
Г. А. ЗАВАЛЬКО

ЭСТЕТИКА ДЖАКОМО ЛЕОПАРДИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье «Эстетика Джакомо Леопарди и современность» рассмотрены философские и эстетические взгляды итальянского поэта и философа Леопарди.

Ключевые слова: *Леопарди, прекрасное, искусство, природа, творчество, диалектика, материализм.*

Годы жизни итальянского поэта и философа Джакомо Леопарди (1798–1837) напомним русскому читателю годы жизни Пушкина. В судьбах этих двух людей много схожего. Оба они обладали не только поэтическим даром, но и научным мышлением (Семенов 2001), оба были наследниками Просвещения, вынужденными жить в духоте новой – худшей – эпохи, эпохи Священного союза, воинствующего монархизма и засилья церкви. Положение Леопарди было печальнее, поскольку его родина при новых порядках была частично оккупирована, частично раздроблена. Время Наполеона ушло, время Гарибальди еще не настало. По словам Ипполита Тэна (1828–1893), Италия была страной, «где политика воспрещена, где нет вовсе общественного духа и гуманитарных идей, где великая литература угасла, оставив взамен себя грубое невежество и ничтожные стишки... Римская аристократия похожа на ящерицу, лежащую в панцире допотопного крокодила, ее прадеда. Крокодил был красив, но он мертв» (Тэн 1913: 183–184).

Граф Джакомо Леопарди вышел из рядов этой аристократии. Он родился во владениях римского папы, в области Марке, давшей миру Рафаэля, Перголези и Россини, в городке Реканати. Его отец был реакционером и владельцем обширной библиотеки; неудивительно, что сын полюбил чтение и стал вольнодумцем (то же произойдет с Анатодем Франсом, чей отец также был роялистом

Философия и общество, № 4, октябрь – декабрь 2012 142–167

и библиофилом). В 1822 г. молодой поэт вырывается из-под родительской власти и с тех пор живет литературным трудом в Болонье, Риме и других городах, лишь изредка возвращаясь домой. Смерть настигла его в Неаполе.

Леопарди не называл себя романтиком, воспринимая романтизм как иностранное, немецкое явление, даже выступив против него в статье «Рассуждение итальянца о романтической поэзии»; его теоретическая мысль – и тем он интересен – заглядывает далеко вперед, через голову романтизма, смыкая материализм Просвещения с диалектическими прозрениями, родственными гегелевским.

Но его творчество несет в себе обостренный конфликт мечты и реальности и стремление отвергнуть реальность во имя мечты – черты романтизма, неизбежные для художника его времени. «Прошлое умерло, но будущее не наступило – так ощущали романтики свою эпоху, и представление, что распалась связь времен, было общим для них всех... Старый мир лежал в развалинах; понятия, которыми он жил, обанкротились, прежние нормы отношений обнаружили свою искусственность и ложность. Существование его не могло, не должно было продолжаться после громадной встряски 1789 г. Однако, вопреки логике и надежде, оно продолжалось. Скорбь – “мировая скорбь” – становилась естественным откликом на подобное положение вещей...» (Зверев 1988: 63–64). «Трагическое миросозерцание рождалось не оттого, что реальность была хуже, чем когда-либо в истории человечества; разрыв между идеалом и реальностью усугублялся тем, что слишком вырос идеал духовности, идеал справедливого общества, построенного на принципах свободы, равенства и братства» (Полухтова 2003: 98).

В благополучной праздности – довольство
Находят все наперечет,
А я – лишь отвращение и гнет.
Вот если б я в заоблачный полет
На крыльях мог умчаться,
Чтоб бездна звезд мне вся была видна,
Чтоб я, как гром, бродил в горах... (Леопарди 1989: 111;
перевод А. Ахматовой)

Это «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии». Вот они, сквозные темы романтизма – ночь, одиночество, путь через неведомые земли и стремление порвать цепи. Вот они – невыносимая жизнь и недостижимая мечта, романтическая тяга к голубому цветку, к Сильфиде, за пределы обыденности. «*Это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое*» (Литературные... 1980: 160), – писал Людвиг Уланд (1787–1862). У Леопарди, как у Байрона, по словам А. И. Герцена (1812–1870), «много убито рефлексией, но у него, как у Байрона, стих иногда режет, делает боль, будит нашу внутреннюю скорбь. Такие слова, стихи есть у Лермонтова...» (Герцен 1956: 79).

В единственном русском стихотворении, посвященном Леопарди, Н. С. Гумилев (1886–1921) написал:

Ты женщину с холодными глазами,
Влюбленную лишь в самое себя,
И родину любил под небесами.
Мечтал о них, как в смертный час скорбя.
Их смешивал в мечтах... но не любили
Ни родина, ни женщина тебя (Гумилев 1989: 421).

Влюбленности болезненного и низкорослого поэта действительно оставались безответны, но упрекать Италию за безразличие к нему не вполне справедливо. Его не любили власти (начавшее выходить в Неаполе собрание сочинений было запрещено) и церковь («в Римский университет он не мог пройти на должность без справки о католической лояльности, а такого документа ему никто бы не выдал» [Полуяхтова 2003]). В то же время Леопарди пользовался признанием интеллигенции, как итальянской, так и представленной живущими в Италии иностранцами (Стендаль, Б. Нибур, А. фон Платен). Он заметил талант Ф. де Санктиса (1817–1883), будущего главы левого неаполитанского гегельянства и крупнейшего литературоведа.

В условиях австрийской оккупации северо-востока, карликовой раздробленности северо-запада и отсталости нищего юга вряд ли можно было добиться большего. После объединения Италии и подъема культурного уровня населения Леопарди обрел читателей – и подлинную славу. Столетие поэта отмечалось как нацио-

нальный праздник. Кульминацией стало исполнение симфонической поэмы для сопрано, хора и оркестра памяти Леопарди Пьетро Масканьи (1863–1945). XX в. также не поколебал литературную репутацию Леопарди. В 1939 г. его прах был перезахоронен рядом с предполагаемой могилой Вергилия.

Включение в национальный пантеон влечет за собой новые проблемы: признанных гениев душат в объятиях реакционеры, насильно вербующие великие тени в свои ряды. Душат по-разному. Атеизм Леопарди не оспаривается (в отличие от атеизма Пушкина), невозможно выдать его и за предтечу какого-нибудь «изма» антиискусства (как Брехта), но пессимизм поэта позволяет сблизить его с Артуром Шопенгауэром (1788–1860), положительно отзывавшимся о нем (Шопенгауэр 1997: 89).

Леопарди много писал о тщетности поисков счастья, постоянно возвращаясь к безмерно угнетавшей его мысли: каждый родившийся страдает и умрет. Но этот грустный секрет Полишинеля весьма далек от мистической и недоказуемой системы Шопенгауэра, как далек эмпиризм от иррационализма.

Пессимизм Леопарди человечен: оптимизм в его положении был бы противоестественен. «Слезы – не склонность моей природы, а необходимость нашего времени и желание судьбы», – говорил он сам (Леопарди 1978: 7). Пессимизм Шопенгауэра, не оправданный обстоятельствами его жизни, надуман и антигуманен. Природе нет дела до нашего счастья, говорит Леопарди. Мировой Воле нужно наше несчастье, заявляет Шопенгауэр. Живущий страдает, вторит ему Леопарди. Страдание правит миром, рассуждает Шопенгауэр. Смерть – плата за жизнь, утверждает Леопарди. Смерть – выход, говорит Шопенгауэр. Леопарди в отчаянии от того, что у нас нет будущего; Шопенгауэр боится будущего, которое у нас есть. «Ни званием философа, ни любым другим ему подобным не следует гордиться даже про себя. Единственно подобающее человеку звание, коим он может гордиться – звание человека», пишет Леопарди (2000: 275). Шопенгауэр называет человека «обыкновенным», «фабричным товаром природы» (1997: 472). Отношение к человеку – главное, чем разнятся франкфуртский рантье и неутомимо деятельный, несмотря на невзгоды, поэт и журналист, аристократ по рождению и пролетарий умственного труда по занятиям Джакомо Леопарди.

Никогда Шопенгауэр не написал бы, как Леопарди: «Возрождение, начавшееся в Европе с французской революции, возрождение слабое, несовершенное до крайности, было все же своего рода возрождением. Французская революция вернула людей к их природной сущности, этому живому источнику гражданственности; она возродила большие страсти, сильные чувства, возвратила уже омертвевшим нациям, я не говорю жизнь, но... подобие жизни» (цит. по: Полуяхтова 2003: 151).

Никогда Леопарди не стал бы «смотреть на человека как на существо, жизнь которого представляет собой некую кару и искупление» (Шопенгауэр 1997: 80), как не увидел бы «достойных друзей» в прусских солдатах, стрелявших в демонстрантов из окон квартир богатых горожан, в том числе Шопенгауэра (Быховский 1975: 25).

Перед Леопарди – реальный мир; перед Шопенгауэром – иллюзия, за которой скрыта злая Воля. Сама смерть, предмет скорбных раздумий Леопарди, превращается под пером мистика в нечто противоположное: «...ужасы смерти главным образом зиждутся на той иллюзии, что с нею я исчезает, а мир остается. На самом же деле верно скорее противоположное: исчезает мир, а сокровенное ядро я, носитель и создатель того субъекта, в чьем представлении мир только и имеет свое существование, остается» (Шопенгауэр 1997: 137).

Вывод Леопарди иной: «Будем жить и поддерживать друг друга; не будем отказываться от нашей доли той бедственной ноши, которую судьба возложила на плечи рода человеческого... Когда же придет смерть, мы не будем печалиться: даже в последние часы нас поддержат друзья и товарищи и доставит радость мысль, что потом, когда мы угаснем, они не раз о нас вспомнят и будут по-прежнему нас любить» (Леопарди 2000: 160) «Для Леопарди существовало лишь земное, а не потустороннее бессмертие, и именно в земной памяти он видел смысл человеческого счастья» (Полуяхтова 2003: 233).

Главный философский труд поэта – «Дневник размышлений» (Zibaldone, дословно – «смесь»), ведшийся с 1817 по 1832 г. Опубликованы были «Нравственные очерки», черный юмор которых порой напоминал Гофмана и даже Кольера, и (посмертно) «Мысли». Но именно «Дневник размышлений», не предназначенный для чужих глаз, открывает нам Леопарди-философа, в первую оче-

редь – эстетика. Это набросок *системы материалистической эстетики*, единственный в том веке. Из французских материалистов, философских предтеч Леопарди, никто, кроме Дени Дидро (1713–1784), эстетическую проблематику не жаловал; Дидро же, не будучи диалектиком, был не в силах решить проблему общего и единичного и безнадежно метался между классицизмом и реализмом (Завалько 2011: 194). То же относится и к Г. Э. Лессингу (1729–1781) (Гриб 1956: 110). Английские материалисты проявили больший интерес к эстетике, но Эдмунд Бёрк (1729–1797) и Генри Хоум (1696–1782) были слишком прямолинейными номиналистами, не поднявшимися даже до постановки этой мучившей Дидро и Лессинга проблемы, а Уильям Хогарт (1697–1764) посвятил себя отстаиванию единственного тезиса – S-образной линии как формулы красоты. XVIII в. в эстетике стал временем агностицизма Френсиса Хатчесона (1694–1746), Давида Юма (1711–1776) и, наконец, Иммануила Канта (1724–1804), окончательно поставившего эстетику с ног на голову. Блистательная «Каллигона» (1800) И. Г. Гердера (1744–1803) – адекватный ответ материализма – не получила той известности, которой заслуживала: начало нового века принесло иррационалистический бунт романтиков, систематизированный Ф. В. Й. Шеллингом (1775–1854) и К. В. Ф. Зольгером (1780–1819). Тем интереснее эстетика Леопарди.

Основной вопрос философии решен им предельно четко. Субстанцией является материя. «Ничто не предшествовало вещам: ни формы, ни идеи, ни необходимость, ни резон бытия» (Полуяхтова 2003: 143).

«Все материальные предметы конечны и обречены гибели, а это значит, что у всех у них было и начало. Сама же материя никакого начала не имела, то есть через собственную силу существовала от века... Материя... имеет в себе от природы некую силу или силы, непрестанно возмущающие ее и то так, то иначе ее движущие» (Леопарди 2000: 131).

«Понятие и слово “материя” включает все, что доступно или может быть доступно нашим чувствам, все, что мы знаем и что можем познать... Между тем многие века считалось, что дух объемлет все реальные явления, а материя, то есть то, что мы знаем и понимаем, что способны познать и понять, считалась только види-

мостью, грезой, суетой по сравнению с духом. Подобный бред не может не вызвать сожаления о скудости человеческого ума. Но если мы подумаем о том, что ныне весь этот бред возобновляется, что в XIX (и в XXI! – Г. З.) веке повсюду возрождается и упорно восстанавливается спиритуализм... что же остается мудрецу, кроме как, во все потеряв надежду на *просвещение* человеческих умов, вскричать: “О истина, ты навсегда исчезла с лица земли как раз тогда, когда люди принимаются за поиски тебя!”» (Леопарди 2000: 327).

Мысль Леопарди движется в том же русле, что и мысль просветителей, например неизвестного ему Поля Анри Гольбаха (1723–1789): «Вселенная – это колоссальное соединение всего существующего, повсюду являет нам лишь материю и движение» (Гольбах 1963: 66).

Мораль основана на сочувствии, «единственном человеческом чувстве, не связанном с себялюбием» (Леопарди 2000: 218) – к этому выводу Юма и Хоума Леопарди также приходит самостоятельно, как и к выводу об антагонизме морали и религии: «Любовь к богу в том состоянии, которое христианство называет абсолютно совершенным, не является и не может быть ничем иным, кроме как любовью к самому себе, служащей лишь собственному благу, а не благу себе подобных. Именно это и называется эгоизмом» (Там же: 255).

Но ни у кого из мыслителей Просвещения невозможно найти понимания диалектического единства противоположностей, давшееся Леопарди на удивление легко: «...истина нуждается во лжи, сущность – в видимости... самое малое – в самом великом; геометрия и алгебра – в поэзии» (Там же) и даже «само разочарование немислимо без надежды; отчаяние всегда содержит в себе надежду» (цит. по: Полуяхтова 2003: 150). Есть у него и неплохая догадка об объективном бытии случайности: «...хотя порядок вещей естественно складывался наилучшим возможным образом... при всем том он складывался *как придется*, и соответствие большей части следствий причинам было достаточным, но не необходимым» (Леопарди 2000: 238). Есть – уже под влиянием книг Жан Жака Руссо (1712–1778) – утверждение, что природа сотворила людей свободными и равными, «общество действительно первобытное и естественное для человеческого рода... без преимуществ, без зависимо-

сти, без неравенства, чинов и правил могло бы прекрасно соответствовать цели, заключающейся в общем благе», но его развитие (движущих сил которого Леопарди, разумеется, определить не может) приводит к появлению «зависимости и неравенства» (Леопарди 2000: 238).

Познание идет через опыт, но эмпиризм Леопарди не сводится к сенсуализму. «Наука о природе есть только наука о связях. Все успехи человеческого духа состоят в открытии связей» (Он же 1978: 387). Это признание бытия умопостигаемого (связей) в мире и, как следствие, роли ума в познании.

Итак, природа первична. Но это отнюдь не пантеизм. Природа – не доброе божество, каким она виделась романтикам, это «безмозглый» круговорот атомов, безразличный к человеку. «Силой беспощадного закона природа должна и разрушать, и сохранять все существующее в мире. Поэтому она естественно, неотвратимо и неизменно является врагом смертных... всех, кому она дает жизнь» (цит. по: Полуяхтова 2003: 149). Природу надо победить, говорит Леопарди, и в этой борьбе куется человеческое братство.

В итоговом стихотворении «Дрок, или Цветок пустыни» он писал:

Мать – по рождению, мачеху – по жизни,
Ее и называет он врагом
И, полагая, что в боренье с ней
Сплоченней и сильней
Все общество людское стать должно, –
Считает он людей
Союзом, предлагая
Им всем любовь сердечную... (Леопарди 1989: 153;
перевод А. Наймана)

Поразительная трезвость ума, которой так не хватает нашему ханжескому веку, среди прочих безумий предающегося безумным надеждам на гармонию с природой. «Зеленая горячка» экологов далеко не безобидна: для природы как таковой оптимально было бы отсутствие человека, а интересы человека требуют подчинения (не разрушения, поясняя на всякий случай) природы. Природа –

источник всего, но отнюдь не венец. Она и источник красоты и искусства. Но познает красоту и создает искусство человек.

«Мне кажется, что в природе есть лишь очертания прекрасного, такие как гармония, соразмерность и тому подобное – то, что должно наличествовать в каждом прекрасном предмете, если он освещен лишь природным светом, а растушевка прекрасных предметов тенями полностью зависит от наших мнений» (Леопарди 1978: 315).

Познание красоты и всего «поэтического» – необходимая часть изучения природы.

Когда «из системы природы изымается механизм прекрасного» (Там же: 387), познание неполно. Как же мы познаем красоту? Есть ли хороший и дурной вкус? Или о вкусах не спорят? И если есть хороший вкус, на какое объективное свойство вещей он опирается?

«Прекрасное – это сообразное, уродливое – несообразное... Но красота зависит не только от сообразности, установленной природой, и может даже зависеть совсем не от нее (вот вам и вкусы, называемые дурными). Она с неизбежностью зависит от человеческого мнения, возникшего из привычки, из склонности и т. д. То есть она зависит от того, что человек (или любое живое существо) считает сообразностью... и если исчезнет все живое, то не только идеи прекрасного и безобразного, но и сами эти свойства исчезнут из мира (но может остаться хорошее и плохое, смотря по тому, вредит ли оно или приносит свойства другим существам и т. д.).

Однако длительна и всеобъемлюща одна только природа – как всех вещей, так и каждой вещи; значит, мнение о сообразном и прекрасном может быть длительным и всеобъемлющим только тогда, когда оно не противоречит природе... Поэтому неестественные вкусы во всем, будь то людская внешность, будь то любой другой род вещей, каким-то образом относящийся к природе, – эти вкусы, повторяю, и являются дурными; не имея ничего общего с подлинной (хотя и относительной) природой вещей, они не могут быть ни длительными, ни всеобщими... Варварство всегда состоит в уклонении от природы, – почему народы просвещенные обыкновенно обладают хорошим вкусом, потому что просвещение приближает людей к природе.

Итак, варварскими и дурными будут неестественные вкусы, поскольку они противоречат не прекрасному, а природе» (Леопарди 1978: 368–369). И в другом фрагменте: «Варварство состоит прежде всего не в недостатке разума, а в недостатке естества» (Он же 2000: 219).

Знание делает человека и просвещенным, и естественным: чем больше он понимает мир, тем лучше его поступки соответствуют положению дел в мире. Диалектическое прозрение Леопарди уникально; близки к нему лишь слова Герцена: «Человек не отошел, как думали мыслители XVIII в., от своего естественного состояния, – *он идет к нему*, дикое состояние – для него самое неестественное» (Герцен 1946: 264); но Герцен учился диалектике у Гегеля.

Это первое, на что стоит обратить внимание. Второе – Леопарди, признав активность сознания, не отходит от материализма, не останавливается на том, что прекрасное *нам* нравится; оно нравится нам, *потому что* его основа принадлежит не нам, а природе. Не с идеей «прекрасного вообще», а с миром, насколько мы его знаем, мы должны сравнивать свои представления о прекрасном.

Откуда у нас появляется идея прекрасного? Из опыта. Поэтому она меняется. «И увидев, что чувство прекрасного может возрасти и стать тоньше... сделайте вывод, что оно – не абсолютное и не прирожденное... Значит ли это, что я не признаю, что естественное предрасположение и дар чувствовать красоту и безобразие бывают разными у различных людей? Нет, признаю, но приписываю эту разницу иной причине, нежели принято ее приписывать: не пригрезившемуся кому-то магнетизму, который влечет избранные души к прекрасному и позволяет им чувствовать его и открывать без всякой зависимости от привычек, от опыта и сравнения; не сродству души с прекрасным, существующим в отвлеченной природе... Все это грезы. Дар прекрасного, как и дар истины... состоит единственно в особой чувствительности органов, которая делает одаренного человека склонным и способным» (1) наблюдать мельчайшие различия, (2) сравнивать, (3) «приобретать привычку после небольшого опыта», (4) «угадывать еще не известное» (Леопарди 1978: 356).

С *прекрасным* в истории эстетики связаны следующие проблемы.

А) Измерима (количественна, постигаема разумом, обща) или неизмерима (качественна, непостижима для разума, индивидуальна) красота? Следовательно, красота – общее или единичное?

«— Это точность, а точность и есть красота.

— Нет, красота — в неточности» (Алексеев 1989: 175).

Любой единичный объект неисчерпаем; неисчерпаемы и его эстетические свойства, что обусловлено единством общего и индивидуального. Но метафизический метод мышления при решении любой проблемы предполагает абсолютизацию одной из крайностей; если же признаются обе крайности, то они считаются существующими порознь. Вместо двух сторон одного объекта метафизика видит два объекта. Именно так произошло с проблемой разных сторон прекрасного. Либо предполагается точно выводимая формула красоты как определенной точно вычислимой меры симметрии, пропорции, соразмерности частей и т. д. Тот, кто знает эту формулу, знает о красоте все (Платон, Л. Пачоли, У. Хогарт). Но если красота — только общее, ее в мире *нет*. Ведь мир полон единичных предметов, не сводимых к формуле. Либо красота считается чем-то абсолютно непостижимым для разума и не поддающимся измерению. Она постигается иррационально (Плотин). Но если красота только индивидуальна, ее тоже *нет*, это лишь слово, применяемое произвольно. От стоиков пошло деление красоты на два вида: «симметрию» и «соответствие, сообразное, надлежащее» (*decorum*). «В “*decorum*” древние видели индивидуальную красоту, приспособление к особенностям всякого предмета, человека или обстановки, а в “симметрии” — соответствие со всеобщими правилами красоты. Симметрию искали больше всего в природе, а соответствие — в человеческих творениях» (Татаркевич 1977: 187). В эпоху Возрождения появилось понятие другой индивидуальной красоты — «грации», в отличие от «*decorum*» — бесполезной (М. Фичино, А. Фиренцуола). «Грация — это образцовость, которой следует подражать, хотя подражать ей невозможно» (Баткин 1986: 94). Французский художник и критик Роже де Пиль (1635–1709) писал: грацию «мы можем определить как нечто такое, что нам нравится, покоряет сердце, но что мы не можем понять своим умом. Грация и красота — разные вещи. Красота — то, что достигается с помощью правил, а грация — помимо них» (Хогарт 1987: 207).

Леопарди был одним из немногих мыслителей, уловивших суть проблемы: есть не два вида, а две стороны красоты. «Нередко при-

влекательность наружности и манер возникает из такой красоты и сообразности, в которой... есть сочетание обыкновенно не гармонирующих, не сообразных между собой черт, которые обычно не встречаются вместе, хотя если они сойдутся, то всегда будут гармоническими; тогда такая красота отличается от обыкновенной, хотя и остается истинной красотой, то есть полной сообразностью и гармонией... в этом случае привлекательность проистекает из красоты, но не из красоты как таковой, а из красоты необычной, отличающейся от всех прочих; таким образом привлекательность проистекает из противоречия... между *этим вот прекрасным и обычным прекрасным* (курсив мой. – Г. З.)... Хотя я говорил здесь о привлекательности только применительно к человеческой наружности и манерам, то же рассуждение можно и должно распространить на все прочие предметы», чья привлекательность «порождается красотой, не похожей на красоту обыкновенную» (Леопарди 1978: 407).

Б) Полезна (необходима, целесообразна) или бесполезна (случайна, бесцельна) красота?

Здесь также возникли крайности: или красота отождествляется с пользой (варианты – потенциальной, общественной, «забытой» пользой), вызывает желание, стремление завладеть ею (Сократ, Кампанелла, Дюрер), или отрицается связь красоты с пользой и вообще с необходимостью (Шиллер, Кольридж), или есть две красоты – полезная и бесполезная (стоики, Хоум, Кант).

Диалектика дает решение: красота существует на основе пользы, но не сводится к пользе. В ней можно выделить две стороны: самоценность и полезность для нас. Этот путь намечает Аристотель в «Риторике», говоря, что прекрасное ценно само по себе и нравится нам. «Прекрасное – это то, что, будучи желательно само по себе, заслуживает еще похвалы, или то, что, будучи благом, приятно в силу того, что оно благо...» (Аристотель. Риторика I, 9). В дальнейшем диалектическое решение было поддержано Юмом и особенно Гердером: «Интерес присущ красоте... Интерес – это *то, что меня касается...* Чтобы понравиться, поэт, художник, даже сама природа должны сначала нас заинтересовать» (Гердер 1959: 203–204).

Леопарди идет по этому пути. «Из глупейшей идеи безотносительно прекрасного проистекает еще более глупое мнение, будто вещи полезные не должны быть прекрасными или не могут быть прекрасными. Возьмем для примера научное сочинение... если оно не прекрасно, следовательно, оно безобразно и в этом отношении плохо... Почему прекрасен “Трактат” Цельса, хотя этот трактат и посвящен медицине? Быть может, благодаря своим поэтическим и риторическим украшениям? Напротив, – прежде всего потому, что он совершенно их лишен, что в нем есть та самая простота и безыскусность, которая и подобает такого рода сочинениям. Затем потому, что он ясен и точен... То, что я говорю о книгах, должно быть распространено на все роды вещей, именуемых полезными, и вообще на все» (Леопарди 1978: 351). Итак, красота не противостоит пользе и не тождественна ей, а вытекает из нее, снимает ее, говоря гегелевским языком.

В) Абсолютна (сверхчувственна) или относительна (чувственна, ощущаема) красота?

Решение и этой проблемы пошло по пути разделения двух видов красоты, сначала все тех же симметрии и соответствия. «Симметрия была безотносительной красотой, тогда как *decorum* был отмечен релятивизмом. Стоики относили его исключительно к предмету: каждый предмет имеет свой *decorum*» (Татаркевич 1977: 188). После того, как итальянский неоплатонизм, отвергнув платоновское презрение к «теням», признает земную красоту (грацию), она займет место относительной красоты, а потусторонняя – абсолютной. Это деление по иному, чем у стоиков, основанию.

Разумеется, диалектическим решением будет следующее: абсолютная красота (как и добро, и истина) существует через относительную, а не помимо ее. Относительно красивый объект есть единство абсолютной красоты и абсолютного безобразия. Удачное определение находим у немецкого романтика Людвиг Тика (1773–1853): «Красота имеет свои степени, подвержена бесконечно разнообразным изменениям, обладает большей или меньшей значительностью, но, принимая тот или иной характер, она все-таки остается красотой» (Тик 1935: 379).

Леопарди посвятил этой проблеме немало страниц «Дневника». Некоторые высказывания можно принять за релятивизм: «Идеаль-

ная, единственная, вечная, неизменная и всеобъемлющая красота есть химера, потому что ни природа не научает нас ей, ни философы и художники не открыли ее...» (Леопарди 1978: 412).

Тем не менее он решительно утверждает: «Прекрасное зависит от сообразности. Симметрия не тождественна сообразию, она составляет лишь его часть или же его разновидность... Везде, где наш вкус... считает сообразной симметрию, там он ее и требует; если же он считает подобающим разнообразие, то и требует разнообразия. Симметрия и разнообразие... суть два разных рода красоты. Оба нравятся нам, только бы были к месту» (Там же: 334).

Логичным было сделать диалектический вывод о сообразности как инварианте, мере абсолютного в относительном, что мы находим в другом фрагменте: «Значит, хваленые законы прекрасного, неизменные и всеобщие, все же справедливы (в целом и главном), но не потому, что прекрасное само по себе оказывается неизменным, всеобщим и абсолютным, но потому, что такова природа, которая уже в силу того, что она – природа, есть главный и неиссякаемый источник сообразного во всем, что к ней относится, а значит, и прекрасного» (Там же: 373).

На трагическом Леопарди подробно останавливается лишь раз, различая «выражение горя» в античности и в наши дни. «То было горе, не знающее исцеления, как знает его наше горе, несчастья постигали древних не как неизбежно присущие нашей природе... но как помехи, противостоящие тому счастью, которое не казалось древним, в отличие от нас, пустой грезой... горе было для них злом, которого они могли избежать, но не избежали» (Там же: 322). И действительно, трагическое понималось Аристотелем как случайное («такой человек, который... в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки» [Аристотель. Поэтика XIII]), а Гегелем – как необходимое («изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности» (Гегель 1971: 575–576). Диалектика помогает преодолеть односторонность

пессимизма: зная неизбежность несчастья, легче его переносишь. Так пессимизм поэта переходит в своеобразный оптимизм.

Вспоминает он и о комическом, тоже с неожиданной стороны. «Комические темы коротки» (Гартман 1958: 634), как заметит позднее Николай Гартман (1882–1950). Трудно смешить долго. Поэтому – таков совет Леопарди – «если мы хотим, чтобы смешное, во-первых, было полезно, во-вторых, доставляло живое и длительное удовольствие, то есть чтобы оно и за долгий срок не могло наскучить, его предметом должно быть нечто серьезное и важное. Если смешное имеет своим предметом пустяки или, так сказать, само себя, оно... наскучит очень быстро» (Леопарди 1978: 367). «Особый тип комедийной реплики – не смешной, но смешившей – образуют реплики подлинного остроумия, – столетие спустя писал драматург и эстетик В. М. Волькенштейн (1883–1974). – Таковы, например, многие реплики Чацкого... Комедийны приемы Гамлета в сцене с Розенкранцем и Гильденстерном. Однако трагедийный характер борьбы придает и этой сцене мрачную окраску» (Волькенштейн 1969: 167).

В понимании искусства Леопарди опирается на классическую традицию, заложенную Аристотелем. Для него нет проблемы выбора между правдой и красотой. Важно и то и другое. «Не прекрасное, но истинное, или же подражание всякой природе, есть предмет изящных искусств» (Леопарди 1978: 311). Но не *всякое* подражание. Несовершенное тоже является предметом искусства – но в совершенном изображении. «Совершенство в произведении изящных искусств измеряется не степенью прекрасного, а степенью совершенства в подражании природе» (Там же: 312). Это краеугольный для искусства «парадокс безобразного», благодаря которому «гениальные творения, даже когда они живейшим образом являют нам ничтожество всех вещей и воочию показывают... неизбежность несчастья в жизни, даже когда в них выражено самое страшное отчаяние, все же обладают свойством утешать высокую душу... То, что, будучи увидено в подлинной действительности, умерщвляет и убивает душу, – все это открывает и животворит наше сердце, когда мы видим его воспроизведенным...» (Там же: 339). Искусство и катарсис нераздельны.

В наше время очевидно, что именно происходит при попытке их разделить, когда «в системе понятий потрясение занимает место пре-

красного, творчество – место искусства» (Татаркевич 2002: 361). Безобразное изображение безобразного, удвоение грязи – это антиискусство. Движение к нему начинается по мановению невидимой руки рынка, требующей прибыли. Леопарди сумел увидеть первые признаки замены художественного творчества производством скандалов, наметившиеся – и это трагический парадокс – поначалу не у дельцов от искусства, а у самых последовательных бунтарей против пошлой обыденности – романтиков: «...воображение, превосходно сопротивляющееся вздохам нежного и несчастного поэта, оплакивающего женщину из Авиньона, не может не поддаться рычанию убийцы над телом турчанки, а тот, кто и бровью не поведет, если ему показать кровавую борозду на груди юного отважного воина, поневоле подаст признаки жизни при виде пьяного солдата с кишками, выпущенными из разорванной пушечным ядром утробы» (Леопарди 1978: 255).

Для того, чтобы показать, куда мы в итоге пришли, приведу вполне ординарную театральную рецензию на инсценировку повести Л. Н. Толстого «Дьявол»: «Когда театр остается рабом повествования, заложником литературы и не прорывается к совсем иным пластам и пространствам – туда, где живут чистые энергии и образы театра, пока публика, как зачарованная, следит за сюжетом, за тем, как и когда встретится герой с любовницей, как и когда нажмет на курок, спектакль остается “мылом”. Интеллигентный, отлично придуманный, качественно сыгранный, он все же остается в рамках “хорошего вкуса” и не касается тех болезненных и страшных зон человеческого и мужского бытия, в которые осмелился погрузиться Толстой. И это единственное, что можно “инкриминировать” премьере Театра-студии под руководством О. П. Табакова» (Карась 2011). Несмотря на все постмодернистские декларации о равенстве точек зрения, на практике возникает *диктат антинорм*: требуется не выходить за рамки дурного вкуса.

Задумывался Леопарди и о бытии произведения искусства как особой реальности. Где обитает «эстетическая видимость», как называл искусство и его образы Шиллер, или «эстетическая реальность», по выражению Герцена и в следующем веке – Тодора Павлова? Перед философией встает проблема принадлежности художественных образов к материальному или идеальному мирам. Для

решения проблемы надо различать в *материальном мире* чувственно воспринимаемое и умопостигаемое, не разрывая их, как разорвал Платон, выделивший умопостигаемое в отдельный «мир идей», родственный сознанию и чуждый чувственно воспринимаемым вещам.

«Нужно различать звук и гармонию. Звук есть материя музыки, как краска – материя живописи, мрамор – ваения и т. д. Естественное и общее действие, оказываемое на нас музыкой, истекает не из гармонии, но из звука, который нас электризует и заставляет содрогаться... В этом-то и заключается особенность, которая отличает музыку от других искусств, – хотя и красивый, яркий цвет оказывает на нас действие, но не такое сильное. И то, и другое не красота, а природные воздействия и влияния. Гармония изменяет действие звука, и в этом (только это одно и принадлежит искусству) музыка не отличается от прочих искусств, поскольку достоинства гармонии заключаются в подражании природе, если воплощается что-то определенное, или в соответствии сообразного, приложенной к звукам... Не музыка как искусство, а его материя, то есть звук, окажет действие на животных» (Леопарди 1978: 331), на которых другие искусства не влияют. У людей звук пробуждает воображение, поэтому он, как и зрение, эстетичен, в отличие от трех прочих чувств. Но звук влияет на душу лишь через тело. «Духовность звука есть результат физического ощущения наших органов» (Там же: 333). Так Леопарди избегает обеих крайностей: и полного отделения образов от материала (типичного для идеализма), и полного слияния, типичного для вульгарного материализма и – что характерно – для современного антиискусства. Как гласят творческие установки (анти)скульптора Г. Мура (1898–1986), «быть верным материалу, не делая камень похожим на плоть» (Европа... 2007: 35); (анти)композитора Д. Кейджа (1912–1992), «надо позволить звукам быть звуками, они не должны быть носителями идеи или ассоциации с чем бы то ни было» (цит. по: Леонтьева 1972: 202). Но в этом случае, по словам композитора Поля Дюка (1865–1935), «надо было бы предположить музыку, исполняемую... перед существами, наделенными вместо человеческой души резонирующей декой» (Музыкальная... 1974: 280).

Нравственное воздействие искусства Леопарди видит не в утешении, а в пробуждении страстей. «Драма называет добро и зло

своими именами и отображает нравы и нравственность счастливых и несчастных, каковы они на самом деле. Потому-то от нее такая польза, потому она рождает ненависть и презрение к злодеям, хотя они счастливы, и наоборот. А не оттого, что драма изменяет естество и истинную суть вещей... Трагедии и драмы со счастливым концом в результате оставляют зрителя в совершенном равновесии, то есть воздействие их нулевое. Цель драм не состоит в том, чтобы вызвать страх перед преступлением... Тогда уж лучше читать со сцены уголовный кодекс. Цель драм – внушить ненависть к преступлению. Вот то, на что законы не способны... Но наказание за совершенное преступление не способствует ненависти к нему... Оно приводит даже к противоположному результату, ведь сочувствие противоположно ненависти; и часто так бывает, что при виде наказания за преступление сочувствие превосходит и заглушает всякое иное чувство...» (Леопарди 2000: 301–302).

Леопарди поднял, хотя и не довел до решения, интереснейшую проблему вины и соответственно справедливости развязки. Попробую закончить рассуждение. В чем сила или слабость воздействия на нас развязки сюжета? Как сделать, чтобы оно не было «нулевым»? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, вспомним, что искусство отражает жизнь. Каковы развязки в жизни? Они и счастливы, и несчастливы. Равновесие между виной и возмездием – то есть справедливость – приблизительно. Я бы сказал так: полностью счастливый конец невозможен в жизни, поэтому лжив в искусстве. «Хэппи-энд» тоже должен быть относителен. Несправедливость остается в мире, и автор должен дать нам это понять. Ведь в детективных сюжетах критический заряд гораздо сильнее, когда преступник беден. В этом случае (например, «Цена головы» Ж. Сименона) часть вины неизбежно лежит на обществе. Преступление, совершенное человеком из «верхов», чаще всего не выглядит таким неизбежным и ослабляет критику общества, особенно когда преступник наказан.

Столь же опасна другая крайность – обязательное несчастье, когда «он пугает, а мне не страшно»; то, что иронически называют «страшилками» и «ужасиками». В наше время страх счастливой развязки гнетет искусство так же, как стремление к ней любой ценой. Приступы пессимизма доводят художников до смешного неверия в счастье. Например, опера Моцарта «Идоменей» заканчива-

ется счастливо (кстати, сам Моцарт настоял на изменении слишком кровавого либретто). Но режиссер постановки в Камерном музыкальном театре М. Кисляров так трактует сюжет: «Ах, если бы любовь смогла остановить войну!.. чтобы отступила тьма и воссиял свет... Если бы... Если бы... Эти вопросы мучают героиню нашего спектакля – Илию. Пытаясь найти на них ответы, силой своего воображения она рождает миф о том, как бог покарал царя Крита Идоменея за зверства, учиненные над народом Трои... Ее народом! Ах, если бы все было не так, как в жизни, а так, как в ее “если бы”! Если бы...» (из программы спектакля). Но разве в жизни не бывает возмездия? Отвечающий «нет» не должен касаться пьес, отвечающих «да».

Все то же метафизическое «или – или»: или полностью счастливый конец, или полный отказ от него, будто и впрямь «праведнику, ставшему счастливым, уже не сострадают в связи с его былым несчастьем. Словно каждый был бы рад прийти тем же путем к обретению той же доли. Отмщенного обиженного не жалеют» (Леопарди 2000: 301). Если зрители реагируют так – дело плохо. Избежать такой реакции можно единственным путем – показывать жизнь такой, как она есть, не слишком справедливой, не слишком несправедливой.

Но «человек желает не только правдивости подражания, не только простоты его предметов и его самого, но и силы, напряженности, которая пробудила бы в нем деятельный дух» (Леопарди 1978: 401). Мимесис неотделим от творчества. Искусство – человеческое творение – в отличие от природы должно что-то выражать, должно нести содержание и в то же время отражать реальность. Говоря словами Анатоля Франса (1844–1924), «самое лучшее в жизни – это порождаемое ею представление о чем-то таком, что уже не она. Реальность помогает нам с грехом пополам создавать кусочек идеала. В этом, быть может, ее главная ценность» (Франс 1958: 302).

Как достигается этот результат? Что делает человек, когда он творит? Возникает проблема сознательной и бессознательной деятельности художника. Во времена Леопарди, как и сейчас, такая постановка вопроса означала защиту *сознательного* творчества, ибо бессознательное, которое с эпохи романтизма окружено орео-

лом неземного, в защите давно не нуждается. Романтики оживили платоновский мистицизм («кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» [Платон. Федр]). «Бессознательное орудие, бессознательную принадлежность высшей силы» (История... 1967: 283) видел в художнике Новалис (Фридрих фон Харденберг, 1772–1801). Эта крайность была ответом на другую – сугубо рациональное творчество, отстаивавшееся классицизмом: «...все, что делается внезапно, на самом деле делается после долгих упражнений и с помощью приобретенного навыка... поэт при этом прекрасно сознает, отчего нужно делать так, а не иначе, ибо не жалеет времени на размышление и исследование...» (Кастельветро 1980: 87–88). Но диалектика ищет золотую середину.

Для замысла, отмечает Леопарди, «не только не нужен, но и вреден тот миг, когда мы охвачены жаром восторга и воображение наше взволновано. Для этого нужно время, когда мы чувствуем свою силу, но спокойны, время, когда мы находимся под действием гения, а не восторга... время сумерек восторга, а не его полудня... Восторг вредит изобретательности, ибо ей нужна определенность... зато полезен при исполнении» (Леопарди 1978: 338). Это знает любой художник. «Прошла любовь, явилась муза», – скажет А. С. Пушкин. Буквально то же находим в письме П. И. Чайковского (1840–1893): «Для артиста в момент творчества необходимо полное спокойствие. В этом смысле художественное творчество всегда *объективно*, даже и музыкальное. Те, которые думают, что творящий художник в минуты *аффектов* способен посредством своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются» (П. И. Чайковский... 1952: 64). «Неистовый Роланд не смог бы написать “Неистового Роланда”». Когда сердце любит, оно меньше всего об этом говорит... Не вставай ногами на то, что везешь» (Музыкальная... 1982: 91) – слова Роберта Шумана (1810–1856). «Вдохновение – это строгое рабочее состояние человека» (Паустовский 1958: 523), – свидетельствует К. Г. Паустовский (1892–1968). «Способность мозга создавать и длительно удерживать в состоянии возбуждения нейронную модель цели, направляющую движение мысли, есть,

по-видимому, одна из составных частей таланта, – пишет известный исследователь психологии творчества А. Н. Лук (1928–1982). – Под талантом понимается совокупность психофизиологических качеств, необходимых для творческого решения задачи» (Лук 1976: 26). Гениальная метафора «*сумерек восторга*» переведена на точный язык науки.

Сам талант для Леопарди – плод труда, а не изначальная данность. «То обстоятельство, что при деспотическом правлении никогда не бывает великих талантов; что общественные условия способствуют их рождению, что революция или благодетельный просвещенный государь властны вызвать их к жизни непосредственно и в изобилии... доказывает: талант есть детище обстоятельств... Что значит «развивать» уже наличествующую в полной мере способность? Быть может, найти ей применение?... Этого нельзя сделать, прежде чем душа не приобретет навык в известного рода действиях. Развиваются органы и вместе с ними задатки человека... В бумаге заложены задатки для того, чтобы быть исписанной или принять ту или иную форму. Но можно ли поэтому утверждать, что бумага сама по себе обладает способностью говорить душе читающего и что пишущий на ней развивает эту ее способность, а не дает ее бумаге?... Разница только в задатках, но никак не в способностях... ибо они порождаются обстоятельствами» (Леопарди 1978: 384).

(Интересен и политический аспект: Леопарди видит и пользу революций для общества, и то, что они могут проходить «снизу» и «сверху». «У просвещенного абсолютизма и революции было много общего, – напишет историк Н. И. Кареев (1850–1931), – вследствие чего оба явления можно подвести под одно общее понятие преобразовательного движения XVIII века под знаменем общественных идей этого столетия» (Кареев 1904: 2). Мало кто мог так ясно решить проблему в эпоху непросвещенного абсолютизма Священного союза.)

Леопарди и другие мыслители-материалисты прошлого могут многому научить наше время. Они не боялись мыслить, то есть стремились отражать в своем сознании мир так, чтобы сознание ему соответствовало. А. П. Чехов (1860–1904) писал: «Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину» (Чехов 1960: 357). Именно к этому состоянию

мы и подошли. Рынок, заменив все ценности «разнообразием», неминуемо меняет местами нормальное и ненормальное. Сейчас, когда «маргинальность институализировалась» (Сокал, Брикмон 2002: 172), линия обороны проходит на последнем рубеже, за который отступать некуда, – способности человека мыслить. И этот рубеж атакован.

«Человек, требующий постоянных объяснений того или иного события, образов, явлений, никогда не будет творческой личностью, – объявляет писатель и редактор Ю. Кувалдин. – Художник просто изображает и ничего не объясняет. Так, очень трудно бывает находиться с детьми, которые буквально засыпают тебя вопросами. В таком детском неграмотном состоянии шествуют по жизни 99,9 % людей. Они нарезают резьбу на токарном станке, они пекут булочки и летают на ракетах, то есть они уничтожают свою личность, растворяясь в безличии. История сохраняет имена только индивидуальностей, не шедших в ногу со временем... Я не задаю вопрос, почему с неба падает на меня вода. Я просто изображаю падающую воду. Бездарность требует ответов, бездарность разговаривает вопросами. Вопросы задают в КГБ» (Соревноваться... 2012).

В этой малоприятной сентенции все неслучайно: мизантропия, неприязнь к труду, обожание своего Я, нежелание мыслить, желание предстать борцом за свободу. И это понятно. Разум – великий демократ, он присущ всем людям, поэтому тяга к элитарности неотделима от тяги к безумию. Люди трудятся, люди мыслят, люди задают вопросы, если только общество, в котором они живут, не убьет эту способность, что всегда было мечтой держиморд. В романе писателя-антифашиста Бодо Узе (1904–1963) комиссар интербригады говорит пленному немецкому летчику: «Ребенком, когда в вас только проснулось сознание, вы задавали себе вопрос “почему?”. Затем вы прошли жестокую школу, где вас отучили задаваться таким вопросом. С нами дело обстоит иначе. Мы не разучились задавать себе детские вопросы. Мы и сегодня всякий раз спрашиваем себя: почему? Спрашиваем и себя, и других. И не успокаиваемся до тех пор, пока не находим ответа. Вам нужно снова научиться задавать вопросы» (Узе 1987: 479).

С эпохи Просвещения людям было ясно, что сон разума рождает чудовищ, а не духовность. И вот – перестало быть ясно. Дело

негодяев объявляется защитой прав человека, обороной таланта от бездарности. Современные реакционеры вообще освоили оригинальный язык: они против насилия – революционного; против слепой веры – в науку, против диктатуры – большинства над меньшинством; даже против жизни за чужой счет, когда речь идет о получателях социальных пособий. Вот и на разум они нападают не оттого, что «безусловный интерес господствующих классов требует увековечения бессмысленной путаницы» (Маркс 1955: 461–462), а лишь из гуманитарных соображений, борясь за свободу личности.

Этот прием *поддельного родства* современного мрака с маяками прошлого, уловку Герострата, выдающего себя за Прометея, еще в 1968 г. классически описал М. А. Лифшиц (1905–1983): «Направление мысли, принимающее за очевидное, что все жестокости XX века происходят от чрезмерного и самостоятельного развития разума в его борьбе с природой... Отсюда следует, что мракобесы нашего времени являются подлинными наследниками эпохи Просвещения. Прежде люди думали, что дело обстоит как раз наоборот – что передовая традиция Дидро, Гольбаха, Гельвеция является прямой противоположностью изуверству великих и малых инквизиторов. Но вот теперь, говорят, выяснилось, что это не так. И среди известных умов, играющих роль в этой “переоценке ценностей”, не какие-нибудь темные люди, а будто даже многие просвещенные и либеральные господа» (Лифшиц 2007: 290).

«Любой смрад, сражающийся с вентилятором, считает себя Дон Кихотом» (Лец 1999: 127), как определил Станислав Ежи Лец (1909–1966). Причина известна – неолиберальная, она же неоконсервативная, экономика, породившая свою идеологию – *идеологию нарушения норм*, любых, во что бы то ни стало – под вывеской «здесь борются за свободу». Поэтому наука, разум, Просвещение, реалистическое искусство и вообще человеческая нормальность стали врагами всего «свободного» и «современного». «Неолиберализм стал на эмоциональном уровне синтезом протеста и конформизма. Ненависть к любой власти сменилась готовностью подорвать власть правительства ради свободы корпораций. Призыв к социальному освобождению сменился готовностью “освободить” талантливых и динамичных предпринимателей из-под гнета тусклых и тупых чиновников. Рынок был провозглашен единст-

венно значимым пространством свободы... Идея коллективного освобождения заменена радостью индивидуального самоутверждения. Неоконсервативная реакция заигрывает с образами, порожденными критическим сознанием...» (Кагарлицкий 2003: 24–37).

Дрянной пафос улечивается при столкновении с фактами. Художники мыслят. Наиболее же гармоничные натуры, такие как Леонардо да Винчи, Ломоносов, Пушкин, Гете, Бородин, Сен-Санс и другие, в их числе Леопарди, могли, могут и, если человечество не будет убито рынком, впредь смогут совмещать мышление научное (понятийное) и художественное (образное). «Душа, охваченная восторгом... открывает живейшие подобия между предметами» и поэт может «живейшим образом воплощать самую отвлеченную мысль, сводить все к образу, создавать образы до невероятности новые и живые. И все это – с помощью не только вновь созданных сравнений и уподоблений, но и невиданных эпитетов, смелых метафор... Таковы способности великого поэта, и все они охватываются способностью открывать связи вещей, даже самые мелкие, самые отдаленные... Но ведь в этом – весь философ: в способности открывать и познавать отношения, связывать вместе частности и обобщать» (Леопарди 1978: 377).

«Настоящую эстетику однажды напишет тот, кто сумеет соединить в себе поэта и философа; его труд представит прикладную эстетику для философа и еще более прикладную для художника» (Жан-Поль 1981: 59). Леопарди как никто был близок к этому.

Литература

Алексеев В. А. 1989. Прекрасная второгодница. В: Алексеев В. А. *Повести*. М.

Баткин Л. М. 1986. На пути к понятию личности: Кастильоне о «грации». В: Рутенбург В. И. (отв. ред.), *Культура Возрождения и общество*. М.

Быховский Б. Э. 1975. *Шопенгауэр*. М.

Волькенштейн В. М. 1969. *Драматургия*. М.

Гартман Н. 1958. *Эстетика*. М.

Гегель Г. В. Ф. 1971. *Эстетика*: в 4 т. Т. 3. М.

Гердер И. Г. 1959. Каллигона. В: Гердер И. Г., *Избранные произведения*. М.; Л.

- Герцен А. И.**
1956. Былое и думы. *Собр. соч.*: в 30 т. Т. 10.
1946. Письма об изучении природы. В: Герцен А. И., *Избранные философские произведения*: в 2 т. Т. 1.
- Гольбах П. А.** 1963. Система природы. *Избранные произведения*. Т. 1. М.
- Гриб В. Р.** 1956. Жизнь и творчество Лессинга. В: Гриб В. Р. *Избранные работы*. М.
- Гумилев Н. С.** 1989. *Стихотворения и поэмы*. М.
- Европа – Россия – Европа.** Каталог выставки в ГТГ. М., 2007.
- Жан-Поль.** 1981. *Приготовительная школа эстетики*. М.
- Завалько Г. А.** 2011. *Философские проблемы эстетики*. М.
- Зверев А. М.** 1988. *Звезды падушей пламень. Жизнь и поэзия Байрона*. М.
- История эстетики.** Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 3. М., 1967.
- Кагарлицкий Б. Ю.** 2003. *Восстание среднего класса*. М.
- Карась А.** 2011. Дьявол из «Табакерки». *Российская газета*. 8 декабря.
- Кареев Н. И.** 1904. *История Западной Европы в новое время*. Т. 3. СПб.
- Кастельветро Л.** 1980. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. М.
- Леонтьева Э. В.** 1972. *Искусство и реальность*. Л.
- Леопарди Дж.**
1978. *Этика и эстетика*. М.
1989. *Избранные произведения*. М.
2000. *Нравственные очерки. Дневник размышлений*. Мысли. М.
- Лец С.** 1999. *Непричесанные мысли*. СПб.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков.** М., 1980.
- Лифшиц М.** 2007. *Либерализм и демократия*. М.
- Лук А. Н.** 1976. *Мышление и творчество*. М.
- Маркс К.** 1955. Письмо Л. Кугельману от 11 июля 1868 г. В: Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.*: в 50 т. 2-е изд. Т. 32.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века.** Т. 2. М., 1982.
- Музыкальная эстетика Франции XIX века.** М., 1974.
- Паустовский К. Г.** 1958. Золотая роза. *Собр. соч.*: в 6 т. Т. 2.

- П. И. Чайковский** о композиторском мастерстве. М., 1952.
- Полуяхтова И. К.** 2003. *Жизнь и творчество Джакомо Леопарди*. М.
- Семенов Ю. И.** 2001. Пушкин как мыслитель. А. С. Пушкин и мировая культура. *Материалы международной конференции (МСГУ, 21.04.1999)*. М.
- Сокал А., Брикмон Ж.** 2002. *Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна*. М.
- Соревноваться с Шекспиром.** Интервью с Ю. Кувалдиным. *НГ-Ex Libris*. 2012. 16 февраля.
- Татаркевич В.**
1977. *Античная эстетика*. М.
2002. *История шести понятий*. М.
- Тик Л.** 1935. Жизнь поэта. *Немецкая романтическая повесть*: в 2 т. Т. 1. М.; Л.
- Тэн И.** 1913. *Путешествие по Италии*: в 2 т. Т. 1. М.
- Узе Б.** 1987. *Лейтенант Бертрам*. М.
- Франс А.** 1958. Сад Эпикура. *Собр. соч.*: в 8 т. Т. 3. М.
- Хогарт У.** 1987. *Анализ красоты*. Л.
- Чехов А. П.** 1960. Письмо А. С. Суворову от 7.05.1889. В: Чехов А. П., *Собр. соч.*: в 12 т. Т. 11. М.
- Шопенгауэр А.** 1997. *Избранные произведения*. Ростов н/Д.