических идей Д. Дидро, можно считать трактат князя Д. А. Голицына «Письмо о пользе, славе и пр. художеств», присланный им из Парижа в 1766 г. в Петербургскую Академию художеств.

Живший долгое время во Франции, где он исполнял обязанности русского посланника, Голицын был лично знаком с Дидро

---

[15] Карамзин Н. М. Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1966, т. 2, с. 120.

и его окружением. Не случайно идеи трактата Голицына во многом перекликаются с мыслями известного сочинения Дидро «Опыт о живописи» («Essai sur la peinture», 1765).

В своем трактате Голицын отказывается от поклонения перед «чистой красотой» и вместо возвеличивания природы видит цель искусства в познании «естественного закона». Путь к этому лежит в раскрытии простоты и безыскусственности природы. Он ставит вопрос: «...в чем состоит красота натуры?» И отвечает: «...красота натуры всегда состоит в выборе пристойных обстоятельств... Когда увидишь дерево, кое растет прямым стволом, вознося круглую вершину свою и симметрические ветви под облака, то скажешь, прекрасное дерево; и справедливо. Когда увидишь другое сучковатое, искривленное, которого кора шероховата, ветви с расселинами, которое тебе по всему показывает вид старости и постигающей его смерти, то скажешь, что дурное дерево.

Но художник, который за тобою стоит и слушает, воскликнет, что прекрасное дерево, и в том будет прав. Потому, что первое из сих двух дерев... будет тогда хорошо, когда у места будет поставлено, например, при входе аллеи... или на середине деревни, на площади, на которой обыватели... в праздничные дни для пляски собираются. Но у ворот их хижин надобно быть дереву прискорбному. Тут уже старое и похилое дерево будет кстати, по сходству их бедности с бедностью их хижин, и бедствием живущим в оном. Натура вся прекрасна...».[16]

Тезис «учиться у природы» наполняется отныне новым смыслом, поскольку в понятие эстетического идеала включается вся природа как она есть. С этим связан и прямой отказ от традиционного пристрастия к обучению рисованию путем копирования академических моделей, «кои никакого не имеют согласия с прямыми и обыкновенными действиями в жизни нашей».[17]

В трактате Голицына по существу впервые в России XVIII в. теоретически обосновывалось внесословное понимание эстетического идеала. Диалектическая трактовка понятия красоты существенно подрывала позиции классицизма. Объективно в ней заключалось обоснование принципов зарождающейся эстетики реализма. Существенно также, что в самой постановке вопроса (в чем состоит красота натуры?) отчетливо обозначились контуры нового решения традиционной для XVIII в. проблемы функции искусства. Прагматизм в подходе к истолкованию природы художественного творчества сменяется выдвижением на первый план гносеологического аспекта искусства. И в качестве центрального понятия, определяющего природу эстетического, выдвигается понятие «красоты».

Трактат в XVIII в. не был напечатан, но перелом в представлениях о месте искусства в общественной жизни и характере

---

[16] Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, т. 2, с. 767.
[17] Там же.

его отношений с остальными родами человеческой деятельности явственно обозначился. Правда, демократизация художественного сознания в России последней четверти XVIII в. не всегда была ознаменована углублением тенденций, намечавшихся в эстетике Дидро. Для этого в России еще не созрели условия. Развитие русской эстетической мысли на рубеже двух веков протекает в русле восприятия идей предромантической эстетики Ф. Шиллера и И. И. Винкельмана, с одной стороны, и И. Г. Гердера — с другой. В русской литературе данный этап связан с утверждением художественной системы сентиментализма.

Крупнейшими представителями школы сентиментализма в России явились М. Н. Муравьев и Н. М. Карамзин. Для обоих характерно признание «красоты» высшей целью и конечным предметом искусства. Так, по Муравьеву, произведения изящной словесности (или «письмена», как их определяет автор) «исследывают и изображают красоту, разлиянную во всех творениях природы и деяниях человеческих».[18] Аналогичным образом формулирует предмет искусства и глава школы Карамзин. Искусство «должно заниматься одним *изящным*, изображать красоту, гармонию и распространять в *области чувствительного* приятные впечатления»,[19] — писал он в статье «Что нужно автору» (1793).

И для Муравьева и для Карамзина сама природа творческой деятельности художника мыслилась в неразрывной связи с нравственной основой содержания искусства. Добро и красота не существуют вне друг друга. «Я уверен, что дурной человек не может быть хорошим Автором»,[20] — замечает Карамзин в той же статье. Это стремление к абсолютизации этической стороны содержания прекрасного помогает понять и своеобразный политический индифферентизм позиции Карамзина, его попытки найти в слиянии нравственных категорий с категорией прекрасного основу общечеловеческого идеала социальной гармонии. И в последнем он по-своему следовал идеям Шиллера, высказанным у того в «Письмах об эстетическом воспитании» (1793).[21]

Карамзин ввел в русский язык термин «эстетика». Во время своего европейского путешествия он в Лейпциге слушал «эстетическую» лекцию Платнера и позднее при публикации «Писем русского путешественника» изложил суть услышанного, познакомив русских читателей с новым для них понятием: «Эстетика, — писал Карамзин, — есть *наука вкуса*. Она трактует о чувственном познании вообще. Баумгартен первый предложил ее как особливую, отделенную от других науку, которая, оставляя логике образование высших способностей души нашей, т. е. разума и рассудка, занимается исправлением чувств и всего чувственного, т. е. воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит

---

[18] Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1820, ч. 3, с. 31.
[19] Карамзин Н. М. Собр. соч., т. 2, с. 121.
[20] Там же, с. 122.
[21] См. об этом подробнее в книге: Кулакова Л. И. Очерки по истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 214—216.

наслаждаться изящным».[22] В конечном итоге для Карамзина искусство объективно оказывалось средством своеобразного ухода от треволнений и противоречий окружающей его действительности.

Понимание общественно-политической значимости искусства и высокой гражданской ответственности художника перед современниками и потомством мы видим в эстетических воззрениях А. Н. Радищева. Сочинений, непосредственно посвященных проблемам эстетики, у Радищева нет, но целый ряд высказываний и мыслей, содержащихся в его трактате «О человеке, его смертности и бессмертии», а также в знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву», позволяет видеть в Радищеве мыслителя, закладывавшего основы подлинно материалистической эстетики. Учение о человеке как о существе общественном объясняло все связанное с художественной деятельностью человека, его способностью мыслить и чувствовать, его отличия от животного мира. Показательно, что основные аргументы, приводимые Радищевым в пользу доказательства неисчерпаемости духовных потенций человека, взяты им из той сферы человеческой деятельности, которая относится к области искусства в первую очередь. Именно в способности человеческого чувства заключать в себе богатство эстетического переживания видит Радищев основу тех достижений, до каких поднялся творческий гений человека. «Какое ухо ощущает благогласие звуков паче человеческого?... Птица поет, извлекает звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един токмо на земле удобен ощущать при размерном сложении звуков? О вы, душу в исступление приводящие, Глюк, Паизелло, Моцарт, Гайден, о вы, орудия сих изящных слагателей звуков, Маркози, Мара, неужели вы не разнствуете с чижом или соловьем? Не птицы благопевчие были учители человека в музыке; то было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове положение всякий звук с мыслию сопряженный несет прямо в душу».[23] Аналогичным образом отзывается Радищев и о человеческом зрении как основе восприятия и создания памятников изобразительного искусства, и о речевой деятельности человека. Из всего этого проистекали убежденность Радищева в высоком предназначении человека и резкое неприятие им всего, что насильственно мешало свободному проявлению естественной человеческой природы.

В творчестве Радищева можно отметить перекличку с идеями выдающегося немецкого просветителя XVIII в. И. Г. Гердера. Радищев, по-видимому, целиком разделял мнение Гердера о фольклоре как хранителе свойств национального духа, помогающем понять своеобразие исторической роли нации во всемирно-историческом процессе. Для Радищева эта мысль приобретала особую важность в контексте его размышлений о судьбах страны.

---

[22] Карамзин Н. М. Собр. соч., т. 1, с. 160—161.
[23] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1941, т. 2, с. 51—52.

«Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа», — писал Радищев в главе «София» своего «Путешествия. . .»; и заканчивал это размышление фразой, исполненной глубокого смысла: «Бурлак, идущий в кабак, повеся голову, и возвращающийся оттуда умытый кровью от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской».[24] Так, размышления о народной песне служат источником политических выводов, поражающих прозорливостью их автора.

В воззрениях Радищева русская просветительская мысль достигла своего наиболее радикального и последовательного воплощения. Являясь идеологическим предшественником декабристов, Радищев в области теоретической мысли во многом их опережал, ибо в системе его эстетических представлений проглядывают контуры тех эстетических идей, разработка которых приходится в России на период развития революционно-демократической идеологии XIX в.

С другой стороны, резко возросший интерес к античному искусству под влиянием идей Винкельмана помогает понять внезапный расцвет в России конца XVIII в. классической скульптуры и архитектуры. Творчество таких выдающихся скульпторов, как М. И. Козловский, И. П. Мартос, Ф. Г. Гордеев, Ф. Ф. Щедрин, а также достижения целой плеяды архитекторов, работавших в Петербурге и его пригородах, могут служить подтверждением зрелости русской художественной мысли на рубеже двух столетий именно потому, что в облике обновленной столицы к этому времени оказался запечатленным подлинный синтез разных видов искусств. Гармоничное слияние архитектурных построек с памятниками скульптуры доминирует в создании городских и парковых ансамблей (Марсово поле, Сенатская площадь, каскады петергофских фонтанов), присутствует в оформлении отдельных зданий. И это также свидетельствует о непреходящем значении традиций европейского классицизма для развития русской художественной мысли XVIII в.

---

[24] Там же, т. 1, с. 229—230.