

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Маньковская Н.Б. Эстетические искания раннего французского романтизма. Жозеф Жубер // Философия и культура. 2024. № 8. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.8.70492 EDN: VQUBEL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70492

**Эстетические искания раннего французского романтизма.
Жозеф Жубер****Маньковская Надежда Борисовна**

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии РАН

119019, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12

✉ mankowskaya.nadia@yandex.ru[Статья из рубрики "Эстетика"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2024.8.70492

EDN:

VQUBEL

Дата направления статьи в редакцию:

18-04-2024

Аннотация: Предметом исследования является фундаментальная философско-эстетическая проблематика в эстетике раннего французского романтика Жозефа Жубера. Раскрыты его представления о сущности искусства, его самоценности; проблемах подражания и изображения как образного умножения жизни, соотношения искусства и природы; таланте, вдохновении и творческом воображении художника, реальности и иллюзии; тенденциях синтеза искусств, преобладания в них духовного начала над материальным. Выявлена специфика романтических интерпретаций Жубером основных эстетических категорий – прекрасного, возвышенного, комического. Сделан акцент на энтузиазме и чувствительности как движителях романтического искусства; роли ассоциативной памяти и суггестии в творческом процессе. Проанализирована его концепция выразительности художественной формы и художественного стиля, тесно связанная с проблематикой эстетического вкуса, эстетической оценки, приоритета идеального в искусстве. Показано особое значение, которое Жубер как строгий моралист, придавал взаимосвязям эстетики и этики, воспитательной роли искусства, специфике его восприятия. Многоаспектность настоящего исследования

предопределила применение ряда методологических подходов: философско-эстетический подход, искусствоведческий анализ, компаративистский, междисциплинарный методы. Основным выводом проведенного исследования является заключение о том, что Жубером были сформулированы фундаментальные эстетические позиции, имеющие непреходящее значение для эстетики как науки: представление о художественном совершенстве произведения, нерасторжимости в нем формы и содержания; созерцании как высшей фазе эстетического восприятия, эстетическом наслаждении как главной цели искусства; невозможности самого феномена искусства вне его восприятия реципиентом, многогранности эстетического опыта. Ранний романтик создал оригинальную эстетическую концепцию, востребованную как зрелым французским романтизмом, так и символизмом XIX-XX вв. Многие ее линии сохраняют актуальность и в XXI в., в частности, повышенный интерес художников к внерациональному, невидимому, незримому; идеи суггестивного воздействия искусства и тенденции синтеза искусств. Особый вклад автора состоит в том, что изучение эстетической теории и художественной практики Жубера основано на оригинальном материале. Новизна работы заключается в анализе эстетических взглядов одного из значимых ранних французских романтиков, не бывших ранее предметом специального исследования в отечественной науке.

Ключевые слова:

Жубер, романтизм, эстетика, искусство, творчество, духовность, подражание, изображение, суггестия, синтез искусств

Введение

Жозеф Жубер (1772-1824) как эстетик отличался необычайной широтой исследовательского диапазона. В круг его интересов входили все основные эстетические проблемы, волновавшие ранних французских романтиков – сущность искусства, его самоценность; проблемы подражания и изображения, соотношения искусства и природы; творческое воображение художника, реальность и иллюзия; тенденции синтеза искусств, анализ разных его видов, преобладание в них духовного начала над материальным. Особая роль в его размышлениях принадлежит вопросам художественного стиля, тесно связанным с его концепцией эстетического вкуса, приоритетом прекрасного, возвышенного, идеального, совершенного в искусстве. Как строгий моралист, Жубер придает особое значение взаимосвязям эстетики и этики, воспитательной роли искусства, специфике его восприятия.

Благодаря своему широкому и гибкому уму Жуберу удалось парадоксальным образом совместить в своей эстетике ряд идей просветителей – в молодости он некоторое время был литературным секретарем Дени Дидро, общался с Мерсье, Фонтаном, Ретифом де ля Бретоном – и новые романтические взгляды, во многом навеянные его тесной дружбой с Рене де Шатобрианом [см.: 1; 2]. Превалирующими в его творчестве становятся свойственные раннему французскому романтизму мотивы смутности страстей, памяти, меланхолии, чувствительной трогательности, энтузиазма. Однако Жуберу не присуще, в отличие от Шатобриана, отторжение языческой Античности [см.: 3], не разделяет он и остро критического настроя большинства романтиков по отношению к эстетике классицизма. Как в теории, так и в художественной практике ему удалось навести мосты между художественно-эстетическими приоритетами последней трети XVIII и первой трети XIX веков, создать оригинальную эстетическую концепцию, многие линии которой

поражают своей актуальностью и в XXI веке. Хотя в силу своей политической индифферентности Жубер не пользовался той же известностью, что его современники из романтического стана Рене де Шатобриан, Пьер Симон Балланш, Бенджамен Констан, Жермена де Стель, активно участвовавшие в социальной жизни, сегодня, поверх быстротечных исторических обстоятельств, мы можем по достоинству оценить силу и глубину его эстетической мысли.

Художественное мышление Жубера афористично, изобилует максимами и «мыслями» в стиле Монтеня. В силу повышенной самокритичности автор не предназначал свои труды для печати (опубликованы были лишь немногочисленные ранние юношеские статьи), хотя и не исключал их посмертного издания [см.: 4]. Первая публикация «мыслей» увидела свет в 1838 г. благодаря Шатобриану. Однако полное издание «Дневников» появилось лишь сто лет спустя, в 1938 г. Фрагментарность, внешнее отсутствие систематичности в дневниковых записях не противоречит концептуальному единству эстетических взглядов их автора, хотя в них порой и встречаются некоторые внутренние противоречия. По своему значению для раннего французского романтизма они сопоставимы с ролью «Дневника» Альфреда де Винни для позднего романтизма [см.: 5] – оба эти произведения содержат квинтэссенцию эстетических идей, актуальных не только для своего времени, но во многом не утрачивающих значимости для осмыслиения эстетической ситуации в Европе XIX и следующих – XX и XXI веков.

Искусство как образное умножение жизни

Центральной для эстетики Жубера является мысль о том, что искусство привлекает людей в силу того, что они не могут обойти вниманием то, что достойно имени шедевра: ведь «без вмешательства необыкновенного таланта все прекрасное остается непризнанным» [6, с. 324]. Он исходит из того, что искусство, философия, прекрасные идеи, все старания ума и вся изобретательность преследуют лишь одну цель: расширить пределы человеческих возможностей. Транспонируя это положение на художественно-эстетическую сферу, Жубер усматривает перспективу расширения классических представлений об искусстве в переносе внимания с мимесиса, подражания в традиционном смысле слова как воспроизведения, копирования, на умножение, изображение. Подражание он считает одним из средств, а не целью искусства. «Я предпочел бы сказать, что искусство есть умножение, ибо тогда оно было бы определено по своему воздействию и пользе. В самом деле, искусство существует единственно ради того, чтобы с помощью изображений умножить число вещей, волнующих наши чувства: искусство полезно лишь постольку, поскольку окружает нас вещами прекрасными, то есть приятными, полезными, сладостными, восхитительно волнующими нас и способными дать нам счастье» [6, с. 311]. Начиная с подражания видимым предметам либо тем, коим подражали другие, художник приходит к воплощению в творчестве собственных воззрений, приближаясь тем самым к вершине искусства. Исходя из этого, Жубер формулирует «великое, главное, единственное правило» художественного творчества, интуитивно соблюдаемое всеми крупными мастерами – правило, подчеркивает он, самоочевидное, как и все принципы, вытекающие из сущности вещей: «Подражать можно лишь посредством образов. Представляя слово охваченному страстью человеку, поэт должен вложить в его уста выражения, являющиеся не более чем подобием слов, которые произнес бы охваченный страстью человек в жизни. Краски, избранные художником для какого-либо предмета, также должны быть лишь подобием подлинных красок. Музыкант должен употреблять лишь подобия реальных звуков, а не сами эти звуки. Этим же правилом должен руководствоваться актер в выборе интонаций и жестов» [6, с. 312]. Жубер ссылается при этом на мнение аббата Дюбо о том, что копия

предмета должна возбудить в нас копию страсти, которую возбудил бы сам предмет [см.: 7, с. 44]. И приходит к выводу, что предмет искусства – не подражание, но изображение; главная цель и задача художника – верно выразить то, что существует в жизни или воображении: ведь человек прежде всего подражает самому себе. И если уж употреблять термин «воспроизведение», то подразумевать под ним раскрытие внутреннего мира художника, его представлений о прекрасном, эмоций, мыслей и устремлений – всего, что он носит в своей душе. Тем самым «цель поэзии – не подражание, но завершение, украшение или, скорее, способность растрогать <...> Итак, человек мог бы извять из мрамора или написать красками тело более прекрасное, чем сумел сотворить сам Господь Бог из плоти, ибо плоть неподатлива и оказывает сопротивление; говоря “тело более прекрасное”, я хочу сказать “более соответствующее божественному образцу или первообразу” (важное для искусства замечание)» [\[6, с. 340, 351\]](#).

Духовность искусства. Роль воображения

Искусство представляется Жуберу своего рода лестницей, ведущей вверх, возводящей в горний мир, в царство духовности. Главная цель искусства – даровать людям духовность и доставлять удовольствие наилучшей части их душ – они «сами порой являются большими зеркалами, в которых можно увидеть отражение целостной картины духовного мира» [\[6, с. 358\]](#). Произведение искусства можно признать таковым, только если в нем просвечивает душа его автора. Если же в творении не видно творца, то это искусство или мастерство само по себе – линии и краски, чернила, бумага, видимость произведения – «этобезвкусное и остывшее блюдо» [\[6, с. 368\]](#). Порой душа художника дремлет, предается праздности или пребывает в рассеянности, но и тогда она радует, ибо присутствие ее ощущается: даже недостатки могут нравиться, если в них проявилась душа. Ведь без нее прекрасногонет.

Существует ли субстанция более драгоценная, нежели истинная духовность? – задается риторическим вопросом французский романтик. И тут же переводит его в плоскость философии искусства, размышляя о способах выражения в нем духовного начала. Так, в архитектуре «величие материальных тел, например зданий, измеряют справа налево или слева направо, в духовных же материях величие определяют снизу вверх. <...> Или: протяженность дворца измеряется с востока на запад или с юга на север; протяженность же произведения, книги измеряется от земли до неба» [\[6, с. 353\]](#)[\[1\]](#).

Именно духовность, возвышенность придают красоту чувствам, убежден Жубер. А все духовное тонко, ибо идет от души, «душа же – сама тонкость» [\[6, с. 344\]](#). Тонкость – свидетельство таланта; где нет никакой тонкости, нет и искусства. Красота души, талант, вдохновение, энтузиазм и сила воображения отличают истинного художника, они – неотъемлемый атрибут творческого процесса создания художественного произведения.

В силе воображения художника Жубер видит залог искусства как умножения, а не копирования сущего: «Воображение – это прежде всего способность наделять плотью и лицом то, что ими не обладает. Воображение – художник. Оно рисует в нашей душе и вне ее, обращаясь к душам других людей. Оно облекает в образы» [\[6, с. 331\]](#). Французский романтик делает акцент на деятельном характере воображения как опосредующего звена между чувствами и чистым разумом, восполняющего оба эти начала, облекающего плотью мысли разума и одухотворяющего то, что затронуло чувства. В воображении он видит нить, связующую разум с материей: «оно

совершенствует последнюю и помогает первому, упорядочивая чуждый ему мир» [\[6, с.341\]](#). Как моралист, Жубер исходит из того, что нравственному человеку, наделенному и душой и телом, воображение доставляет удовольствия наиболее сильные и наименее чреватые вредными последствиями. Воображение обогащает человеческий ум, который влечет не столько предметы, сколько простор, пространство, где он может свободно действовать и бродить. При этом существуют истины, доступные одному лишь воображению, и, быть может, эти истины – самые прекрасные, ибо прекрасной может быть только идея, замечает Жубер. Посему без воображения нет поэзии, равно как и всех изящных искусств. Они должны представлять предметы не такими, какими они являются взору, а такими, какими они предстают мысли: «иными словами, ум должен видеть их такими, какие они есть, а фраза – описывать такими, какими они являются воображению, ибо за словом должны вставать и вещь и автор, и мыслитель и мысль» [\[6, с. 363\]](#). При этом Жубер не отождествляет мысль как воплощение устойчивости с идеей как апофеозом проницательной ясности: «Мысль устроет, идея созидает, творит. Одна – сочетание уже известных элементов, другая – озарение, открытие, выявление неведомых доселе свойств и качеств. Плод мысли – произведение, плод идеи – творение» [\[6, с. 321\]](#). Небесный дар подлинной поэзии исходит только из души; неподвластная мысли, поэзия приходит вместе с грезами, она и есть грезы мудреца наяву. Рука творца не должна быть видна в его творении, подчеркивает Жубер, мысль должна сохранять жизнеспособность вне ума, ее породившего, то есть вне теорий и намерений автора – у него не должно возникать потребности подкрепить произведение объяснениями, примечаниями, предисловиями и т. д.: «Слова должны хорошо отделяться от бумаги: то есть легко привлекать внимание, западать в память...» [\[6, с. 354\]](#).

В духе идей трактата Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии», в котором автор видел одно из преимуществ последней в том, что она может обойтись без подробных описаний, апеллируя к воображению читателей, Жубер замечает, что ни в коем случае не следует рисовать подробный портрет героини романа; тогда каждый сможет вообразить ее такой, какой ему вздумается, какой ему приятно ее видеть и будет без ума от нее. И заключает: воображение настолько необходимо в литературе и в жизни, что даже люди, лишенные его и постоянно его хулящие, принуждены развивать его в себе. Ведь тот, кто в любых обстоятельствах называет кошку кошкой, искренний и, быть может, порядочный человек, но посредственный писатель (впрочем, даже котенок, играющий обрывком бумаги, кажущимся ему мышью, дотрагивается до него легонько, боясь разрушить иллюзию). Чтобы хорошо писать, мало верного и исчерпывающего слова, быть ясным и понятным недостаточно: нужно нравиться, очаровывать, соблазнять и пленять все взоры иллюзиями.

Роль художественной иллюзии

Художественная иллюзия – один из необходимых атрибутов искусства как умножения. Жубер считает иллюзию составной частью действительности, неизбежно вытекающей из нее как следствие из причины, так что отсутствие иллюзии искажает форму и функции вещи. По его мнению, иллюзия играет в жизни ту же роль, что и метафора в речи: мы видим, ощущаем, веруем лишь благодаря тому, что реальность предстает перед нами в некоем обличье. Именно в иллюзии, игре воображения видит ранний романтик единый источник искусств и их возможного синтеза: «Иллюзия. Господь сотворил ее и поместил между ягодами, плодами, мясной пищей и нёбом, отчего родился вкус; между цветами и обонянием, отчего родились запахи; между слухом и звуками, отчего родились гармония, мелодия и т. д., между зрением и предметами, отчего родились краски,

перспектива и красота» [\[6, с. 320\]](#). Так, картину лучше всего рассматривать с такой точки, откуда все нарисованные предметы кажутся объемными; здание – с той точки, откуда все выступы кажутся плоскими; эта мнимая плоскость, следствие обмана зрения, вызванного гармоническим сочетанием неровностей, доставляет воображению больше удовольствия, чем та поверхность, что ровна и гладка на самом деле. А эта последняя выиграла бы, казись она шероховатой и уступчатой. «Одним словом, без иллюзии в искусстве нет наслаждения» [\[6, с. 312\]](#).

Иллюзия для Жубера – отнюдь не синоним заблуждения, но частица природы, не искажающая предметы, но проливающая на них свет, дарующая художественную истину. При этом иллюзии свойственно затуманивать наш ум, порождать смутное, невидимое – все то, что образует неповторимый колорит искусства романтизма. «Смутные идеи озаряют ум, подобно тому как воздух, пропуская через себя свет, озаряет взор» [\[6, с. 330\]](#). В искусстве все смутное нужно набрасывать легкими штрихами – ведь нет ничего хуже темной ясности, ибо свет ее лишь обнажает хаос, небытие, убежден Жубер. Он формулирует одно из ключевых положений эстетики и художественной практики искусства романтизма о том, что прекрасное с необходимостью предполагает сочетание красоты видимой и невидимой. Размышляя о происхождении искусства, Жубер исходит из того, что оно не возникло бы без идеи древних людей о незримом и недоступном: поначалу они стали рисовать то, что нельзя было увидеть, пели, чтобы их слышали вдали – таковы с его точки зрения истоки живописи и музыки. При этом подчеркивается, что невидимое не тождественно темному и туманному как таковым. Так, темнота прекрасного литературного стиля проистекает из его совершенства, из выбора необычных слов, непривычных оборотов: «никогда прекрасное не очаровывает так сильно, как когда мы, напрягая внимание, понимаем его язык лишь наполовину» [\[6, с. 322\]](#). Если же лишить слова всякой двусмысленности, неопределенности и неточности, то они превратятся в однозначные цифры, и тогда из речи уйдет игра, а вместе с нею – красноречие и поэзия: подвижность духовной сферы не сможет найти своего выражения. Со свойственным ему парадоксализмом Жубер заключает: «Одно из величайших благ, способствующих точному употреблению слов – их двусмысленность, переменчивость, то есть гибкость» [\[6, с. 332\]](#).

В литературе Жубера привлекают не воззрения авторов, не их утверждения, подобные плотным и осязаемым вещам, возбуждающие ум читателя, побуждающие его действовать, но незримое и бесплотное: «при чтении великих писателей всегда ощущаешь незримый, потаенный сок, соль, хрупкую основу и некий неуловимый флюид, более питательный, чем все остальное» [\[6, с. 324\]](#). Как в литературе, так и в живописи особой ценностью для романтика обладает магия светотени, ничего не проясняющей, но придающей произведению видимость ясности за счет концентрации темных мест в одних частях книги или картины и отсутствия их в других и рождающейся не благодаря свету в собственном смысле слова, но из противопоставления смутного темному. Именно эти художественные качества произведения способны дать реципиенту свет и счастье, подвести его к высшей ступени эстетического восприятия – созерцанию.

Главная цель искусства – доставлять удовольствие, эстетическое наслаждение, вызывать восторг. Это относится не только к реципиенту, но и к творцу искусства – несмотря на все трудности работы художника, она доставляет ему удовольствие. Посему в искусстве полезное должно вытекать из приятного, а не приятное из полезного. Именно удовольствие, а не пользу, ставит французский романтик во главу угла при обсуждении сущностного предназначения искусства. Его волшебное, чарующее

воздействие, вызывающее восторг – парение души – предполагает непременное условие всякого очарования: легкость, недолговечность, текучесть эстетического наслаждения.

Искусство и природа

Жубер убежден в самоценности искусства («прекраснейшие звуки, прекраснейшие слова самоценны...» [\[6, с. 313\]](#)) – оно должно походить лишь на самого себя, выявлять собственную специфику, не копируя внешний мир. Именно в силу этого искусство потрясает людей более, нежели природа, полагает он. Обращаясь к одному из «вечных» вопросов европейской эстетики о соотношении искусства и природы, Жубер дистанцируется от ренессансно-просветительского взгляда на искусство как окна в природу, тяготея к классицистическим представлениям о том, что искусство как плод человеческих разумных усилий выше природы: «Искусство – вторая природа, созданная людьми. Я называю его природой, ибо оно вечно; люди повсюду рисуют, поют, строят» [\[6, с. 325\]](#). Полемизируя с приверженцами «естественности» в искусстве, он предостерегает от ее трактовки как исключительно того, что произведено самой природой без человеческого участия, и приводит в пример звучание голоса флейты. В искусстве быть естественным означает быть искренним; естественно в нем то, что идеально, ибо природа, которая открывается искусству – природа идеальная, как истинный романтик заключает Жубер. И поясняет это на художественных примерах: «Идеальный красный цвет, идеальный синий цвет. Если главное в картине – идеал, точны должны быть детали. <...> Во всяком произведении искусства должно присутствовать идеальное: наверху, внизу, в центре или в уголке – где угодно!» [\[6, с. 347\]](#). Писать идеально – значит уподобиться человеку идеальному, чьи способности находятся в идеальной гармонии. «Это возможно в том душевном состоянии, когда все страсти достигают апогея и приходят в идеальное равновесие» [\[6, с. 309\]](#).

Категории романтической эстетики

Из жуберовской романтической концепции искусства как умножения и его ядра – духовности, ориентации на идеальное начало, проистекают его представления об основных эстетических категориях – прекрасном, совершенном, возвышенном, комическом.

Начиная разговор о прекрасном, Жубер констатирует, что восклицание «Это прекрасно!» – самая неопределенная и самая понятная из всех фраз. Французский романтик определяет прекрасное как то, что подобно своей идее: это устремленный к идеалу дух, внятный чувствам: это сияние и великолепие, сверкание и блеск – то, что ближе всего к божественному. Даже звук он считает прекрасным лишь в том случае, когда его единственный источник – дух, а не случай. Вещь может считаться поистине прекрасной, если все вещи того же рода так или иначе отразились в ней. Продолжая неоплатоническую философско-эстетическую линию [см.: 8], он утверждает, что «прекрасное едино, но мы считаем прекрасным все, что приближается к истинно прекрасному; так, лишь одно слово прямо обозначает ту или иную идею, но мы находим множество других слов, близких по смыслу» [\[6, с. 308\]](#).

Жубер проводит различие между прекрасным как глубинным, истинным и красивым как поверхностным, внешним, лишенным духовного наполнения. Физическую красоту он рассматривает с точки зрения соразмерности частей тела, их форм; к одежде, движениям и манерам при их умеренности приложимо понятие грации; чувства же становятся прекрасными благодаря их возвышенности, духовности.

В отличие от заурядного произведения, которому нужен только сюжет, прекрасному произведению искусства необходимо семя, которое, подобно растению, само даст всходы в уме читателя, взыскивущего идеи чувства, неизменно пробуждаемого прекрасным, убежден Жубер. О величии, добродетели и учености народа он предлагает судить исходя из того, ведомо ли ему прекрасное в искусстве. Ведь сферы прекрасного и возвышенного освобождают людей от власти времени, сбрасывают иго эпохи и позволяют достичь совершенства в любые времена, хотя и не все века равно этому благоприятствуют. В соответствии с аристотелевским художественным принципом «ни убавить, ни прибавить» Жубер подчеркивает, что в совершенном, превосходном не должно ощущаться неполноты, и старания что-либо добавить оказались бы тщетными. Что же касается возвышенного, то именно оно делает человека человеком, и оно же указывает ему место в мире.

По аналогии с различием прекрасного и красивого Жубер проводит дифференциацию комического и забавного. В литературе, полагает он, показать истинно комическое под силу только гению, забавное же по плечу любому остроумному человеку, так как всему можно придать вид забавный, но не всему – комический: ведь комическое не создается, оно существует в самой жизни, его нужно отыскать готовым и использовать, тогда как забавное проявляется только в книгах, речах, мыслях. Комическое коренится в глубинах человеческой души, оно истинно, забавное же лежит на поверхности поступков и побуждений, это своеобразный маскарад. Поэтому «у того, то смеется над злом во всех его проявлениях, не совсем здоровое нравственное чувство» [\[6, с. 360\]](#).

Роль художественной формы

Размышления об основных эстетических категориях тесно связаны в эстетике Жубера с проблематикой формы при их воплощении в искусстве. Ссылаясь на древних, считавших, что в форме заложено мужское, производительное, активное начало, он исходит из того, что именно форма дарует всем произведениям искусства жизнь и своего рода индивидуальность: «благодаря ей кусок мрамора становится статуей, а краски – лицом, ногами, руками и едва ли не душой... Слова, отрывающиеся от бумаги, фразы, отделяющиеся одна от другой, – и игра гармонии и красок в стиле. Предметы поражают взор формой; ею же искусства поражают внимание, а слова – память» [\[6, с. 333\]](#). Жубер понимает под формой то, что отличает вещь от всех прочих вещей, что отделяет единичное от всеобщего и дает ему самостоятельную жизнь. Наиболее прекрасной ему представляется та форма, которая, наиболее резко отграничивая предмет от всех прочих, в наименьшей степени нарушает его гармонию с целым. Иногда место формы может занимать качество, отличающее один материал от другого – например, вкрапление золота или бриллиант выделяются своим блеском.

Наукой о формах Жубер считает широко трактуемую им риторику, а ее предметом – столь же широко понимаемые формы речи. Под эти понятия подпадают как фигуры языка и речи, так и искусство рисунка и колорита – «искусство ясно и умело обрисовать и приятно живописать наши чувства и мысли» [\[6, с. 370\]](#). Его занимает вопрос о том, как образуются фигуры риторики, как следует соединять или разделять их, какие из их форм наиболее прекрасны. Он обращает внимание на то, что есть формы сами по себе столь чистые, что можно с успехом употреблять их как полыми, так и полными: и есть субстанции сами по себе столь ценные, что ими должно восхищаться, в какую бы форму они ни были облечены. Среди последних наиболее драгоценная – истинная духовность.

Что же касается художественных форм, то основой их красоты Жубер считает видимую

или скрытую симметрию, являющуюся явной или тайной причиной доставляемого ими удовольствия. У симметрии же есть центр, являющийся средоточием повторения, то есть двух схожих крайностей, различий и контрастов, возбуждающих эстетическое чувство^[2].

Не менее важный источник красоты форм французский романтик видит в их выразительности и подвижности. Он упоминает об уличном певце, который пел ужасно, но зачаровывал слушателей, ибо его пение было выразительным: чувствовалось, что он сам взволнован своим пением и наслаждается им, и ощущения эти передаются окружающим. Подвижность же Жубер считает непременным свойством всего привлекательного: одни и те же черты могут быть приятны в движении и отвратительны в неподвижности.

Энтузиазм и чувствительность

как движители романтического искусства

Творить и воспринимать произведения искусства можно только благодаря энтузиазму, убежден ранний романтик, и идея энтузиастичности жизни и творчества станет для французского романтизма в целом одной из профилирующих. Энтузиазм, согласно Жуберу, противоположен как хладнокровию, так и неистовому безумию: «Энтузиазм всегда спокоен, всегда нетороплив и не покидает глубины души. Взрыв чувств – отнюдь не энтузиазм и не имеет к энтузиазму никакого отношения; в нем гораздо больше неистовства. Энтузиазм любит постепенность. Он – в нас, он во всем следует нашему нутру и во всем ему подобен» [\[6, с. 371-372\]](#). Энтузиазм необходим краскам великого художника, но он должен быть затаен и почти незаметен. Именно такого рода энтузиазм в сочетании со светом и легкостью образуют основу того, что называют очарованием, полагает Жубер.

В понимании большинства романтиков энтузиазм отнюдь не противоречит меланхоличности – это два полюса романтической личности. Меланхолию Жубер описывает как чувство грусти, не имеющей названия. Это прерогатива чувствительных душ. Как и Р. де Шатобриан и П.С. Балланш, он связывает меланхолию с состоянием одиночества, а также воздействием на эмоциональную сферу некоторых природных явлений – холода, дождя. Он пишет о том, что во время дождя некий полумрак удлиняет все предметы, заставляя тело как бы сжаться и делая душу бесконечно более чувствительной: «От влажности крепостные стены, деревья, скалы темнеют и производят более сильное впечатление. А одиночество и тишина, которыми дождь окружает человека и животных, принуждая их замолкнуть и не покидать укрытия, довершают отчетливость этих впечатлений» [\[6, с. 309-310\]](#). Холод же воздействует на тело так же, как и дождь, а на душу – иначе: в холодную погоду все кажется меньше, тоньше, неуловимее, все скользит мимо наших оледеневших чувств.

По Жуберу, именно эмоциональная сфера является причиной поэзии, тогда как знания – лишь повод к ней: «Повод без причины ничего не стоит. Причина без повода все же чего-то стоит» [\[6, с. 328\]](#). Одна из важнейших целей искусства – затронуть душу, растрогать сердце и чувства, тогда как чересчур подчеркивая мысль – а ведь она «вещь столь же реальная, что и пушечное ядро» [\[6, с. 331\]](#) – «делая ее овальной, круглой или квадратной, одним словом, слишком грубой» [\[6, с. 370\]](#), рискуешь воздвигнуть между эстетическим объектом и реципиентом нежелательную преграду, затруднить, с одной стороны, восприятие и понимание, с другой – сближение, знакомство и постижение искусства и тем самым нанести ущерб трогательности.

Однако, рассуждая о различных оттенках чувствительности, Жубер, в отличие от других французских романтиков, как бы спохватывается и переходит на свойственный ему морализаторский тон, напоминая о том, что в прежние времена (имеется в виду эпоха Просвещения – Н.М.), когда определенный характер царил если не в нравах, то хотя бы в умах, приоритет отдавался не чувствительности, но обязательности. И выносит свой вердикт: «Чувствительность!.. Это зыбучий песок, который не может служить основанием добродетели – вещи устойчивой, прочной, вечной. Наслаждение текуче» [\[6, с. 361\]](#). Установки этического плана у Жубера чаще всего приоритетны по отношению к эстетическому началу. Он исходит из того, что чувствам способна придать грацию не что иное как умеренность, красота же их связана с возвышенностью и духовностью. Свобода чувств и поступков, столь характерная для героев других ранних романтиков – Б. Констана, Ж. де Стель, да и для жизненного поведения самих этих авторов, а тем более для творений позднего французского романтизма, Жуберу чужда.

Ассоциативная память и суггестия

С проблемами воображения, иллюзий, эмоциональной восприимчивости, чувствительности тесно связана одна из провидческих линий в эстетике Жубера – тема памяти [см.: 9]. Во многом предвосхищая художественно-эстетические открытия Анри Бергсона и Марселя Пруста, связанные с ассоциативной памятью, он сравнивает работу сознания с повадками охотничьей собаки, которая отыскивает обратный путь, возвращается по собственному следу, и делает вывод о том, что переживание совсем бесплотно, коль скоро оно оставляет некий след или дым, коль скоро возможно, пускаясь на поиски, угадывая направление пути по его обрывкам, догнать его, когда оно уже скрылось. Воспоминания и размышления об удовольствиях сладостнее, чем сами удовольствия, замечает он – мы сжимаем эти воспоминания в объятиях, ласкаем, подчиняя своей власти. Реминисценцию Жубер уподобляет тени воспоминания. Именно в эмоциональной памяти усматривает он источник воображения художника.

Что же касается путей воздействия искусства на реципиентов, то важнейший из них французский романтик видит в суггестии – эта его идея будет впоследствии воспринята и развита в эстетике и искусстве символизма. Он подразумевает под суггестией силу внушения, способность и умение внушать, другими словами, «превращать других в нас, занимать их ум нашими мыслями, их душу – нашими чувствами, воодушевлять их нашим пылом, передавать им наш порыв, дабы и они прониклись им, очаровывать их, подчинять их нашему авторитету, порабощать их настолько, чтобы, несмотря на разницу в климате и темпераменте, они смотрели на вещи нашими глазами, видели мир таким, как видим его мы. <...> Есть сила внушения полновесная, осязаемая, подобная силе земного огня; есть иная – неуловимая, тонкая, ощущимая, но невидимая, словно эфир. Первая – оружие страсти, вторая – мудрости» [\[6, с. 323\]](#). Жубер отдает предпочтение невыразимой силе внушения, затрагивающие тончайшие струны человеческой души.

Эстетическое воспитание

Переходя непосредственно к вопросам эстетического восприятия, Жубер высказывает мысли, не утрачивающие актуальности и сегодня. Он убежден в том, что не одно мастерство художника создает картину, способности зрителя тоже очень важны; быть может в них – половина дела: сознание зрителя и сознание художника нуждаются друг в друге. В отличие от детского сознания, которое заботят лишь события, в зрелом возрасте пекутся только о впечатлении, то есть о том, в какое расположение приводят душу и ум рассказ, повествование, вымышленные события – ведь в сознании реципиентов определена и постоянна не столько идея прекрасного, сколько идея

чувства, которое оно постоянно пробуждает. Так, для успеха эпической поэмы, например, необходимо, чтобы идеи и сюжет ее были отчасти знакомы читателю, то есть автор должен обращаться к публике, склонной выслушать то, о чем он жаждет поведать. Таким образом, заключает Жубер, эпический склад ума должен с необходимостью быть и у автора, и у читателей: «одна половина эпической поэмы должна быть в голове поэта, а другая – в голове читателей» [\[6, с. 368\]](#).

В этой связи Жубер затрагивает вопрос о восприятии новизны в искусстве. Здесь он во многом опирается на идеи Вольтера как приверженца нового в художественной сфере о том, что новизну воспринимают не сразу, не все, не везде: «О красотах, мыслях, чувствах, проблесках воображения, которые совершенно новы. Они неожиданны. Их новизна приводит в смятение. Страшно высказать о них суждение и скомпрометировать свои взгляды. Их нескоро решатся одобрить. Люди ждут, что покажет время, и не осмеливаются наслаждаться ими, а потом удивляются, что стали восхищаться этими вещами много позже того момента, когда увидели их впервые» [\[6, с. 338\]](#). Однако и здесь защита Жубером нового в искусстве и жизни ограничена моральными пределами. Он прозорливо рассуждает о временах без правил, когда добродетель ценится все меньше, и жизнь становится тем самым мостом без перил, откуда люди страстные устремляются в бездну порока сознательно, а пьяницы – бессознательно: «Хорошие времена делают нас лучше, чем мы есть, дурные – хуже» [\[6, с. 350\]](#). В этой связи Жубер ссылается на мир древних^[3] как более соразмерный объему человеческих познаний: античные мудрецы возвышались умом над миром и вещами. Современная же погоня за новизной, необычным, поразительным возвышает вещи над нашим умом, вследствие чего «мы добровольно превращаемся в карликов, дабы создавать великанов, мы принижаем себя, дабы возвеличить наши воззрения» [\[6, с. 329\]](#).

И здесь в эстетике Жубера возникает проблема эстетической оценки в искусстве, критерием которой выступает вкус. Он исходит из того, что здравомыслящий человек ищет прочности, остроумный – видимости, утонченный – отрады для своего вкуса. Первому достаточно материала, второму – формы, третьему же нужны услада и лекарство, то есть приятность и польза. Непогрешимым он считает тот вкус, который умеет отличить содержание от формы, отделить пороки формы от совершенства содержания и пороки содержания от совершенства формы, а также отличить в искусстве доброе от злого, плохое от худшего и хорошее от лучшего – для такого распознавания человеку необходим эстетический опыт. В этом контексте Жубер ссылается на древних греков, которых, по его мнению, форма речей волновала больше содержания, а размышления служили предлогом для красноречия, так как всеми их действиями управлял вкус, чувство прекрасного: «Даже их философы – не кто иные, как прекрасные писатели с более строгим вкусом» [\[6, с. 340\]](#).

Предмет суждения вкуса, по выражению Жубера, «соль произведения», то есть то, что мы назвали бы сегодня формой-содержанием^[4]. Обо всем прочем должен выносить суждения собственно рассудок, которому не свойственно непрерывно вкушать («обжорство – враг вкуса» [\[6, с. 355\]](#)). Именно рассудочности отдавалось предпочтение в эпоху классицизма, когда в искусстве ориентировались скорее на то, что дает пищу уму, нежели на то, что услаждает собственно вкус, вследствие чего, по мнению Жубера, в классицистической художественно-эстетической атмосфере господствовала сухость. Критерием оценки литературы в эстетике классицизма служили прежде всего разум и совесть, вкус же выступал своего рода литературной совестью: «Вкус помогает им

определить, имеет ли книга искомую приятность, разум – соответствует ли она образцам, приличиям, а совесть – должно ли ее хвалить или порицать...» [\[6, с. 370\]](#). Жубер же, как и другие ранние романтики, считает критерием оценки вкуса то внерациональное впечатление, которое производит произведение искусства и, главное, доставляемое им эстетическое удовольствие. А последнее весьма многообразно – ведь эстетический вкус «осознает, обоняет, сочетает и т. д.» [\[6, с. 361\]](#).

Особенности литературного стиля

Духовная наполненность искусства и красота его форм служат Жуберу отправной точкой в его анализе видов искусства и присущих романтизму тенденций их синтеза, коренящихся в общей для них основе: «Поэзию создает небо, или перспектива. Музыку создает эхо. Живописи нет без светотени. Повсюду греза, или фантазия. Наконец, душа, или ум и духовный мир и т. д. Пространство» [\[6, с. 333\]](#). В сферу интересов этого французского эстетика и эстета входят литература, театр, живопись, архитектура, музыка. Выступая философом искусства, наибольшее внимание он как художник пера уделяет литературе.

Жубер исходит из того, что «наши произведения – это мы», поэтому читатели хотят прежде всего видеть в них душу автора, ее сильные и слабые стороны, познания и заблуждения, мудрость и иллюзии. Он придает существенное значение личности писателя, говоря о том, что для одних людей литература – труд, дело, жизнь, для других – развлечение, забава, игра. Для первых это служение, обязанность, долг, вдохновение; для вторых – ремесло, торговля, расчет, свободная и непринужденная болтовня. Одни пишут, чтобы сделать общим достоянием то, что кажется им благом для всех, другие – чтобы известить мир о том, что они почитают за благо для себя. Таким образом, заключает Жубер, «одни стремятся к совершенству, а другие – к уместности; цель одних – истина, других – польза» [\[6, с. 335\]](#). Безоговорочно становясь на сторону первых, французский романтик предлагает своеобразную типологию писательских установок [\[5\]](#). К первому типу он относит «королей или завоевателей», использующих во благо или во зло то, что было накоплено другими; ко второму – «законодателей и судей», или преобразователей, нацеленных на избавление от бед настоящего и опасностей будущего исходя из мудрости минувших веков и своей собственной; к третьему – литературных спекулянтов, бездумных электиков, занятых только собственной репутацией и не преследующих ни благих, ни дурных целей. К подлинным писателям-«королям» Жубер относит Вергилия, Фенелона, Боссюэ, Лафонтена, Расина, Шатобриана.

В центре размышлений Жубера о литературе проблемы стиля. Придавая им приоритетное значение, он исходит из того, что «истина в стиле. Это необходимое качество, одного его достаточно, чтобы сделать писателя достойным одобрения» [\[6, с. 337\]](#)[\[6\]](#). Один из признаков хорошего стиля состоит в том, что в читательском восприятии он должен как бы отделяться от бумаги, подобно тому, как в хорошей картине краски и образы отделяются от полотна. Когда вспоминаешь прекрасное стихотворение, высказывание, фразу, «всегда видишь их начертанными в воздухе, они встают перед глазами; их как бы читаешь в пространстве»; а заурядный отрывок неотделим от книги, всплывает в памяти вместе со страницей [\[6, с. 345\]](#).

Говоря о том, что Гомер предназначал свои творения для пения, Софокл – для декламирования, Геродот – для рассказывания, а Ксенофонт – для чтения, он заключает, что столь разная направленность литературного творчества не могла не

породить многочисленных различий в стиле: «Стиль народов подобен их одеждам. Периоды римлян были просторны и длинны, как их тоги. Фразы греков были им впору и во многом напоминали наши. Одежды их плотнее облегали тело, чем римские. Наше платье короче, чем хитон греков, и сшито из отдельных лоскутов» [\[6, с. 318\]](#).

Анализируя стиль литературных произведений греков и римлян, Жубер отдает предпочтение первому в силу его внутренней гармонии, возникающей лишь из сочетания и согласования слов, отторгающей все лишнее и не нуждающейся в риторических ухищрениях. Так, чтение Платона подобно горному воздуху – оно обостряет наши чувства и прививает хороший литературный вкус. Античные греческие авторы обладали тонким, абсолютным слухом, подчеркивает он, тогда как римлян иронически квалифицирует как «тугих на ухо» литераторов, не сразу воспринимающих прекрасное и вынужденных поэтому прибегать к туманному многословию ораторских приемов. Избыток же всегда пагубно оказывается на языке – избыток его повседневного громогласного звучания, его природной энергии, его привычного блеска и роскоши: язык страдает от шума, сопровождающего его упадок.

Переходя к размышлениям о стиле современной ему французской литературы, Жубер сетует, что его утонченность и изысканность камуфлируют отсутствие истинного, насыщенного наполнения произведений. Отдавая все свое внимание без остатка фигуре речи, дабы восхитить, обольстить читателя, писатель останавливается на полпути, доверяя ненадежному проводнику и принимая дорогу к смыслу за пристанище. Французский эстетик приходит к заключению о том, что «есть лишь два вида прекрасных слов: те, что полны звука, смысла, души, тепла и жизни, и те, что прозрачны» [\[6, с. 333\]](#).

Что касается первого вида, то Жубер исходит из того, что «только мысли, мысли, взятые отдельно, характеризуют писателя. Недаром их называют блестящими и цитируют. Они, можно сказать, освещают голову и лицо. Остальное дает представление лишь о руках» [\[6, с. 356\]](#). Сравнивая труд писателя и философа как мыслителей, французский романтик говорит о том, что логика стиля требует больших интеллектуальных и эмоциональных усилий, нежели логика, необходимая для того, чтобы привести в полное согласие части любой, даже самой сложной философской системы, ибо бесконечно число слов, их сочетаний, способов образования последних. Система, как бы велика она ни была, не может объять все это бесконечное множество деталей. «Кроме того, мысли занимают некоторое пространство и, следовательно, состоят из множества точек; достаточно, чтобы они соприкасались лишь в одной из этих точек. Однако всякий элемент стиля столь легок и тонок, что, можно сказать, избегает соприкосновения. И тем не менее контакт этот должен быть полным, ибо ему дано быть либо абсолютным, либо никаким. Во всяком слове есть лишь одна-единственная точка, которая способна отзываться в соседнем слове. Поэтому великому писателю проницательность ума и чувство меры нужнее, чем великому философи» [\[6, с. 310-311\]](#). Впрочем, замечает он, до сих пор еще не создана поэтика философского стиля, являющегося в идеале искусством рисовать предметы, лишенные тела: гений философии есть дар видеть их благодаря зрению ума и воображению души. Что же касается литературного стиля, то его нужно плести, вышивать, он служит как бы утком текста.

Распространяя свои идеи о самоценности искусства на литературное произведение, Жубер конкретизирует их, развивая мысль о втором виде прекрасного стиля, связанного с его прозрачностью. Он подчеркивает, что звуки и слова самоценны, поэтому произнося их, необходимо соблюдать естественные паузы: «Прижимая и присоединяя их друг к другу, мы уподобляем их полупрозрачным шарикам, которые, едва коснувшись друг

друга, сплющиваются, утрачивают прозрачность, и склеиваются, образуя единую вязкую массу»; «я хотел бы, чтобы мысли в книге шли друг за другом, как светила в небе, стройно, гармонично, но при этом свободно и независимо, не касаясь друг друга, не смешиваясь, чтобы они не утрачивали последовательности, связи, ответственности. Да, я хотел бы, чтобы они шли друг за другом, не цепляясь, не держась друг за друга, чтобы каждая из них могла существовать самостоятельно. Никакой спаянности намерто – но и никакой непоследовательности; самая малая толика ее чудовищна» [\[6, с. 313, 330\]](#). Исходя из этого, Жубер полагает, что применение идиом оправдано лишь при соблюдении промежутков между ними, их нужно располагать в речи, как складки в драпировке: стилю как таковому нужен простор и свежий воздух, способствующие его прозрачности, которая возвращает словам их первозданный блеск и чистоту, обновляет их, шлифует. Прозрачность не лжет, ошибочные же суждения отнимают у языка его прозрачность: «Пусть стихи будут из стекла либо прозрачного, когда они приоткрывают душу, цветного – когда они изображают смущающие ее страсти (и, так сказать, пыл) – (пламя имеет окраску) – или пусть сквозь них просвечивают краски человеческого ума» [\[6, с. 340\]](#).

Что касается плана литературного произведения, то он, конечно, нужен, считает Жубер, но не жесткий, а приблизительный – заранее необходимо предусмотреть лишь его начало, конец и середину, то есть его тональность, цезуру, паузы, и его цель: от первого слова зависит колорит, от вступления – тон; середина определяет ритм, темп, объем, пропорции: «Истинно благолепный стиль всегда связан с некоторой текучестью, маслянистостью и зыбкостью» [\[6, с. 325\]](#). Жубер уподобляет литератора ткущему свою паутину пауку – писатель как бы нанизывает свои намеки и сравнения на туго натянутые нити, сотканные всем его предыдущим культурным опытом [\[7\]](#).

Жубер различает понятия литературного стиля и писательского почерка. В своих суждениях о стиле он центрируется на его силе, полетности, точности, энтузиазме. Литературный же почерк зависит от языка и природного характера писателя – ведь у каждого великого автора есть собственные слова, своя особая грамматика, свой жанр, собственные причуды и пристрастия. В этом ракурсе он рассматривает вопрос об употреблении в литературном тесте разговорных и обиходных слов.

Как подлинный романтик, Жубер привержен фольклору, народной речи. Разговорные слова он уподобляет пружинам стиля, трогающим читателя и проникающим в его душу, внушающим доверие к автору и проясняющим необычные мысли – «благодаря им великие мысли, так сказать, имеют хождение в обществе и тем самым уподобляются золотым и серебряным монетам высокой пробы со знакомыми изображениями» [\[6, с. 314\]](#). Разговорные слова сообщают стилю искренность; кроме того, благодаря им сказанное кажется более истинным – ведь ясность тесно связана с истиной, а эти слова, убежден Жубер – самые ясные из всех.

Что же касается обиходных слов, то они нередко обладают скрытым смыслом, широта и важность которого ощущаются безотчетно: «он подобен лучу света в тумане или огню в подземных водах, огню, о котором можно судить лишь по температуре воды. Это лампа светлячка, лампа, освещая одну-единственную точку, но зато ярко» [\[6, с. 375-376\]](#).

Существенное внимание уделяет Жубер таким элементам стиля, как сравнения, метафоры, эпитеты, афоризмы. Сравнению мало быть оправданным, полагает он, ему необходимо быть еще и ясным. Поэтому предмет, с которым сравнивают, должен быть более знакомым, чем тот, который сравнивают. Наиболее удачное сравнение то, где

сопоставляются существа, разные по своей природе, типа «оратор – орел, поэт – лебедь». Самые же неудачные сравнения те, где вещь сопоставляется с человеком, а тело с душой вместо того, чтобы сопоставлять душу с телом, а человека с предметами окружающего мира (например, «бурное море – волнующееся сердце, белизна – невинность»). Такие сравнения, подчеркивает Жубер, ничему не учат, они лишь ограничивают и сокращают, а не расширяют читательское восприятие (наподобие сокращения мускула: ощущение сильное, но малоприятное), тогда как всякое сравнение должно расширять кругозор ума, а не сужать его, переходить от абстрактного к конкретному, от невидимого к видимому.

В метафоре Жубер усматривает антитезу логическому мышлению, позволяющую выразить мысль, настроение или чувство как можно короче и быстрее. Эпитет, проскальзывающий вместе с существительным, представляется ему самым вкрадчивым из всех суждений. Подобные афористические характеристики увенчиваются жуберовским видением сущности афоризма как наиболее надежной формы речи, соответствующей квадрату в архитектуре^[8]. В отличие от афоризмов, общепринятым истинам придают обычно некоторую округлость, обтекаемость, форму, которая сочетает прочность с изяществом, блеск с простотой.

Особое внимание французский романтик уделяет стилистическим особенностям поэзии. Главное отличие поэзии от прозы заключается, по его мнению, в том, что ей почти не нужна реальная основа, ибо поэзия алчет простора, тяготеет к сфере чудесного, а все принадлежащее действительности суживает горизонт. Посему все в поэме должно быть создано из ничего или почти из ничего, «нужны же ей три мира: небеса, земля и преисподня. И никак не меньше»^[6, с. 344]. Преимущества поэтического языка перед прозаическим Жубер распространяет и на драматургию, считая вопреки современным ему романтическим веяниям, связанным с отходом отalexандрийского стиха как чересчур пафосного в пользу ямбического нерифмованного стиха, лишенного высокопарности и подражающего разговорной речи, что трагедия в прозе – все равно что опера без музыки или театр без зрителей. Развивая свою мысль о преимуществах изобразительного умножения мира перед копиистским подражанием ему, Жубер видит цель поэзии не в подражании, но в завершении, украшении сущего и при этом способности растрогать читателя, принести ему эмоциональную радость^[9].

Резюмируя свои суждения о литературном стиле, Жубер выходит за его пределы в область философии и этики, выделяя два тяготеющих к этим сферам стилистических потока: «Один стиль – не более чем тень, смутный образ, набросок мысли, другой – подобие тела или скульптурного портрета. Первый подобает метафизике, полной загадок, и благочестивым чувствам, содержащим в себе нечто бесконечное. Второй более пристал нравственным законам и максимам»^[6, с. 319]. Двум этим стилевым направлениям соответствуют два рода писателей. Те, кто тяготеет к философским обобщениям, подобны живописцам, они, «запечатлевая свою мысль на бумаге, рисуют ее, пишут маслом и, можно сказать, наклеивают ее на страницу, подобно тому, как изображение наносят на холст», тогда как моралисты «высекают свою мысль, вдавливают ее в бумагу или возвышают над нею, придавая ей рельефность и полную определенность. Это – скульпторы»^[6, с. 320]. Этим писательским установкам соответствуют и два рода красноречия – «метафизики» стремятся к покою и свету, «моралисты» же посвящают себя выражению человеческих страстей, полных пыла и деятельного движения.

Сам Жубер как строгий моралист привержен этической направленности литературного творчества. Вопреки своему пиетету перед греческой Античностью с ее культом прекрасного обнаженного тела, Жубер подчеркивает: «Полагая, что человек красив, художники ошибаются: обнаженный человек ужасен. Небо не создало человека красивым, но даровало ему возможность украсить себя. Каждая часть тела в отдельности красива; но их совокупность без одежд или украшений является повсюду неизменную кожу и уродливые сочленения; «обнаженный человек не более, чем обезьяна, лишенная шерсти и морщин. Тело его обретает прекрасные пропорции, лишь когда он одет или когда поза скрывает его неуклюжесть» [\[6, с. 357, 375\]](#). Жубер исходит из того, что индивидуальность человека выражается лишь в его лице: по обнаженному телу женщины можно судить не только о ее личности, сколько о ее поле. Лишь одежда способна подчеркнуть ценность лица, выявляет красоту человека и придает ему изящество и грацию: «Одежда для взора – словно мягкая перина для уставшего человека. Взор отдыхает на ней, не смущая ничей покой» [\[6, с. 358\]](#).

Исходя из такой позиции, Жубер в статье «Что такое целомудрие?» [\[10\]](#), размышляя о приоритете духовной, невидимой красоты перед телесной, видимой, ратует за нравственную аскезу, считает плотские вожделения порочными. С подобной ригористической моральной установкой связан один из парадоксов в его эстетике. Вопреки присущей французскому романтизму тяготению к романной форме как в философии искусства, так и в самой художественной практике (достаточно вспомнить о знаменитых повестях и романах Р. де Шатобриана, Ж. де Сталь, Б. Констана, А. де Виньи, А. де Мюссе), Жубер в статье «Обвинительная речь против романов» [\[11\]](#), наследуя распространенной в XVIII в. традиции скептического отношения к этому жанру как развращающему нравы и портящему вкус, выступает с его критикой – в качестве одного из примеров безнравственного поведения в статье фигурирует Леонс, герой романа де Сталь «Дельфина» (1802) [\[12\]](#). Этому роману в письмах предпослан эпиграф, воспроизводящий сентенцию матери автора: «Мужчина должен уметь бросать вызов общественному мнению, женщина – покоряться ему». Весь строй книги свидетельствует о неприятии де Сталь такого наставления. Для нее характерна критика общепринятых моральных норм, связанных, в частности с неприятием разводов католической церковью, их осуждением общественным мнением, игнорирующим чувства «живого существа». Страстная любовь умной, решительной, независимой Дельфина к Леонсу – трагическое чувство, роковым образом калечашее ее жизнь, иссушающее сердце: идеальные влюбленные не могут соединиться из-за нерасторжимости брака Леонса с добродетельной и покорной, но нелюбимой Матильдой. Когда же тот становится вдовцом, их союз оказывается невозможным: Дельфина уже постриглась в монахини. Страсти в этом романе фатальным образом сопутствуют страдания, окутывающие любовное чувство романтическим меланхолическим флером. Как моралист, Жубер не приемлет свободолюбивых эмансипаторских идей де Сталь в сфере личной жизни, находящих воплощение как в ее собственной судьбе, так и в жизненных перипетиях ее литературных героев и героинь. И безапелляционно заключает: «Если романам случается оказывать такое большое влияние на нравы и привычки, то происходит это не только к чести книг, сколько к стыду эпохи» [\[6, с. 351\]](#).

Когда речь заходит об этических принципах, Жубер нередко отдает им приоритет перед эстетическим началом. Он полагает, что любовь к искусству не должна заслонять его миссии служить окружающему миру, обществу, людям и их нравственным установкам, а не наоборот. Из этого постулата он исходит в своих рассуждениях о соотношении

скульптуры и живописи. Он осуждает тех скульпторов, которые подчиняя все, в том числе и нравственность, ваянию, и из любви к скульптурам тоскуют по античной наготе, гимнастическим упражнениям, атлетам, «ибо искусство им важнее нравов, а статуи – дороже собственных детей» [\[6, с. 341\]](#). По его мнению, вопреки мифу о Пигмалионе, невозможно полюбить статую – нам довольно запомнить ее форму, – но можно полюбить картину. Живопись, по Жуберу искусство более христианское, болееозвучное душе христианина, чем скульптура с ее языческими корнями. Живописные линии, краски, пропорции легче запечатлеваются в сознании благодаря их плоскостному расположению. Но еще важнее то, что живопись способна выразить чистую идею. В скульптуре же идея принимает форму реальности, обретает телесность. становится воплощенной, а не только изображенной, как в живописи. В скульптуре идея всецело выражается вовне, в живописи она должна уйти в глубину. Развивая применительно к этим видам искусства свою идею приоритета духовного, скрытого, невидимого перед видимым, Жубер на примере творчества Рафаэля и Грёза обосновывает приоритет живописи перед скульптурой тем, что в первой красота скрыта, а в скульптуре – явлена. И восклицает: «Ваяйте дьявола, пишите Бога! Страх любит смотреть на страшное; он хочет его видеть отдельно от себя! Любовь предпочитает обять свой предмет, а не созерцать его. У страха глаза всегда раскрыты. У любви – закрыты» [\[6, с. 362\]](#).

Переходя к разговору о другом виде изобразительного искусства – архитектуре, Жубер исходит из того, что, живописуя места, она призвана живописать людей: здание должно свидетельствовать о том, кто в нем живет, а мрамор, стекло – рассказывать, что за ними скрывается. Отличие архитектуры от других видов искусства он в традициях Жана-Батиста Альберти видит в том, что красота в ней должна сочетаться с пользой. Если ремесленник ограничился бы столбом для опоры крыши, то художник воздвигнет колонну. Сначала он видит ее в своих грезах, и решает стесать углы, тогда как ремесленник, для которого важно лишь необходимое, сделал бы ее четырехугольной. Художник же думает об удовольствии, он трудится не только во имя пользы, но и во имя чести и славы. Однако в его творческом труде необходим баланс между красотой и пользой: так, колонны под крышей с коньком были бы неуместны и смешны. При том многое зависит от предназначения того или иного архитектурного сооружения. «Одним словом, показывайте всюду упорядоченность мироздания, и вы совместите приятное с полезным» [\[6, с. 361\]](#), заключает Жубер.

В философии искусства Жубера намечены интенции и к синтезу искусств – он чутко улавливает в этом отношении те тенденции, которые уже присущи романтизму его времени, и дает им импульс развития в будущем [\[10\]](#). Он с воодушевлением говорит об искусствах, берущихся за руки и поддерживающих друг друга: «Всякому звуку в музыке необходимо эхо; всякой фигуре в живописи необходимо небо; мы же поем с помощью мыслей и рисуем с помощью слов, – поэтому всякой фразе и всякому слову в наших произведениях необходимы свой горизонт и свое эхо» [\[6, с. 312\]](#). В музыке семь букв, в алфавите двадцать пять нот, многозначительно замечает он. Танец и пантомима могут быть не менее содержательны, чем литература – они способны прекрасно передать смысл отрывка из Стерна и даже некоторых глав Монтескье, например, главы о деспотизме. То же самое относится к живописи: можно нарисовать лицо со всеми его чертами на поверхности величиною с ноготь, тогда как чтобы описать его с помощью слов, понадобилась бы целая страница, да и то не удалось бы дать о нем верное представление.

Стремление к содружеству и взаимопроникновению искусств свидетельствует, согласно

Жуберу, о гармонии души подлинного художника, его таланте, «который то взмывает ввысь, то падает вниз, и наполняет воздух прекрасными звуками, образующими своего рода прекрасную лестницу, не рисуем ли мы существо, радостно резвящееся между небом и землей, беззаботное и охваченное тысячью чувств, которые сменяются сами собой, наконец, не рисуем ли мы праздный ум, который, как пчела, летит наугад и, задерживаясь по пути на тысяче предметов, но не останавливаясь надолго ни на одном, ласкает все цветы и жужжит в свое удовольствие» [\[6, с. 363\]](#).

Заключение

«Всю жизнь я любил одну лишь истину. У меня есть основания думать, что в отношении многих великих вещей она открылась мне» [\[6, с. 311\]](#), записал Жубер в своем дневнике. С этой его самооценкой нельзя не согласиться, во всяком случае, применительно к художественно-эстетической сфере. Ведь ему, действительно, открылось многое из того, что будет в полной мере проявляться с расцветом теории и художественной практики романтизма, а затем и наследующего ему символизма во Франции – приоритет духовного, идеального начала в искусстве; акцент на роли воображения и эмоциональной памяти в творческом процессе, питающих повышенный интерес художника к чудесному, таинственному, загадочному, внерациональному, невидимому, незримому; идеи суггестивного воздействия искусства и, наконец, тенденции синтеза искусств как одна из линий жуберовской эстетики.

Более того – им сформулированы фундаментальные эстетические позиции, имеющие непреходящее значение для эстетики как науки: представление о художественном совершенстве произведения, нерасторжимости в нем формы и содержания; созерцании как высшей фазе эстетического восприятия, эстетическом наслаждении как главной цели искусства; невозможности самого феномена искусства вне его восприятия реципиентом, многогранности эстетического опыта; культивировании эстетического вкуса как чувства прекрасного, позволяющего адекватную эстетическую оценку искусства. Жозеф Жубер вписал достойную страницу в историю эстетики, и романтической, в частности.

Примечания

1. В основе архитектуры храма должно лежать движение снизу вверх, в основе театрального здания – движение справа налево, развивает свою мысль Жубер [см.: 6, с. 360].
2. «Чтобы мы хорошо поняли, удержали в памяти и восприняли как единое целое части одного произведения, они должны повторяться», пишет Жубер [\[6, с. 354\]](#). В XX веке идею повторения как философского концепта подхватит и разовьет в своей книге «Различие и повторение» французский философ-постмодернист Жиль Делез.
3. «...древность же для меня – все, что было до 1715 года», замечает Жубер [\[6, с. 364\]](#), полагая, что водораздел между классической и новой литературой отмечен годом смерти Людовика XIV.
4. Термин В.В. Бычкова. См. подробнее: [\[13, с. 388-396\]](#).
5. Она содержится в дневниковой записи Жубера, сделанной им 21 апреля 1812 г. [см.: 6, с. 365]. Примечательно, что 23 года спустя, в 1835 г., в предисловии к своей драме «Чаттертон», А. де Виньи также описал три типа поэтов, в чем-то коррелирующих с

жуберовскими – «подлинного поэта», мечтателя и созерцателя, живущего духовной жизнью; легковесного «литератора», которому присущи литературный лоск в делах и деловая хватка в литературе; увенчанного лаврами «большого писателя» с присущими ему здравым смыслом и социальным пафосом [см.: 14, с. 153-154; см. также: 15].

6. Возможно, на Ж. Жубера повлияла идея Ф. Бюффона о том, что стиль – это сам человек [см.: 16, с. 172; см. также: 17; 18].

7. Эта метафора будет воспринята французскими символистами. Так, Стефан Малларме уподоблял художника священному пауку, сплетающему из собственных духовных нитей дивные кружева, обретая тем самым ключ к собственной личности, как «центр самого себя, где я держусь, словно священный паук, на главных нитях, уже свитых моим разумом, и на их *переплетениях* я сплету великолепное кружево, уже сегодня я провижу его, оно существует в чреве красоты» [\[19, с. 391\]](#). Вспомним и паука с человеческим лицом на картине Одилона Редона [см.: 20, с. 122-143].

8. В своих собственных афоризмах Жубер порой весьма язвителен: «Критик весьма похож на тех людей, что, желая посмеяться, всякий раз обнажают гнилые зубы», припечатывает он своих оппонентов [\[6, с. 335\]](#).

9. По этому поводу Жубер замечает: «Я устал от книг, где речь идет только о материальном. Можно подумать, что о науке думают и пишут только рудокопы, каменщики, плотники, ткачи, землемеры или банкиры. Не знаю, благоприятствует и этот способ самообучения и обучения других процветанию ремесел, но для подъема духа он наверняка губителен, а для сердец, нравов и пр. – опасен. Чем в конце концов наделила нас природа – свиным рылом, чтобы копаться в земле, или руками, чтобы бросать в эту землю семена? Сеять и собирать урожай – вот главная наша обязанность по отношению к земному миру», пишет Жубер [\[6, с. 323-324\]](#).

10. На протяжении XIX-XX вв. тенденции синтеза искусств будут постоянно нарастать, а два века спустя после провидений Ж. Жубера вызовут к жизни современные мультимедийные миксы.

Библиография

1. Мильчина В.А. Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма / сост., вступ. статья и comment. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 7-32.
2. Evans J. The unselfish egoist; a life of Joseph Joubert. L., N. Y.: Longmans; Green, 1947. 202 р.
3. Шатобриан Ф. Р. де. Гений христианства / Перевод О.Е. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и comment. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 94-220.
4. Kinloch D.P. The thought and art of Joseph Joubert, 1754-1824. Oxford: Clarendon Press; N. Y.: Oxford UP, 2002. 231 р.
5. Виньи А. де. Дневник поэта / Пер. Е.В. Баевской, Г.В. Копелевой // Виньи А. де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 5-401.
6. Жубер Ж. Дневники / пер. О.Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / сост., вступ. статья и comment. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 308-376.
7. Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи / под общей ред. Л.Я. Рейнгардт. М.: Искусство. 767 с.

8. Ward P.A. Joseph Joubert and the critical tradition: platonism and romanticism. Genève: Droz, 1980. 153 p.
9. Ayache E. L'écriture postérieure. P.: Complicités, 2006 (Compagnie de Maurice Blanchot). 213 p.
10. Жубер Ж. [Что такое целомудрие?] / Пер. О.Е. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 383-395.
11. Жубер Ж. [Обвинительная речь против романов] / пер. В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 381-383.
12. Staël G. de. Delphine / Ed. Didier B. 2 vol. P.: Garnier-Flammarion, 2000. 308 p.
13. Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд. М.-СПб, Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.
14. Виньи А. де. Чаттертон / пер. Ю.Б. Корнева // Виньи А. де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 149-226.
15. Маньковская Н.Б. Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая // Художественная культура. 2022. № 1. С. 10-51.
16. Бюффон Ж.Л.Л. де. Речь при вступлении во Французскую Академию / пер. и прим. В. Мильчиной // Новое литературное обозрение. 1995, № 13. С. 167-172.
17. Мильчина В. О Бюффоне и его «Стиле» // Новое литературное обозрение. 1995, № 13. С. 157-166.
18. Зенкин С. Неклассическая риторика Бюффона // Новое литературное обозрение. 1995, № 13. С. 173-185.
19. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / сост. Р. Дубровкин. – На франц. яз. с параллельным рус. текстом. М.: Радуга, 1995. 568 с.
20. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия скрыта по просьбе автора