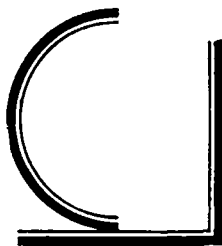




ЭСТЕТИКА
НЕМЕЦКИХ
РОМАНТИКОВ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ

ЭСТЕТИКА
НЕМЕЦКИХ
РОМАНТИКОВ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1987

Редакционная
коллегия

Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. АНИКСТ
К. М. ДОЛГОВ
А. Я. ЗИСЬ
А. Ф. ЛОСЕВ
А. В. НОВИКОВ
В. П. ШЕСТАКОВ
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Составление, перевод,
вступительная статья и комментарий
А. В. МИХАЙЛОВА

Рецензенты: доктор философских наук, профессор
А. А. АНИКСТ
Ю. Н. ПОПОВ

СОДЕРЖАНИЕ

А. В. Михайлов

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

7

Раздел I

ФРИДРИХ ФОН ГАРДЕНБЕРГ (НОВАЛИС)

44

Раздел II

ЙОЗЕФ ГЁРРЕС. КЛЕМЕНС БРЕНТАНО.

ДИСКУССИЯ О НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

ЙОЗЕФ ГЁРРЕС

Афоризмы об искусстве

58

Афоризмы об органономии

202

Сполохи и другие статьи из журнала «Аврора»

205

Экспозиция физиологии

268

Немецкие народные книги

269

Мифология азиатского мира

282

Рецензии из «Гейдельбергских ежегодников»

«Времена Рунге»

284

«Волшебный рог мальчика»

298

О сочинениях Жана Поля Фридриха Рихтера

311

Рецензия перевода Оссиана

341

Кёльнский собор

341

Старонемецкие песни

344

КЛЕМЕНС БРЕНТАНО

Фрагмент об идеальном периоде в истории государств

345

Годви

346

Различные чувства, испытываемые перед морским

пейзажем Фридриха

358

Объяснение эмблематическим рисункам

364

Хроника странствующего школяра

374

ЛЮДВИГ АХИМ ФОН АРНИМ	
О народных песнях	376
О НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ	
ИЗ ПИСЕМ И СТАТЕЙ РОМАНТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	
(Арним, Якоб Гримм, Вильгельм Гримм, Йозеф фон Эйхендорф)	407

Раздел III

ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ. КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ. РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ	
Из писем	448
ХЕНРИК СТЕФФЕНС	
Ф. О. Рунге	481
АДАМ МЮЛЛЕР	
Нечто о пейзажной живописи	490
КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ	
Письмо профессору Шульцу	492
КАРЛ ГУСТАВ КАРУС	
Фридрих-пейзажист	497
КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ	
Высказывания при осмотре собрания картин	505
ГОТТХИЛЬФ ГЕНРИХ ШУБЕРТ	
Взгляды на ночную сторону естественной науки	523

Раздел IV

ФРАНЦ БААДЕР	528
Комментарии	564
дополнения	702
Краткие биографические справки	709
Синхронистическая таблица	714
Именной указатель	727

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

I.

Литературно-общественное движение немецкого романтизма приходится на период между самым концом XVIII века и антинаполеоновскими освободительными войнами 1813—1815 годов. Это относительно недолгое время его активного существования, производства новых идей. Собственно в литературе, поэзии начало и конец романтизма отмечаются изданием двух эссеистических сборников В.-Г. Вакенродера (при участии Л. Тика) — «Сердечные излияния монаха — любителя искусства» и «Фантазии об искусстве», — увидевших свет в конце 1796-го и в 1799 году, и журнала «Атенеум», редактировавшегося братьями Августом Вильгельмом и Фридрихом Шлегель, который выходил в 1798—1800 годах, — это начало романтизма, и публикацией романа Йозефа фон Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (1815) — это конец романтизма. Разумеется, слова «начало» и «конец» в применении к живому процессу развития общественной мысли достаточно условны; как можно будет убедиться в дальнейшем, особенно неопределенен и условен «конец» романтизма.

Романтизм не был только литературным, поэтическим движением. Романтизм претендовал на универсальность взгляда на мир, на всеобъемлющий охват и обобщение всего человеческого знания, и он в известной мере действительно был универсальным мировоззрением. Его идеи относились к философии, политике, экономике, медицине, поэтике и т. д., причем всегда выступали как идеи чрезвычайно общего значения. Вклад романтического движения в эстетику характеризуется именно тем, что эстетика никогда не понималась как отдельная частная дисциплина; эстетика для романтических мыслителей есть в самом общем смысле лишь определенный ракурс всего их совокупного и целостного мировоззрения, связанный с красотой в искусстве и в жизни, с проблемой художественного смысла и художественного знака.

Романтизм возник в обстановке общественного брожения, вызвавшего крайнее напряжение всех духовных сил немецкого народа. В усло-

виях раздробленности общественной жизни Германии любое движение, оформлявшее достаточно широкие интересы, складывалось весьма постепенно и преодолевая множество трудностей самого различного плана. Романтизм был реакцией на события французской революции, реакцией острой, однако замедленной и в своем выражении опосредованной. Романтизм немислим без энтузиазма, вызванного революцией в сознании передовых, наиболее открытых новому слоев немецкого общества, без возвышенных исторических перспектив, которые открывала сама идея революции в тот момент, когда она начала осуществляться. Этот энтузиазм жил в немецких умах — как зажженный свет, который уже не потушить. Однако романтизм в Германии сложился уже тогда, когда французская революция прошла круг своего самоисчерпания, когда в самой действительности не осталось ни одной светлой идеи, надежды разбуженной революцией, которая не была бы попорана, раздавлена, извращена реальным ходом дел. Результаты революции, по словам Ф. Энгельса, «оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»¹. «Государство разума потерпело полное крушение. Общественный договор Руссо нашел свое осуществление во время террора, от которого изверившаяся в своей политической способности буржуазия искала спасения сперва в подкупности Директории, а в конце концов под крылом наполеоновского деспотизма. Обещанный вечный мир превратился в бесконечную вереницу завоевательных войн. Не более посчастливилось и обществу разума. Противоположность между богатыми и бедными, вместо того чтобы разрешиться во всеобщем благоденствии, еще более обострилась...»².

Итак, энтузиазм и глубокое разочарование. Идеал и реальность истории. В лекциях по философии истории Гегель говорил о французской революции: «...только теперь впервые человек дошел до признания, что мысль должна управлять духовной действительностью. Это был величественный восход солнца. Все мыслящие существа радостно приветствовали наступление новой эпохи. Возвышенный восторг властвовал в это время, и весь мир проникся энтузиазмом духа, как будто совершилось впервые примирение божественного начала с миром»³.

В сознании романтических мыслителей — свидетелей заката французской революции — *идеал* и *реальность* истории располагаются однако в разных плоскостях. Идея, идеал бесконечно выше, существеннее реальности. Идеи, разбуженные революцией, составляют утопи-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 193.

² Энгельс Ф. Анти-Дюринг. М., 1983, с. 260.

³ Hegel G. W. F. Werke. Bd.9, B., 1837, S. 441. Здесь цит. по кн.: Энгельс Ф. Анти-Дюринг, с. 378. Энгельс приводит это место в книге «Развитие социализма от утопии к науке».

ческий потенциал мысли. Реальность не разрушает идеал, но разрывает связь между происходящим в современной истории и идеалом. Реальность и ее уроки учат начаткам нового исторического мышления, отрывающийся от всего «земного» идеал, напротив, подкрепляет старинное, традиционное, восходящее к мифологии дуалистическое представление о противоположности небесного и земного, богов и людей, неба и земли. Идеал для романтиков — это орудие критики исторической реальности с позиции идеала. Романтические мыслители критикуют реальную революцию за тот совершающийся в ней разрыв идеального и реального, который сами же воспроизводят в своем сознании умозрительно: сфера всего идеального, отрываясь в сознании романтика от реального хода истории, замыкается в себе и сливается со всеми вековыми представлениями об идеальном, сливается со всей их совокупностью. Таким образом, мысль романтика становится полем, на котором противоречиво сосуществуют старое и новое: с одной стороны, громадная традиция культурной истории, идеал как вневременной полюс бытия, с другой стороны, самый свежий опыт истории и непосредственное переживание происходящего. Одно реально опосредуется — обогащается, направляется другим: опыт истории вливается в романтический идеал. Однако в сознании романтического мыслителя одно продолжает спорить с другим.

В распоряжении романтического мыслителя нет таких средств — таких представлений, понятий, — которые могли бы преодолеть зазор между идеалом и действительностью, между опытом творимой людьми истории и надысторической сферой идеальности, между традиционным языком искусства, который в своей сущности воспринимается как залог осмысленности, как сфера вечного, хотя и развивающегося смысла, и окружающей действительностью в ее конкретности и непосредственности. Обобщенный образ истории возносит романтика над его временем, которое он чутко переживает. Идеи цикличности бытия, времена года, мифы о Небе и Земле, о творении мира из первозданных стихий могут становиться такими формами, в которых романтик — философ или поэт — передает свое очень четкое и весьма обобщенное представление о человеческом существовании: постоянство вечного — в союзе с конкретностью переживания.

Романтический мыслитель — это воплощенное противоречие, противоречие неразрешенное; весь романтизм — это такое задержанное противоречие, которое возникает от расхождения идеала и исторической практики. Это противоречие парадоксально: не чем иным, как новым историческим опытом, заряжается и наполняется историческая мысль романтика, однако романтик непременно подключает такой свой опыт к «вечности» — к идеалу как обобщенной старине, как готовому смыслу, даже математическому пределу развития. Романтик, таким образом, не

способен понять историческую реальность своего времени как собственно момент исторического развития; он постигает его, прилагая к нему отвлеченную меру. Новое в своей идеальности вызывает восторг романтика, но и потребность в том, чтобы, присовокупив его к сумме идеального, противопоставить его новому в его реальности, в его узком бытии, в том, что представляется отпадением от идеала, от истинного бытия.

Поэтому, пока романтический мыслитель находится в плену своего основного противоречия, он выступает как своего рода реакционер. Новое вызывает в нем реакцию возвращения к старому, но, что крайне существенно, к старому в его обобщенном виде. Это — старое, но только озаренное светом нового! Это — не эмпирическое бытие былых эпох, а идеальная сущность всего накопленного человечеством; если можно так сказать, это — вечность как культурное достояние человечества, культура как форма бытия вечного. Все шедевры художественного творчества, равно как язык и миф, выступают как форма бытия вечного — первозданного, истинного. Старина влечет романтика не как «старый режим», но именно как пребывание изначально-истинного. Если же мыслитель оказывается на деле убежденным сторонником «старого режима» и готов теоретически обосновывать социальные отношения, какие существовали в Европе XVIII века, оправдывая их по букве, то такой ретроградный мыслитель — с самого начала вне пределов романтизма; таким был Карл Людвиг Галлер, автор книги «Реставрация наук о государстве», подвергнутый критике романтиками, затем Гегелем, затем Марксом. Романтик выступает как своего рода реакционер — именно своего рода: он, безусловно, не ретроград, но человек, вынужденный возводить все новое к обобщенной старине — возвращать новое в лоно идеализированного старого.

Парадокс — тонкая и неустойчивая основа. Между тем романтизм довольно долго остается в своем парадоксальном состоянии. Романтический мыслитель не может выйти из своего исторически сложившегося, очень острого противоречия и вынужден свыкаться с ним. Вот причина, почему немецкий романтизм, едва лишь возникнув, переходит в такие формы, которые исследователями романтизма обычно рассматриваются как «поздние». Немецкий романтизм почти немедленно приобретает такие формы, в которых ощутима известная законсервированность внутри себя. «Поздний» романтизм — это романтизм мыслителей, переставших ясно ощущать ту историческую конкретность конца XVIII века, которая в определенном сознании эпохи преломлялась в виде основного романтического противоречия. Романтизм беспрестанно выражает это свое противоречие — в литературных жанрах (сказке, мифе, повести), в философских рассуждениях, в научных теориях. Романтизм очень быстро осваивает свою ситуацию, в этом отношении

познает себя — не свои исторические корни, но именно то, что он представляет, к чему стремится внутри своей деятельности. Поздний романтизм рефлектирует не столько реальные исторические моменты, порождающие противоречие, сколько литературные и философские оформления этого противоречия.

В конечном счете романтический мыслитель, особенно поздний, отражает в себе слепоту истории, непознанную суть исторического развития. Однако содержание романтической мысли таково, что в ней всегда сказывается живое, напряженное движение истории. Романтический мыслитель, пока он не стал совсем «поздним» и еще не убаюкан привычными для себя мыслительными ходами и образными представлениями, воплощает в себе борьбу, спор и единство старого и нового. Для него французская революция как событие, как источник идей — это призыв к человеческому и общечеловеческому, общественному, совершенству. Именно поэтому романтики выступают против «филистера», за которым скрывается буржуазный человек нового, капиталистического уклада, или, чтобы быть ближе к языку романтизма, человек, отпавший от вечного идеала, плоский и пресный, пресмыкающийся в низменной эмпирии обыденной жизни, озабоченный подлыми материальными интересами. Антибуржуазность романтизма, о чем немало написано, есть следствие того, что к современной социальной действительности романтики прилагают — продолжают прилагать меру вечного; исторически развивающееся они продолжают рассматривать как момент в вечной «вертикали» смысла. И тем не менее это исторически развивающееся служит им же опорой, когда они заново выстраивают свою вертикаль. Как пишет современный исследователь немецкого романтизма, «авторы «Атенеума» противопоставляют капиталистическим отношениям положительную программу новых моральных норм и связей, программу, формулировки которой звучат удивительно ново, но — коль скоро социальная действительность исключена из рассмотрения — неизбежно остаются утопией, чистым постулатом и мировоззренческой дискуссией в узком кругу»⁴.

В «Атенеуме» Ф. Шлегель опубликовал одно известное, поразительно многозначительное и многозначное свое высказывание (1798; «Фрагменты», № 216): «Французская революция», «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гёте — величайшие тенденции эпохи. Кто противится этому сопоставлению, кто не считает важной революцию, если она не протекает шумно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкой и высокой точки зрения истории человечества...»⁵

⁴ Heinrich G. Das «Athenäum» als Programmzeitschrift der deutschen Frühromantik. — Athenäum. Auswahl. 2. Aufl. Leipzig, 1984, S. 423.

⁵ Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. Т. 1. М., 1983, с. 300.

Шлегель рассматривает свою культурную эпоху как революцию, и притом революцию такого масштаба, что революция, совершающаяся «материально», только эпизод в ней, только одно из отражений высоты, достигнутой историей человечества; социальная революция — момент культурной истории. Можно думать, что впоследствии романтические мыслители утрачивают подобную четкость и широту взгляда — в какой мере она (на какой-то миг) была присуща Шлегелю, — однако опыт исторического развития осваивается ими, и воздействие его все углубляется (хотя бы в косвенных, опосредованных формах). Романтики продолжают свою «нешумную» революцию, революцию взгляда на мир, и, насколько можно судить по итогам, их противоречивая деятельность принесла свои важные, неотъемлемые от всей позднейшей культуры плоды.

Если же рассматривать деятельность романтиков *в ней самой*, то тут происходит выявление основного романтического противоречия и складывается язык его выражения, язык, который до известной степени стабилизируется. Этот романтический язык — в первую очередь язык художественный. Немецкий романтизм отнюдь не сводится к искусству, литературе, поэзии, однако и в философии и в науке он не перестает пользоваться языком художественно-символическим. Эстетическое содержание романтического мировоззрения заключено равным образом и в поэтических созданиях и в научных опытах. Эстетическое здесь — это определенный взгляд на мир как на противоречие, спор, единство вечного и временного, общего и исторически-конкретного, языка искусства и культуры «вообще» и их нового содержания. Символически-художественный язык романтизма был всегда выявлением его общей универсалистской, натурфилософской в своей основе позиции.

Критика романтического экономизма в «Манифесте коммунистической партии», развитая затем в статье В. И. Ленина «К характеристике экономического романтизма» (1897), имеет принципиальный характер, поскольку раскрывает противоречие романтизма в целом, в единстве мировоззрения. В «Манифесте коммунистической партии» К. Маркс и Ф. Энгельс анализировали «мелкобуржуазный социализм»: он «прекрасно умел подметить противоречия в современных производственных отношениях», «но по своему положительному содержанию этот социализм стремится или восстановить старые средства производства и обмена, а вместе с ними старые отношения собственности и старое общество, или — вновь насильственно втиснуть современные средства производства и обмена в рамки старых отношений собственности, отношений, которые уже были ими взорваны и необходимо должны были быть взорваны. В обоих случаях он одновременно и реакционен и утопичен»⁶.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 450—451.

Говоря о «мелкобуржуазном социализме», Маркс и Энгельс называли главным его представителем известного романтического мыслителя Сисмонди (1773—1842). «Реакционность» Сисмонди, принимавшего участие и в общезстетическом романтическом процессе⁷, отнюдь не означает какой-либо абстрактной характеристики исторической личности. Такая характеристика относится именно к основному противоречию всякого романтизма вообще и не перечеркивает ценности романтического мировоззрения. Об этом специально писал Ленин, критикуя экономический романтизм Сисмонди: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками»⁸. Отмечая заслуги Сисмонди, Ленин связывает его заблуждения с известной нормативностью его мышления — с такой нормативностью, которая к конкретной ситуации прилагает заданную, готовую, отвлеченную от конкретной ситуации меру «вечного», моральную норму. Ленин писал: «...заслуга Сисмонди состояла в том, что он один из первых указал на противоречия капитализма. Но, указавши на них, он не только не попытался анализировать их и объяснить их происхождение, развитие и тенденцию, но даже взглянул на них, как на противоестественные или ошибочные отклонения от нормы. Против этих «уклонений» он наивно восставал сентенциями, обличениями, советами устранить их и т. п., как будто бы эти противоречия не выражали *реальных интересов* реальных групп населения, занимающих определенное место в общем строе современного общественного хозяйства. Это — самая рельефная черта романтизма: принимать противоречие интересов (глубоко коренящееся в самом строе общественного хозяйства) за противоречие или ошибку доктрины, системы, даже мероприятий и т. д.»⁹

И Ленин подробно разъяснял, в чем именно состояла «реакционность» Сисмонди — это «не желание восстановить просто-напросто средневековые учреждения, а именно попытка мерить новое общество на старый патриархальный аршин, именно желание искать образца в старых, совершенно не соответствующих экономическим условиям порядках и традициях». «И реакционером признают Сисмонди вовсе не за то, что он хотел вернуться к средним векам, а именно за то, что в своих практических пожеланиях он «сравнивал настоящее с прошлым», а не с будущим, именно за то, что он «доказывал вечные нужды общества» *посредством* развалин, а не *посредством* тенденций новейшего развития»¹⁰.

⁷ См. об этом, в частности: *Резов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, с. 191—210.

⁸ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 178.

⁹ Там же, с. 226—227.

¹⁰ Там же, с. 236, 237.

Анализ мировоззрения Сисмонди вполне соответствует тому, что совершается в мысли каждого романтика: реакционность романтика — в том, что он исторически новое и прогрессивное возводит к старому, незыблемому и вечному. Таким романтиком-реакционером был и Новалис (Фридрих фон Гарденберг), и на несколько десятилетий переживший его Франц фон Баадер, мыслитель поколения Сисмонди, и, разумеется, много других мыслителей того времени. Баадер был «реакционером»-утопистом — в той мере, в какой его критика капитализма содержала также и определенный социальный идеал и советы по претворению такого идеала в жизнь. Суть этого идеала и смысл этих советов можно определить одним словом: это *патриархальность* всего жизнеустройства, патриархальность, которая заключается не в возвращении к не тронутым критикой былым отношениям, но в установлении гармонии межчеловеческих отношений через преодоление всех кризисных моментов, будь то в личных, будь то в социальных, производственных отношениях. Баадер не закрывает глаза на складывающиеся в жизни, в производственной деятельности людей отношения, на взаимоотношения предпринимателей и пролетариев, но так или иначе предлагает лечить ситуацию восстановлением гармонического согласия сторон, восстановлением органически-естественного хода дел. Ленин писал: «Планы» романтизма изображаются очень легко осуществимыми — именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которые составляют сущность капитализма»¹¹. Вся жизнь при капитализме может рассматриваться с внешней стороны — не как выражение некоторой экономической сущности общественного строя, но как нарушение некоторой *нормы* — нормы в конечном счете эстетической, эстетически-органической, что связано с присущим романтику мышлением любого *целого* как организма.

Таким же романтиком-утопистом выступает уже в конце XVIII века Новалис. У него утопия сознательно отрывается от реальной исторической действительности: между историей и идеалом предполагается скачок магического пресуществления. Историческое прошлое изображается как такая магическая идеальность, современность — как отпавшее от нее бытие распада и развала. Так это в статье «Христианский мир или Европа», которую братья Шлегель не решились поместить в журнале «Атенеум», поддержанные в этом самим Гёте. Отождествив магическую действительность со средневековьем, Новалис создает миф, а при этом вводит в заблуждение любого читателя. Замысел статьи «провокационный» — испытать на читателе «чудо» пресуществления: поверит ли читатель в то, что автор именно в виде такой идиллии гармонически-органического мира представляет себе средневековье, или будет теряться в недоумении... Особенная смелость Новалиса в том, что

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. I, с. 234.

он смешивает реальность и миф в слове; это для него чрезвычайно важно, так как дает ему ощутить волшебную силу подлинного Слова — хотя бы в дальнем отражении.

«Вера и любовь», маленький сборник афоризмов Новалиса,— почти такой же эксперимент, в центре которого — магическое натурфилософское государство-организм. Только здесь Новалис уже не переносит его в прошлое, но зато заставляет думать, что такое государство стоит на пороге своего реального осуществления. Новалис как бы переносит утопию в реальность своего времени — и он не настолько наивен, чтобы думать, что утопия осуществится от таких словесных заклинаний! Напротив, реальная Пруссия конца XVIII века столь разительно не похожа на утопическое государство-организм, а вступивший на трон король Фридрих Вильгельм III настолько не похож на идеального правителя такого государства, что весь сборник или цикл афоризмов вполне допустимо считать утонченной формой критики немецкого, прусского государства — критикой издевательской, поскольку она преподнесена в виде небывало откровенного панегирика! Но мерой идеального вновь выступает прошлое, причем несравненно более далекое, нежели европейское средневековье: государство-организм Новалиса — это сразу же и идеальная монархия и идеальная республика, которые сливаются в едином организме, где король, патриархальный царь,— это «живой закон», *potos empsychos*, эллинистических представлений¹²; всякое болезньязвление царя уже потому справедливо, что это волеизъявление царя, то есть живого закона,— акт воли и творит закон, что, по всей видимости, оказалось близко мыслителю конца XVIII века, с его переживанием творческого начала в индивидуальной человеческой личности. Коль скоро в этих афоризмах Новалиса все время производится отождествление крайностей, противоположностей, можно предполагать, что автор именно так и задумывал свое весьма необыкновенное произведение — как панегирик и как самую дерзкую сатиру.

Независимо от того, как следует читать этот сборник афоризмов, «Вера и Любовь» Новалиса — это знаменательное для всего немецкого романтизма произведение. Прежде всего это свидетельство универсалистских установок романтизма — думать обо всем, и обо всем сразу, о поэзии, политике, истории, причем взятой с предельным размахом и мыслимой широтой, и, наконец, думать обо всем как о целом — об органическом, живом целом, существующим по своим внутренним законам. Далее, это характерная для романтизма реакционная утопия, где «реакционное» означает, однако, подведение исторически-конкретного (например, прусского государственного строя конца XVIII века) под нечто внеисторически нормативное (какова идея государства-организма). И, наконец, это произведение есть художественно-символи-

¹² См.: Бикерман Э. Государство Сельвкидов. М., 1985, с. 13.

ческий, эстетический миф, в котором противоречие романтизма заполнено плотью художественных образов и в котором все идеальное и все реальное сходятся в пределах одной действительности. Йозеф Гёррес в своих произведениях, написанных уже после смерти Новалиса, следует тем же «формулам» романтического творчества, однако вполне своеобразно; в сравнении с Новалисом Гёррес — убежденный «прогрессист», так как верует в вечный прогресс общества и в прогресс искусства. Однако и его динамически-стихийный образ истории все же зависит от прежнего языка культуры (от «вечного», от «нормы»): все динамическое предстает в некоей вторичной «застылости» — извечны «стяжение и растяжение»; «беспреданное противоборство», «битва», «раскол». Все эти понятия приобретают свойства чего-то извечного и скорее выражают своеобразную и неизменную геометрию бытия в его развитии, чем свойства самого бытия и его движения. Не бытие развивается через противоположности, а противоположности действуют в бытии как своем материале!

Как раз работы Гёрреса 1800—1810-х годов показывают нам, что романтическое представление об истории начинает все более напрягаться между крайностями — история как «вечность» и история как имманентное развитие, история как замкнутый в себе «организм» бытия и история как движение. Романтическая мысль не может здесь переломить себя; у Гёрреса она впоследствии скорее регрессирует — учение Гёрреса о «мировых эпохах» Гегель подверг критике как произвольное и надуманное построение: умозрительная схема накладывалась на исторический процесс¹³.

Но, во всяком случае, романтизм усваивал идею развития, идею исторического процесса — и только не мог перешагнуть через пределы, положенные ему, — как бы по определению, данному самой историей.

Представление об *органическом* одновременно служило и стимулом и препятствием к познанию развития в природе и в истории. Такая противоречивость вновь соответствует характеру романтизма как глубоко противоречивого явления. Эта сторона противоречия особенно важна нам вследствие того, что эстетика романтизма есть, в самом общем виде, эстетика организма, эстетика натурфилософски понятого организма.

Идея «органического» не была сформулирована романтиками: освоение органического шло широким потоком и нарастало в течение всего XVIII века. «Идеи к философии истории человечества» (1784—1791) И.-Г. Гердера были уже капитальным обобщением — философией истории на основе органики: весь мир, все творение мира, с уровня геологического и до высших созданий человеческого духа, понято

¹³ См.: *Hegel G. W. F. Werke*. Bd. 17. Berlin, 1835, S. 249—279. В этой блестящей рецензии Гегель вполне отдает должное Гёрресу как мыслителю.

здесь как единство, как единство наслаивающихся друг на друга в своем переходе пластов. Монументальное сочинение Гердера как бы пролог к романтически-натурфилософским синтезам, в то время как философия Гегеля — эпилог к ним. Естественнонаучные исследования всесторонне раскрывали феномен органического — А. фон Галлер, Ш. Бонне, К.-Ф. Вольф, И.-Ф. Blumenбах и другие. Шеллинг новую эпоху в естествознании исчислял с речи Ф. Кильмейера «О соотношении органических сил» (1793). «Жизнь» и присущее ей движение оказывается фундаментальным свойством всего сущего (впрочем, свойственный тогдашней науке «витализм» по своей сути значительно разнится от программно «идеалистического» неовитализма XX века в его различных вариантах), а растительная и животная жизнь, жизнь живого организма, с его целесообразностью и ростом-метаморфозой, — аналогией всякого бытия вообще, всякого «целого». Эстетика немецкой классики, неогуманизма рубежа веков (Гёте), — это тоже «эстетика организма», где акцент сделан на пластической замкнутости всего сущего в себе. Но и эстетика романтизма не перестает быть эстетикой органической, в истории самого понятия органического будучи лишь одним ответвлением; в понимание органического, организма романтические мыслители вносят много своего, в частности много чисто экспериментальных моментов, гипотез, — как бы философствуя о природе в неизбежной для них форме художественного произведения — мифа. Идею органического романтики тоже склонны додумывать до крайнего предела, до того, что, как в романтических сновидениях Новалиса, у них все начинает превращаться во все. Все мыслится в некоторой нерасчленимой целостности, слитности. Акцент — уже не на пластике формы, спокойной в себе, а на развитии и росте, которые разве что в последний миг удерживаются рвущимися, беспокойными контурами целого. Романтический «организм» переполняется развитием, беспокойными энергиями превращения. Карл Густав Карус, один из последних романтических натурфилософов, обнимает весь огромный круг дисциплин, который можно обозначить его термином — «жизнь Земли» (Erdleben); Земля — это то целое, которое вбирает в себя все пласты планетарной биологии, от камня и до «ноосферы» (если воспользоваться термином В. И. Вернадского), которая органически неотрывна от материальных сфер бытия и еще указывает на будущее существование человека; собственные занятия живописью Карус вполне способен переживать как часть целостной «жизни Земли»¹⁴.

¹⁴ Упомянем в качестве чрезвычайно важной аналогии к взглядам романтиков на искусство, что романтической натурфилософии был чужд позднейший дарвиновский подход к эволюции живых форм, хотя наука и опробует в это время различные частичные эволюционные идеи. Романтическая натурфилософия и здесь не может расстаться с «вечностью» как законом всех превращающихся форм. Дарвиновская теория могла возникнуть лишь на почве позитивной науки, признающей имманентный ход эволюции.

Теперь нам известно основное противоречие романтизма, его мысли, противоречие, которое с внутренней стороны определяет романтизм в его историческом существовании и которое ведет к реакционности романтической идеологии — эту реакционность необходимо понимать конкретно-исторически и видеть в ней продукт исторической диалектики. Можно сказать так: романтические мыслители — это не самоотжественные реакционеры, и только, но реакционеры по непоследовательности — исторически обусловленной — своих прогрессивных взглядов. Такими были романтики в пору активного проявления романтической идеологии — примерно до 1815 года. В позднейшее время, с наступлением в период после освободительных войн самой настоящей политической реакции, с началом Реставрации, реакционная составляющая романтических взглядов начинает иногда гармонировать с отнюдь не диалектической реакционностью правящих политических кругов. В 1840-е годы Маркс и Энгельс дают весьма резкие отзывы о деятельности Гёрреса и Баадера как представителей позднего баварского «государственного» романтизма. Между тем генезис взглядов того и другого мыслителя исключительно своеобразен и не дает никакой возможности просто отождествлять их с какой-либо партией 1840-х годов (см. об этом подробнее ниже). Сама возможность такого отождествления — печальный факт из истории романтического движения, следствие того, что явление, ограниченное в себе, не познавшее себя, начинает неверно функционировать в резко изменившейся культурной и политической обстановке. Так случилось прежде всего с Гёрресом.

С другой стороны, прекрасно известно, сколь дифференцированные оценки давали классики марксизма даже весьма враждебным им политическим деятелям. Так, в 1860-е годы Маркс писал об английском публицисте, «романтике-реакционере» Д. Уркarte: «Субъективно он безусловно реакционер (романтик) (хотя, конечно, не в том смысле, в каком реакционна любая действительно реакционная партия, а, так сказать, в метафизическом смысле), но это нисколько не мешает руководимому им движению в области внешней политики быть объективно революционным»¹⁵. Таким образом, как можно видеть, Маркс отличает «действительную реакционность» от реакционности в метафизическом смысле. Г. М. Фридлендер, комментируя высказывания Маркса об Уркarte, замечает: «...к любым течениям общественной мысли Маркс и Энгельс подходили дифференцированно, учитывая между тем как натурфилософия, рассматривая иерархию бытия, иерархию живых форм, не могла расстаться с диалектикой «скачка», резкого перехода-метаморфозы. Новая, специализированная наука середины XIX века на первых порах утратила очень многое, и Ф. Энгельс в своем позднейшем анализе развития науки учел все подобные моменты (см. об этом также ниже).

¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 451.

всякий раз их историческое содержание в данных общественных условиях, принимая во внимание при их оценке не только их субъективную сторону, но и их объективную роль в исторической борьбе классов данного периода»¹⁶.

Такой совершенно конкретный подход к оценке деятельности романтиков нужно иметь в виду всякий раз, когда анализируются и оцениваются их произведения, их историческая роль. «Реакционность» романтиков — понятие, в котором надо было давно перестать слышать «негативный» смысл и которое необходимо понимать исключительно в плане исторической диалектики, — это, во всяком случае в активный романтический период, не «действительная реакционность», но реакционность, диалектически возникающая как преломление непоследовательно-прогрессивной идеологии. Всему виною ограниченность романтической идеологии, ограниченность, присущая всякому романтическому мыслителю как бы по определению, почему для Маркса слово «романтик» и выступает как синоним «реакционера». В этом конкретно-историческом смысле всякий романтик есть безусловный реакционер, и точно так же он не «действительный» реакционер.

Такая итоговая реакционность как характеристика романтизма в целом не мешает романтикам быть объективно прогрессивными во многих важных областях их деятельности. Это справедливо подчеркивал итальянский философ-марксист А. Банфи¹⁷.

Есть по меньшей мере две области, в которых романтизм сыграл исключительно важную роль и, более того, в которых все заслуги принадлежат исключительно романтизму. И каждый раз эта роль отвечает внутренней двойственности романтической мысли, той борьбе и той слитости, неразъятости старого и нового, которой отмечена романтическая мысль.

Одна область — это область художественно-эстетического сознания, в которой романтизм, и только романтизм (при всей недолговечности своего существования) готовит почву для реалистического мировоззрения середины XIX века, причем не только в литературе, но и в науке. Именно романтическая мысль выступает здесь в роли не вполне добровольного проводника, который от традиционной культуры, от еще универсальной науки прошлого и от риторической словесности XVIII века ведет сознание к историзму и конкретности, непосредственности, усвоенным в первой половине XIX века. Между романтической натурфилософией и специализированной позитивной наукой середины XIX века, между романтической эстетикой и романтическим художественным творчеством, с одной стороны, и реализмом середины XIX века

¹⁶ Фридлендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. Изд. 3-е. М., 1983, с. 447.

¹⁷ Banfi A. Filosofia dell'arte. Roma, 1962.

с другой, — отношения одновременно резкого сдвига и плавного перехода. Принципиальные различия, расхождения двух сторон не мешают тому, что историзм, эволюционные приемы мышления, внимание к непосредственному факту и окружающей реальности сформировались внутри ограничившего такие моменты, даже борovéhoся с ними романтизма.

Вторая область — это область культурного наследия. Это близко связано и с первой заслугой романтизма. Благодаря романтизму все культурное наследие прошлого в принципе выводится из сферы действия внеисторических схем и переводится в план последовательного исторически-конкретного рассмотрения. Это означает, что вырабатывается совершенно новый, почти не существовавший ранее даже в самых зачатках взгляд¹⁸ на культурное наследие и что вместе с тем складывается совершенно новое понятие культурного наследия. Все это было достигнуто романтизмом *в принципе*, то есть весьма нередко даже с внутренним противодействием этому новому. И тем не менее достигнутое — велико! Впервые создания искусства прошлого стали рассматриваться в некотором историческом, временном — живом, не формально-хронологическом ряду; история стала живой историей, при этом историей развивающейся, не с простой сменой форм, стилей, но с их внутренним переходом, с многообразием взаимозависящих исторических факторов.

Коль скоро так, все эпохи прошлого должны были осваиваться заново. Это касается и средневековья, и античности, и менее известных эпох и культурных регионов. История начинает постигаться как процесс, причем разворачивается прежде всего как бы от настоящего к прошлому и от более известного к менее известному. В этом эпохальном по своей значимости освоении истории принимает участие романтизм, выступавший как очень смелый, порой слишком дерзкий первооткрыватель культурных миров — именно живых, целостных образований. Как в целом совершалось это освоение истории на протяжении XIX века, замечательно писал К. Маркс в письме Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 года: «В человеческой истории происходит то же, что в палеонтологии. Даже самые выдающиеся умы принципиально, вследствие какой-то слепоты суждения, не замечают вещей, находящихся у них под самым носом. А потом наступает время, когда начинают удивляться тому, что всюду обнаруживаются следы тех самых явлений, которых раньше не замечали. Первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение, естественно, состояла в том, чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете, и даже

¹⁸ Непосредственным предшественником романтизма выступал в этом отношении И.-Г. Гердер; романтические мыслители — преемники его, впрочем, сильно перестроившие круг его идей.

такие люди, как Гримм, не свободны от этого. Вторая же реакция, — и она соответствует социалистическому направлению, хотя эти ученые и не подозревают о своей связи с ним, — заключается в том, чтобы заглянуть за пределы средневековья в первобытную эпоху каждого народа. И тут-то они, к своему изумлению, в самом древнем находят самое новое, вплоть до поборников равенства, идущих так далеко, что это привело бы в ужас самого Прудона»¹⁹.

Этот процесс раскрытия истории назад, к ее истокам, ее археологическим слоям, начался с романтизма, но, естественно, не прекратился вместе с ним. Романтическая реакция, как это можно было видеть, предполагает обращение к прошлому и его идеализацию: идеализируется не «буква» прошлого, — из прошлого, как было сказано, извлекается его утопический потенциал. Средние века нередко становились предметом увлечения романтиков. Однако нельзя приписывать романтикам непреходящий культ средневековья. Если и существовало что-то подобное «культу», то у не слишком далеких писателей-беллетристов второй половины XVIII века, а затем и у беллетристов романтической эпохи. Эти писатели получили в наследие от готического романа XVIII века такой стилизованный образ средневековья, с определенным репертуаром тем, сюжетов, занимательных ситуаций, с эстетикой страшного, в котором не было ничего романтического в строгом смысле слова. Нет оснований смешивать эстетику «готического» с романтическим движением в исторически-конкретном смысле. Романтические мыслители, с их приверженностью Средним векам, способны были видеть в этой эпохе определенный этап исторического развития, отнюдь не замкнутый в себе и тем более отнюдь не «беллетризованный» в стиле готического романа. Й. Гёррес уже намечает в 1805 году целую программу культурно-исторических исследований, которая в поколении самого Гёрреса могла быть исполнена лишь в самом общем виде. Гёррес писал тогда так: «Вся европейская культура покоится на греческой, а греческая — на азиатско-мифической. Как поначалу боги достались грекам оттуда, так впоследствии великие картины мира. <...> И точно так же, как вся европейская история покоится на азиатской, так и духовное развитие во всех своих формах искусства и науки и жизнь восходят к азиатскому мифу и могут быть полностью поняты только на основании его»²⁰. В 1810 году Гёррес публикует «Мифологию азиатского мира», одновременно научное исследование и вдохновенную рапсодию — обзор пути культуры из Азии в Европу. Этот процесс нового освоения истории (процесс, в котором своеобразная поэтическая и научная «влюбленность» в Средние века могла быть лишь случайным моментом) привел позднее к созданию работ Бахофена

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 32, с. 43—44.

²⁰ Görres J. Gesammelte Schriften. Bd. 3. Köln, 1926, S. 440.

и Моргана, которые тщательно изучали Маркс и Энгельс. Этот же процесс продолжается и поныне.

Наконец, можно назвать еще и третью область, в которой заслуги романтизма несомненны и велики. Однако она взаимосвязана с двумя первыми, не может быть отделена от них и, кроме того, лежит столь глубоко, что, кажется, затрагивает самое непосредственное существо, «нутро» человека. Это так и есть: романтизм был свидетелем и главным участником таких культурных перемен, которые повлияли на самые непосредственные, жизненно-практические формы отношения человека к действительности. Речь идет о таком поистине всемирно-историческом процессе, в котором человек впервые открывает для себя свои чувства — как именно свои, безраздельно принадлежащие ему, не опосредованные никакими отвлеченностями — и впервые открывает для себя свой внутренний мир — как именно свой, всецело принадлежащий ему, находящийся в ведении его самого и никому не подотчетный. Ясно, что поворот такого масштаба был сопряжен с мучительными кризисами личности, «я», — и романтизм, литература и поэзия романтизма прежде всего, в основном вынесли на себе и испытали на себе все эти кризисы, которые отразились и не могли не отразиться в глубочайшей противоречивости романтических созданий. Романтическое творчество — это носитель кризисов, нечто переходное, внутренне во многих отношениях страшно неустойчивое, неуравновешенное. Можно даже думать, что все эти кризисы, внутренние противоречия в целом снижали уровень романтического творчества, поскольку романтический художник или писатель никак не мог сосредоточиться собственно на художественной деятельности, на мастерстве²¹, но должен был обременять свое творчество наползающими массивами жизненных и философских проблем. Да еще таких, которые именно романтизм и не мог разрешить — пока оставался романтизмом! Однако если в середине XX века еще можно было спорить о том, романтик или реалист Стендаль, то сама возможность такого спора уже свидетельствует о громадных и (в масштабах человеческой истории) молниеносных достижениях романтизма: на последней грани перехода явление как бы двоятся, но очевидно, что перед художником, поэтом, писателем теперь открылась как доступный материал его творчества, во всем своем богатстве *непосредственная ткань* жизненных явлений, всего совершающегося в окружающей действительности и в эту ткань можно теперь всматриваться и углубляться, можно погружаться и совершенно уходить в ее многообразие, — задачей и проблемой стало

²¹ Классик-неогуманист — современник романтизма, например, Гёте, находится в несравненно лучшем положении: он сознательно не допускает до себя все кризисы эпохи, тем более в обнаженном виде, и они сказываются в его творчестве в конструктивно-опосредованных формах.

теперь обобщение этой вечно изменчивой и вечно развивающейся ткани, и это уже проблемы и задачи нового искусства — реализма середины XIX века...

Великое достижение романтического искусства, романтической эстетики, романтической мысли состоит, следовательно, в том, что они сумели пробить путь всему этому новому и сумели в этом процессе — преодолевая громадную инерцию собственного противоречия — превратиться в нечто иное, нежели они сами.

Немецкие романтические мыслители — это консерваторы и реакционеры и в то же время передовые деятели немецкой культуры. Это — живое противоречие, и оно лежит за пределами личностей, в самом историческом положении романтизма, который собирал, обобщал, накапливал вековой фонд знаний, который собирал и перестраивал все культурное наследие Европы и не только Европы, который сжился с традиционными ценностями культуры, который был хранителем и охранителем всего этого традиционного наследия и стоящего за ним образа мира и который в то же самое время столь же активно, интенсивно и самозабвенно работал над основами нового отношения к действительности в науке и искусстве и способствовал становлению нового воззрения на мир. Это в романтизме не смешано, но диалектически соединено.

Романтики продолжили тот процесс, который начался в XVIII веке — с нового прочтения Гомера, что произошло в Англии. Гомер впервые был понят не как ученый поэт и создатель аллегорий. Нужно было учиться читать поэзию и видеть живопись свежим взглядом — как непосредственный смысл, как излияние чувств, эмоций, как собственно человеческое содержание. Здесь в Германии большие заслуги принадлежат И.-Г. Гердеру, а вслед за ним Вакенродеру и всем романтикам. Романтики способствовали «очеловечиванию» культурных ценностей, доведению их до человека и до его души, превращению их во внутренние ценности.

Совершенно особый жанр всего переходного романтического времени — лекции романтиков по истории поэзии и искусства. Эти лекции выполняли тем самым поручение истории, а именно: литература должна была превратиться из ученого занятия в предмет «сердца», из раздела знания — в душевную потребность, из «словесности» вообще — в поэзию, в «человеческую» поэзию. Из ведения каталогов и пособий — компендиумов она должна была перейти в ведение органической истории. Такое поручение романтики блестяще выполнили. Можно назвать курсы лекций А.-В. Шлегеля — «Об изящной литературе и искусстве» (Берлин, 1801—1804), «О драматическом искусстве и литературе» (Вена, 1808), «Теория и история изобразительных искусств» (Берлин, 1828), затем «Историю древней и новой литературы», курс, прочитанный Ф. Шлегелем в Вене

в 1812 году, и, наконец, изысканные по слогу курсы Адама Мюллера — «О немецкой науке и литературе» (Дрезден, 1806), «О драматическом искусстве» (Дрезден, 1806), «Об идее красоты» (Дрезден, 1807—1808). Особенность всех этих курсов — в том, что они не были университетскими лекциями, а были рассчитаны на широкую образованную публику и вызывали к себе очень большой интерес. Их задача была не ученая, не филологическая, не историческая в первую очередь и даже не критическая (оценки писателей и произведений как таковые), — они призваны были продемонстрировать возможность личного отношения (впрочем, на фундаменте прочного знания) к писателям и произведениям, возможность думать и переживать вместе с ними — все это в исторической последовательности и с сообщением необходимого запаса фактических сведений. «По моей характеристике наиболее значительных писателей легко заметят, что я занимался ими много и часто», — писал Ф. Шлегель²². В России успешным последователем немецких романтиков выступил С. П. Шевырев с его историко-литературными работами.

Нетрудно заметить, что задачу внутренней перестройки литературы взяли на себя в основном филологически ориентированные романтики самого первого поколения. Благодаря этому романтики следующих поколений, романтики так называемого «гейдельбергского» круга²³, Гёррес, Brentano, Arnim, могли идти в глубь истории, в гущу литературного процесса, — как Гёррес с его «Немецкими народными книгами» (1807), где был сделан первый обзор доступных тогда произведений этого жанра — «народной книги». Именно Гёррес отчетливо ощутил грань, на которой оказалась в это время вся европейская культура, — он нашел для ее выражения аналогию в мифе: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч»²⁴. Ощущение крутого поворота в культурном развитии — изгнание человека из очередного круга «невинности», рост самосознания поэтического творчества и вместе с тем понимание того, что таких поворотов в истории культуры было, видимо, немало, — все это вошло в опыт романтиков.

Вот двойственность романтизма: заботясь о сохранении органического бытия, очень часто даже — сложившегося уклада жизни и быта, при всех его изъянах, романтики на деле разрушали представление о таком органическом бытии как иллюзию. Разрушению способствовал

²² Schlegel F. *Sämmtliche Werke*. Bd. 1. Wien, 1922, S. XVII.

²³ О «гейдельбергских» романтиках см. сохраняющие свое общее значение работы акад. В. М. Жирмунского: «Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Brentano и гейдельбергских романтиков» (М., 1919); «Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков» ([1914]. В кн.: *Жирмунский В. М.* Из истории западноевропейской литературы. Л., 1981, с. 62—75).

²⁴ Görres J. *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, S. 440.

уже сам открывавшийся мир исторических форм — открывавшийся заново, подобно поэзии, искусству, в своей непосредственности, в своей доступности чувству и переживанию. Везде романтизм открывал «органические» формы; однако, понимая, что искусство прошлых эпох всякий раз есть органическое произрастание и совершенно непосредственно зависит от своей почвы, романтические мыслители непременно должны были постепенно усваивать и иное: существование искусства в истории непременно влечет за собой отрыв искусства от такой органической почвы. Обращаясь к искусству прошлого как искусству «органическому», романтизм как передатчик традиционных культурных ценностей и должен был осваивать их совсем по-новому, именно как ценности в совершенно иной для самого искусства среде.

Но ведь именно романтики и осуществляют такой процесс — во всемирно-исторических масштабах. Здесь начинают переосмысляться художественные создания прошлого, здесь разрабатываются способы обобщенного восприятия искусства прошлого — восприятия, отвлеченного от его естественной среды, от его природного бытия. Благодаря романтизму наследие древности, средних веков, барокко и т. д. — это не мертвое время, оставшееся по ту сторону исторического водораздела, а живое культурное наследие человечества. Это именно романтизм выработал такие формы переживания искусства, благодаря которым, по существу, впервые историческое наследие культуры стало неотъемлемой частью культуры настоящего. Это же относится и к всемирной литературе, которая была открыта именно здесь. Само понятие мировой, всемирной литературы появляется у Гёте во вторую половину 1820-х годов не без уроков романтической мысли, то есть не без учета всего произведенного романтиками в начале XIX века. А открытие всемирной литературы соединялось с новым открытием своей национальной истории, культуры, литературы.

Романтизм научился ценить отечественное культурное достояние и обратился к творчеству народа как источнику эстетических ценностей, как к творческому праисточнику. В романтизме берет начало эстетическая категория народности — это стало возможным лишь благодаря тому, что вообще всякое искусство стало в принципе восприниматься и пониматься как произведение своих культурных условий и вместе с тем как общечеловеческое достояние, а не только как принадлежность своего времени и своего места, не только как чужая экзотика. Ощущение и осознание национальной целостности культуры было большим достижением романтизма. И именно у романтиков — вопреки тому, как часто представляют себе положение вещей, — понятие национальной и народной культуры²⁵ лишь очень редко приобретало черты националистической

²⁵ Это понятие особенно трудно было выработать в Германии — с сугубой разобщенностью ее культуры, с дробностью культурных центров, их независимостью, с ее социаль-

ограниченности. Понятно, почему это так: «тело» нации — это в конечном итоге лишь преходящий, частный момент во всеобщем организме бытия, истории, культуры, момент преходящий, но и столь же необходимый. Само осознание национального характера культуры, творчества, литературы, поэзии внутренне требует осознания идеи общемирового, общесторического целого — мировой литературы, культуры с их закономерным и последовательным развитием²⁶.

Взаимосвязь представлений о национальном и общечеловеческом смысле искусства подтвердилась уже в 1810-е годы — тяжелое для немецкой культуры время, когда освободительные войны вызвали большой общественный подъем и вместе с тем способствовали укреплению националистических предрассудков на волне патриотизма, привели к возникновению иллюзии общенационального единства и наступлению реакции уже в эти годы патриотического подъема, к созданию Священного союза. Живые импульсы романтической мысли гаснут в обстановке открытого политического действия, и очень характерно, что все немецкие националисты 1812—1815 годов держатся решительно в стороне от романтического движения, а затем подвергаются репрессиям со стороны официальных властей, как и многие романтики. Зато наступившая позднее эпоха Реставрации могла привлечь к себе не одного романтика — видимостью своего наднационального духовного и политического единства.

Во всей этой деятельности романтиков по переосмыслению культурного наследия нет и следа какой-либо реакционности, — все это совершенно необходимый и сложно протекавший культурный процесс, — но надо знать, что как «реакционная» утопия, так и художественная «прогрессивность» романтизма, переводящего культуру прошлого на новый, единый язык, восходят к одним и тем же его противоречиям.

О романтизме всегда спорили и спорят. Большим достижением нашей науки можно считать преодоление поверхностного, основанного на примитивном социологизме противопоставления «реакционных» и «революционных» романтиков. «Те, кого зачастую именуют консервативными, реакционными (или в лучшем случае пассивными) романтиками, нередко оказывались глубже и проницательнее революционных романтиков в понимании противоречий эпохи, в предвидении будущих путей искусства

ным расслоением и, наконец, с прямым противостоянием католических и протестантских культурных регионов. Зато именно в Германии это понятие и складывалось как насущное, как подлинная потребность, складывалось напряженно и порой не без естественных в таких условиях иллюзий, не без известной отвлеченности.

²⁶ Такое осознание общемирового культурного единства возникало не сразу, но, с другой стороны, оно есть прямая предпосылка перечисленных выше лекционных курсов братьев Шлегель. Течение мирового культурного развития они должны были переосмыслять как развитие, как органический процесс.

(Новалис, Гофман), а своими произведениями совершали настоящую художественную революцию (Вордсворт, Клейст)»²⁷.

Несколько десятилетий назад Г. О. Винокур писал в не опубликованной тогда статье: «...было бы недопустимым пренебрежением к истории полагать, будто всякий политический реакционер есть реакционер и больше ничего. Политические убеждения исторического деятеля могут и не совпадать, например, с его точкой зрения на те или иные вопросы культуры — это одно из противоречий, которые порождаются вполне объективными причинами, разрешаются в процессе диалектического развития и являются движущей силой культурной истории»²⁸.

Эти слова, сказанные о Карамзине, вполне уместно применить к немецким романтикам.

Что же касается собственно политических убеждений романтиков, с которыми художественная и теоретическая деятельность их связана диалектически, то противоречия, сугубые противоречия прослеживаются и здесь. Нужно знать, что почти все романтики пережили свой «левый», радикальный период — все были увлечены идеями революции, все испытали горькое разочарование ее итогами. Дольше всех держался Гёррес, и если Баадер — самый «правый» среди идеологов зрелого и позднего романтизма, то Гёррес — самый левый, и как друзья, так и враги не забывают припоминать ему «якобинство» конца XVIII века. Зарубежный якобинец существенно отличался от исторического французского — недаром Толстой мог определять своего Пьера Безухова и как якобинца и как бонапартиста сразу. Гёррес ближе к историческим корням явления: немецкий якобинец, безусловно, разделяет идеи революции, одобряет революционный террор, но обычно лишен возможности принять участие в революционной практике. Отсюда несколько идеализированное представление даже и о революции. Гёррес представляет нам революционера-якобинца в ту пору, когда революция была «завершена» в самой Франции официальным декретом от 15 декабря 1799 года — цели ее были объявлены достигнутыми. Гёррес призывает революцию на родные берега Рейна, готов отдать рейнские области Германии — Франции и разочаровывается, лишь испытав на деле все прелести чужеземного правления. Но и впоследствии Гёррес остается классическим типом «оппозиционера», не идущего на компромиссы с властями. Именно поэтому как публицист он достигает больших высот, когда издает в 1814—1816 годах газету «Рейнский Меркурий», когда вся Германия была объята как бы единым порывом вдохновения и голос, обличавший угнетателей, мог раздаваться почти свободно — невзирая на явную неприязнь властей. Едва закончились войны с Наполеоном, газета была запрещена,

²⁷ Тергерян И. Романтизм как целостное явление.— «Вопр. лит.», 1983, № 4, с. 152.

²⁸ Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык.— В кн.: Контекст — 82. М., 1983, с. 268.

а между Гёрресом и прусской администрацией, управлявшей теперь рейнскими областями, выявились непреодолимые противоречия. После издания книги «Германия и революция» (1819) Гёррес был вынужден бежать в Страсбург, его бумаги были конфискованы. И поздний Гёррес не изменил своим взглядам: он стал теперь идеологом католицизма, сделавшись им постепенно и почти незаметно для самого себя — защищая свободу совести от грубых посягательств государства — Пруссии. Каспар Давид Фридрих в Дрездене восславил тогда Гёрреса как неукротимого борца за свободу и право, создав картину «Могила Гуттена» (1823—1824): среди руин церкви стоит саркофаг со склонившейся над ним фигурой мужчины. Среди надписей на саркофаге — «Гёррес 1821». Воображаемое надгробие Гуттена служило художнику памятной доской славных дел, совершенных во имя народной свободы, и символика многозначительна: в 1823 году исполнилось триста лет со дня смерти Гуттена, 1821-м годом датируется сочинение Гёрреса «Европа и революция», — как и Гуттен, Гёррес был вынужден искать убежища в Швейцарии. Для патристически настроенного дрезденского художника борьба Гёрреса за свободу мысли была общим делом всего народа. Фридрих увидел в Гёрресе единомышленника, несмотря на все то, что разделяло протестанта с севера Германии и католика из рейнских областей.

Очевидная антиреволюционность Баадера не мешала тому, чтобы он очень чутко осознавал новые социальные проблемы. Он хотел бы разрешать их в духе извечной, патриархальной справедливости, но именно решать, не пренебрегать ими, не откладывать их в сторону, как предпочитали поступать политики-прагматики. Сам же Баадер был не только идеологом Реставрации, но и ее критиком — с позиций вечного, превышающего и человеческую личность и человеческую историю религиозно-политического идеала. Баадер претендовал в 1815 году на роль главного теоретика Священного союза, однако его старания не были оценены по заслугам, и понятно почему: ведь Баадер предлагал такое глубокое духовное обоснование деятельности Союза, которое вступило в противоречие с его прямыми и корыстными политическими целями. Баадер предлагал обоснование глубоко реакционное и во всем глядел назад, в прошлое, — однако в нем же воплотились и утопические устремления романтика, так что все его стремление к органике бытия привело бы к превращению Священного союза в орудие романтической утопии, а этого вовсе не хотели практически мыслящие политические деятели. Впрочем, Баадер отделял свою утопию от любой формы «реставрации средневековья». Его мировоззрение заключало в себе и ту сторону, о которой он пишет в дневнике 1792 года: «Отличайся даже манерами и языком от аристократической черни. «Права женщин» мисс Мэри Уолстонкрафт²⁹ поразили меня в самое сердце, пелена спадает с моих глаз!

²⁹ Мэри Уолстонкрафт была женой английского писателя-утописта У. Годвина.

Любое употребление во зло силы, любая узурпация должны прекратиться в гражданском обществе, если только добродетель, то есть истина, должна сохраняться в нем и впредь. Оно либо рассыплется на куски, либо вынуждено будет обрести новую органическую форму»³⁰. Социальная справедливость — это и впоследствии составная часть теократического идеала Баадера.

Социальная и универалистская направленность мировоззрения Баадера напоминает (при всех различиях, в том числе стилистических) мысль Новалиса, подкрепляя впечатление об известном, хотя в первую очередь скорее скрытом, единстве всего романтического движения.

II

Романтическая эстетика в ее центральную, «гейдельбергскую» пору — это живая эстетика образа. Она тяготеет не к теоретическому положению и тезису, но к зримой картине, которая должна служить объяснением самой себе и в то же время уводить в бесконечность, от частного — к общему смыслу, от вещи — к бытию, от зримого — к незримому.

В 1825 году русский поэт Д. В. Веневитинов опубликовал текст, озаглавленный «Утро, Полдень, Вечер и Ночь». Основная часть этого текста гласит:

«Врата востока открываются перед нами — все в природе с улыбкою встречает первое утро; луч денницы отражается светом и озаряет одно — беспредельное — вселенную. Как пленителен в эту минуту юный житель юной земли; — первое его чувство — созерцание, чувство младенческое, всем довольное, ничего не исключающее. Послушаем первую песнь его, песнь восторга безотчетного; она так же проста, так же очаровательна, как первый луч света, как первое чувство любви.— Но он простирает руку к светилу, его поразившему, и оно для него недостигаемо. Он подымает взор к небу, душа его горит желанием погрузиться в это ясное море; но оно беспредельным сводом простирается высоко, высоко над его главою. Очарование прекратилось; он изгнан из этого рая,— два Серафима, память и желание, с пламенными мечами воздвигаются у заветных врат, и тайный голос произносит неизбежный приговор: «сам создай мир свой». И все оживилось в Фантазии раздраженного человека.— Чувство гордости и желание действовать в одно время пробудились в душе его. Он отделяется от природы и везде ищет самого себя. Всякий предмет делается выражением его особенной мысли. Горы, леса, воды — все населяется произведениями его воображения, и обманутое усилие выразиться совершенно — везде открывает строгий закон необходимости, слепо управляющий миром.

³⁰ Baader F. Sämmtliche Werke. Bd. 11. Leipzig, 1850, S. 201.

Настает полдень — чувствуя в себе силу, чувствуя волю, человек покидает колыбель свою; обманутый надеждой поработить себе природу, — он хочет властвовать на земле и обоготворить силу. Стихии для него не страшны, Океан не граница; он любит испытывать себя и ищет противоборника в природе. Каждой страсти воздвигнут алтарь, но и в бури страстей человек не забывает своего высокого предназначения. Небо, утром безмятежное, покрылось в полдень тучами, но природа не узнала тьмы; ибо молния в замену солнца, хотя минутным блеском, рассекала густой мрак.

Все утихает под вечер дня: страсти гаснут в сердце, как следы солнца на небосклоне. Один луч ярким цветом брезжит на западе; одно чувство, но сильнейшее, воспламеняет человека. Вечером соловей воспевает любовь в тени дубрав и песнь любви повторяется во всей природе. Любви жертвует сила своими подвигами. Небо говорит человеку голосом любви, а на земле цветок из рук прекрасной подруги — венец для героя.

Но долго взоры смертного перебежали все предметы, наконец, усталые вежды сокрыли от него все явления, тишина ночи склонила его ко сну — к воззрению на самого себя. Только теперь душа его свободна. Предметы, пробудившие ее к существованию, не останавливают ее более; они быстро исчезают перед нею и она созидает свой собственный мир, независимый от того мира, где все ей казалось разноречием. Только теперь познает человек истинную гармонию.— Уста его открываются, и он шепчет такие звуки, которые привели бы в трепет младенца, но которые мыслящий старец записал бы в книгу премудрости.— О, с каким восторгом пробудится он, когда новый луч денницы воззовет его к новой жизни, — когда, довольный тем, что он нашел в самом себе, он перенесет чувство — из мира желаний в мир наслаждения!»³¹.

О чем этот текст? Конечно же, о человеческой жизни. Но не только: это четыре времени дня, это и история всего человечества, начиная с жизни в раю на «юной земле». Три плана совмещены: времена дня — возрасты жизни — история человечества (философия истории в наикратчайшей форме). Этот замечательный текст русской литературы, написанный превосходным языком, может одновременно рассматриваться как резюме немецкой романтической эстетики. Эстетики натурфилософски-поэтической. Именно в качестве такого резюме он и приведен здесь. У Веневитинова пропущен еще только четвертый план — времена года. Немецкие романтики с тремя первыми обыкновенно совмещают и его.

Текст Веневитинова — это не перевод и не заимствование. Он — результат глубокого проникновения в романтическую мысль, итог творческого сомышления — невзирая на границы. Между этим текстом

³¹ Урагия на 1826 год. М., 1825, с. 77—80.

и работами Гёрреса обнаруживаются удивительные, далеко заходящие параллели, которые можно было бы проследивать долго: прежде всего следует обратить внимание на статью Гёрреса «Вера и знание», его же рецензию цикла Ф.-О. Рунге, на отрывок из лекций Г.-Г. Шуберта.

Романтик находит в природе образ постоянства, возвращающегося (день и ночь, времена года), а в этот образ постоянства вмещает уникальное — человеческую жизнь — и сквозь этот образ начинает пропускать нить всеохватного исторического движения. Не только складывается очень характерный для романтизма образ, но в самом его строении — формула романтического: движение и постоянство, история и иерархия мироздания. Развивая такой образ, романтический мыслитель может помещать внутрь его свое натурфилософское знание — о жизни Земли, начиная с первородного хаоса стихий; все это волнует романтика не как что-то далекое, не как отвлеченное знание, но как непосредственно его затрагивающее обстоятельство: сегодняшнее состояние Земли, земной жизни — это конкретный итог непрерывного движения, длящегося от начала мироздания.

Способность заражаться и волноваться, болеть такими научно «отвлеченными» проблемами — это свойство романтических мыслителей и черта их эстетики. При этом романтика одинаково увлекает и захаровывает как непрерывность и всеобщность движения в мире, так и упорядоченный иерархический строй мироздания, с его низом и верхом, небом и землей. Эстетическое — это для романтика не столько прекрасное, сколь живое — в мире, понятом как организм. Не жизненное, то есть конкретное проявление окружающей действительности, но именно живое — органический элемент мироздания и момент всеобщего, проходящего сквозь все бытие движения. У Гёрреса «Афоризмы об искусстве» предваряли «Афоризмы об органономии» и служили введением к ним. Почему так, — коль скоро учение об искусстве опирается на натурфилософские положения (о всеобщем движении и о борьбе двух начал в мире)? Очевидно, от искусства ближе к идеальному, ближе к обзору всего мирового целого, к охвату его начал и концов; в искусстве жизнь Земли достигает высшего уровня духовности, и не случайно конец и гибель мира, где все движение должно застыть в точке совершенства (бесконечно удаленной и тем не менее, по Гёрресу, реальной), легче увидеть, рассуждая об искусстве и представляя созданием искусства само же мироздание — управляемое жесткой закономерностью математического порядка. Кроме того, искусство настолько тесно связано с органикой человеческого существа, что, говоря об искусстве, нельзя одновременно не говорить о теле, о трех уровнях человеческого существа (тело — душа — дух) и не разъяснять их физиологическую, материальную основу, — как и укорененность человека в сфере идеи.

Дух — это потенция сублимированной материи, материя — отпечатление духа, все в мире едино, взаимосвязано — как преемство и борьба двух начал. Искусство подытоживает у Гёрреса всю человеческую органику, в искусстве человек выходит в историю и встает на путь, ведущий к идеалу.

Эстетический взгляд Гёрреса весьма показателен как типический вариант романтической эстетики. Для традиционного взгляда на мир не было ничего более высокого, как рассмотрение мира в качестве творения. Романтизм вносит в такой подход новизну. Восхищаясь пейзажами дрезденского романтика Каспара Давида Фридриха, мы, конечно же, отдаем себе отчет в том, чем отличаются они от реалистических пейзажей середины и второй половины XIX века — от созданий, например, дюссельдорфской школы в Германии или от полотен русских передвижников. Различие — в том, что, во-первых, все изображенное Фридрихом существует не по собственной мере, как в самой реальности, но в знаковой взаимосвязи, сопряженности всего отдельного. Изображение символично, или скрывает в себе символ. Во-вторых, все изображенное, все одушевленное и неодушевленное: и люди, и деревья, и трава, и сама голая земля, горы, развалины старинных зданий — в особом смысле живет. В-третьих, сами люди на этих картинах ничуть не более живы, чем вещи и стихии. Скорее, они даже более схематичны, чем вещи. В-четвертых, все это живущее общей взаимосвязанной жизнью все-таки живет не «своей» жизнью, но такой общей, которая предшествует жизни всего отдельного. Всякая вещь и все они вместе — все они, как знаки, указывают на внутреннее, что стоит за ними и им предшествует. Однако отношение — не абстрактное: знак здесь — сигнатура, шифр, очертание внутреннего, его видимая поверхность, зримый образ того, что скрыто и находится внутри вещей, всякая вещь выводит наружу то, что иначе осталось бы без образа и без имени. Кроме того, это отношение — живое: знак не прибавлен к вещи или к сущности, и он не в стороне от нее, но вещь как знак есть сама же проросшая, означившаяся ее сущность. Таковы деревья — они поднимаются из земли и уходят в землю и, обретая в ней питание для себя, растут как представляющая в зримом облике сущность скрытого в земле, невидимого. Деревья, прорывая поверхность земли, выносят наружу явный и в то же время загадочный образ внутреннего. Точно так же ночью смотрят на землю звезды — эти «глаза неба»: они прорастают поверхность небес и глядят на нас изнутри невидимого. Разумеется, это черта не только живописи Фридриха, но и несравненно более широкого культурного контекста. Слово «земля» можно было бы писать и с заглавной буквы, так как и деревья, растущие из земли, и звезды, глядящие на землю, растут на земле и глядят на землю — планету, которая, собственно, как и они, растет как единое тело, коренясь в том внутреннем, что дает ей силу роста

и что выходит наружу — и выговаривается — в ее внешнем облике. Радуга встает зримым мостом, соединяя «земное» и «божественное», «небесное». И так всякая вещь, все изображенное выходит изнутри сущности и уводит взгляд, — скорее, уже мысль — внутрь.

Все внешнее как сигнатуру можно рассматривать в качестве аллегории, иносказания. Но это аллегория особого свойства — это иносказание вещи о своей же сущности. Небо уводит в ту даль, в которой скрыта тайна сущности, в которой заключена неизведанность грядущего и время смыкается с вечностью. Ценя работы Фридриха, мы понимаем, что эта «метафизика» вполне выражена в его работах, что качество живописи связано с этим кругом представлений и что именно они существенно возвышают ее, придавая живописи особую значительность, впечатляющую, «магическую» силу.

Реалистическое же искусство в это самое время ищет способа передать реальную сущность вещей, жизни в их «посюсторонности», стремится постичь бытие и историю в их имманентном существе, в реальности развития. О космических пределах бытия, которые так близки уму и сердцу романтика, оно тогда невольно или сознательно забывает. Для него рассматривать природу в плане заданных смыслов — нелепо, противозачинственно, это подмена здравого взгляда иллюзорно-религиозным. А романтическая действительность — какой существует она для художника-романтика, для философа и поэта — все еще скрывается за пеленой иллюзий, традиционных верований, метафизических представлений. Романтическая мысль погружена в конфликт — между традиционным мифологическим и поэтически-риторическим образом мира, в какой мере он досуществовал до начала XIX столетия, с одной стороны, и резко проявляющейся в искусстве тягой к «посюсторонности» — с другой. Между искусством Фридриха и реализмом середины века одновременно существует острое противоречие и гладкий, плавный переход-превращение.

Сильная сторона романтизма состояла в понимании всего бытия и его истории в единстве и живой взаимосвязанности. Это — сильная сторона живой эстетики романтизма, которая лежит в основе его художественных воплощений и осмысливается им теоретически.

Разумеется, эта сильная сторона романтизма ощутима тогда, когда мы берем романтизм в его принципиальной сути, а не довольствуемся (как очень часто бывает) вторичными отражениями этого существа в литературном, полубеллетристическом романтизме. Напротив, и все фрагментарное обретает свою целостность, — если мы способны читать романтический фрагмент как элемент романтической натурфилософии. Известное четверостишие Й. фон Эйхендорфа «Волшебная лоза» (1835) может восприниматься как вполне непосредственное лирическое высказывание; как таковое оно производит чарующее впечатление:

«Мир всего лишь заколдован:
 В каждой вещи спит струна,
 Разбуди волшебным словом —
 Будет музыка слышна».

(Перевод А. Герасимовой)

Однако стихотворение это — отнюдь не «чистая» лирика. В нем натурфилософский взгляд перенесен в язык лирики, и такое четверостишие — не что иное, как воплощенная натурфилософская романтическая эстетика. В нем даже нет ничего, что было бы выражено условно и метафорически, — ведь и представление о том, что «в каждой вещи спит струна», соответствует одному из натурфилософских, гипотетических способов рассматривать мир как своего рода музыкальный инструмент (вариант древней «гармонии сфер» и кеплеровской «гармонии мира»). Но, конечно, это представление передает в первую очередь более общий натурфилософский принцип: мир понимается как органическая иерархия перерастающих один в другой уровней-слоев, исчерпывающих все содержание бытия и его истории. Мир видимых вещей — один из таких слоев, притом самый доступный для нас. Здесь, на грани видимого и невидимого, внешнего и внутреннего, сущность вещей прорастает сквозь их поверхность (как уже говорилось), выходит наружу как образ-шифр, как сигнатура, конфигурация смысла вещи, ее воплощение и зримый знак. К тому же это знак, который требует величайшей умственной и душевной концентрации для своего уразумения и пробуждает к жизни все те силы чувства и эмоции в человеке, которые в искусстве XIX века получили затем столь полное выражение, столь полную свободу, центральное, по сути дела, положение в нем.

Отсюда адекватность лирического выражения содержанию натурфилософской мысли. «Лирическое» — это естественный, непосредственный способ «простого» выражения смысла, но здесь смысл — сложен, перегружен, о четверостишии Эйхендорфа можно утверждать, что «невидимый» в нем идейный базис колоссален по объему. В лирическом способе выражения утаивается многосложный генезис натурфилософских представлений: совершенно новое романтическое осмысление *органического*, живого прибавляется ко всей массе традиционного, символического знания. Вот это традиционное знание с его языком символов долгое время недооценивалось в своем значении. Из-за невнимания к алхимически-герметической традиции, которая задолго до романтизма синтезировала мифологическое и научное знание, многое в философии и литературе попросту непонятно. Недоступным в конкретности своего содержания оставался, к примеру, — если выйти за пределы романтизма — образ Духа Земли в «Фаусте» Гёте, который заимствован именно из традиции герметического знания, обогатившейся в XVIII столетии еще и понятиями

ньютонической физики (у И.-К. Диппеля, Ф. Этингера)³². Романтические тексты содержат в себе немало подобных же загадок, требующих тщательного изучения традиционного языка символов — как системы³³. Этим языком в значительной мере предопределяется образно-терминологический строй мысли Гёте, а также и романтиков, прежде всего Гёрреса. Систола и диастола (стяжение и растяжение) относятся к числу основных понятий-представлений Гёте, здесь весьма близкого к романтизму, с которым его связывает общность традиции. Швабский философ Ф. Этингер писал (1765): «Язык Бога — это притяжение и отталкивание»; «В согласии с философией электричества, а также и с философией Ньютона повсеместно происходит систола и диастола, или же вдыхание и выдыхание духов и эфира»³⁴. На первых же страницах «Афоризмов об искусстве» Гёрреса говорится: «Стяжение и растяжение — биение пульса природы, природа сильна и крепка, пока пульс бьется»...

Следует иметь в виду и иное — именно то, что та же самая традиция прямо касается «лирического», поэтического способа выражения — благодаря тому, что традиция мистического философствования, которое почти никогда не приобретало в европейской культурной жизни официального статуса, способствовала на протяжении веков становлению культуры «внутреннего», души, учила «переживанию» вещей и заготовляла соответствующие умения впрок — до той поры, пока они не заняли в культуре общепризнанного места³⁵. Не удивительно, что традиция мистической философии была столь важной для натурфилософии рубежа веков. Чувственно-эмоциональное освоение мира играло значительную роль в романтически-натурфилософском синтезе, а, сверх того, прежде оттеснявшаяся на обочину европейского культурного развития «мистика» была естественным носителем эзотерического натурфилософского знания, включавшего и алхимию, магию, астрологию, и мифологическую образность, и элементы позднейшего рационального научного знания, и, наконец, в ее рамках опробовались всякие нетривиальные ходы мысли — как это было у Якоба Бёме, «предвестника грядущих философов», по вы-

³² См.: Wachsmuth A. Geiente Zwiennatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken. Berlin, Weimar, 1966, S. 166—167.

³³ См. изданные в последние годы работы: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979; Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М., 1983; Рабинович В. Л. Мир в зеркале алхимии: цвет и свет.— В кн.: Культура и искусство средневековья. М., 1981, с. 203—212.

³⁴ Цит. по кн.: Wachsmuth A. Op. cit., S. 43.

³⁵ Напомним, что немецкое слово Erlebnis, «переживание», предполагающее внутреннее, душевное освоение всего внешнего и восстановление любого «объекта» в качестве уже внутренне испытанного, эмоционально претворенного, утвердилось начиная с конца 1820-х годов вместе с осознанием такого способа «мироотношения», ставшего столь значительным для культуры XIX века.

ражению Ф. Энгельса³⁶. Романтическая натурфилософия подводила итоги всей этой восходящей к временам седой древности традиции, обрабатывала ее отчасти уже новыми научными приемами и начинала переводить в круг складывающегося специфически научного знания все рациональное, что несла в себе традиция. Однако традиция заключала в себе и нечто иное — возможности лирико-поэтического языка выражения для раскрепощенной, освободившейся от риторических правил человеческой души, и это пришлось как нельзя кстати в эпоху романтизма. В поэзии Эйхендорфа (о котором, как мало о ком, можно сказать, что он мыслил лирическими формами и в них) соединена лирика открытого чувства и мифологически-натурфилософская образность.

Как романтическая поэзия, так и натурфилософия — важнейший этап в истории культуры в целом. «Застывший характер старого воззрения на природу создал почву для обобщающего и подытоживающего рассмотрения всего естествознания как единого целого: французские энциклопедисты, еще чисто механически — одно возле другого; — затем в одно и то же время Сен-Симон и немецкая натурфилософия, завершенная Гегелем», — писал Ф. Энгельс³⁷. Самое существенное для обобщения всего знания под знаком организма как ведущей идеи совершилось в тот исторический момент, когда прежняя «застылость» сдвинулась с места, когда в неподвижность были внесены ферменты движения, как это было в натурфилософии Гёрреса, еще раньше — у Шеллинга.

Науке позднейшего XIX века, углубленной в специальные вопросы, натурфилософия рубежа веков стала представляться совершенной нелепостью — взгляд, который не изжит до конца поныне. Ф. Энгельсу пришлось защищать натурфилософию от нападок позитивистов: «Гораздо легче со скудоумной посредственностью.. обрушиваться на старую натурфилософию, чем оценить ее историческое значение. Она содержит много нелепостей и фантастики, но не больше, чем современные ей нефилософские теории естествоиспытателей-эмпириков, а что она содержит также и много осмысленного и разумного, это начинают понимать с тех пор, как стала распространяться теория развития. [...] Океан в своей концепции первичной слизи и первичного пузырька выставляет в качестве постулата биологии то, что потом действительно открыто как протоплазма и клетка. Что касается специально Гегеля, то он во многих отношениях стоит гораздо выше современных ему эмпириков...»³⁸. «Натурфилософы, — по словам Энгельса, — находятся в таком же отношении к сознательно-диалектическому естествознанию, в каком утописты находятся к современному коммунизму»³⁹.

³⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. Изд. 4-е. М., 1983, с. 407.

³⁷ Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1982, с. 11.

³⁸ Энгельс Ф. Анти-Дюринг, с. 7.

³⁹ Там же, с. 7—8.

Можно назвать характерные для романтической натурфилософии, с одной стороны, и позитивистского эмпиризма — с другой, оппозиции:

философия	— антидиалектическая метафизика
отвлеченные принципы	— конкретность наблюдения
априоризм	— позитивизм, культ «факта»
фантазия	— индукция на основе фактов
диалектика	— односторонний «эволюционизм»
универсализм	— специализация

Подобные оппозиции имело смысл привести, так как они демонстрируют не только противоположность тенденций в самой науке, но и стоящие за ними общемировоззренческие различия. Поэтому они в не меньшей мере проявляются в эстетическом отношении к действительности и в самом творчестве, в поэзии. Немецкая натурфилософия, по словам Ф. Энгельса, пыталась «втиснуть объективный мир в рамки своего субъективного мышления»⁴⁰, — именно это характеризует и романтических мыслителей и поэтов; всякий раз в их творчестве традиционно-символический образ мира пересекается с все более ясно заявляющими о себе тенденциями реального, реалистического освоения мира.

Надо отметить, что еще в 1802 году, в книге «Афоризмы об искусстве», Гёррес пронизательно рассуждал о необходимости преодоления противостоящих друг другу отвлеченной натурфилософии шеллинговского толка и тогдашнего естественнонаучного эмпиризма, — правда, гёррессовская идея их синтезирования оставалась по необходимости абстрактной, не находя для себя развернутого научного материала. Одновременно на поколение Гёрреса приходится и самый пик синтезирования натурфилософии с художественно-эстетическими формами сознания. Ученый с большим, хотя и хаотическим запасом знаний, Гёррес стал одним из самых видных представителей романтической натурфилософии. Автор «Афоризмов об искусстве» (1802) и «Афоризмов об органомии» (1805) разработал на натурфилософской основе своеобразное эстетическое учение, лишь отчасти вобравшее в себя импульсы шеллинговской философии и иенского романтизма. Особенность его эстетики — это прежде всего ее натурфилософская база с очевидно выраженными диалектическими элементами, затем — ее открытость, при которой значение придается не неподвижным тезисам, но непрерывному переходу от естественнонаучных данных к уровню поэтической мифологии. Яркий романтический отпечаток — на этом типичном для Гёрреса и его натурфилософии неразложимом сращении научного знания и поэтического языка. Со временем Гёррес развивает в тех же формах поэтической мифологии и романтическую философию истории. Одновременно Гёррес выступает и как литературный критик, пользующийся специфическими приемами, главный из которых — постоянное проецирование содержания поэтиче-

⁴⁰ Энгельс Ф. Диалектика природы, с. 33.

ских произведений в жизнь, создание поэтически-жизненного мира. Литературное произведение рассматривается как такой поэтический мир, продолжающий и преломляющий мир реальный. Вершина критической деятельности Гёрреса — большие рецензии, написанные им в 1808—1810 годах для «Гейдельбергских ежегодников»⁴¹. Именно в таких обширных рецензиях Гёррес нашел жанр, вполне отвечающий и его взгляду на мир: весь мир, а стало быть, и всю современность, и историю, и литературное творчество пронизывает динамика творческого начала, действующего во всем, — эта динамика требует выражения в формах мифа, и художественное творчество причастно к такой динамике, определяющей прогрессивное развитие в мире — развитие, в которое Гёррес верует безраздельно.

Гёрреса не просто влекло к художественной манере выражения, подобно Шеллингу, но все его мышление пропитывается образностью, обнаруживая при этом всю свою непреложность. Образное и «мифологическое» мышление Гёрреса выступает как исторически предопределенная задача: миф в этом случае — весьма адекватная форма выражения напряженной до последней крайности научной и одновременно художественной мысли, достигающей натурфилософского единства на самом пороге его распада. Вообще говоря, за миф, за мифологию никогда нельзя принимать какое-либо необязательное, беллетристически-праздничное фантазирование на темы древних мифов, придумывание условных фабул и досужее варьирование архетипических ситуаций; совсем напротив, мифология в романтизме, когда о ней вообще уместно вести речь, — это в целом выражающее сокровенный и не до конца ясный смысл, настойчивое и как бы навязчивое комбинирование элементов традиционного символического знания. Такое знание, обобщаемое натурфилософией периода романтизма (об этом шла речь), в эту пору начинает освобождаться от своих вековых внутренних прочных связей и проявляет свою поэтическую потенцию, становясь более доступным вольной фантазии. В частности, и алхимические мифы в это время сохраняют свой смысл и соответственно свою способность внутренне закономерно сочетать знание и сферу образности (обязательной, непрременной — «навязчивой»).

«Афоризмы» Гёрреса (обе книги) должны были логически выстроить некоторые самые основные динамические принципы бытия в его разворачивании, принципы математически выверенные, на которых Гёррес основывал в эти годы свою веру в прогресс человечества. Искусство же оказывается для него той областью, в которой эти принципы и законы выявляются и прослеживаются наиболее ясно и убедительно. Это эстетика непрестанного развертывания, борьбы и преодоления противоречий. Вообще разрешение противоречий через синтезирование противополож-

⁴¹ Три такие рецензии (с небольшими сокращениями) публикуются в нашем издании.

ностей приобретает эстетический смысл, так что искусство и эстетика — это и вершина проявления закономерностей бытия. Во всяком разрешении противоречий, как представлялось Гёррессу, — шаг к грядущей идеальности. Романтический мыслитель, охватывая всемирную историю как обозримое целое, непременно ставит в ее конце абсолютное совершенство — это «царствие Божие» Ф. Шлегеля, «золотой век» Новалиса, «вечный мир»⁴² Гёрреса. С традиционно-ограниченным полем истории (в духе библейской традиции) Гёррес сумел совместить новое представление о бесконечности развития.

Однако Гёррес, как и всякий романтический мыслитель (пока он вообще остается романтиком!), задерживается на своем синтезе традиционного символического знания и нового постижения развития (как имманентного принципа бытия). Он останавливается на самом пороге реалистического мировоззрения XIX столетия, которое, как и другие романтики, внутренне и даже против воли подготавливает. К. Маркс писал в работе «К критике гегелевской философии права»: «Критика религии освобождает человека от иллюзий, чтобы он мыслил, действовал, строил свою действительность как освободившийся от иллюзии, как ставший разумным человек; чтобы он вращался вокруг себя самого и своего действительного солнца»⁴³.

То, что в переводе передано словами «освобождает от иллюзий», «освободившийся от иллюзии», соответствует в подлиннике крайне нетривиальному, многозначительному, этимологизирующему употреблению глагола «enttäuschen» (собственно, «ent-täuschen»), — критика религии, таким образом, «раз-очаровывает», «снимает обман», «снимает пелену с глаз». Это — чрезвычайно выразительное словоупотребление. Оно подразумевает всю духовную ситуацию XIX века, не только критику религии: человек, по замыслу Маркса, вообще освобождается от иллюзий, сама действительность «дезиллюзионируется», человек, освобожденный от иллюзий и в этом смысле «раз-очарованный», впервые имеет дело со «своей действительностью» — сам человек «приходит к разуму» (kommt zum Verstand), а действительность приходит к себе, то есть к тому, чтобы быть собственно «человеческой» действительностью, в которой нет обма-

⁴² Идея «вечного мира» у Гёрреса, сам способ ее математического исчисления подсказан Кантом: «Если в том состоит долг и если одновременно существует небезосновательная надежда на то, что состояние общественного права станет реальностью — хотя и в уходящем в бесконечность приближении к нему, — то вечный мир (...) это не пустая идея, но задача, которая постепенно решается и которая все ближе и ближе подходит к своей цели (ибо периоды времени, в которые будет достигаться равный прогресс, будут, надо надеяться, все более сокращаться)» (*Kant I. Werke/Hrsg. von E. Cassirer. Bd. 6, B., 1922—1923, S. 474*). Весь этот ход рассуждений Гёррес пространно воспроизводит. Добавим, что в вопросах войны и мира, в которых современники Гёрреса нередко склонялись к определенному легкомыслию, он занимал самые передовые и близкие нам позиции.

⁴³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I. М., 1955, с. 415.

на, иллюзий, «ложного сознания». В 1845 году К. Маркс дал очень характерный разбор романа Эжена Сю «Парижские тайны». В своем анализе Маркс так пишет об одном из его персонажей, Марии: «Попу уже удалось превратить непосредственно-наивное восхищение Марии красотами природы в религиозный восторг. Природа для нее уже до такой степени принижена, что воспринимается ею как богоугодная, христианизированная природа, как творение. Прозрачный воздушный океан развенчан и превращен в тусклый символ неподвижной вечности»⁴⁴. И в другом месте этой же работы: «Мария в человеческом снисхождении должна видеть божественное милосердие. Она должна превратить все человеческие и естественные отношения в потусторонние отношения к богу»⁴⁵.

Энгельс писал в те же годы: «Мы требуем, чтобы истории было возвращено ее содержание, но в истории мы видим откровение не «бога», а человека, и только человека. Нам нет надобности призывать сначала абстракцию какого-то «бога» и приписывать ей все прекрасное, великое, возвышенное и истинно человеческое для того, чтобы увидеть величие человеческого существа, понять развитие рода в истории, его неудержимый прогресс, его всегда обеспеченную победу над неразумием отдельного индивида, преодоление человеческим родом всего, что кажется сверхчеловеческим, его суровую, но успешную борьбу с природой вплоть до достижения, в конце концов, свободного, человеческого самосознания, до ясного понимания единства человека и природы и вплоть до свободного, самостоятельного творчества нового мира, покоящегося на чисто человеческих, нравственных жизненных отношениях. Чтобы понять все это во всем его величии, нам нет надобности в таком околном пути, нет необходимости сначала ставить печать «божественного» на истинно человеческом, чтобы быть уверенным в его важности и величии»⁴⁶.

Совершенно ясно, что такой взгляд переворачивает все привычные для романтизма и неотъемлемые от него мировоззренческие, и эстетические в частности, принципы и ценности. И в то же время он доводит до конца все то новое, на что реагировал и с чем порой еще робко обращался романтизм, — секуляризацию мира, культуры, природы. Мир теперь — не творение, небо — не символ вечности, и превращать «воздушный океан» в такой символ — значит «развенчивать», а не возвеличивать его. И человеческие отношения уже не освящаются вечно-неподвижным смысловым «верхом». И все же романтическая мысль причастна к совершающемуся перевороту и по-своему, часто нехотя, осуществляет его.

То же можно сказать об эстетических принципах романтизма: реализм середины века их отрицает, высвобождая близкие себе элементы,

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 2. М., 1983, с. 38.

⁴⁵ Там же, с. 39.

⁴⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 59.

формировавшиеся внутри романтизма,— динамику движения, непосредственность видения действительности. Во многих конкретных случаях эстетика романтизма была достаточно гибкой — и притом непременно противоречивой. Известный историк Л. Ранке писал в 1824 году в своей антиромантической книге «К критике новейших историографов»: «У нас со своей стороны — иное понятие об истории. Голая истина без прикрас; основательное исследование любой детали; все прочее — как богу угодно; только ничего не выдумывать, даже и в самом малом, только никаких умственных плетений»⁴⁷. Последнее слово в этом высказывании — *Nirngespinnste* — означает и фантазию, и умствование от лукавого, и всяческие хитросплетения мыслей. Этим словом пренебрежительно обозначено все то, чем историк мог бы нарушить, прикрыть, заслонить «обнаженность» истории, исторического материала. По своему же существу, как полагал Ранке, бытие истории — открытое, обнаженное, и историк должен лишь следить за тем, чтобы ничто стороннее (идушее, например, от автора, субъекта исследования, «наблюдателя») не нарушало это пребывание истории в сфере очевидно-доступного.

Здесь достигнут такой предел, о каком не могли помыслить романтические авторы. История, действительность для них всегда — загадка, тайна; внешнее — знак внутреннего. Однако, быть может, несколько неожиданным образом антиромантические тезисы находятся в весьма неоднозначном отношении к тому, что думали сами романтики. И это касается как раз их напряженных эстетических исканий.

«Только ничего не выдумывать» («Nur nichts erdichten!») — под таким призывом охотно подписались бы очень многие из них. *Erdichten* — за этим словом стоит «придумывание», «изобретение», «создание замысла», *inventio* риторической теории, задумывание и создание «композиции» по проторенным тропам традиционного художественного творчества, действие «фантазии», «острого ума» (ингениума) по заданным отвлеченным правилам. А романтик уже прильнул к природе настолько, чтобы не желать нарушения ее вида, ее свойств,— хотя природа отнюдь не «обнаженная» и она не лежит в сфере ясного и доступного! «Придумывание», накладывание на природу, на реальность готовых схем не устраивает его, потому что расходится с уникально-индивидуальной «внутренней формой» субъекта-творца, как осмыслена она к этому времени. Романтик не приемлет отвлеченности замысла, но и другая крайность — распоясавшаяся субъективность — лишь недолго занимает его. Так, для Brentano и Arnim их ранние, первые создания, «Годви» и «Откровения Ариэля», вскоре стали пройденным этапом — необузданного самовыражения и комбинирования, но только комбинирования без какого-либо заранее предположенного правила! Очень скоро начинают чувствовать, что «внутренняя форма» творца должна была бы совпасть в идеале с «внутрен-

⁴⁷ *Ranke L. Zur Kritik neuerer Geschichtsforscher. Leipzig, 1824.*

ней формой» самой природы и самой истории. К.-Д. Фридрих отвергал «изобретение»: живописец призван передать природу в ее естественности, он послушен природе, которая зато пропитывается у него флюидами всего «внутреннего»; он слушается природы, но и подчиняет ее своему видению.

Романтического мыслителя — чем дальше, тем больше — начинает пугать творческий произвол. Якоб Гримм представлял себе дело так, что все творческое, что есть в мире и искусстве, берет начало в самом изначальном корне мира, в первозданности творческого акта, и очень многие романтики согласились бы с ним. Не согласен был Арним, но его несогласие странным образом весит не так уж много: Арним полагал, что «изначальность» творчества не убывает с тысячелетиями, а наличествует всегда, в любую эпоху — не только во времена седой старины и эпического творчества народов. Однако такая изначальность и по его убеждению, конечно же, не просто случайный индивидуальный дар. Скорее, это причастность к разлитой по истории творческой силе. С этим связано у Арнима иное — именно то, что историю он понимает малорасчлененно, пожалуй, как всегда «одно и то же». В отличие от острого ощущения исторического своеобразия эпох у Гримма (которые у него с неумолимой силой катятся, однако, под откос!) и в резком противоречии к столь уже близкому по времени историческому роману вальтер-скоттовского типа история — все «одна и та же», и творческая сила в ней пребывает всегда в равном количестве; события разных эпох легко смешиваются у Арнима — так поступали писатели эпохи барокко. Гримма же подобный взгляд на историю шокировал как непростительный прозаизм: он преклонялся перед историей как вечным разворачиванием изначальности, как истечением единого, эманацией вечного. Совсем иной образ истории, и тем не менее романтики сходятся в эту пору в том, что не приемлют риторическое «изобретение» и не приемлют мысли об «обнаженном» историческом бытии. История в романтическом сознании, скорее, обратное этому — запечатленное чудо, изначальность за семью печатями, и во взгляде Арнима Якоба Гримма смущало уже то, что творческая потенция оказывалась в чрезмерной близости от современного поэта. В целом же романтизм и в этом относительно частном моменте оказывается в диалектических отношениях преемственности-конфликта с нарастающими тенденциями реализма.

Суть романтизма, его идеологии нельзя сводить к кругу твердо установленных представлений, идей. Положение романтизма в культурной истории допускает значительное варьирование содержания. Романтизм определяется не набором характеристик, а узлом острейших противоре-

чий, заданных историей. Весь романтизм — в движении к новому, в переходе, в динамике, которая осмысливается как разрушение и восстановление, как разрушение и строительство. Романтизм творит все новые и новые комбинации идей; не просто отстаивая новое, но и противодействуя ему, он вбирает новое в свой напряженный синтез. Универсалистская идея организма, конструктивная и живая идея целого расширяется до безмерности космоса, представляющего живым и включающего в себя все бесконечно движущееся и вечно текущее. «Нет в мире ничего собственно мертвого, мертво лишь то, что не есть, лишь ничто» (Лоренц Окен). Органическая эстетика романтизма связывается и с представлением о полярности в природе, о полярности, которая обнаруживается и в языке традиционного знания и в новых открытиях — в области электричества, магнетизма, гальванизма. «Афоризмы об искусстве» Гёрреса — образец такой органически-электрически-медицинской эстетики романтизма. Однако ни содержание книги Гёрреса, ни его тип построения эстетики вовсе не обязательны для других романтиков, для романтизма в целом, — хотя в истории развития романтической мысли можно находить немало сходств, совпадений, параллелизмов. Складывающиеся в развитии романтической мысли конфигурации идеологических позиций способствуют складыванию известных представлений-стереотипов. Однако, если рассматривать романтизм во всей полноте осуществившихся возможностей, то романтизм — это не такая-то «школа», не такое-то направление и не взгляды такого-то теоретика, а лишь определенное закономерно-противоречивое и драматическое по своему выражению соотношение языков культуры на историческом переломе рубежа веков. Этим объясняется исключительное многообразие романтических идей, появляющихся на кратчайшем отрезке исторического развития. Этим объясняется и сложный облик романтической эстетики, связывающей в узел вековые традиции прошлого и свежие начала нового. С эстетикой как специальной академической дисциплиной, основанной А. Баумгартеном, романтизм имел мало общего, зато тем больше — с эстетически-целостным освоением природы и мира.

ФРИДРИХ ФОН ГАРДЕНБЕРГ
(НОВАЛИС)

ВЕРА И ЛЮБОВЬ,
ИЛИ КОРОЛЬ И КОРОЛЕВА

Предисловие

1.

Если в большом и пестром обществе ты захочешь тайно поговорить с немногими, с кем не сидишь рядом, придется говорить на особом языке. Этот особый язык может быть чужим либо по *тону*, либо по *образам*. Последний будет языком тропов и энигм.

2.

Многие полагали — о предметах деликатных во избежание злоупотреблений следует вести ученый разговор, например писать о них на латыни. Стоит попробовать, нельзя ли на самом обыкновенном, общепринятом языке говорить так, чтобы понимал тебя лишь тот, кому надо. Всякая подлинная тайна сама по себе исключает непосвященных. Кто же понимает, тот по справедливости и должен считаться *посвященным*.

3.

Мистическая речь — еще один стимул для мысли. Все истинное исконно. Прелесть новизны — лишь в варьировании выражения. Чем контрастнее являющийся облик, тем радостнее узнавание.

4.

Что любишь, то повсюду находишь и повсюду видишь похожее. Чем сильнее любишь, тем шире, тем многообразнее мир сходств. Возлюбленная — аббревиатура¹ вселенной, вселенная — элонгатура возлюбленной. Тому, кто дружен с науками, они подносят и все цветы и все дары для возлюбленной.

5.

Но откуда же эти серьезные, мистико-политические философы? Вдохновенный — вот кто во всех своих проявлениях выражает высшую жизнь; оттого-то он и философствует, причем живее обычного, *поэтичнее*. Глубокий тон тоже неотмыслим от симфонии его органов и энергий. Но разве не выигрывает всеобщее благодаря индивидуальным, а индивидуальное — благодаря всеобщим отношениям?

6.

Пусть стрекозы летят — невинные странницы в мире
Вслед за Двойною звездой дар небесный несут².

[1.] Цветущая страна — художественное творение более достойное королей, нежели парк. Англичане придумали разбивать парки со вкусом. А немецким изобретением могла бы стать страна, доставляющая удовлетворение уму и сердцу; ее изобретатель был бы королем среди изобретателей.

[2.] Лучший из французских монархов вознамерился сделать своих подданных столь зажиточными, чтобы каждое воскресенье у них на столе стояла курица с рисом³. Но не предпочтительнее ли править иначе — так, чтобы крестьянину кусок заплесневелого хлеба приходился по вкусу больше, чем жаркое в иных землях, и он благодарил господ бога за то, что родился в этой стране?

[3.] Если бы я вдруг стал государем, я бы попросил короля дать мне такой же евриметр⁴, как у него. Нет для государя более полезного инструмента. К тому же я, как и он, старался бы получать живительный кислород для государства не из селитры, а из цветущих растений⁵.

[4.] Золото и серебро — кровь государства. Если кровь застаивается в сердце и голове, это приводит к их слабости. Чем сильнее сердце, тем более энергично и щедро гонит оно кровь к внешним частям тела. Каждый член тела полнится тогда живым теплом, и быстро и мощно стремится кровь назад к сердцу.

[5.] Трон рушится — словно гора падает: долина опустошена, и мертвое море простерлось на месте плодородной земли и радостного обиталища людей.

[6.] Сравняйте горы с землей — море скажет вам спасибо. Море — стихия свободы и равенства. Меж тем оно подает совет — не попирайте стопую залежи серного колчедана, иначе возникнет вулкан, а с ним и зародыш нового материка⁶.

[7.] Зловонные испарения в моральном мире — не то что в природе. Одни уносятся ввысь, другие держатся поверхности. Для обитателей вершин лучшее средство от ядов — цветы и солнце. Однако цветы и солнце редко встретишь вместе на высоте. Теперь же на одной из величайших моральных вершин, какие только есть на земле, можно наслаждаться чистейшим воздухом и видеть, как цветет на солнце лилия.

[8.] Не чудо, если вершины гор, рушась, низвергались иной раз, с грохотом, в долины и опустошали поля. Ведь тучи зла обычно толпились вокруг них, скрывая, где их подножие — в ровной земле; равнина начинала представляться вершинам лишь темной пропастью, возвышаясь над которой сами они несут облака на своем челе, либо же возмущенным морем, тогда как, говоря по правде, никто и не возмущался против них и никто не размышлял и не тупил их, кроме столь преданных на вид облаков.

[9.] Истинная королевская чета — то же самое для человека в целом, что конституция — для одного лишь рассудка. К конституции можно питать ровно такой интерес, что и к букве. Если только знак — не прекрасный образ и не песнь, то быть приверженным знаку — самая извращенная из склонностей. Что такое закон, если не волеизъявление всеми любимой и достойной всяческого уважения личности? Разве не нуждается мистический суверен в символе, как всякая идея, а какой же символ достойнее и уместнее, если не пользующийся любовью превосходный человек? Краткость выражения чего-нибудь

да стоит, а разве человек — не более краткое и прекрасное выражение духа, чем целая коллегия? В ком жив дух, того не сковывают различия и ограничения; они, напротив, возбуждают его энергию. Только бездуховный чувствует гнет и препоны. Кстати, король по рождению лучше короля провозглашенного. И самый лучший из людей не перенесет подобного возвышения, не переменившись внутренне. У рожденного же королем голова не закружится, его положение не перевозбудит⁷ его. Да к тому же разве не означает рождение некое избраннычество? Вечно, должно быть, мертвы в душе люди, способные усомниться в свободе и единодушии таких выборов.

Кто, вооружившись историческими знаниями, поспешит с возражениями, вовсе не понял, о чем я говорю и на чем стою; для него мои слова — тарабарщина, пусть лучше он идет своей дорогой и не примазывается к слушателям, чей язык и обычай ему чужды.

[10.] Пусть будет по-вашему — пусть наступила пора букв. Не самая большая похвала эпохе, если она так далеко от природы, так нечувствительна к семейной жизни, так не склонна к этой самой прекрасной, поэтической форме общественности. Как удивились бы наши космополиты, если бы вдруг наступил вечный мир и они увидели, что человечество достигло высшей своей организации — и живет при монархическом строе? К тому времени будет развеяна по ветру бумажная пыль, которой в наши дни тщатся склеивать человечество, дух изгонит призраков духовности в обличье букв, вылетающих кусками из-под перьев и типографских станков, и все люди сольются воедино, словно чета любящих.

[11.] Король — прочное начало жизни в государстве; он — то же самое, что Солнце в планетной системе. Вокруг него творится высшая жизнь государства — атмосфера света. А в каждом гражданине этот принцип явлен в виде более или менее косном. Поэтому все поступки гражданина будут вблизи короля блестящи и поэтичны, насколько это вообще возможно, будут проявлениями величайшей жизненной силы. Поскольку же дух наиболее действителен именно тогда, когда достиг подобной наделенности жизнью, поскольку действия духа — это размышления, а размышления по сути своей пластичны⁸ и с высшей степенью оживленности связано, следовательно, прекрасное, совершенное размышление, то любой поступок граж-

данина в присутствии короля будет выражением величайшей сдерживаемой силы, выражением самых мощных движений души, управляемых почтительнейшей рассудительностью, будет поведением, непрестанно подводимым под правила этикета. Королевский двор немислим без соблюдения этикета. Однако бывает этикет естественный — он прекрасен — и этикет искусственный, вымученный, модный, уродливый. Утвердить господство первого будет отнюдь не маловажной заботой мыслящего короля, поскольку этикет существенно влияет на вкус и любовь к монархическому строю.

[12.] Каждый гражданин государства — его служащий. У него и доходы служащего. Неправильно называть короля первым слугою государства. Король — не гражданин, а потому и не служит. В том-то и отличие монархии, что она основана на вере в человека высшего по рождению, на добровольном допущении существования идеального человека. Среди равных себе я не могу выбирать старшего над собою, не могу переносить достоинство высшего на человека, который находится в том же положении, что и я сам. Монархия оттого и истинная система, что сопряжена с абсолютным центром, с существом хотя и принадлежащим к человечеству, — но не к государству. Король — человек, ставший в своем возвышении земным Фатумом. Вот — поэма⁹, с неперемностью возникающая в сознании людей. Она, и только она, удовлетворяет наивысшее томление их природы. Всем людям суждено стать достойными того, чтобы взойти на трон. Это далекая цель, и король — средство воспитания людей для нее. Он исподволь уподобляет себе множество своих подданных. Каждый человек — отпрыск изначального рода королей. Но как же мало еще носящих на себе печать своего происхождения!

[13.] Большой недостаток наших государств — их почти не замечаешь. Нужно, чтобы государство было зримо во всем, чтобы каждый был отмечен как его гражданин. Не ввести ли мундиры и знаки отличия для всех?¹⁰ Кто подобные вещи считает малозначащими, не знает существенной своеобразной черты человеческой природы.

[14.] Самый целесообразный для правителя способ сохранить государство в нынешние времена — это придавать ему наивозможно индивидуальный облик.

[15.] Древняя гипотеза, по которой кометы — это

факелы революции в мировой системе, верна и для других комет, тех, что периодически переворачивают и обновляют мировую систему духа. Астроном в мире духа с давних пор замечает влияние такой кометы на значительную часть духовной планеты, именуемой — Человечество. Обширные наводнения, перемены климата, колебания центра тяжести, повсеместная тенденция к таянию и невиданные метеоры — все это симптомы бурного возбуждения, последствия которого составят содержание нового зона. Видимо, совершенно необходимо, чтобы все через определенные промежутки времени приходило в движение и растворялось, потому что тогда могут возникать новые, необходимые соединения и складываться новые, более чистые кристаллы; однако столь же важно смягчать течение кризиса и предотвращать полное растворение всего, — нужно, чтобы оставался прочный фонд, такое ядро, к которому прирастало бы новое вещество, слагающее вокруг него прекрасные формы. Поэтому пусть все твердое еще сильнее сжимается, — этим будет уменьшено количество избыточного теплорода, — и нужно использовать все возможные средства для того, чтобы предотвратить размягчение костей, разжижение основных волокон.

Разве не бессмыслица — увековечивать кризис и думать, что лихорадка — это подлинное состояние здоровья, так что самое главное для человека — всячески поддерживать ее? Кто, впрочем, усомнится в необходимости, благодетельности кризисов?

[16.] Придет время, и наступит оно скоро, когда всеобщим убеждением станет: король немислим без республики, республика — без короля, так что король и республика нерасторжимы, как тело и душа, и король без республики, республика без короля — пустые слова. Вот почему одновременно с возникновением подлинной республики всегда появляется и король, а вместе с подлинным королем возникала и республика. Подлинный король будет республикой, подлинная республика будет королем.

[17.] Люди, произносящие в наши дни тирады против государей как таковых и видящие спасение лишь в новофранцузской манере правления, признающие республику лишь в представительной форме и категорически утверждающие, что республика возможна лишь тогда, когда есть первичные выборы и собрания выборщиков, директория и советники, муниципалитеты и древо свободы, — все эти

люди — жалкие филистеры с пустой головой и бедным сердцем, буквоеды, прикрывающие свою пустопорожность и внутреннюю наготу пестрыми флагами торжествующей моды и внушительной маской космополитизма, они заслуживают обскурантов¹¹ в качестве противников, — с тем чтобы война мышей и лягушек до конца претворилась в действительность.

[18.] Не становится ли король королем уже благодаря тому, что глубоко чувствует Ее достоинство?

[19.] Вся жизнь короля станет тем, чем у других государей бывает самый первый день их правления. Большинство правит лишь в первый день. Один день — вот срок жизни этих эфемер¹². Потом они умирают, а люди распродают их реликвии. Так что обычное правление — все равно что междуцарствие, а государи — красный, священный воск, которым скрепляют указы.

[20.] Что такое ордена? Блуждающие огни, падающие звезды. А орденской ленте пристало быть Млечным Путем, тогда как обыкновенно она — радуга, обрамляющая ненастье. Письмо королевы, ее портрет... Вот это был бы орден, высшая награда, воспламеняющая людей на подвиги славы! Заслуженные хозяйки дома тоже могли бы получать такие почетные знаки.

[21.] У королевы, правда, не широкий политический, зато широкий домашний круг деятельности. Прежде всего ей подобает воспитание женского пола, попечение над младенцами, над семейными нравами, призрение бедных и больных, особенно женщин, изящное украшение дома, устройство семейных торжеств и направление всей жизни двора. Ей следует иметь собственную канцелярию, и ее супруг был бы первым министром, с которым она обдумывала бы все свои дела. Воспитание женского пола означало бы упразднение всех заведений его порчи. Не содрогнется ли в душе своей королева, въезжая в город, где глубочайшее падение женского пола признано ремеслом? И самые жестокие кары не слишком жестоки для душепродавцев. Убивать куда невиннее. Пресловутая безопасность, которой таким путем стремятся добиться, странным образом потакает бесчеловечности. Хотя правительству и не следует вмешиваться в частную жизнь людей, ему надлежит строжайше расследовать каждую жалобу, каждый скандал, рассматривать любое прошение обещанного существа. Кому же защищать оскорбленное до-

стоинство женщины, как не королеве? Она должна краснеть от стыда, находясь в городе, принявшем в свои стены приюты порока, учреждения, воспитывающие порочность.

Кстати говоря, действенность ее примера будет бесконечно велика. Станет больше счастливых браков, домовитость не просто войдет в моду. Королева будет и образцом благопристойной женской привлекательности. Ведь благопристойность наряда — безошибочный этометр¹³. К сожалению, он в Берлине всегда стоял очень низко, нередко опускался ниже нуля. А как бы общество королевы могло повлиять на молодых женщин, на девушек Берлина! Общение с королевой уже само по себе было бы почетным отличием, оно непременно вновь настроило бы общественное мнение в нравственном духе, а ведь общественное мнение — это в конце концов самое могучее средство исцеления и воспитания нравов.

[22.] От настроения умов в обществе зависит, как поведет себя государство. Облагораживать умы — единственный базис подлинной реформы государства. Король и королева могут и должны быть принципом общественного умонстроения. Это уже не монархия, если король и ум¹⁴ государства распались, утратили свою тождественность. Оттого-то король французский и лишился трона — еще задолго до революции, и так большинство монархов Европы. Если бы оказалось, что люди слишком невосприимчивы к благотельному влиянию короля и королевы, если бы у них действительно не хватило разумения, чтобы понять эту классическую супружескую пару, то был бы крайне опасный для обновленного прусского государства симптом. Вскоре все это откроется. Если даже такие неземные души не смогут ничего добиться, то полное разложение современного мира станет достоверностью, тогда все это божественное явление — прощальная вспышка жизненной силы, музыка сфер в ушах умирающего¹⁵, зримое предвосхищение лучшего мира, какой станет уделом позднейших, более благородных поколений.

[23.] Двор — это, собственно, великий образец дома. По образцу двора организуются большие дома, по примеру последних — малые и так далее. Так какое могучее воздействие могла бы произвести реформа двора! Король не обязан быть домовитым, как поселянин или зажиточный горожанин, однако бывает особая королевская домовитость, и она-то, как видно, ведома королю. Двор должен быть

классическим примером частной жизни в большом масштабе. Хозяйка дома — главная пружина домоводства. А королева — главная пружина двора. Муж приобретает, жена все упорядочивает и устраивает. В легкомысленности домашнего распорядка обычно виновата жена. Но ведь всякий знает, что королева не терпит распушенности. Поэтому и не понимаю, как выносит она жизнь при дворе в сложившихся ее формах. Ее вкусу, столь единому с сердцем, тоже должна быть нестерпима пошлая монотонность двора.

За исключением театров и концертов да иной раз убранства зал, в обычной жизни европейских дворов не встретишь и проблеска хорошего вкуса, но и сами исключения — как часто они безвкусны, как часто наслаждаются ими без должного вкуса. А какой многообразной могла бы стать эта жизнь! Изобретательный *maitre de plaisirs*¹⁶, направляемый вкусом королевы, мог бы обратить двор в рай земной, мог бы развивать простую тему наслаждения жизнью в неисчерпаемых вариациях, а благодаря этому мы видели бы предметы всеобщего поклонения во все новом, неизменно прелестном окружении. А есть ли более божественное чувство, как видеть, что любимые твои погружены в истиннейшее наслаждение жизнью.

[24.] В спальне каждой благовоспитанной женщины, каждой заботливой матери, в спальне ее дочерей должен был бы находиться портрет королевы. Каким деятельным, прекрасным напоминанием о самом прообразе служил бы он — о прообразе, уподобиться которому поставила бы своей целью каждая. Характерной национальной чертой женщин в обновленной Пруссии стало бы тогда сходство их с королевой. В тысяче лиц — все одно достойное любви существо. Со свадебным обрядом нетрудно было бы соединить многозначительный ритуал преклонения пред королевой, так король и королева помогали бы облагородить обыденную жизнь, подобно божествам древних. Подлинная религиозность возникала в древнем мире благодаря тому, что мир богов непрестанно вмещивался в жизнь людей. Так и здесь жизнь королевской четы, непрестанно сплетаясь с домашней и общественной жизнью людей, рождала бы истинный патриотизм.

[25.] Хорошему обществу следовало бы стараться сохранить для Берлина созданную Шадовом скульптурную группу¹⁷ и выставить ее в ложе нравственной грации,

которую надлежит учредить, в зале собраний этой ложи, которая могла бы стать школой воспитания для девушек и молодых женщин из культурных сословий¹⁸. Служение королю стало бы тогда священнодействием, каким должно быть и богослужение, — подлинным отличием, наградой для лучших представительниц общества.

[26.] Прежде люди бежали двора словно заразы, бежали вместе с женами и детьми. А теперь можно будет бежать ко двору, спасаясь от всеобщей порчи нравов словно на островах блаженных. В поисках доброй жены осторожный молодой человек в прежние времена отправлялся в отдаленную провинцию и обращался в семейства, далекие от столичной жизни и двора. А впредь люди будут поступать так, как того и требует первоначальное понятие, — они будут отправляться ко двору, где соберется все лучшее, все самое красивое, и они будут почитать себя счастливицами, принимая жену из рук королевы.

[27.] Этот король — первый король Пруссии. Каждодневно он собственноручно возлагает царственный венец на свое чело и для признания своего достоинства не нуждается в переговорах¹⁹.

[28.] Наши король и королева охраняют монархию лучше двухсот тысяч солдат.

[29.] Ничего нет утешительнее, как говорить о своих желаниях, когда они исполнились.

[30.] Пруссией после кончины Фридриха Вильгельма I²⁰ управляли как ни одним государством в мире — по-фабричному. Быть может, для здоровья, укрепления сил и физической ловкости государства и весьма полезна машинообразная администрация, но если обращаться с государством только так, то в самом существенном оно все равно погибнет. Знаменитый принцип старой системы заключается в том, чтобы привязывать человека к государству своекорыстным интересом. Умным политикам представлялось идеальное государство, в котором государственная корысть столь искусно сочетается с корыстью подданных, что обе стороны взаимно способствуют благополучию друг друга.

Много сил потрачено на то, чтобы разрешить квадратуру круга такой политики, однако получается, что грубая корысть безмерна и не поддается систематизации. Она не дает ограничивать себя, между тем как этого требует природа любого государственного строя. Тем временем

формальное признание низменного эгоизма успело нанести чудовищный вред, зародыш нынешней революции следует искать не где-нибудь, а именно здесь.

Растет культура, множатся потребности, стоимость средств, необходимых для их удовлетворения, возрастает тем более, что мораль все более отстает от всех этих ухищрений роскоши, от утонченности жизненных удобств и наслаждений. Чувственность вдруг завоевала для себя широчайшие просторы. Пока люди развивали свою природу однобоко, пока они занимались многообразной деятельностью и предавались любезному их сердцу самодовольству, все иное казалось им неприглядным, мелким, далеким. Они думали, что вступили на правый путь своего предназначения, думали, что должны положить на него все силы. Так грубая корысть сделалась страстью, а ее принципы представились итогом величайшего разумения; вот отчего эта страсть столь опасна, непреодолима. Как замечательно было бы, если бы король реально убедился в том, что на таком пути можно поймать лишь бойкое счастье игрока — то, что всецело зависит от несообразительности, вялости, нерасторопности прочих играющих. Тебя обманывают, ты учишься обманывать, а вот вдруг начинается новая страница — учитель идет в обучение к ученику. Прочное счастье — удел честного человека и честного государства. Какая мне польза от богатств, если они задерживаются у меня лишь для того, чтобы вскочить на перекладные и понестись вдаль, в кругосветное странствие? Бескорыстная любовь в сердце, принципы ее в голове — вот единственно прочный фундамент подлинного, нерасторжимого союза, а государственный союз чем не брак?

[31.] Король, как отец, ни к кому не должен быть пристрастен. Нельзя, чтобы свитские и адъютанты были исключительно военного звания. Почему не гражданского? Если он воспитывает способных генералов из числа своих адъютантов, почему не воспитывать тем же путем способных министров и председателей? Все нити правления сходятся к нему. И только отсюда можно обозревать весь механизм государства. Лишь отсюда видно и государство в целом и все частное в нем. И нигде нельзя так образоваться для начальнической должности, как в королевском кабинете, в котором концентрируется государственная мудрость всей страны, куда всякое дело поступает в тща-

тельно обработанном виде и где можно проследить ход любого из них вплоть до мельчайших деталей. Только здесь исчезнет узость взгляда, педантизм чиновников, которые любым своим трудам придают исключительную ценность, которые полагают непогрешимыми свои предложения, которые обо всем судят так, как подсказывает им привычный круг деятельности, доступная им сфера, и которые, случается, даже высшие инстанции подбивают иной раз на совершение односторонних и несправедливых шагов. Такой провинциальный душок зрим повсюду, он более, чем что-либо иное, препятствует подлинному республиканству, всеобщему участию в делах государства, тесному сближению и единогласию всех членов общества. Нужно, чтобы в свите короля было еще больше гражданских и военных адъютантов. Одни составляли бы высшую военную школу государства, другие — высшую академию практической политики. Занять место в них — уже одно это было бы отличием и поощрением. Королю такое постоянно обновляющееся общество лучших мужей его государства было бы и крайне приятно и полезно. А для молодых людей эти годы учения стали бы самым блестящим праздником их жизни, поводом к одушевлению, какое не ослабевало бы в течение всей жизни. Личное чувство любви навеки привязало бы их к суверену, а король получил бы прекрасную возможность близко знакомиться со своими слугами, выбирать их и испытывать к ним чувства уважения и любви. Благородная простота жизни короля, образ счастливой четы, соединенной тесными узами, оказали бы самое благотворное влияние на нравственное развитие лучшей части прусского юношества, и тогда исполнилось бы заветное желание короля — стать подлинным реформатором обновленной им нации.

[32.] Что должно быть на сердце у короля, как не забота о том, чтобы, насколько то возможно, быть человеком многосторонним, осведомленным, разбираться во всем и не ведать предрассудков. Ни у кого, как у короля, нет таких средств для незатрудненного усвоения высшего стиля человечества. Общась и участь, он навеки сохранит свою молодость. А у короля-старика государство — угрюмое, как и он сам. Как просто знакомиться королю с научными достижениями человечества! Ученые академии у него уже есть. Если требовать от них полных, точных и сжатых отчетов о прежнем и современном состоянии ли-

тературы, регулярных сообщений о заслуживающих внимания событиях во всем, что только может интересовать человека как такового, извлечений из наилучших книг с комментариями к ним, указаний на произведения изящных искусств, достойных личного взгляда и рассмотрения государя; если, наконец, требовать от них предложений, служащих к повышению научной культуры подданных, к поощрению и поддержке значительных, надежных начинаний и бедных, многообещающих ученых, к заполнению пробелов в знаниях и пестованию новых ростков словесности, то благодаря всему этому он был бы в состоянии видеть свое государство в кругу всех прочих государств, свой народ — в кругу всего человечества, а себя самого — во всем целом. Тогда он на деле воспитал бы себя человеком царственным. Избавленный от необходимости прочитывать груды книг, он пользовался бы плодами трудов европейских ученых в виде экстракта и спустя недолгое время обнаружил бы, что благодаря тщательному продумыванию такого очищенного и насыщенного вещества в нем прорезались новые, могучие силы духа, и увидел бы себя на вершине времени, окруженным чистой стихией. Сколь прозорливым был бы его взгляд, сколь точным — суждение, сколь возвышенными — помыслы!

[33.] Истинный государь — художник из художников; он директор художников. Каждому следовало бы быть художником. Все может становиться художеством. Материал государя — художники; его воля — резец скульптора; он воспитывает художников, назначает и наставляет их, потому что один он видит картину в целом, с правильной точки зрения, потому что лишь для него одного всецело реальна великая идея, подлежащая претворению в действительность соединенной энергией сил и идей. Монарх ставит бесконечно разнообразный спектакль, в котором неразличимы сцена и партер, зритель и актер и в котором сам он — одновременно поэт, директор театра и главный герой. Сколь восхитительно, когда жена директора театра, как у нашего короля, одновременно является и возлюбленной героя и героиней пьесы, когда все видят в ней Музу, наполняющую душу поэта священным огнем и настраивающую струны его лиры так, чтобы звучали на них напевы кроткие, неземные.

[34.] В наши дни вершились подлинные чудеса пресуществления. Не преобразуется ли двор в семью, трон в

святыню и бракосочетание короля в вечный союз сердец?

[35.] Горлица стала спутницей и любимицей орла, и, значит, золотой век близится или уже наступил, пусть не признанный открыто и не ведомый всякому.

[36.] Кому угодно узреть теперь и полюбить вечный мир ²¹, пусть тот едет в Берлин и увидит королеву. Каждый сможет зримо увериться в том, что вечный мир превыше всего возлюбил праведность сердца и лишь ей удастся привязать его к себе навеки.

[37.] Чего бы хотелось мне больше всего? Скажу: вдохновенного рассказа о детских и девических годах королевы. Это, конечно, в самом прямом смысле годы учения женщины. Может быть, совсем как годы учения Наталии ²². Мне Наталия представляется нечаянным портретом королевы. Идеалы непременно должны быть похожи друг на друга.

ЙОЗЕФ ГЁРРЕС. КЛЕМЕНС БРЕНТАНО.
ДИСКУССИЯ О НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

ЙОЗЕФ ГЁРРЕС

АФОРИЗМЫ ОБ ИСКУССТВЕ
В КАЧЕСТВЕ ВВЕДЕНИЯ К ПОСЛЕДУЮЩИМ АФОРИЗМАМ
ОБ ОРГАНОНОМИИ, ФИЗИКЕ, ПСИХОЛОГИИ
И АНТРОПОЛОГИИ

Предисловие

В хаосе битвы отражается мир; на заре своего бытия мир, лишь борясь, пробился к бытию, события, словно искры, разлетаются от трения, производимого беспрестанным противоборством сил, какое заключил мир в свои просторы; угасая, мир погибнет, ничтожась, тогда, когда вновь установится изначальное ужасное единство, неся с собой вечный мир¹ — вечную смерть.

Стяжение и растяжение — биение пульса природы, природа сильна и крепка, пока пульс бьется; когда же наркотический покой убьет пружинящие внутри нее силы, она умирает и в вакууме оледеневают дыхание и пульс.

Так это в неодоушевленной, так и в живой природе. Идея политической свободы явилась в наши дни среди людей, и луч ее зажег души всех. Одни присягнули на верность абсолютному, другие — относительному. Атлеты политического идеализма боролись с атлетами реализма, и свидетелем их борьбы был амфитеатр половины мира. Много людских жизней унесла буря, много, много тысяч людей погибло, оказавшись зажатыми между двумя исполнителями. И судьба вырвала из толпы одного и подняла его над полями сражений, и ему удалось смирить сражавшихся, и утихли распри; однако свобода — а уж

думали, что навсегда привязали ее к себе,— исчезла в бесконечном.

То, что мы видели в политике, не повторяется ли во всех науках и искусствах? Не везде ли происходит все та же борьба абсолютного и относительного, трансцендентализма и эмпиризма, якобинства и роялизма?

Во все времена боролись трагедия и комедия, поэты сентиментальные и наивные, они враждовали, первым вторые казались плоскими, вторые первым — пустыми.

В музыке борются приверженцы гармонии и мелодии, в живописи — приверженцы светотени и колорита, последние считают, что жизнь, изображаемая первыми, лишена жизни, первые считают, что вторые рабски, низменно подражают природе.

В химии борются сторонники и противники теории флогистона; для первых кислород слишком материален, чтобы служить конечным принципом, для французской школы², наоборот, флогистон — нелепость, потому что его нельзя потрогать и потому что он недостижим для чувства.

В органики³ борются трансцендентальные физиологи, переносящие принцип причинности в организм, и сторонники химического объяснения, полагающие этот принцип в природе, борются броунианцы⁴ и эмпирики, из которых первые дедуцируют болезни из понятия жизненной силы, а вторые стремятся исследовать их опытным путем.

В антропологии борются сторонники причинной зависимости, полагающие, что события направляются человечеством, и фаталисты, препоручающие их одной слепой судьбе.

Итак, великий раскол проходит через все начинания людей; повсюду один и тот же антагонизм между идеалистами, исходящими из центра и следующими по всем направлениям ко всем предметам знания, и реалистами, которые стремятся к центру от всех бесчисленных точек опыта.

Однако должно ли быть так, чтобы раскол, делящий надвое и искусство, и науку, и самую жизнь, ссорил самих людей, обращая их в непримиримых врагов? Нет ли иных пружин, способных нести их вперед к далекой цели, помимо отвратительных страстей? Нужно ли непременно выбирать, кто молот, а кто наковальня? И не могут ли люди двигаться по своим орбитам вперед иначе, нежели непрерывно напирая и давя друг на друга, не могут ли

они, скажем, вести и увлекать друг друга за собой и быть ведомыми друг другом?

Ведь если сама природа произвела, создав два пола, вечный, неизменный раскол внутри человечества, то разве такая раздвоенность преодолевается ссорой и ядовитой бранью, разве утраченная единость восстанавливается возбуждением злобы и страсти, а не дружеской склонностью, которая направляет одно к другому начала, извечно бегущие друг друга, и нейтрализует инородность, обращая ее в однородность?

Так не может ли быть, что и во всех прочих человеческих начинаниях отыщется нечто третье,— что находится перед человечеством на огромном удалении, скрыто, к чему стремятся все, хотя и из противоположных концов, и в чем все соединится по внутренней склонности своей, обнаружив при том, что все противоположности до конца слиты?

В раскоде полов это третье — *любовь*, в науке и искусстве — *идеал*; идеал должен парить над головами тех, кто борется за познание и красоту, все должны устремиться взором к этой светлой звезде, а тогда все, пусть то будут даже антиподы, будут увлечены к ней, как общему для всех средоточию.

Так, если бы эта общая точка была обнаружена, разве не прекратилась бы жестокая война, в которой сражающиеся в смертельной ненависти ожесточенно терзают плоть друг друга, разве не завершится она куда более прекрасным миром, когда ни одна из сторон не будет уже повелевать, когда ни одной не придется отказываться от своих прав и привилегий, но когда все они, соединив усилия, которые в противном случае были бы потеряны на взаимную вражду, затратят их на совместное движение вперед?

Миллионы людей, которые думали, думают, будут думать на земле, не могут быть верны одному принципу, и бесконечность никак не свести в фокус одного тезиса,— каждый пусть идет своим путем, но только все должны признавать сокрытого бога, чтобы не заблудиться в безмерности. Этот бог — идеал, все стороны равно близки к его престолу, пред ним равны все желающие блага, в нем все они должны соединиться единой цепью — единство не единообразия, но единосогласия; атеизм искусства и науки — это варварство; пока не слышен благовест мира господня, царит на земле жестокое кулачное право.

Великая идея вечного мира между государствами — не оказывалась ли она всякий раз, когда пытались воплотить ее в действительность, прекрасным миражем? И однако нельзя отречься от этого образа, нельзя оторвать от него душу; но не менее возвышенна идея вечного мира в красоте и познании, и не может ли быть так, что в этих двух сферах, где голос страстей звучит тише, идея вечного мира способна скорее и полнее воплотиться?

Вот точка зрения, к которой хотел я подвести своих читателей; оставляю их, коль скоро мы достигли ее. И скажу еще лишь несколько слов о себе.

Я не намерен присягать на верность вождю какой-либо партии и сам не хотел бы стать вождем; для одного я слишком горд, для другого не слишком тщеславен. Я ценю и дух, и остроумие, и гений, и рассудок, и остроту ума, и наблюдательность, в ком бы ни встретил их, ценю их в Фихте и Жан-Поле, в Шеллинге и Гумбольдте, Рёшлаубе и Гуфеланде⁵, ценю и в том, кто взвешивает миры и конструирует вселенную, и в том, кто описывает и классифицирует разновидности примулы,— во всем одна сила, обнимает ли она ком земли или Солнце. Ненавистны мне — даже и в трудах тех, кому, словно идолам, поклоняется день,— глупость, тупоумие, бездуховность, безвкусица, жалкий стиль, особенно в соединении с невежественным высокомерием.

Не робость кабинетного ученого предписывает мне подобный образ мысли и не слабость труса, который не примыкает ни к одной стороне, только чтобы не ссориться ни с кем,— я не амфибия, и в камерах моего сердца течет горячая, красная кровь, совсем в иных делах я довольно пообтесался среди людей и получил от них немало тычков, от этого шкура моя загрубела, задубела и не боится воздействия извне. Но уж пусть лучше меня пихают в бок, чем связывают по рукам и ногам; дух обращается в косную материю, если беспрекословно повинуетя внешней тенденции, если безоговорочно предает ей все свои силы.

Моему чувству отвратительны наглая непримиримость, жажда преследования, ожесточение, разгул страстей — все, что сопровождает ссоры людские о предметах, которые, казалось бы, возвышаются над любыми эмоциями. Я направляю познание в сторону математики, дабы огривить его от пинков препирающихся.

А вы, ожесточенные хулители эмпирического познания! Чему, как не эмпирическому миру, обязаны вы своим существованием, что кормит, питает ваши тело, сердце, дух, дабы они не изнемогли, где бы ваш разум нашел точку опоры для рычагов, если бы у вас под ногами исчезла твердая земля?

И вы, позорящие философскую спекуляцию как ложное суемудрие! Вы собираетесь изгонять философские тезисы из науки и предаете проклятию все метафизическое; но благодаря чему сами вы получите мха, липнущего к камню и — чисто эмпирически — сосущего влагу, как не благодаря вольности самостоятельного мышления, возвышающего вас над неодушевленной природой, благодаря чему вы еще плаваете по поверхности целого океана опытных наблюдений, а не утонули в нем, как не благодаря той особой внутренней, вольной силе, которая поднимает вашу голову над бездною и позволяет вам видеть и дышать?

Пусть же никогда не расстанутся эмпирические знания и спекулятивное рассуждение, в этом спасение для человеческого познания, и искусство тоже спасено, если только не оставят друг друга чувство и фантазия.

Вот предмет, которому посвящены последующие страницы.

Органомиа, которая, если хорошее настроение не покинет меня, выйдет в свет к будущей Пасхальной ярмарке⁶, перейдет к более детальному рассмотрению вопросов в стремлении примирить химистов и трансцендентальных физиологов, а также броунианцев и их врагов.

Написано в вандемьере X года.

Автор

В умном созерцании полагает себя абсолютный Ум. Чтобы созерцать абсолютную Природу, ему приходится отождествить ее с собою. Итак, для умного созерцания абсолютная Природа=абсолютному Уму=абсолютному Уму Природы.

Абсолютный Ум Природы равен абсолютной деятельности с умной бесконечностью, то есть=0 для сознания.

Чтобы достичь сознания, нужно ограничить абсолютный Ум Природы, он может ограничить лишь себя сам,

поэтому его абсолютная деятельность должна раздвоиться в себе самой. Благодаря раздвоению Ум Природы конструируется для своего бытия как мира.

В конструируемом продукте заключена двойственность, он распадается на внутренний и внешний мир. Следовательно, и в конструирующем начале тоже должна заключаться двойственность.

В самом продукте двойственность либо только мнима и одна сфера непосредственно положена в иной, либо же обе сферы независимы во внеположности друг другу, хотя и взаимодействуют друг с другом.

Следовательно, и в абсолютной деятельности Ума Природы тоже наличествует либо однородность и раздвоенность в однородном, либо разнородность и раздвоенность в разнородном.

В первом случае абсолютная деятельность конструирующей внешний мир Природы равна абсолютной деятельности конструирующего внутренний мир Ума и равна абсолютной деятельности конструирующего мир Ума Природы.

Следовательно, абсолютная деятельность Ума Природы должна быть раздвоена. Она раздваивается на абсолютно продуктивную и абсолютно эдуктивную⁷ деятельность.

И, следовательно, есть два пути к конструированию.

При раздвоении либо Природа берет на себя абсолютную эдуктивность, а Ум — абсолютную продуктивность; это идеализм.

Либо Природа берет на себя абсолютную продуктивность, а Ум — эдуктивность; это реализм.

В первом случае Ум — изначально деятельное, Природа — изначально ограничивающее начало, и поскольку развивающееся не может быть ограничено сдерживающим началом, если одно не полагается в ином, то Природа тождественна Уму.

Во втором случае подлежащее ограничению заключено в Природе, граница — в Уме, Ум отождествляется с Природой.

Ум — позитивное, творческое начало, Природа — негативное, пластичное; первый — носитель всякого развертывания, вторая — носительница всего сдерживающего развертывание, или наоборот.

Во взаимодействии продуктивной и эдуктивной деятельности Ума и Природы Ум Природы конструирует

себя для своего бытия, и в качестве результата антагонизма выступает либо дух со всеми его силами и способностями, либо природа со всеми ее обликами и силами.

Если продуктивен Ум, то эдуктивность Природы становится рассуждением.

В противодействовании созерцания и рассуждения возникает как продукт Идея.

Бесконечная продуктивность Ума разворачивается в бесконечность, но сдерживается эдуктивностью на различных ступенях разворачивания.

Отсюда многообразие Идей.

Абсолютная продуктивность никогда не бывает результатом разворачивания, она только разворачивает, а потому нет несложных Идей, каждая — Понятие⁸. Результаты разворачивания, несложные действия абсолютного лишь идеальны, однако вся совокупность их приводится к единству в реальном Понятии.

Благодаря связыванию всех отдельных, сдерживаемых внешним миром продуктивных действий Ума в постоянное целое возникает мир мыслей.

Если же абсолютно продуктивное заключается в себе Природой, тогда Ум заключает в себе эдуктивность и во взаимодействии Ума и Природы возникает материя.

Продуктивность сдерживается на различных ступенях.

Отсюда многообразие материи.

Всякое разворачивание есть свертывание, следовательно, нет простой материи, каждая — сложносоставна. Результат разворачивания последнего свертывания — идеален, но благодаря всеобщей тенденции к сцеплению комбинируется в теле.

Благодаря комбинации всех отдельных сдерживаемых Умом продуктивных действий Природы возникает мир вещей.

Чем были в одном случае идеальные факторы Понятия, то здесь — качества, чем был в одном случае рассудок, то здесь — сила сцепления, чем было там связывание, то здесь — динамический процесс.

Помимо Природы нет Ума, помимо Ума — нет Природы, и однако внешний мир — во внутреннем или внутреннем — во внешнем.

В другом случае абсолютная деятельность Ума Природы распадается на абсолютную деятельность Природы,

конструирующей внешний мир, и абсолютную деятельность Ума, конструирующего внутренний мир.

Обе сферы внешнего и внутреннего мира должны взаимно обуславливать друг друга, но конструироваться независимо друг от друга.

Конструирующая деятельность как Природы, так и Ума должна, следовательно, раздвоиться в себе самой, она должна распасться на деятельность продуктивную и деятельность эдуктивную.

Конструирующая деятельность внутреннего мира раздваивается на созерцание и рассуждение и этим конструируется для длительности во времени.

Конструирующая деятельность внешнего мира раздваивается на силу отталкивания и силу притяжения и этим конструируется для бытия в пространстве.

Во внутреннем мире заключена вечность, во внешнем — бесконечность, — та и другая во взаимной обусловленности, и однако каждая независима в своей сфере.

Конструирующая деятельность внутреннего мира конструирует этот мир в точку бесконечного пространства и во все мгновения вечного мира.

Конструирующая деятельность внешнего мира конструирует этот мир во все точки бесконечного пространства и лишь в одно мгновение вечного времени.

Благодаря опосредованию в абсолютном Уме Природы мир внутренний и мир внешний опосредуются.

Внутренний мир в средоточии универсума обретает глубину. Внешний мир в средоточии бесконечной вечности обретает длительность.

Конструирующая деятельность внешнего мира приходит в антагонизм с конструирующей деятельностью внутреннего мира, и в точке их взаимодействия возникает человек как двойной продукт.

Сдерживать созерцание рассуждением — значит мыслить, сдерживаемое есть Идея. Сдерживать мышление конструирующей деятельностью внешнего мира — значит чувствовать, сдерживаемая деятельностью внешнего мира в своем развертывании идея называется чувством.

Когда продуктивность Ума сдерживается его эдуктивностью, возникает Идея; если она вторично сдерживается деятельностью Природы, возникает чувство.

Поэтому чувства и называют темными, неразвитыми идеями. В чувстве Идея воплощается, прикасаясь к

материи; чувство — это эфирная оболочка, в какую Ум облекается, чтобы снизойти в Природу.

Идеи существуют лишь во времени, они обладают последовательностью; материи существуют лишь в пространстве, они обладают протяженностью. В чувствах, существующих в пространстве и во времени, последовательность связана с протяженностью, чувства обладают степенью.

В чувстве Идея — продуктивное, деятельность Природы — эдуктивное начало; следовательно, продукт Ума становится фактором чувства.

Каждая Идея способна стать таким фактором, все сдержанное в Уме способно быть вновь сдержано деятельностью Природы, всякой Идее соответствует чувство.

Каждая Идея может быть сдержана на различных ступенях развития, следовательно, всякая Идея продуктивна для целого мира чувств.

Ни в каком чувстве продуктивная Идея не бывает развернута до конца, следовательно, всякое чувство есть свернутость бесконечно многих чувств, составленность бесконечно многих факторов.

То, что во внешнем мире выступает как тенденция к сцеплению в виде силы тяжести, что во внутреннем мире выступает как тенденция к связыванию в рассудке, то выступает здесь как тенденция к соединению в звенья в виде способности чувствования.

В тяготении и сдерживающее начало и сдерживаемое одинаково заключены во внешнем мире, в мышлении оба они заключены во внутреннем мире, в способности чувствования сдерживаемое заключено во внутреннем мире, а сдерживающее начало — во внешнем мире.

Организм духа преломляется в организме Природы, и с точек отражения берет начало способность чувствования со всей ее волшебной игрою красок.

Дух в соединении со способностью чувствования есть душа.

Продуктивность Природы, сила отталкивания, сдерживается ее эдуктивностью, силой притяжения. С точки сдерживания берет начало мертвая материя как продукт.

Материя, сдерживаемая деятельностью внутреннего мира, возгоняется в круг органического сложения, становится одушевленной материей.

Сдерживаемая самой Природой собственная продук-

тивность становится неорганическим, а вновь сдерживаемая деятельностью Ума, — органическим миром.

Подобно тому как внутренним рефлексом духа в Природе конструируется способность чувствования, так внешним его рефлексом в Природе конструируется организм.

Поэтому в организме одухотворяется мертвая материя, организм — это ступень, на которую поднимается Природа, чтобы уподобиться Уму.

Материя существует лишь в пространстве, Идея — во времени, в органической материи протяженность связана с последовательностью, объем — с длительностью по мере органического сложения.

В органическом продукте материя — продуктивное начало, деятельность Ума — эдуктивное; следовательно, продукт неорганической Природы становится фактором Природы органической.

Любой продукт неорганической Природы может становиться таким фактором, все сдерживаемое в Природе может быть вновь сдержано Умом; следовательно, любая мертвая материя может войти в организм, и ей соответствует материя органическая.

Любая мертвая материя может быть сдерживаема на различных ступенях развития, следовательно, любая неорганическая материя есть продуктивное начало для целого мира органического.

Ни в одном продукте продуктивное неорганическое начало не развернуто до конца; следовательно, всякий органический продукт в свою очередь есть свернутость целого мира органических продуктов, бесконечность факторов, каждый из которых одушевлен.

Следовательно, органическое тело делимо как таковое до бесконечности, а не составлено из неодушевленных атомов.

Простые факторы организма, монады, суть то самое, что материальные элементы во внешнем мире, что элементы мысли в мире внутреннем; следовательно, любой органический продукт составлен из бесконечности таких монад.

То, что сдерживает продуктивность Природы и конструирует ее в качестве внешнего мира, выступает во всем отдельном как сцепление, в целой же системе — как взаимное тяготение всего сцепляющегося.

То, что сдерживает продуктивность Ума и конструирует его в качестве внутреннего мира, выступает во всем отдельном как мышление, в рассудке же — как связывание всего мыслимого.

То, что сдерживает изнутри отдельные продуктивные факторы организма, доставляемые внешней природой, должно в объеме всей жизни выступать в отдельном как сцепление, и все же не является таковым, но возвышается над законами сцепления, во всеобщем же — как взаимное притяжение всего сцепляющегося, и все же не является притяжением и точно так же не является и связыванием.

Сцепленность отдельных органических продуктов и взаимное притяжение этих продуктов в организме выступит как опосредуемое жизненной силой. Во всех своих проявлениях она явит себя тяготением вкупе со связыванием.

Следовательно, для каждой силы внешней природы внутри организма имеется сила, воспринятая в живое путем связывания— существует органическое электричество, органический магнетизм и гальванизм⁹.

Наиболее непосредственно антагонизм внешней и внутренней природы проявляется в газах. Из газов кристаллизуется, по законам органического избирательного притяжения, организм.

Когда такой антагонизм прерывается и жизнь отлетает, застывший кристалл вновь растворяется в газ в среде атмосферы.

При данном развертывании Природы и при данном развертывании Ума возможен лишь данный организм.

Если сдерживание конструирующего индивид Ума остается прежним, а Природа — иная, то складывающийся организм — иной. Поэтому в различных сферах внешнего мира организмы различны.

Если Природа органически складывается по-прежнему, а Ум сдерживается на все новой ступени развития, то складывается и соответственно иной организм.

Отсюда в одной и той же сфере внешнего мира — многообразная структура органических продуктов, от растительных через все животные и вплоть до наделенного духом человека.

Противоположностью органической природы в объеме организма полагается неорганическая природа.

Дух вкупе со способностью чувствования дает душу, а неорганический мир вкупе с органическим — универсум.

Так Природа конструирует себя посредством Ума как универсум, а Ум — посредством Природы как душу; обе сферы проникают друг друга в человеке. В нем неорганическая природа отделяется от органической, и первая изливается во вторую; мир идей отделяется от мира чувств, и первый отсвечивает во второй.

Благодаря тому, что в нем — организм, человек взаимосвязан с неорганической природой; благодаря тому, что в нем — способность чувствования, человек соединяется с миром Ума. Следовательно, благодаря тому и другому опосредуются оба мира.

Чтобы неорганический мир и мир Ума соприкасались в организме и в способности чувствования, один должен быть сконструирован в другом.

Следовательно, человеческое¹⁰ есть способность чувствования, конструируемая в организме, колеблющаяся между внутренним и внешним миром.

Продуктивность Ума сдерживает продуктивность Природы в материи — получается органический продукт. Продуктивность Природы сдерживает продуктивность Ума в Идее — получается чувство.

Сдерживание продуктивной материи деятельностью Ума определяется лишь самой этой деятельностью. Следовательно, жизненная сила ограничена, обнимает лишь данную массу материи, организм отрывается от неорганической природы.

Но он не отрывается от воздействия ее. Продуктивность внешней природы сдерживается при таком воздействии прежде всего продуктивностью материального субстрата организма и сама сдерживает таковую.

Итак, сначала происходит запечатление неорганической материи на органической¹¹, сопровождающееся соответствующими изменениями обеих. Такое запечатление и такие изменения совершаются исключительно по физико-химическим законам.

Само сдерживаемое — не одно и то же до и после запечатления, жизненная сила — то, что сдерживает развертывание органической материи, — реагирует на такое запечатление, и воздействие запечатления на организм происходит по законам жизни, а не по законам неорганического мира.

Способность организма испытывать воздействия со стороны неорганического мира есть возбудимость.

Запечатление какого-либо продукта неорганического мира на организме называется раздражением. Изменение, производимое в организме раздражением и реакцией на него жизненной силы, называется возбуждением.

Следовательно, возбуждение, как и сама жизнь, есть конструирование химического в духовном: материальное — в одном измерении, умное — в ином. Напротив, раздражение всецело заключено в сфере физических законов.

Деятельность Ума и деятельность Природы взаимно сдерживают друг друга. Всякому органическому продукту соответствует в организме особое чувство, каждому органу — особая способность в сфере чувствования.

Следовательно, всякому изменению органа в организме будет соответствовать изменение такой-то способности чувства. Отсюда безумие, — вызываемое чем-то внешним, оно в большей или меньшей степени проявится при любом заболевании организма, причем только в области чувств. Всякое болезненное чувство есть чувство безумное¹².

Изменившемуся продукту организма соответствует меняющееся чувство, и изменению в продукте — изменение в чувстве.

Способность чувствования испытывать воздействие внешних запечатлений посредством организма есть чувствительность.

Соответствующее изменению в организме изменение в чувствовании называется ощущением.

Деятельность Ума, или жизненная сила, есть возбудимость, когда она проявляется в реакции на запечатления, производимые в материальном субстрате организма, и чувствительность, когда запечатляемое реагирует на нее.

Вызываемое реакцией жизненной силы на запечатления изменение в организме есть возбуждение; производимое реакцией запечатления на жизненную силу изменение в чувствовании есть ощущение.

Раздражение, производимое неорганическим миром в организме, двояко. Либо оно расширяет сферу продуктивности в материальном субстрате организма, высвобождает в нем силу экспансии, тогда усиливается реакция

жизненной силы, тяготение отдельных органических частей усиливается, все жизненные проявления возражают,— тогда возбуждение позитивно.

Такое раздражение бодрит.

Либо же раздражение ограничивает сферу продуктивности в материальной органической субстанции, умножает в ней силу притяжения, реакция жизненной силы ослабевает, тяготение в органах уменьшается, энергия жизненных функций убывает,— тогда возбуждение негативно.

Такое раздражение угнетает.

Всякому изменению возбуждения в организме необходимо соответствует изменившееся ощущение в чувствовании. Раскол в одном непременно передается в другое.

В чувствовании усилившаяся реакция жизненной силы проявляется в том, что разворачивание деятельности Ума совершается более непринужденно, следовательно, сказывается как приятное ощущение; иначе говоря, ощущение, воспринимаемое в чувствовании, есть чувство удовольствия.

Ослабленная реакция жизненной силы проявится в чувствовании в том, что разворачивание деятельности Ума будет сдерживаемо, проявится как неприятное ощущение, как чувство неудовольствия.

Рефлексия духа на сдерживаемую внешним миром идею называется представлением.

Чувство есть идея, сдержанная внешним миром, представление — та же идея, сдерживаемая рефлексированием духа, следующего задаваемой внешним миром нормой. Изначальное созерцание идеи сдерживаемо изначально и сдерживаемо обусловленной внешним миром рефлексией.

Следовательно, представление есть воспроизведение чувства спонтанностью духа, проецируемое в самый дух.

Способность представления есть одухотворенная способность чувства — это область промежуточная между духом и чувствованием.

Так, следовательно, опосредована взаимосвязь внешнего и внутреннего мира.

Неорганическая природа раздражает организм, раздражение становится возбуждением в организме, возбуждение — ощущением в сфере чувствования, дух рефлексировывает ощущение и получает представление об объекте — раздражителе.

Следуя обратным путем, можно показать взаимосвязь духа с неорганической природой.

Дух собственной деятельностью ограничивает свое развертывание в идею и полагает идею как сдерживаемую внешним миром. Рефлектируя идеальную границу, он порождает в себе представление.

Как только он полагает границу в себе, он переходит в чувствование; он предоставляет простор для деятельности внешней природе,— она, реагируя, благодаря своей продуктивности полагает на место идеальной границы в представлении идеальную.

Сдерживаемая такой реальной границей идея становится чувством в сфере чувствования.

Всякому вызываемому возбуждением изменению в организме соответствует благодаря ощущению изменение в сфере чувствования. Следовательно, и всякому изменению в сфере чувствования будет соответствовать изменение в организме.

Изменение в чувстве, коль скоро оно вызывает соответствующее изменение в организме, есть аффицирование, изменившееся чувство — аффект.

Способность сферы чувствования аффицироваться духом и реагировать на организм есть спонтанность.

Дух, порождая представление, либо переходит от более сильного к более слабому сдерживанию, тогда в представлении преобладает его продуктивная деятельность, деятельность внешней природы тоже отвечает более сильной реакции, сфера чувствования предается этой вольной игре сил, деятельность Ума шире захватывает сферу деятельности Природы,— возникает приятный аффект (желание).

Либо же дух от более слабого сдерживания переходит к более сильному, в процессе представления преобладает ограничивание, продуктивность падает, деятельность внешней природы ослабевает, сфера ее захватывает сферу Ума, духу не по нраву такая игра, в которой он как бы терпит поражение от чужой деятельности,— возникает неприятный аффект (отвращение).

Спонтанность есть происходящее в напоре на внешнюю природу сдерживание деятельности Ума, тем самым она выступает в организме как жизненная сила.

Всякий аффект, будучи модификацией спонтанности, выступает как модификация жизненной силы в организме,

следовательно, всякому аффекту соответствует определенное изменение в организме.

Такое обусловливаемое аффектом изменение в организме есть волнение, воздействующий аффект как таковой — волнующий, способность организма быть волнуемым есть волнуемость.

Запечатление аффекта в организме обусловлено законами жизненной силы, реакция материального органического субстрата обусловлена законами неорганической природы.

Следовательно, волнение есть конструкция духовного в химическом, интеллектуальная в одном измерении, материальная — в другом.

Организм в отношении к неорганической природе, испытывая воздействия с ее стороны, обладает возбудимостью. Само воздействие выступает как возбуждение.

Организм в отношении к сфере чувствования, испытывая воздействия с ее стороны, обладает волнуемостью. Само воздействие представляется как волнение.

Сфера чувствования в своем соответствии организму, испытывая воздействия с его стороны, обладает чувствительностью. Само воздействие есть ощущение.

Сфера чувствования в своей взаимосвязи с духом обладает, находясь в области его воздействия, спонтанностью. Само воздействие проявляется в аффекте.

Волнение организма проявляется во всем его объеме как ослабление или усиление взаимного тяготения органических продуктов, то есть как стяжение или расширение, проявляется, таким образом, в пространстве, тогда как ощущение конструируется во времени.

Стяжение и растяжение, вводимые в неорганический мир, проявляются в нем как движущая сила.

Итак, переход духа в неорганическую природу, идеи в движение, представлен.

Дух своею спонтанностью создает представление, представление аффицирует сферу чувствования, аффект становится возбуждением в организме, возбуждение проявляется как стяжение и растяжение, каковые и выступают в неорганическом мире как движущая сила.

Следовательно, деятельность Природы при возбуждении организма переходит в духовную деятельность в сфере чувствования; деятельность Ума при аффициро-

вании сферы чувствования теряется в материальной деятельности организма.

Итак, человек — это межевой знак на границе двух миров, он сообщается с тем и иным миром, он соединяет тот и другой.

Миф человеческого — Амур и Психея в объятиях друг друга¹³.

Связь внешнего и внутреннего мира осуществляют органы чувств, — в них внутренний человек обнаженнее всего, и непосредственнее всего деятельность внешней природы затрагивает сферу его восприимчивости.

Раздражитель из неорганического мира воздействует на орган чувства, раздражение становится возбуждением, ощущением, восприятием в духе, дух отвечает своей реакцией, идея переходит в аффект, в волнение, а это последнее выступает, наконец, как движущая сила на низшей ступени неорганической природы.

Так возбуждение через посредство внешних сил в свою очередь производит внешнее движение — независимо от законов механики.

Ум конструирует себя как объект во времени; познание такого конструируемого как объекта есть наука об Уме, философия.

Через посредство чувствительности дух обнаруживает противоположное себе — Природу, конструируемую в относительном пространстве как внешний мир.

Затем дух либо возвышает себя до абсолютного Ума, время — до абсолютного времени, Природу — до абсолютной природы, пространство — до абсолютного пространства, так что все это сливается воедино в Уме Природы и тогда конструирует абсолютную природу в абсолютном пространстве в качестве объекта, — знание такого конструируемого в качестве объекта становится тогда наукой природы, спекулятивной физикой¹⁴.

Либо же дух осмысляет пустое пространство, принимает его относительность как данное, представляет себя как пространство абсолютное и конструирует эмпирическое пространство в абсолютном, в качестве объекта, — познание такого конструируемого в качестве объекта есть наука пространства, математика.

Либо же дух рассматривает эмпирическую природу, положенную в относительном пространстве как таковом, конструирует эмпирическую природу в относительном

пространстве, в качестве объекта; отчет во всем сконструированном как объекте есть знание природы¹⁵, эмпирическая физика.

Спекулятивный физик — это сама вольная деятельность; в такой деятельности совершенно теряется для него слепое принуждение природы, Идея удаляет границы реального мира и, идеализируя материю, уподобляет ее себе. Для спекулятивного физика Природа — это перевернутое изображение духа в зеркале Ума Природы. Он оживляет мертвое, приводя его в вольную деятельность.

Эмпирический физик — это сама пассивная восприимчивость; он свою собственную деятельность подчиняет физической необходимости природы, он обставляет себя со всех сторон могущественными границами, какие полагает реальность, и изучает на ощупь пределы, ограничивающие его, он сосредоточенно и спокойно наблюдает перевернутые изображения, которые бросает в темную камеру его духа внешний мир. Для него Природа — вечно мертвое, что лишь слепым принуждением приведено в случайно-деятельное состояние.

Математик — это вольная деятельность, совершенно сливающаяся с пассивной восприимчивостью. Эмпирическое, ограниченное пространство, круг, куб — все это дает ему внешний мир, все эти случайные образы он обретает через посредство восприимчивости на путях эмпирии; но бесконечное, абсолютное, неограниченное пространство он полагает своей самодеятельностью, производит в себе независимо от какого бы то ни было опыта. Затем он рефлектирует конструкцию эмпирического пространства в абсолютном и так обретает свою науку.

Итак, у математики есть нечто реально данное, объект, который предстоит ей конструировать, и есть данное до всякого опыта идеальное, абсолютное пространство, в котором предстоит ей конструировать реальное.

Поэтому материал математики — эмпирический, зато форма — чистая; таким образом, в математике эмпирическое знание сливается с наукой, математика — это опытная наука.

В ней необходимость примиряется со случайностью, безусловное — с обусловленным, ограничение — с бесконечностью, безграничное — с твердо определенным, индивидуальное — с идеальным.

Поэтому математика, словно сам человек, стоит на

границе между внутренним и внешним миром и на переходе от науки природы к знанию природы.

У математики есть и нечто безусловное, абсолютное пространство, благодаря чему она проникает в идеальную сферу спекулятивной физики, и нечто обусловленное, относительное пространство (оно служит как бы ее организмом), с помощью которого она проникает в реальную сферу эмпирической физики.

Поэтому знание природы благодаря математике возвышается до науки о природе и лишь в той мере способно становиться наукой, в какой способно к математизации¹⁶.

И точно так же наука благодаря математике переходит в эмпирическое знание; наука заимствует у математики образы для наглядного представления своих понятий и, доказывая их существование, придает им реальность.

Эмпирик с неослабевающим вниманием наблюдает строго определенную реальность, предстоящую ему, наделенный обостренным даром восприятия, он предается натиску индивидуальных явлений, он схватывает внешние явления, он накапливает факты природы и классифицирует их в своем знании.

Так наблюдение поставляет материал для здания, какое строит физик-эмпирик. Образцом такого метода может служить наивный Франклин.

Спекулятивный физик, с его вольной деятельностью, подойдя к явлению, будет стремиться сам воспроизвести его.

Он пробуждает в себе определенную последовательность идей и, приводя в возбуждение внешний мир, внедряется тем самым в неорганическую природу, экспериментирует с ней и своей собственной деятельностью вызывает в процессе эксперимента то самое явление, которое физик-эмпирик постигал в наблюдении как вызываемое слепой необходимостью.

Затем спекулятивный физик переносит свою несомненно самодеятельную продуктивность и в такие сферы, куда его эксперимент непосредственно еще не проникал,— он на все продуцируемое смотрит теперь как на производимое им самим, и тогда реальность уступает перед его продуцирующим созерцанием, подобно тому как явление уступало его экспериментирующей идее.

Так эксперимент поставляет форму для здания, какое возводит спекулятивный физик. Представителем такого

разряда физиков — хотя сам он и не высказывался об этом — послужит Спиноза.

Математик отвлекает от реальности ограниченность пространства, творит в себе абсолютное пространство как идею, полагает то ограниченное, что он наблюдал, в сотворенную им самим неограниченность и экспериментирует с ним в идее, то есть конструирует пространство эмпирическое в пространстве абсолютном.

Так наблюдение поставляет материал, а эксперимент (конструкция) — форму для здания, какое возводит математик. Геометр Природы — Ньютон занимает место между Франклином и Спинозой.

Все то, что порождает дух своей внутренней подвижностью, все, что воспринимает он извне, — все это он в свою очередь представляет во внешнем мире, представляет как язык, — чтобы сообщать все родственному себе духу.

Если такое представление во внешнем совершается посредством последовательного во времени — таково звучание, — возникает словесный язык; если же посредством протяженного в пространстве — такова фигура, — возникает язык образов.

Для производимого внутренним миром самое сообразное — чтобы его представляли в его же форме. Вот почему словесный язык есть невесомое облачение духа, он воспроизводит любые формы и контуры духа, язык — это брэнная оболочка бессмертного ведения.

Орган чувства, охватывающий наибольшее число феноменов внешнего мира, — это глаз. Воспринятое им есть образ.

Поэтому язык образов наилучшим образом подходит для представления любых явлений внешней природы, с помощью такого языка нам легче всего передавать воспринятое.

Любая данная реальность благодаря языку образов совершает первый шаг в своей идеализации; образ благодаря тому математическому, что есть в нем, оказывается между предметом и ощущением; язык образов — это абстрагирование духовного из материальности эмпирического знания.

Так физика, в том виде, в каком зародилась она впервые, была образной космологией, так возникший в Египте миф о природе был изображен иероглифами¹⁷.

В математике и знание природы сливается с наукой и точно так же слова сливаются с языком образов.

Внешний мир сдерживает Идею, и она становится чувством в сфере чувствования; феномен же, возбуждающий нас извне, благодаря реакции духа в душе становится ощущением. Представление Идей, сдержанных и ставших чувством, и феноменов внешнего мира, сделавшихся ощущением, для сообщения этих чувств и ощущений родственным душам есть искусство.

В искусстве чувствительность становится чувством, спонтанность — фантазией, ощущение — интуицией, аффект — вдохновением; внешний мир трогает наши чувства, идея вдохновляет фантазию.

Художник в своем творении либо представляет Идею, приглушенную и ставшую чувством, и тогда его искусство — это продуктивное искусство.

Либо же его представление не отступает от ощущения, какое феномен пробудил в нашем чувстве, и тогда его искусство — это эдуктивное искусство.

Продуктивный художник пребывает в самом средоточии бесконечности, его вольная, ничем не скованная творческая сила царит над Природой. Из глубин его существа истекает, приводимое в движение Идеей, чувство, прекрасное его достояние, и реальный мир для него — лишь ложе, по которому пронесется бурный его поток.

Идея для него — нечто ширящееся; твердо установленное бытие Природы для него тает и, подобно атмосфере, поднимаемое в небеса упругой энергией внутреннего, бесследно исчезает в отдаленнейших областях возможности. Индивидуального бытия он не ведает, лишь общее значимо для него; ограниченные формы ему чужды, — лишь в бесконечности предел.

Жар фантазии превышает в нем ясность смысла; картины внешнего мира преломляются в его душе, но не рождают пылания красок, а бледные, померкшие, резко контрастируют с теплокровными цветущими созданиями, что рисуются прекрасными, ослепительно яркими цветами радуги — радуги, рождаемой внутренним Солнцем духа, — на благоухающих туманах его фантазии. С печалью или с усмешкой он отвращается от образов мира и предается образам фантазии.

А эдуктивный художник сидит у ног матери своей Природы, весь обратившись во внимание, с чувствами

открытыми, весь во власти ее сокровенного творчества, — с безмятежной непринужденностью вслушивается он в доносящиеся до него звучания, какими Природа обращается к его душе. Весь во власти внешних впечатлений, он сам ничего не создает, его чувства прибывают к нему извне.

Действительность для него — абсолютно слитное и вечное, несокрушимо покоящееся в себе, — Идея отскакивает от таких утесов и, какой была, возвращается назад к нему. Прилепившись к индивидуальным формам, всеми фибрами своего существа прильнул он к реальному бытию; бесконечность означает для него уничтожение; сосредоточившись на своем, он отгоняет прочь от себя беспредельное.

Перед ним — живая природа, она — то же самое, что и он, и узнавать, что же такое он сам, он хочет, не стремясь вовне из своего центра, но внимательно наблюдая природу, извне.

Его живая восприимчивость намного превышает скудную фантазию; теплое чувство страшится туманных холодов идеи, но зато утешается пестрым, изобильным ковром красок реальной природы. И смеется он лишь над дерзким разумом, который, кажется ему, вознамерился взобраться себе же на плечи.

Между противоположностями продуктивного и эдуктивного художественного гения пребывает третья — идеал. В идеале должны соединиться обусловленное и безусловное, цельность и бесконечность, непосредственное чувство и фантазия, собственная творческая сила и восприятие уже сотворенного.

Фантазия стремится к бесконечности, она любое содержание расширяет до абсолютной формы, поэтому продукты, создаваемые чисто продуктивным гением, — это лишь форма без содержания.

Непосредственное чувство постигает все ограниченное своими пределами, но постигает все, как оно есть, — как лишённую всякого значения рядоположность; фантазия должна придавать значение и форму так воспринятому. Поэтому эдукты, создаваемые чисто эдуктивным гением, — это одно содержание без формы.

Поэтому если художник хочет создать нечто реальное, в нем должны соединиться продуктивная и эдуктивная художественные способности.

В идеальном художнике и восприимчивость и собственная деятельность должны находиться точно в равновесии между собой, предаваясь каждая величайшей, вольной, ничем не скованной игре.

Для каждой идеи в душе есть нечто обозначаемое, что выступает как чувство, а во внешнем мире — нечто обозначающее, в чем может быть представлена идея.

В фантазии отдельное сразу же обозначается как целое, оно сразу же идеально; в скудной реальности отдельное приближается к идее лишь в ущерб целому. Превосходное скупое рассеяно по реальности, зато есть немало низменного, что ранит наши чувства.

Лишь к чувственному инстинкту низменное ближе, высшее же чувство откликается лишь на совершенное, и дух усваивает себе действительность лишь в том, в чем она превосходна. Лишь в духе материальная, плененная истина возвышается и становится вольным выражением идеального.

Индивидуально-превосходное, отобранное открытыми чувствами и благодаря эстетическому синтезированию представленное фантазией в бесконечности идеи — вот что такое идеал. Во всем идеальном материал предоставляет действительность, форму — собственная деятельность художника, и форма и материал должны слиться друг с другом.

Материал обретает значимость лишь благодаря оживляющей идее, идея обретает реальность лишь благодаря материалу, органу действительности.

В представленном идеале идея выражает себя ясно и недвусмысленно, — наш дух из центра нашего существа отлетает в средоточие художественного творения; словно иное, идущее извне Я, обращается к нашей душе из чужого творения наша же душа, и идущая извне идея встречается с идеей, идущей изнутри.

Все благородное, прекрасное, совершенное, что воспринимает в природе тронутый ею эдуктивный художник, должно еще в сфере чувствования принять в священном восторге предел, жизнь, форму от бесконечности, величия, абсолютности идеи, — тогда вольное взаимодействие сторон родит идеал, и наши чувства и наша фантазия с любовью прильнут к зачатому ими созданию.

Душа наша раскололась на чувство и фантазию, в идеальном же эта раздвоенность должна стать единством;

в художнике, ваяющем идеальное, фантазия на высшей ступени своей деятельности и непосредственное чувство на высшей ступени своей возбудимости должны породниться, чтобы создать совершенную гармонию.

Однако Природа положила антагонизм между двумя этими способностями; если одна возвышается, другая непременно опускается, и, если опускающаяся начинает подниматься, поднявшаяся должна опуститься. Поэтому опосредование их может совершаться лишь в третьем, а это третье есть взаимодействие полов.

Подобно тому как мир внутренний и мир внешний конструируются в своей противопоставленности друг другу посредством двойного раздвоения, так, посредством двойного раскола, складываются мужское и женское начала¹⁸.

У женщины непосредственное чувство перевешивает фантазию, в ней преобладает восприимчивость и противоположное — самодеятельность — уступает ей. Струны женского сердца настроены в тон со звучаниями внешнего мира; подвижные, они откликаются на еле слышный шепот окружающей природы.

Поэтому эдуктивное искусство можно называть также женским, или отрицательным.

В мужчине, напротив, законодательствует Идея, собственные его начинания перевешивают натиск окружающей природы. Клавиши его души обращены вовнутрь, к центру его же существа; предаваясь вольной игре, его деятельность укрепляется за счет стенической восприимчивости.

Поэтому продуктивное искусство можно называть также мужским, или положительным.

И, подобно тому как в физическом мире благодаря продуктивной детородной силе мужчины и эдуктивной силе женщины на свет является новый человеческий индивид и Природа во всех своих порождениях стремится достичь этот высший идеал соединения материи и духа.

Так и в эстетической сфере идеал искусства может развиваться лишь вследствие взаимодействия мужского и женского художественных гениев, благодаря слиянию бесконечного, что заключает в себе фантазия мужчины, с замкнутым, что содержит чувство женщины, — в художественном идеале идея и действительность сольются и на свет выйдет прекрасный плод бракосочетания двух психей.

Нужно, чтобы в женщине собралось все превосходное, что только есть в окружающей природе, она должна усвоить себе, с выбором, все самое лучшее и прекрасное, чтобы затем бодрствующая фантазия мужчины оплодотворила покрытый оболочкой зародыш, вдохнула в него жизнь и силы роста, чтобы он рос, набухал и, наконец, расцвел как прекрасный цветок художественного идеала.

Так Солнце дарит свет и тепло, вещество же, способное к органическому формированию, дает сама Земля, и лишь благодаря взаимодействию Солнца и Земли выходит из ее лоно мир растений, обильный, цветущий, прекрасный.

Всякое же одностороннее стремление к идеалу неизбежно оборачивается созданием либо продуктивной, либо эдуктивной художественной способности и в зависимости от субъективной силы создающего более или менее отстоит от высшего идеала.

То, чем является в духе умозрительная (продуктивная) наука, является в душе как продуктивное, или положительное, искусство; то, что обнаруживаем мы в духе как эмпирическое (эдуктивное) знание, выступает в душе как эдуктивное, или отрицательное, искусство.

И, как эмпирическое знание и наука соприкасаются в математике, так здесь продуктивное и эдуктивное искусства сливаются в идеальном. В обоих случаях неограниченность задается изнутри, в обоих случаях замкнутое, одухотворяемое посредством абстрагирования заимствуется извне.

Когда в математическом идеале неограниченное поглощает ограниченное, форма — материал, тогда возникает математика бесконечно великих, — как в области эстетического абсолютно продуктивное искусство, фантазирование;

Когда же, напротив, ограниченное поглощает неограниченное, материал — форму, возникает математика бесконечно малых, — как в области эстетического абсолютно эдуктивное искусство, послушное слепому инстинкту.

Подобно тому как математика конечных величин занимает место между двумя названными, так и продуктивно-эдуктивное, или идеальное, искусство — между двумя крайностями.

Дух стремится к познанию бытия объектов.

Стремясь удовлетворить такому стремлению, он в эм-

пирическом знании движется извне вовнутрь; по тому, какими являются вещи, он судит о том, каковы они на деле.

В науке он движется изнутри вовне; по тому, каковы вещи в своем бытии, он объясняет их явление.

В математике ему уже дано для созерцания — внешнее через внутреннее и наоборот; бытие и явление совпадают.

Душа лишь спрашивает о том, чем кажутся нам предметы.

Эдуктивное искусство с нежным и тонким чувством снимает это свечение видимости с самой поверхности Природы; продуктивное же черпает его из своих глубин, из внутренней полноты изобильной фантазии; в идеальном снятое с поверхности и почерпнутое из глубин стекает, — и перед нашей душой встает образ, и он живет, и он говорит своей поверхностью о своих глубинах, и обращается из глубины к фантазии, и внешней стороной обращается к непосредственному чувству.

Продуктивную силу, сдержанную и ставшую растительной силой, позитивный физик называет незримым движением, — оно совершается в зародыше семени, и благодаря этому незримому движению жизни семя прорастает и становится цветущим деревом.

Веществом света негативный физик именует то неуловимое рассеянное вещество, которое, как дух жизни, проникает всю природу, призывая ее от жаркого и неясного, мертвенного брожения к определенности стремлений.

В искусстве эта сила и это вещество переходят в сферу жизни, — дриада поселяется в дубе, шумит в вершине его, внятная лишь художественному чувству. В свете же поселяется возвышенный гений, — облачившись в лучи света, он облетает все сферы творения. Ирида¹⁹ улыбается нам с той дуги, что Ньютон конструирует даже в дождевой капле.

Холодный луч знания становится теплым чувством в душе, и наука становится органической, в искусстве она запечатляется со всеми своими формами и образами.

В языке искусство представляет свое первое пластическое создание; благодаря языку творения духа обретают прочность и бытие для чувства, а все воспринимаемое чувством на долгое время приобретает значение для духа.

В словесном языке²⁰ дух выставляет правило синте-

зирования — кодекс грамматики; ухо, судья гармонического и пристойного, упорядочивает звук со всеми его модуляциями.

В языке образов глаз дает фигуру со всеми ее формами и очертаниями, дух лишь вкладывает значение, соотнесенность, взаимосвязь во все данное ему.

Словесный язык и язык образов — это художественные создания, но еще скованные на низшей ступени, — они способны к высшему развитию.

Высшее развитие языка слов дает словесность, а высшее развитие языка образов — изобразительное искусство.

Первый шаг к высшему развитию языка слов — это поэзия.

Поэт представляет в слове сегмент либо своей внутренней, либо внешней сферы. Язык дает ему материал — слово, внешнее чувство, слух, вкладывает в него форму, ритм, гармоническую закономерность звучаний.

В душе развивается цвет идеи — чувство; поэт либо вышивает такие цветы по тонкой, нежной паутинке-ткани языка, либо же набрасывает на природу идеальное облачение. Он строит в звуке новый, высший, прекрасный мир, и он ткет, и творит, и разрушает, — настоящий бог в своей эфирной вселенной.

Продуктивный поэт будет поэтом сентиментальным, эдуктивный — наивным. В идеальной поэзии сентиментальный и наивный поэтический дух сольются воедино.

Идея дает сентиментальному поэту материал, реальность — форму поэтического; напротив, наивному поэту материал предоставляет реальность, форму — идея. В идеальной поэзии материал действительности должен теряться в форме идеи, а материал идеи — в форме действительности.

Наперсники Природы, поэты ушедшей юности мира, были в ребячливости своей исключительно поэтами наивными; питомцы культуры, поэты взрослеющего человеческого рода переходят в область сентиментального, чтобы вновь объять Природу во втором фокусном центре бесконечной гиперболы — в идеале.

Поэтому сентиментальная поэзия есть не что иное, как наука, сведенная сферой чувствования в круг жизни, а наивная поэзия, напротив, не что иное, как эмпирическое знание, возведенное чувствованием в сферу жизни. Идеальная поэзия будет математикой, сошедшей из холодно-

го, пустого, мертвого пространства в жаркую, полнокровную сферу чувствования.

Для сентиментального поэта Природа — лишь заколдованная Идея, в голых скалах для него нет ничего приятного, утешительного; только чтобы вид их стал выносим для взгляда, ему приходится золотить вершины гор, проливать мягкое пурпурное сияние на шапку ледников, — иначе они ранят взор своими острыми зубцами.

А для наивного поэта в природе есть сердце и любящая душа, и она ласково беседует с теми, кто близок ей. Звезды — глаза, которые смотрят на него с вышины, цветы шепчут ему слова, к которым он прислушивается, для его души ласково журчит ручей, — и поэт с любовью передает нам все, что воспринял с любовью.

А поэт идеальный наполняет природу бурной жизнью, — у него эльфы танцуют на поляне в свете Луны, и сиффы летают в закатных лучах, и нимфы водят хороводы в рощах и плавают в реках, и гномы роют сокровища в недрах земли. Обычные люди становятся богами в свете идеала, и точно так же дунет он дыханием всеобщей жизни на мертвые силы природы — и всех, одухотворенных им, поведет за собою в свой мир.

Язык перешел в поэзию в сфере чувствования, еще шаг — и поэзия растворится в музыке.

Звуки, какими они возникают в органах речи человека, прежде всего начинают различаться механически, по-разному преломляясь в органах речи, — возникает членораздельность алфавита, а вместе с алфавитом и язык.

Когда звуки начинают различаться по силе — динамически, благодаря различным степеням силы и их взаимограничению возникает декламация.

Когда звуки начинают различаться математически — по долготе и краткости, ритм конструируется в поэзии.

Наконец, звуки различаются физически или химически, по высоте, по тем аккордам, на которые разлагается всякий отдельный звук²¹. Искусство обращаться к нашему сердцу посредством таких физически разлагаемых звуков и есть музыка.

Лишь звучащая природа жива для нашей души, природа молчащая — лишь мертвое, лишнее воли вещество. Вечный покой немоты внушает нам такой же страх, что и вечная беспросветная тьма.

Мельчайшие инфузории выются в капельке воды, их

внутренняя деятельность выходит наружу мерными колебаниями²² объемлющей их стихии; все, что только шевелится в их существе, выходит в волны, окружающие их своим вечным движением.

Так и человек, погружаясь в воздушный океан, запечатлевает в колебаниях волны все мироздание своего внутреннего существа; все, что ни проливается из его сердца, — все расходится вширь кругами, волнами, потоками, и все проливается в тот океан, что, проходя длинным переешком наших органов речи, втекает в нашу грудь. Каждому аффекту присущ свой волновой ряд, и, когда ураганы все переворачивают в нашей душе, вихри обрушиваются и на наше окружение и безумные, разорванные аккорды с шумом ударяют в наши уши.

Звуком называют волну, колеблющуюся в воздушном океане; музыкой — искусство звука, которое обозначает аффект колебаниями волны и воспроизводит его в своих созданиях.

Поэтому музыка — эхо, эхо внешней природы, звуки которого отдаются в глубинах нашей души.

В органах речи волны образуются, измеряются и, если угодно, разлагаются; аффект в этом искусстве, изливаясь, переходит прежде всего в возбуждение органов речи. В пении — веяние фантазии.

Ухо преломляет волнообразный поток; достигая слуха, волна омывает нашу душу и вновь возбуждает в ней соответствующее аффекту ощущение. Поэтому ухо — орган чувства, соответствующий музыке.

И музыка, как и любое другое искусство, распадается на музыку эдуктивную, или отрицательную, и продуктивную, или положительную.

Эдуктивный художник с благодарностью принимает дары Природы. Природа — просто пение, модуляции звука; гармония — плод эксперимента и рефлексии, созревающий позднее.

В саду, взращенном Природой, соловей исполняет лишь мелодию, и лишь мелодию слышит тот, кто прислушивается к музыке Природы. Лишь в дворцах, возведенных Культурой, живет гармония, — ее способен воспринять только утончившийся слух.

В пении вольно дышит грудь человека, когда он, младенец, рад прильнуть к сосцам Природы; вдаль уносится чувство, которому широта еще недоступна.

Так есть ли дыхание более живое, нежели волшебный аромат мелодии? Что затронет душу, что проймет ее до самого чувствилища так, как это незримое и неуловимое колыхание, то вздымающееся, то опускающееся в слухе?

Что звучит вразумительно и со значением даже и для неразвитого слуха, что лучше, быстрее, нежели мелодия, расшевелит и самое тупое, увядшее чувство, пробудив его от тяжкого сна?

Вот почему эдуктивное искусство звука ²³ — это всегда мелодия, пение.

Наивный создатель мелодий схватывает летучие звуки Природы, его чувство откликается на ее звучания, и эти звучания еще и спустя века вновь раздаются в его творениях. Плод считанных мгновений трогательного чувства, его пение, обращаясь к нам, вновь поселяет растроганность в наших сердцах.

Покидая райские кущи Природы, художник выходит на широкое поле познания, здесь он встречается гармонию, и гармония подводит к нему, по отдельности, добро и зло, консонанс и диссонанс.

Что он прежде воспринимал в прекрасной последовательности, то теперь одновременно предстает перед его душой, и то единственное измерение, в котором изливалось пение, теперь как бы обретает широту в гармонии, — поток мелодии пролагает себе русло в ней.

Лишь человеческий голос дала нам Природа для пения, а теперь искусство выманивает благозвучие и из всего того, чему Природа велела молчать.

Подобно тому как пение разлагается на свои элементы в гармонии, так и человеческий голос разлагается на бесконечное число элементов голоса. Музыкальные инструменты — носители таких вокальных элементов.

И вот перед фантазией художника распахивается бесконечность; безмерное пространство полнится пластическим материалом, пригодным для ее творений; консонансы, диссонансы, распределяемые среди бессчетных инструментов, заключают в себе мириады творений, и чувство, а через него и Идея могут по собственному, ничем не ограниченному произволу творить в этом хаосе элементов, поднимая его до себя.

Прежний тон мелодии, как бы стекавший по капле, перешел теперь в пар гармонии, — фантазия рисует свои образы на подвижных громадах облаков.

Поэтому продуктивное искусство звука — музыка, гармония.

Пока эдуктивный художник, оплодотворенный Природой, скрывает в своем чреве, органически творит, кормит и лелеет лишь плод ее любви, положительный художник оплодотворяет действительность собственной идеей и с гордостью отца предъявляет нам порожденное им.

И пока даже неразвитое чувство получает удовольствие от созданий первого, второй восхищается лишь более тонкий слух. Нас трогают приятность и прелестность, истина и естественность в первом, нас поражают и восторгают возвышенное достоинство, колоссальная мощь, чрезмерность второго.

Гармония без мелодии — форма без содержания, фантастический перезвон; мелодия без гармонии — это содержание без формы, обыденная пошлость. В каждом значительном создании искусства мелодия и гармония должны в большей или меньшей степени объединяться.

Если же мелодия и гармония, равно совершенные и взаимосогласные, сливаются в объятиях, возникает идеал.

В идеальном просветленная природа мелодически модулирует и фантазия облекает прекрасным изобилием гармонии все самое превосходное, что может предложить чувству Природа, — тогда наше искусство возносится к небесам и приближается к самой высокой своей цели.

Приятность эдуктивного художественного продукта должна сложиться с достоинством продуктивного искусства и дать красоту, — тогда в наипрекраснейшем отразится сам идеал.

В пении Природа обращается к чувству, затем дух разлагает этот человеческий голос на составные элементы и передает их по отдельности музыкальным инструментам, которые создало искусство. Идеал должен будет вновь соединить все расколовшееся — восстановить природу в искусстве; в идеале все инструменты вновь должны будут слиться в один человеческий голос.

Тогда будет снята и противоположность гармонии и мелодии²⁴; раскол музыки таился в пении, единство раздвоившегося объединит мелодию и гармонию, и пение порождаемого искусством человеческого голоса будет свернутостью бесконечного множества аккордов.

Человеческий голос обязан растечься в целый оркестр, — если только нужно, чтобы круг искусства разомк-

нулся, а, чтобы идеал вновь замкнул этот круг, оркестру в свою очередь необходимо переплавиться в человеческий голос,— тогда искусство перейдет в природу, как душа вступает в тело, и все мертвое в природе станет органическим.

Ударные тяготеют к гармонии, духовые — к мелодии, смычковые — и к тому и к другому. Вот откуда то возвышенно-идеальное, что словно шепот духов слетает к нам,— звуки гармоник и Эоловой арфы²⁵.

В самые первые времена, когда молодое искусство музыки только поднималось в Греции, сама природа пела музыканту. Аффект с большой силой и истинностью заявлял о себе вокруг него, музыкант прежде всего замечал все самое энергичное, значительное, проникновенное, и все это, все, что давала художнику Природа, постигал ум спорый, свежий, быстро все схватывающий, и все становилось внятными для души, все вновь раздавалось кругом.

Только лира или флейта сопровождали тогда пение немногочисленными аккордами²⁶, и лишь восемь струн было у лиры, и лишь в унисон с пением лилось тихое дыхание флейты.

Оттого-то так могуче и звучал голос матери Природы в душе слушателя, и вздрагивали сильно натянутые и настроенные в унисон струны души, раздаваясь аккордами чувств, и замкнутое в душе море внутреннего катило те же волны, что и сам внешний океан.

Позже эдуктивное искусство начало терять себя: с одной стороны, оставаясь верным себе, оно увлеклось чувственной мягкостью и благозвучной приятностью ионийской школы, с другой стороны, тонуло в шуме инструментов и, уже переходя в продуктивное искусство, обретало широту, но утрачивало энергичность.

Церковная музыка сохранила осколки первоначально возвышенного стиля, а в современной итальянской школе перед нами как бы вновь воскрес ионийский стиль²⁷, следовательно, здесь мы и можем по преимуществу отыскивать образцы эдуктивного искусства звуков.

Примером мастера продуктивной музыки может послужить творец «Сотворения» — Гайдн; движимый религиозным вдохновением, он, второй Клопшток²⁸, несет нас на крыльях гармонии к самым отдаленным горизонтам искусства.

До идеала возвысился и среди новых наиболее при-

лизился Моцарт, особенно в своем шедевре — «Идоменее»; он бесконечно ближе подошел бы к нему (как среди поэтов — мужеженственный²⁹ Жан-Поль), если бы больше изучал античность.

То, что обнаружили мы уже в поэзии, мы находим и в музыке — повсюду все то же раздвоение и все то же стремление к единению раздвоившегося.

Итак, лестница риторических искусств конструируется в таком виде: наше знание предстает в прозаической речи; знание, сведенное в сферу чувствования и представленное в слове, дает дидактическую поэзию; к последней примыкает лирическая поэзия — она рисует чувства звуками речи и на самых глубинах теряется в музыке, которая слагает чувства звучаниями.

Язык образов — другой рукав потока, каким течет художественная способность души. Язык образов, выводимых из царства иероглифов, холодных, мертвенных, немолствующих, из символов, и развиваемых до живого, полнокровного и красноречивого представления, — объект изобразительного искусства.

Внешняя природа рисует фигуры, формы, картины в наших органах чувств; фантазия облекает наше чувство в фигуры, формы, картины, если чувство должно быть представлено в пространстве.

Образы, представляемые во внешнем пространстве, различаются прежде всего механически — по той материи, в которой мы их закрепляем и которая благодаря им предстает перед нами в оформленном виде.

Материя, формирующаяся в образ, — это либо одно вещество, свет, — и тогда искусство, обращающееся к нашему чувству посредством света, слагающегося в форму, есть живопись.

Либо же формируемая материя — любое иное твердое вещество, — и тогда искусство, обращающееся к нам посредством слагающихся в форму тел, есть пластическое искусство.

Продуктивный художник представляет аффекты, эдуктивный — ощущения; каждый аффект есть свернутость бесконечного числа аффектов, каждое ощущение заключает в себе бесконечное число простых ощущений. Поэтому вещество, в котором художник воплощает аффекты и ощущения, должно охватывать бесконечность, легко поддающуюся развертыванию.

Свет — это свернутость бесконечного числа цветов, развертывание его происходит благодаря призме, а также благодаря структуре поверхности различных тел. Поэтому среди всевозможных материй свет — материя наиболее подходящая к тому, чтобы удовлетворить выставленное требование, и живопись, облекая свои фигуры таким веществом, открывает необозримое поле для своих образований.

Каждому аккорду соответствует геометрический аккорд определенной длины струн, а каждому консонансу и диссонансу цвета соответствует определенное пространственное соотношение в цветовом спектре, а в сфере чувствования в свою очередь — приятное, консонирующее, или неприятное ощущение.

В красках связан свет, который слагается в форму благодаря искусству; поэтому краски — это алфавит живописи.

Грамматика складывает из букв — слова, а из слов — предложения; как же складывать краски, чтобы получить простые и составные картины, — это предписывает, согласно правилам рассудка и перспективы, композиция. Поэтому композиция — это синтаксис живописи.

Образы, выраженные в красках, различаются математически — замкнутым пространством, которое они образуют. Рисунок конструирует замкнутое пространство образа.

Затем образы различаются динамически, по силе света, — возникает освещение.

Звуки располагаются в закономерной, прекрасной последовательности, — так возникает мелодия; они располагаются друг подле друга одновременно звучащими аккордами, — так возникает гармония.

Подобным же образом краски образуют цветовые аккорды в пространстве двух измерений. Радуга — скала цвета, и природа дает нам бессчетное число таких рядов.

Когда живопись гармонически упорядочивает краски и, распределяя и противопоставляя их, растирает путем постепенных переходов через полутона в целые эволюты аккордов, а тем самым вносит в картину истину, верность и природу, — это колорит.

Но картина должна быть не просто плоскостью, у нее должна быть и глубина, — искусство своими чарами вносит в живопись третье измерение. Когда живопись, пользуясь различными степенями света и тени, распределяя световые

пятна и рефлексы, достигает того, что благодаря полутеням и оттенкам цвета одни части картины выступают вперед, другие отступают на задний план, а тем самым вносит в произведение жизнь и значение,— это светотень. То, что в музыке мелодия, то в живописи светотень; что в музыке гармония, то здесь колорит.

Однако в музыке мелодия — это эдуکت природы, тогда как гармония лишь позднейший продукт сентиментального экспериментирования. Напротив, в живописи чувство сначала схватывает колорит, тогда как светотень уже продукт позднейшей рефлексии. На картине, изображавшей битву при Марафоне³⁰, все фигуры полководцев стояли в ряд, один подле другого.

Поэтому эдуктивная живопись — это колорит, продуктивная — светотень, и обе они сливаются в рисунке.

Колорит — портретист Природы. Природа ему позирует — свежая, юная, горячая, он же всю эту юную свежесть должен передать на полотне жаром своих красок.

Цвет во всем объеме Природы есть то, что способно к тончайшей индивидуализации; в его многообразных нюансах любое единство может получить ясные контуры и значение; и вид и род представляются в смешении красок. В смене красок выступает страсть на всех ее ступенях, и по изменению же окраски, пользуясь реагентами, химик прочитывает едва заметные перемены, происходящие внутри вещества.

Цвет внятно говорит и самому неразвитому чувству, чувство понимает сказанное, в самых глубинах души на зов цвета отвечает ощущение. Глаза ребенка радуются яркому цвету; цвет — первое, к чему привыкает младенец после сосцов матери.

Первое излияние художественной деятельности в момент пробуждения человека должно было совершиться в раскрашивании. Воспринятое чувством, изливаясь, не претерпевает тут перемен, а потому для раскрашивания не может быть ни правила, ни теории,— это постигается на практике.

По колориту недосыгаем среди живописцев Тициан — пусть он послужит нам примером эдуктивного живописца.

Продуктивный живописец вносит в поверхность, над которой летает его кисть, нечто произведенное им самим — глубину.

Перед фантазией художника встает бесконечная глу-

бина, которую в любом случае ограничивает лишь его воля,— пользуясь всеми ухищрениями перспективы, рисунка и светотени, художник представляет на картине то, что дал себе сам.

Вот проблема, встающая перед художником,— передать даль близко, представить бескрайнее на грани, объемность тел встроить в плоскость. Картина должна, обманывая чувство, представить существующим созданное фантазией,— глазу должно казаться, будто он проникает вдаль, тогда как на деле непроницаемая поверхность останавливает взор.

Если колорит поражает нас основательностью воспроизведения, невинной простотой, изяществом и приятностью, то светотень волнует безмерностью, беспредельностью, силой искусства, почерпнутой из глубины, возвышенностью образов. Колорит понятен и неопытному новичку, а светотень требует развития, разумения. Слепой, прозревший после операции, долгое время видел изображенные на картине предметы лежащими в одной плоскости.

Колорит молча, без лишних слов упорядочивает все изображаемое, но все обретает язык, жизнь, значение, когда Идея молнией пронизывает изображаемое, придавая ему связь, строй и душу.

Образцами продуктивных живописцев послужат нам Корреджо, с его живой светотенью, и Микеланджело, с колоссальностью его образов.

Пейзажная живопись склоняется на сторону продуктивного искусства³¹; вот где место бесконечности пространства, перспективе и светотени. Сфера живописца тут расширяется и простирается до самой линии горизонта, скрывающейся в дымке, фантазия художника сладострастно погружена в голубые туманы далей.

Пейзажная живопись ближе всего к переходу от языка образов к изобразительному искусству,— подобно дидактической поэзии в языке слов; в изображении листы иероглифы выступают в чистом виде. Вот почему сентиментальный поэт Гесснер был и сентиментальным пейзажистом.

Портретная живопись склоняется, напротив, к эдуктивному искусству, призвание ее — лишь в том, чтобы представить нам индивида в определенный момент его существования. Поэтому особенно прославилась своими портретами венецианская школа.

Продуктивная живопись без эдуктивной — форма без предмета, арабеска; эдуктивная живопись без продуктивной — содержание без формы, плоско-обыденное, рабское подражание, натюрморт.

Продуктивная и эдуктивная живопись без перевеса одной из них, при полном равновесии, — это идеал.

Единство, рисунок — это лишь мертвый иероглиф; искусство, ведущее его в жизнь, раскалывает единство на колорит и светотень, идеал же вновь вносит единство в раздвоившееся и, теснейшим образом связывая цвет и светотень, восстанавливает рисунок.

Художник сначала словно дыханием своим переносит на картину кроткое и нежное сияние красок, разлившихся в природе, — это колорит, потом он пластически завершает создания своей фантазии в тонкой материи красок, — это светотень, и вот из формы, опоки выходит шедевр — идеал.

Для живописца идеальности сама Природа наделена самобытной фантазией, все самое лучшее, что встречается в действительности, выросло в фантазии Природы, а художник лишь переносит зрелые плоды в свою собственную фантазию, однородную с фантазией Природы.

К светлой точке идеала вознесся и наиболее приблизился Рафаэль, в его «Преображении»³² наиболее совершенно решена проблема равновесия противоположных сил.

Живопись проливает свет в нашу душу, пластическое искусство говорит языком твердых тел.

Пластическое искусство воплощает аффекты во внешней природе. Из тех колоссальных эфирных масс, что блуждают пред душой художника, бьет в окружающий мир искра, и вокруг этой искорки, вылетевшей из пламенного океана души, начинает складываться материя, облеченный ею смысл обращается к нам на языке изящной формы.

Полнота наших внутренних сил обретает равновесие, схватка противоборствующих сил нашего существа претворилась в покой, в ясном, радостном свете весеннего утра лежит перед нами внутренний мир — небо широкое, ясное, безоблачное. В облике Аполлона Бельведерского³³ смотрит на нас из мрамора это широкое, ясное, безоблачное небо.

Боль и печаль поднимаются в нашей груди, их змеи

постепенно охватывают душу своими кольцами, парализуя, сковывая все силы и способности ее; пронизываемый дрожью неопишемого страха, несчастный последними усилиями противится натиску — и гибнет; падающего принимает в свои объятия искусство и хранит эту катастрофу для нас, — Лаокоон.

А если вы хотите почувствовать, как терпеливо сносит женщина судьбу, с которой — наступающей ему на выю — до последнего дыхания ожесточенно борется и в борьбе с которой гибнет мужчина, как взывает она в слезах к природе, моля ее помочь ей, в то время как мужчина гордо, стиснув зубы, не проронив ни звука, падает под ударами судьбы, — подойдите к статуе Ниобы.

Гений Греции любой аффект окружал покровами мифа, — форма кристаллизовалась вокруг мифа согласно законам притяжения, какие действуют в пластической способности.

Поэтому пластическое искусство есть петрефакт³⁴ души.

Свет разлагается и дает цвет, звук речи, разлагаясь, дает музыкальный тон; твердые же тела — это элементы для внешнего чувства, в них невозможно раздвоение, которое приобретало бы значимость для чувства.

В продуктах этого искусства не может быть гармонической рядоположности расколовшегося — не может быть ничего, что соответствовало бы колориту, в них непредставима мелодическая последовательность или светотень. Единое, внутренне неразложимое, однородное дифференцируется лишь в сопряженности с внешним пространством.

Глубина, которую переносит из своей фантазии на полотно живописец, широта, которую музыкант придает пению своей внутренней творческой способностью, — эти глубина и широта с необходимостью обретаются в пластическом творении, и притом даны одновременно, одна в другой.

Если в живописи рисунок разлагается на колорит и светотень, то здесь прочная форма, обнимающая во всех измерениях создание ваятеля, противится какому бы то ни было разложению, однако оно совершенно излишне и для самого искусства.

Пластическому художнику непосредственно дано то соединение крайних сторон искусства в идеале, на что

направлены величайшие помыслы художника и что достигается им лишь в бесконечности; однако если перед живописцем открыт широкий путь, то скульптор вынужден идти узкою тропой,— стоит только попытаться свернуть в сторону, и он соскользнет в пропасть.

Эдуктивный скульптор заимствует у Природы лишь форму для своего искусства, а продуктивный ваятель вкладывает в Природу все ту же форму — единственное облачение Идеи. Поэтому расколовшиеся художественные способности сливаются в скульптуре, те точки соприкосновения внутренней и внешней природы, в которых конструируется сфера чувствования и организм, вновь представлены в скульптуре во внешнем пространстве.

Поэтому продуктивная и эдуктивная художественные способности должны так упорядочиться в скульптуре, чтобы возникло чистое равновесие,— лишь тогда он создаст прекрасную форму; если будет перевешивать одно начало, контуры образа карикатурно искажутся, если другое, в нем выступит лишь обыденно-низменное.

Музыкант на тысячу ладов варьирует одну и ту же тему, живописец представляет нам сто различных видов одной и той же местности,— произведение же пластического искусства должно выразиться целиком со всех сторон и во всех своих частях и должно предстать пред нами в совершенной законченности.

Тем, чем для музыки гармоника, служит для изобразительного искусства античность; в одном случае идеал словно слетает, легкокрылый, к нам с небес, в другом — поднимается из земли тяжкими глыбами мрамора.

Монохромная светотень без колорита — все равно что в музыке ударные; написанные красками, с тенью и светом, картины — все равно что в музыке духовые, и подобно тому как смычковые занимают свое место между теми и другими, так пластическое искусство встает между тушью³⁵ и маслом, переходя в одно в виде барельефа, в другое — в виде мозаики.

Садовое искусство и родственная ему архитектура — то же самое среди пластических искусств, что пейзажная живопись среди разновидностей живописи. В них вновь находится простор для сентиментального, тогда как бюст³⁶ вновь вынужден ограничиваться индивидуальным обликом.

Итак, скала изобразительных искусств конструируется в следующем порядке: в символе, в языке образов представляется эмпирическое знание внешней природы, — лишь видимость познала душа; мертвое³⁷ сияние природы, отраженное в душе и представленное посредством твердых тел, дает садовое искусство, а представленное в свете и цвете — пейзажную живопись; запечатление живого в прочном веществе дает пластическое искусство, а в свете — живопись маслом.

Двойственность и в этом ряду, раскол — здесь, как и повсюду.

Идеал духовного, математика разлагается сначала на положительное и отрицательное, на продукт и эдукт, на мысль спекулятивную и эмпирическую, на науку и знание.

Идеал в сфере чувствования, высший идеал искусства, к которому мы обращаемся здесь и который нам предстоит еще подтвердить, — этот идеал подобным же образом разлагается на положительное и отрицательное, на продукт и эдукт, на искусство риторическое и изобразительное.

Риторические искусства в противоположность изобразительным более склоняются к продуктивному; звук, слово — это размытый образ, он не способен, как пространство, к ограничению четкой и точной линией, еще более, нежели свет, он окружен туманными полутенями.

Изобразительные искусства в противоположность риторическим более склоняются к эдуктивному; образы в пространстве получают четко очерченный индивидуальный облик, глаз все представляемое схватывает яснее и точнее уха, фантазия с самого начала ограничена более тесными рамками.

Итак, в звуке речи и в образе выступает перед нами величайший, изначальный раскол искусства; еще шаг — и все расколовшееся вновь раздвоится и каждая противоположность распадется на новые противоположности.

Так риторическое искусство распадается на поэзию и музыку; первая в противоположность последней составит положительный, вторая — отрицательный фактор. Дидактическая поэзия уводит нас в светлые области духа, тогда как музыка пребывает внизу, среди туманов чувства.

Изобразительное искусство распадается на живопись и пластику; первая — продуктивна, вторая — эдуктивна.

В светотени перед нами — мерцание фантазии, четко отграниченные контуры пластического произведения возбуждают в наших чувствах лишь четко очерченные ощущения.

Точно так же раскалывается и единый великий идеал Искусства, — возникают два различных идеала; идеал риторического искусства объединяет противоположности — поэзию и музыку, идеал искусства изобразительного — продуктивное начало живописи и эдуктивное пластики.

Музыка и поэзия — в детстве они играли вместе и не расставались никогда, лишь впоследствии пути их разошлись, однако им предстоит встретиться в идеальном, когда они достигнут зрелости и совершенства.

Пластическое искусство и живопись явились бы, если говорить об отдельных произведениях, в идеальности колоссального создания, а если говорить обо всех наличных произведениях, то в объединении всех их в одно великое идеальное тело искусства, которому придаст порядок фантазия.

Идеал — это математика, низведенная в сферу чувствования; поэтому идеалами расколовшегося искусства становятся сомножители единой расколовшейся математики.

Математика раскалывается на математику последовательного во времени — анализ — и на математику пространственной протяженности — геометрия.

Следовательно, идеал риторического искусства — это вступивший в сферу чувствования анализ, идеал изобразительного искусства — геометрия.

Если идти глубже, расколовшиеся искусства в свою очередь раздваиваются; поэзия распадается на сентиментальную и наивную поэзию, музыка — на гармонию и мелодию, живопись — на светотень и колорит.

Идеалы каждого из искусств вновь сопрягают противоположности, и этим идеалам в математике тоже должно соответствовать нечто раздвоившееся в своем расколе.

Анализ распадается на анализ известных величин — арифметика — и анализ неизвестных — алгебра. Подобно тому как дух, решая уравнения, комбинирует, согласно своим собственным, самому себе данным законам, неизвестные величины, готовые принять любое значение, так комбинирует в поэзии фантазия, — следуя форме, какую

подсказывают ей влечения души, она сочетает слова, обретающие значение лишь согласно воле и условности.

Идеалом музыки будет арифметика. Как при счете цифра, для всех народов одинаковая и равно понятная, служит нитью, из которой ткет свою ткань дух, так в музыке единый, данный всем временам и языкам звук служит средой, в которой одна душа приходит в соприкосновение с другой.

Геометрия распадается на геометрию пространства одного, двух, трех измерений.

Лонгиметрия охватывает только прямую линию и свой аналог в сфере чувствования обретает лишь в архитектуре.

Планиметрия охватывает кривые и плоскость,— воспринятая в сфере чувствования, она дает нам идеал живописи.

Стереометрия охватывает кривые поверхности и геометрические тела,— поднятая в сферу чувствования, она дает идеал скульптуры.

Тем самым показано, как отдельные ветви математики отражаются в сфере чувствования,— нам остается только показать проекции всей объединенной области математики.

Все то, о чем рассуждали мы до сих пор по отдельности, сопрягая одно с другим именно как взятое по отдельности,— все это нам предстоит охватить теперь единым взором, во все внести единство и разъяснить, каким образом соединяется все в единую цепь.

В сфере чувствования повторяется все то, что совершалось в высшей сфере духа,— появляются лишь модификации, неизбежные в новой сфере, поэтому мы будем продолжать идти своим путем, для всякого тезиса, подтвержденного для одной области, находя аналог в другой.

Дух в своем познании стремится к такому идеалу, в котором объединяется эмпирическая и спекулятивная мысль; душа борется в искусстве за такой идеал, в котором ощущение сливается с аффектом.

В восприятии широта Природы определяет глубину духа,— в мысли дух, с его глубиной, определяет сам себя. Должно быть такое третье, где восприятие опосредовалось бы идеей, где одно переходило бы в другое; это третье есть созерцание, данное способностью представления.

Созерцание должно опосредовать восприятие и мышление; следовательно, в нем должно заключаться нечто

бесконечное, абсолютное, безусловное, благодаря чему оно поднимается до своей мысли, и должно заключаться нечто конечное, относительное, обусловленное, благодаря чему оно простирается в сферу восприятия.

В созерцании восприятие и идея должны переходить друг в друга, поэтому абсолютное, заключающееся в созерцании, должно быть однородно с относительным, обусловленное, что содержится в восприятии, должно быть способно расшириться до абсолютности, а бесконечное, содержащееся в идее, должно простым своим ограничением давать конечное, содержащееся в восприятии.

Следовательно, созерцание должно абстрагировать во внешнем мире то, что в качестве ограниченного дает нам восприятие, притом то, что в доставляемом нам восприятиями соответствует своей однородностью с ними неограниченному, продуцируемому в представлении духом; созерцание снимает с материи самое чистое, самое духовное, что она может предложить нам, все это объединяя с продуктом духа.

А самое чистое и духовное, что дает нам эмпирический опыт,— это количество в пространстве и времени: одно дано духу благодаря восприятию протяженности вне нас, другое — благодаря восприятию последовательности в нас.

Наиболее же однородное в том, что дух дает самому себе в представлении и что дано ему извне,— это те самые протяженность и последовательность, но только они мыслятся теперь абсолютно, так что относительное пространство, относительное время расширены теперь до абсолютного пространства, абсолютного времени.

Созерцание конструирует в абсолютном, положенном самой идеей, то относительное, что дано нам в восприятии,— так возникает математика.

Мы видим мчащимися через всю ширь творения планеты, солнца, туманности, видим их вращающимися вокруг нас по сложным орбитам; в созерцании мы конструируем воспринятое движение согласно законам притяжения и так возводим в идеал геометрии мироздания эмпирическое знание, доставляемое нам чувствами.

Мы видим, что в силу химического влечения физические элементы притягивают или бегут друг друга, вещества распадаются и складываются; эмпирическое знание доставляет нам сведения о качествах, мы же

возводим эти качества в идеал количества и стремимся к идеалу геометрической химии.

Когда Пифагор и его школа переносят в природу последовательные ряды внутреннего мира, гармонию души, когда Пифагор упорядочивает явления природы в соответствии с вечной пропорцией числа, заключенной в нашем созерцании, когда он открывает в своем духе связанную четверицу и вновь обнаруживает ее же в мироздании — в отстояниях, орбитах и размерах планет, когда он измеряет масштабом звукоряда силы, катящие универсум,— тогда он конструирует математический анализ мироздания.

Хотя, правда, астрономия нового времени и разрушила пропорции Пифагора, однако она нашла и новые взамен прежних. Так, было установлено, что свет Солнца достигает различных планет за такое время, какое выражается формулой $a + 2^{n-2}b^{38}$.

Так, астрономия выяснила³⁹, что кубы этих величин соотносятся как квадраты величин, выражающих время обращения каждой планеты вокруг Солнца.

Так, физика учит нас тому, что длины участков спектра преломляемого призмой света точно соответствуют длинам струн, дающих звуки гаммы в пределах октавы.

Поэтому если пифагорейцы и полагают, что мир сложился по законам числа, то вполне возможно, что в отдельных деталях они предоставляют фантазии слишком большой простор, однако в целом их учение основано на влечении к идеалу и опирается на законы нашего созерцания; в ходе поступательного развития нашего познания и оно воскреснет как нечто обособленное.

Из внешней природы исходят лучи, которые проливаются в нашу душу, навстречу этому потоку движется собственная сила духа; когда встречаются два таких потока, наделенных равной энергией, возникает идеал матесиса⁴⁰ всего воспринимаемого; если же одна сила берет верх, а другая отступает, возникает либо эмпирическое знание, либо наука.

Точек столкновения — бессчетное множество, и ровно столько идеалов, складывающихся в каждой такой точке; сложившиеся идеалы упорядочиваются и складываются в единое целое,— цельный великий образ встает перед нашим созерцанием, и контуры его соединяют все данные точки.

Так между внутренним и внешним миром вырастает нечто третье — не дух и не природа, лишь мираж, однако это третье затрагивает и дух и природу, и в нем сливаются в объятиях мысль и опыт, ведение и исследование, воздействие и противодействие.

Колоссальный, гигантский образ, оно восстает между двух сфер, заимствуя облик в одной из них, черпая одухотворение в другой. Из недр мироздания, каким конструирует его, согласно законам тяготения, астроном для нашего созерцания и каким химик воспроизводит его в самом малом теле, словно вещает нам некий великан-гений,— оно говорит в нас и обращается к природе, оно говорит в природе и обращается к нам; словно какой-то особенный, высший дух сопрягает то, что в нас, и то, что вне нас.

Если же с высот духа спуститься в глубь сферы чувствования, то тут восприятие становится ощущением, а то, что было мыслью, становится аффектом; внешняя необходимость — определяющее начало в ощущении, внутренняя необходимость — в аффекте; должно быть и нечто третье, что опосредовало бы ощущение и аффект, в чем одно переходило бы в другое. Это третье есть чувство — созерцание, низводимое в сферу чувствования.

Способность чувства должна опосредовать ощущение и аффект; следовательно, должно заключаться в нем нечто бесконечное, нечто абсолютное, во что изливается дух, и должно заключаться нечто индивидуальное, определенное, чрез что внутрь него входит внешняя природа. Такова фантазия, на которую дух воздействует через посредство абсолютного, и таков орган чувства, возбуждаемый природой через посредство всего индивидуального.

В чувстве аффект и ощущение должны переходить друг в друга; поэтому данное органами чувства должно быть однородно с тем, что творит сама фантазия, и данное должно сойтись вместе с сотворенным — чтобы создать идеал.

Поэтому органы чувств должны черпать во внешнем мире все индивидуальное и, посредством интуиции, уподоблять все почерпнутое производимому идеей; ощущение вбирает в себя все самое чистое и душевное, что только предоставляет нам внешний мир,— всему этому ощущение дает слиться воедино с продуктом фантазии, так создается идеал.

Самое чистое и душевное, что предоставляет нам внешний мир,— это приятная форма и мелодическое движение; то и другое выступает в индивидуализированном виде благодаря органам чувств в ощущении, то и другое выступает в безусловном виде в аффекте благодаря фантазии. Чувство располагает индивидуальное в абсолютном, создавая идеал.

Когда же дух придает достоинство изящному облику, возникает красота в изобразительном искусстве; он придает гармонию мелодическому движению, и тогда возникает красота в искусстве риторическом; так возникали геометрия и анализ.

Когда Пифагор обращает всю систему мироздания в одну колоссальных размеров Эолову арфу, натягивает струны между Солнцем и планетами и обнаруживает, что все эти струны дают сплошные консонансы, когда затем эта гигантская арфа, возбуждаемая дуновением мирового духа, начинает звучать и оглашает мир божественными гармониями, а Музы, восседая на тронах созвездий, упорядочивают ход небесных сфер и управляют вечными концертами, что внятны лишь безмятежным душам мудрецов,— тогда одно лишь делает Пифагор: сводит математический анализ мироздания со светлых высот своего духа, преломляя его в атмосфере своего органического строения, своей сферы чувствования,— то, что ослепительно сияло для нас среди черной пустоты небес, теперь блестит внизу в сумеречном свете кроткой голубизны.

Когда космогонические мифы, поведенные младенческим народностям нянькой их Природой, повествуя нам о возникновении мира, именуют Любовью и Ненавистью стихий царившие тогда силы притяжения и отталкивания — так что жадно внимает рассказам слушатель их,— когда в этих повестях сражаются, чтобы внести порядок в хаос, Ормузд и Ариман, когда, по этим рассказам, в ту пору междоцарствия неистовое безначалие вселенной переходило в установившийся с тех пор порядок, когда буйствовали на земле освободившиеся от пут титаны, истребляя самих себя в незатихавшей схватке, пока, наконец, не восторжествовало в мире правило в лице Зевса, а враждебные демагоги не были сброшены в ущелья Земли, откуда подають весть о себе лишь землетрясениями, когда затем дружественные гении распределяют между собой все дела природы, неумоимо трудятся, выполняя

ее закон, и когда, словно бутон, распускается весь этот прекрасный миф,— что иное этот миф, как не теоремы физика и астронома, но только теоремы, обретшие душевность в лоне способности чувствования и представленные нам поэтически и образно?

В сфере чувствования есть и числа, и точки, и линии, и плоскости, и тела,— какими сконструировал их в созерцании дух.

Из внешней природы исходят лучи, которые проникают в наши органы чувств, навстречу их потоку движется действующий посредством фантазии дух; когда встречаются два таких потока, наделенных равной энергией, возникает идеал всего ощущаемого; если же одна сила берет верх, а другая отступает, возникает либо продуктивное, либо эдуктивное искусство.

Лучи, истекающие из этих двух центров, будут встречаться в бесчисленных точках; идеалы, складывающиеся в точках столкновения, упорядочиваются, и перед нашим воображением встает цельный великий образ, контуры которого соединяют данные точки.

Так между внутренним и внешним миром поднимается нечто третье — не дух и не природа, лишь мираж, однако это третье затрагивает и дух и природу, и в нем сливаются в объятиях ощущение и аффект, трогательное переживание и вдохновенный восторг, воспринятое извне и данное изнутри; поднимаясь между двух сфер, это третье заимствует у одной свой облик, у другой — жизнь.

Гармонически колеблющейся волной, направляемой чувством поэта или музыканта, словно обращается к нам некая более красивая душа,— она говорит в нас и обращается к природе, она говорит в природе и обращается к нам; словно некое особенное, высшее существо сопрягает то, что в нас, и то, что вне нас.

В той прекрасной форме, какую дают нам живописец и скульптор в идеале своего искусства, эта более красивая душа обретает более красивое органическое строение, и в такой телесной оболочке высшее существо зримо предстает нашему взору.

Поэтому если риторическое искусство облакает прекрасным чувствованием того колоссального великана-духа, что восстал в матесисе мироздания, и укрощает его, обращая в душу, то изобразительное искусство вдыхает эту душу в материю, облакает ее прекрасной формой,—

и вот перед нами предстает, как совершенное целое, величайший идеал духа и искусства.

Однако такое целое еще не реально; наш дух освещает внешнюю природу, и рефлекс освещенной природы, залетевшей в наше созерцание,— вот что такое то гигантское существо, которое реет перед нашим созерцанием в математике; эхо нашей же души — вот что такое та более красивая душа, голос которой раздается для нас в риторическом искусстве; видимость — та прекрасная форма, которая изнутри материи сияет для нас в изобразительном искусстве.

Однако такое целое еще не сложилось органически, анализ и геометрия еще не образовали проникновенной взаимосвязи, и колеблющаяся волна еще не обтекает аналитическую формулу, и самая богатая гармониями волна лишена еще прекрасной формы, а самая прекрасная форма еще молчит. Обособленно, без связи друг с другом стоят в идеальном научном и художественном колоссе три призрака — рефлекс, эхо, видимость; дух, душа, организм; цепь не протягивается от одного к другому и не связывает всех их в одно живое органически сложившееся тело.

Чтобы внести сюда реальность, чтобы соединить всех их цепями органически сложившегося целого, нам надо переселить эти призраки из внешних областей внутрь самих себя, а чтобы связать с нашим собственным бытием реющее отдаленно, нам необходимо каждое отдельное звено этой триады привязать к соответствующему звену нашей собственной троичности; тогда-то видимость вступит в область действительного, и мертвенная рядоположенность станет живым взаимопроникновением в потоке нашей собственной жизни.

Эстетический деятель должен подняться над внешней природой и возвысить себя до себя же самого, должен проникнуть в самое средоточие человеческого в себе и отсюда посмотреть на себя как на внешнюю природу, способную принять органическое строение,— запечатлев в своем собственном материале идеал, он должен затем ввести это запечатленное в жизнь.

Тогда влечение к тому, чтобы представлять вовне, воплощать наружно, возвышается до влечения к формированию⁴¹, действующего уже внутри, в собственном, четко ограниченном, замкнутом кругу человека; то, что

в алгебре и в искусстве отчуждается вовне посредством представления, то усваивается вовнутрь человеческого мира каждого из нас благодаря формированию и самооблагораживанию.

Так дух переносит алгебру — из мертвой буквы в свое собственное живое существование; стремление, действовавшее дотоле вовне, изменяет свое направление, дух рефлектирует сам себя на границе человеческого мира, он формирует себя для идеала посредством формулы.

Так душа переносит риторическое искусство — из безжизненной атмосферы в собственную грудь; тяга, находившая дотоле выход вовне, оборачивается вовнутрь, к собственному средоточию; душа тут сама себе и пение и среда, в которой распространяется пение; душа формирует себя посредством поэзии и возвышается к идеалу.

Так, наконец, все та же душа переносит изобразительное искусство из мертвой и косной неорганической природы на свой собственный живой организм; деятельность, которая дотоле приступала к внешнему материалу, образуя из него органический облик, направляется теперь на собственные органы тела человека и обращает их в живой канон⁴²: организм человека облагораживается и возносится к идеалу по образцу органического облика.

Ум полагает абсолютное пространство, абсолютное время в себе, относительное пространство дает ему внешний мир, внутренний мир — относительное время. На той ступени, на которую мы теперь поднялись и на которой находимся, внешний мир лишь собственный организм человека, внутренний мир — сфера чувствования, и лишь в двух этих сферах и пребывает для нас искусство.

Всякое изменение в душе найдет свое выражение в какой-либо аналитической формуле, которую язык называет и рисует нам, пользуясь членораздельными звуками; всякое изменение в организме будет поддаваться геометрическому конструированию.

Но каждому изменению в душе соответствует изменение в организме; поэтому каждая аналитическая формула, обозначающая изменение в душе, обретет в сфере организма соответствующую себе геометрическую конструкцию. Весь анализ, как переносит его дух внутрь души, отразится в геометрии, которую полагает он в организм.

Если рассматривать так геометрию и анализ, то они

приобретают постоянную сопряженность,— сконструированное в одном на примере числа необходимо обнаруживается в другой на примере пространства и находит в ней аналог себе.

Дух, идеализируя, подвергает математизации восприятия своей же души; что бы ни происходило в душе, все выражает он аналитической формулой. Дух, идеализируя, подвергает математизации восприятия своего же организма; все, что ни происходит в организме,— все конструирует он для себя геометрически.

По законам анализа душа лепит свои артефакты в риторическом искусстве,— хотя и не сознает своего метода; по законам геометрии упорядочивает душа пластические облики в искусстве изобразительном. Организм постепенно уподобляется душе, а душа — организму, причем каждый — по законам геометрии и анализа, взятым вместе. Конечная цель учения об искусстве заключалась бы, пожалуй, в осознании математического метода души.

Итак, с этой точки зрения доказана теперь глубинная взаимосвязь матесиса и искусства; представлено на примере самой сферы чувствования, души, как анализ переходит здесь в риторическое искусство,— подобно тому как исчезал дух в душе, переходя в нее; представлено на примере самого организма, как анализ, проходя через геометрию, переходит в искусство изобразительное, подобно тому как дух, проходя через сферу чувствования, душу, переходил в организм.

Душа, стремясь к идеальному, выражает аффект в подвергаемом идеализации организме посредством жестов; жесты — это гармоническое движение в последовательности; прекрасная форма заключена в движущихся членах тела. Само пение есть жест, но внятный лишь для слуха, а для глаза — молчащий, и жест тоже есть пение, но значимое лишь для глаза, а для уха — мертвое и бессмысленное.

Поэтому риторическое искусство, представляемое в самом человеке, проникновеннейшим образом объединяется с искусством изобразительным, запечатляющимся в том же самом объекте — человеке; в живой природе человека оба искусства сливаются воедино.

Поэтому все то, чего еще недоставало нам в величайшем научном и художественном идеале, пока он был

представлен лишь в неорганической природе, — а именно анализ был там резко отделен от геометрии, матесис и искусство не сливались, и, наконец, риторическое и изобразительное искусства, разъединенные мощными заслонами материи, не сближались, — все опосредовано теперь, на более высокой ступени, самой жизнью, и те лишённые сущности призраки, что реяли вокруг нас, превращаются теперь в духов жизни, которые и согревают все внутреннее в нас и возвышают до прекрасной формы все самое внешнее, что принадлежит нам.

Выше, когда мы развивали художественные идеалы первого и второго порядка, нам еще недоставало идеала третьего, самого высокого порядка — такого, в каком совмещались бы звук и образ. Теперь же мы встречаем и этот высший художественный идеал — он совпадает с конечной целью человечества. Завершение культуры в высшей гуманности — вот высший идеал искусства.

Пока искусство оттискивается в неорганической материи, оно распадается на дискретные, обособленные идеалы, которые лишь соприкасаются друг с другом и, лишь примыкая один к другому, кажущимся образом выстраиваются в связное целое; когда же искусство лепится в органической материи, оно рождает единый, цельный и постоянный идеал, в котором все элементы проникают друг друга химически и органически и слагаются в органически завершенное целое.

Поэтому, для того чтобы вознестись к высшему, искусство должно стать органическим. Человек должен взобраться на величайшую вершину образования и культуры — тогда в нем будет обретаена и явлена величайшая красота.

Влечение к органическому формированию направляется на собственный дух, собственную душу, собственный организм человека; из этих трех понятий каждое — субъект и каждое — объект для себя самого, каждое — образующее и образуемое, ваяющее и ваемое, правило и материал.

Раскол в духе, раскол в душе, раскол в организме, — лишь соотношение раздвоившихся факторов изменчиво, только это соотношение и доступно формированию, а не сами факторы. Последние в нашем бытии вечны и неизменны.

Величайшие факторы духа — способность восприятия

и мыслительная сила; величайшие факторы души — восприимчивость и спонтанность, способность ощущения и сила воображения; факторы организма — возбудимость под влиянием внешнего и возбудимость под влиянием внутреннего, способность воспринимать раздражения и мышечная сила.

Если предметом влечения к формированию оказывается дух, то такое влечение должно создать полнейшее равновесие между способностью восприятия и мыслительной силой; восприимчивость и деятельность должны поддерживаться на одном уровне, выступать с одинаковой силой; воспринятое и продуманное должны проникать друг друга и сливаться в созерцании, в представлении.

Дух стремится достичь очевидности и обрести убеждения; когда активность и пассивность соединяются в нем в степени математической свободы, это значит, что дух образовал себя, достигнув самой высокой истины.

Если предметом влечения оказывается душа, то влечение должно гармонически настроить восприимчивость и спонтанность души, органы чувств и фантазия в своей сопряженности должны давать унисон, а ощущение и аффект должны пронизывать своим звучанием друг друга в способности чувства.

Душа стремится достичь видимости и обрести обман⁴³; если активность и пассивность соединяются в ней в степени эстетической свободы, это значит, что душа достигла в своем формировании самой великой красоты.

Если предметом влечения оказывается организм, то влечение должно упорядочить восприимчивость к внутреннему и внешнему так, чтобы оба направления восприятия вольно и незатрудненно взаимодействовали между собой, как возбуждение под влиянием внешних раздражителей, так и реакция на них должны протекать равно энергично, возбужденность под влиянием внешнего и взволнованность под влиянием внутреннего должны проникать друг друга.

Организм стремится достичь хорошего самочувствия, ощутить полноту жизни; если активность и пассивность соединяются в нем в степени органической свободы, это значит, что организм достиг в своем формировании наилучшего здоровья — в сфере физического и наивысшей красоты — в сфере эстетического.

Пластическое воспитание для гуманности⁴⁴ обязано

еще раз взвесить все уже взвешенное, чтобы все привести в равновесие с собою,— задача та же, что в физике проблема трех тел.

Сосредоточенность духа, грация души, жизнь организма — словно три гения, которые должны обнять друг друга: тогда три языка пламени над их головами сольются в священный огонь человечества — словно маяк будет светить он нам из неизведанности отдаленнейших веков грядущего.

Раздражители неорганической природы воздействуют на организм, они уничтожают равновесие в нем, вызывая болезнь; такие раздражители либо угнетают, и возбудимость под влиянием внешнего начинает преобладать над взволнованностью под влиянием внутреннего, либо бодрят, и последняя усиливается за счет первой, ослабленной.

Равновесие, нарушенное раздражителями и уступившее место болезни, вновь восстанавливается химическими потенциями противоположного свойства. Болезни, при которых под влиянием внешних воздействий угнетается возбудимость, отступят перед раздражителями, притупляющими взволнованность внутренним; болезни, характеризующиеся перевозбужденностью, найдут своих недругов в тех веществах, которые укрепляют мышечную силу.

Так и в эстетическом художественном создании, представленном в неорганической природе, все внешнее будет воздействовать на податливую душу,— нарушая то равновесие, какого требует идеал, внешнее будет склонять душу к уродливой односторонности, нарушающей органический строй души. Создания эдуктивного искусства будут действовать угнетающе, укрепляя непосредственные чувства и отдавая во власть им более слабую фантазию; создания продуктивного искусства будут действовать бодряще, усиливая деятельность души в ущерб восприимчивости.

Нарушенное равновесие целого, уступающее место уродливой односторонности, восстанавливается противоположными эстетическими потенциями. Вызванная подавленностью непосредственных чувств односторонность снимается созданиями эдуктивного искусства, когда же терпит поражение фантазия, продуктивное искусство должно поднимать ее на ноги.

Наконец, и в творениях умного духа, если они представлены в неорганической природе, в материале языка, все внешнее тоже будет воздействовать на податливый пластический дух. Эмпирическое знание проявит себя в угнетающем действии, поскольку оно обострит способность восприятия за счет мыслительной силы. Спекулятивная наука будет действовать бодряще, поскольку мысль торжествует в ней над восприятием.

Нарушенное равновесие целого, уступающее место уродливой односторонности, восстанавливается противоположными духовными потенциями; односторонность, вызванную подавленностью способности восприятия, будет снимать эмпирическое знание; подавленность мыслительной силы обретет своего врага в науке.

Подобно тому как в организме жизненный процесс конструируется как здоровье лишь благодаря гармоническому взаимодействию угнетающих и бодрящих потенций, так и в эстетической сфере чистая культура расцветает в художественном идеале лишь благодаря вольной антагонистической борьбе продуктивного и эдуктивного искусства, а в интеллектуальной сфере чистое органическое строение духа выступает в математическом идеале лишь вследствие вольного противодействия спекулятивной мысли и эмпирического знания.

Однако организм подвержен раздражениям не со стороны одной только неорганической природы; в не меньшей степени он поддается раздражениям, вызываемым иной природой — его собственной. Идеи в сфере чувствования — страсти тоже действуют угнетая и бодря.

Но не только неорганическая природа лежит для души вовне — и собственный организм человека есть для нее нечто внешнее, и дух действует раздражающе на него; уродливая односторонность эстетического, склоняющаяся к положительному или отрицательному в организме, уродливая односторонность интеллектуального в духе — все это, вызывая постоянное положительное или отрицательное раздражение, произведет такую же уродливую односторонность и в душе.

Наконец, для духа внешний мир — это не просто неорганическая природа; и организм и сфера чувствования тоже заключены для него во внешней природе, а потому и на этот круг должно простирается эмпирическое знание — чтобы составить противовес ведению.

Следовательно, подобно тому как для поддержания здоровья в сфере физического требуется не просто равновесие в действии внешних раздражителей, но нужно также, чтобы в самой душе отрицательные и положительные раздражители упорядочивались в идеальную индифферентность, и, стало быть, сама душа должна сложиться, став совершенной, поскольку лишь тогда хорошее самочувствие не будет нарушено ничем,—

Так и в сфере эстетической высшая культура чувствования требует не просто того, чтобы художественный идеал был представлен вовне,— она требует совершенного формирования организма, совершенного пластического строения духа.

Наконец, и дух, чтобы образовать себя с величайшей интеллектуальной свободой, требует эстетической свободы души, органической свободы организма и совершенного знания того и другого.

Следовательно, если нужно, чтобы организм сложился, образовав самую великую красоту, необходимо, чтобы в неорганической природе был представлен величайший идеал изобразительного искусства и чтобы одновременно совершалось восходящее к идеалу формирование души.

Чтобы культура⁴⁵ души достигла высшей красоты, необходимо, чтобы в неорганической природе был представлен величайший идеал риторического искусства и чтобы в той же сфере был представлен и в собственном организме запечатлен высший идеал изобразительного искусства, а одновременно совершалось возвышающееся к идеалу формирование души.

Чтобы дух сложился, образовав высшую истину, необходимо возвышающееся до математического идеала знание души, организма и неорганической природы.

Поэтому помимо физической свободы организма немыслима свобода эстетическая, без эстетического образования организма немыслимо формирование души, без органической и эстетической свободы организма и души немыслима интеллектуальная свобода духа.

Оттого-то и здесь вновь три наших гения,— лишь когда они обнимают друг друга, существует совершенная человечность; если же один царит, то другие — рабы, а тогда прекрасная гармония обращена в какофонию.

Так в эпоху греческой культуры душу формировали исключительно для того, чтобы она достигала красоты;

чувство, вызревшее в непосредственности органов чувств и в фантазии,— вот чего стремился достичь грек.

Так в Средние века высшей целью, какую ставили перед собой рыцари, было воспитание и образование средствами гимнастических упражнений физически раскованного организма; в культе любви эта цель становилась эстетической.

И, наконец, болезнь нашего века — это одностороннее формирование духа для абстрактного созерцания, причем непосредственное чувство красоты и живой жизни притупилось.

Человечество должно было последовательно пройти весь этот вьющийся через века цикл,— с тем чтобы в дальнейшем воспитывать себя не в каком-то одном направлении, но охватывать в своем формировании бесконечность по всем измерениям трех своих природ.

Помимо художественного идеала, представляемого во внешнем мире, нет и ничего запечатляемого в самом человеке. Но и помимо внутреннего идеала нет ничего, что было бы представляемо во внешнем, помимо внутреннего воспитания и образования нет и внешнего.

Поэтому в непрестанном взаимодействии находятся — искусство представления во внешнем и искусство внутреннего формирования,— лишь поддерживая друг друга, они могут существовать, и если нет одного, то немыслимо и другое.

Итак, сфера чувствования тяготеет в области эстетической к совершенной красоте, представляемой во внешнем мире; все внутреннее существо души, стремясь к полноте совершенства, склоняется в сторону этого центра тяжести, полагаемого ею вовне, и усиливается перенести его в самое свое средоточие. Душа полагает центр тяжести вовне лишь постольку, поскольку переносит его вовнутрь себя, а переносить может лишь положив его вовне.

Подобно тому как в мире физическом планеты образуются, потому что есть Солнце, а Солнце обретает свой облик, соотносясь с планетами, внутренняя красота формируется, соотносясь с внешней, а внешняя запечатляется во внутренней.

Подобно тому как в мире физическом сила тяжести, заставляющая Солнце и планеты тяготеть друг к другу, раскладывается на ту силу, которая притягивает к центру

Солнца все его части, и на те центростремительные силы, под действием которых все элементы каждой из планет притягиваются к ее центру, так и в эстетической сфере художественное влечение раскладывается на влечение к пластическому представлению вовне, формирующему внешнее, и влечение к формированию своего собственного субстрата в соотношении с внешним.

Как сфера чувствования тяготеет к красоте вовне, так в физической области организм — к внешней по отношению к нему жизни. Человек должен переносить законы организма на служащие для него раздражителями потенции неорганической природы, — только тогда, соотносясь с закономерно сконструированным внешним миром, он в свою очередь упорядочивает свое внутреннее, превращая его в нечто организованное.

Лишь в той мере, в какой неорганическая природа для человека — органична, в какой его собственная природа, словно в зеркале, отражается в ней, человек может возвышать свой организм к высшей жизни, к ничем не нарушаемому здоровью — он сопрягает с законом внешней природы те узы, что стягивают в единое целое внутренний мир человека, и тогда они не рвутся, и тогда светильник жизни не угасает.

Точно так же зачатие нового индивида требует, чтобы уже существовало органически сложившееся материнское ложе, существо, соотносясь с которым упорядочиваются и органически складываются все элементы, входящие в новый, нарождающийся облик, существо, представляющее для них канон, образец, согласно с которым они возвышаются до пластического облика и одушевленной жизни. Для эмпирического же опыта ложе неорганической природы бесплодно, и никогда не рождало оно на свет живого индивида.

И точно так же для дальнейшего существования новорожденного необходимо, чтобы соблюдалось правило внешних раздражителей, а именно: они должны действовать лишь тогда, когда испытывает в том потребность внутренний организм, — необходимо, чтобы всякому внутреннему изменению строго соответствовало изменение внешнее, чтобы за изменением внешним следовало изменение внутреннее, то есть все происходящее вовне и внутри должно быть закономерно соединено, сцеплено.

Природа, следуя своего рода предустановленной

гармонии, повсеместно берет на себя, в большей или меньшей степени, заботу о таком связывании внешнего и внутреннего,— человеку же остается распознать ее заботливость и примкнуть к ее усилиям, чтобы по неведению или под действием страсти не разрушить то, что старательно возводит мать Природа. Негр радуется жизни, живя на болотах, и болезненная тоска овладевает душой жителя Альп, когда отрывают его от родных гор.

Точно так же и дух будет тяготеть к внешней истине, и лишь в таком тяготении сложится, соотносясь с истинной во внешнем, внутренняя истинность его существа. Он отталкивается от ложного, стремится в конце концов достичь очевидного и, держась очевидности, обрести высшее свое достоинство.

Во внешний мир переносит дух свои формы; он математически конструирует то, что предоставляет ему внешний мир; соотносясь с конструкцией, в ней самой, он вновь придает себе форму и облик.

Стремясь к красоте, жизни, истине, человек органически образует себя для гуманности.

Человек, индивид стремится к истине, и в таком стремлении все индивиды тяготеют друг к другу, образуя человечество. В духе и в истине, в той мере, в какой истина — благо для человека, заключены первейшие узы, связывающие человека с человеком и образующие единый великий союз людей.

В сфере духа витает идеал, какого стремится достичь человек в обществе,— стремясь совместно достичь его, все стремящиеся связывают себя единой цепью совместного — возникает гражданское государство. То, что сопрягает здесь все части в целое,— это не сцепленность индивидуального, а нечто третье,— оно парит над головами всех,— это конечные цели, которые убедили людей выйти из варварского состояния.

В хаосе анархии бушуют и безумно сталкиваются неукротимые варварские страсти, инстинкт разрушения и инстинкт сохранения, вырванные из своего равновесия, творят чудовищное и сокрушают гармоническое. Дикими катарактами низвергается несдержанная сила и, шумя, крутясь и падая, пожирает сама себя, и все вещество, по которому несется неудержимый поток, обращает она в безвидную пену, радужно переливающуюся под лучами Солнца.

Бессчетные творения выходят из этой схватки, и всякое сложено из развалин погибшего; так вулкан громоздит каменные глыбы застывшей лавы, а следующим извержением громит их, так разрушает страсть построенное страстью.

Веками и тысячелетиями длится буйство возмущенных влечений, но наконец то тут, то там счастливым поворотом случая вдруг укрощаются бешеные силы, и дух начинает вступать в свои права.

Среди племен восстают властители; Закон материально воплощается в них, высшее нравственное достоинство вступает в них в тесный союз с властью, с вершины горы, куда вознес их единый глас народа, они бросают ясный, незамутненный взгляд на массы облаков, сталкивающиеся в долине у подножия гор, и силой своей умиряют бурю.

Кто посвящен в законодатели внутренним призванием и благоприятствующим случаем, тот осуществляет величайшую власть, какую только может объять влечение к представлению во внешнем; судьба такова, что миллионы платят ему дань, и миллионы для него — то неорганическое, что слагает он в организм и в чем запечатляет свое внутреннее существо, бессмертный для грядущих поколений.

Словно Бог в мертвом универсуме, творит он в живом мире людей, направляя круговорот поколений, как Бог — вращение миров.

Утверждая Правило и Закон в грубом людском веществе, он возвышает аморфное к форме, — образуется строй государства.

При этом способ творчества либо продуктивный, либо эдуктивный, либо составленный из того и другого — идеальный.

Законодатель продуктивен, если заимствует в Идею печать, которую налагает на людские массы, складывая их в государство, если все внешнее лепит и бесформенное формует, лишь следуя вызревшему в его духе возвышенному образу.

Человеческая природа, какую дает ему действительность, для него косна и вяла, она тянет к земле, зато он вырывает ее из состояния покоя и лени и направляет ее бег по определенным орбитам.

Он поднялся неизмеримо высоко над тем великим,

прекрасным, добрым, благородным, что ведомо простой человеческой природе,— в его душе пышут жаром бесконечные цели, единственно достойные в его глазах, и к этим-то целям гонит он плетью человечество.

А более кроткие чувства, какие природа вдохнула в сердце человека, чувства эти, рожденные в лоне изнеженности, он не считает достойными человека,— кто хочет подняться до высшего своего предназначения, тот должен с презрением вырвать их из груди.

Любовь для него пустая забава. Что любовь отеческая, что материнская! Уже государство потребовало себе все сердце человека; всеобщей любовью и братством, мелкой монетой, которую сам же он и чеканит, платит властитель людям за тяжкие жертвы, какие приносят они государству.

Искусства для него суетная игра, они изнеживают человека, разоряют суровый дух, какого требует от граждан государство; прекрасное для него — роскошь, одна только видимость, в погоню за которой устремляются низкие душонки, тогда как лучшие из людей, высоко поднявшись над обманчивыми созданиями искусства, парят в таких сферах, куда не залетают метеоры заблуждений.

Имущество, собственность представляются ему вторыми и более грубыми покровами, в которых, словно в темнице, затворяет себя человек, и без того вынужденный уже носить тяжелые покровы тела; собственность — железная одежда, в которой быстро угасает внутренняя деятельность человека.

Вместо этого он выставляет для всеобщего поклонения нечто высшее, абсолютное, пред чем обращаются в прах кумиры черни, идолы заблуждения. Высшее для него — свобода, отечество. Чудовищный, затуманенный образ смутно рисуется в бесконечной дали, требуя от людей верности и жертв.

Отечество — оно должно заполнить сердца всех и занять всего человека, со всеми его наклонностями; все прочие побегы срезаны, все соки — в одну эту ветвь. Отечество — республика, она всем детям мать, и всем матерям дочь, и всем живым сердцам невеста; изначальная красота лишь здесь и восседает на троне, полная высокого достоинства.

Свобода — величественный образ, единственно достой-

ный занимать фантазию; изваянный по образцу Идеи, он внушает возвышенный энтузиазм тому, кто забывает себя, погружаясь в созерцание ее. Вот собственность, единственно достойная человека, единственное имущество, которым каждый обладает сам по себе, потому что все остальное — общая собственность, лишь предоставляемая отдельному человеку на началах равенства.

Так властитель судит теоретически; а желая воплотить на практике найденное в теории, он жестоко губит и давит все, что встречается у него на пути,— губя людей, он, ангел смерти, парит над веком в облаке господствующей Идеи.

И вот они лежат на земле, во прахе, люди, и жуют свою жвачку,— люди, каковы они на деле, но высоко в заоблачной дали светит ему образ того, чем должны они стать. Он громоздит горы трупов, чтобы приблизить к своему идолу оставшихся в живых.

Перед его глазами шумит людской поток, целый человеческий род плывет в этом потоке, жизнь человеческая — капля в нем; когда миллионы этих капель обращаются в водяную пыль, и испаряются, и уносятся ураганами, которые он вызывает, он не придает этому большого значения.

Если природа, насылая мор, истребляет людей, и, как думается ему, совсем бесцельно, то, конечно же, он может приносить человеческие жертвы возвышенному идеалу и шагать к далекой цели по трупам.

Верша революции, он дерзко экспериментирует; когда распадутся все узы, связывающие людей, когда падут все преграды, разделяющие сословия, и замолкнут правило и закон, вот тогда, думается ему, он ничем не будет связан в своей деятельности и фантазия его возрадуется необозримому полю, открывшемуся перед ее способностью творчества.

Он препоясывается громами ужаса, молнии сыплет он на головы тех, кто тщится остановить в его движении дух времени, когда вершит он свои подвиги.

Теоретическим образцом продуктивного метода может послужить для нас Платон, его государство построено по типу Идеи. Примером практической реализации теоретически найденного послужат в наши дни якобинцы.

В экспериментировании, в бешеных схватках революции пластически выявляется сила продуктивного власти-

теля; эдуктивный же в своей пассивности будет лнуть к наблюдению и в своей постоянной страдательности возвысится лишь до того, что может увидеть или осязать органами чувств.

Перед ним почтенная древность; все поросшее плющом и мохом, покрывшееся ржавчиной для него свято на все времена, все это уже стало собственностью природы, и ничего этого нельзя даже касаться.

Массивом гранитных гор, громадных, крепких, непоколебимых, высится пред его взором Предание; эти горы, опирающиеся на самый остов творения, неприступны святотатцу, который решится нарушить их покой, и скорее погребут его под своими развалинами.

Тот, другой вперился глазами в будущее и не отводит от него своего взора, а у этого глаза открыты лишь прошлому. История — единственная книга, какую он читает; что никогда не существовало и не поверено опытом — для него пустая суета, бесплодная спекуляция, метафизический хлам, не стоящий и ломаного гроша.

А все существующее в сфере его деятельности он хранит свято, благоговейно почитая, все это для него — залог, передаваемый через него седыми временами прошлого грядущему, письмо, на которое наложили свои печати долгие века, он же не смеет сломать сургуч и распечатать письма.

Все что ни на есть нелепое и бесполезное, если только получило оно в незапамятные времена санкцию эпохи, для него почтенно, существенно; ни одной нити нельзя вырвать из путаной ткани, которую именует он своим палладиумом, чтобы тотчас же не распустилось все целое.

Царское величие для него прямое истечение божества; кто осмелится проникнуть сквозь нимб, окружающий чело помазанника божия, кто дерзнет хотя бы пальцем тронуть человека, в лице которого мир высший вступает в наш земной мир?

Реальные люди и человеческая натура, какую представляет в его распоряжение эпоха, — все это для него числа, которые можно складывать; в его душе не составилась идеал человеческого, и после каждого шага, который делают люди вперед, он дивится на достигнутое и не устает поражаться совершенству, на какое считал людей вовсе не способными.

Смертельно ненавидит он любые новшества, и, как всякий год Земля начинает свое беспеременное кружение вокруг Солнца, так ему хочется, чтобы народы кружили вокруг его трона, не сбиваясь с пути ни вправо, ни влево.

Революции — мерзость перед ним; что есть, то и должно оставаться навсегда; счастье в руках не принесет он в жертву ненадежному будущему. Губить людей ради блага грядущих поколений — это для него безумие; покупать кровью одного-единственного человека самый лучший на свете государственный строй — это слишком для него дорого.

И разгорается борьба не на жизнь, а на смерть, как только он, встав во главе целой нации и разделяя подобные взгляды, приходит в столкновение с метафизиками, равным образом поддержанными народной силой, — тогда уж гению века лучше совсем закрыть глаза: война, опустошение становится повальным мором, ужасная Смерть бродит среди людских поколений и душит одних руками других, в шуме и хаосе исчезают с залитой кровью Земли добродетель, нравственность, справедливость.

Образцом величайшей последовательности в применении эдуктивного метода послужит нам Питт, — лишь однажды отклонился он от прочерченной им линии, и в том заключалась его погибель⁴⁶.

А в идеальном ваятеле государств обе крайности должны мирно и дружески сосуществовать; все то, чему опыт не дал унести вместе с потоком времен, сохраняя в истории словно мумию, и все то, в полезности чего убеждают наблюдение и пристальное всматривание в ход вещей, и все, что вызвано к жизни экспериментом, — все это должно обрести прочность, связь и форму в бесконечности Идеи, подобно тому как если раствора достаточно, то соли кристаллизуются, образуя геометрические тела, — тогда материал начинает жить в Идее и выходит на свет величайший идеал государства.

Чем иным была система крайнего противопоставления различной власти в государстве, что предписывалась последним его переустройством, как не попыткой равномерного распределения весов между рычагами государства, то есть стремлением и в этой области достичь математического идеала? Однако динамическая конструкция была рассчитана неверно, и решение оказалось неправильным.

Система равновесия государств была изобретена тогда, когда дух в своем стремлении к идеалу открыл, что мироздание было упорядочено без его участия, и пожелал упорядочить по этому образцу и сам беспорядочный людской смысл — сконструировав покой в мире политики.

Сама судьба толкала к этой цели Бонапарта; потомство выступит судьей его деяний и решит, оказался ли он достоин великого призвания или заблудился на пути к цели.

Итак, и в политике, складывающей государства из людей, как и повсюду, тот же раскол на плюс и минус и вновь единство раздвоенного.

Все то, что подлунная политика органически устроит для посюсторонней жизни в земном кругу, повторяется в том, что надлунная религия разыскивает относительно продолжения нашего существования по ту сторону, в лоне вечности.

Продуктивный законодатель рисует нам Бога бесконечным, абсолютным Умом, это возвышенное разумное существо высоко поднято над пространством и временем, и эти время и пространство для него лишь органы, которыми возвещает он о себе; если теперь к этому средоточию мира законодатель привяжет на периферии мистическое плетение своей религии и, пользуясь своей творческой силой, заполнит подобными плетениями весь свой дух, то он выступит как религиозный метафизик, — искорка промелькнула в сокровенных глубинах его духа, и вот эта искорка привела в действие и все самое внешнее в нем. Тогда само дыхание вдохновенного рождает откровение.

А фетишист, эдуктивный, видит бога и в полой тыкве и в камне, дереве, змее; его непробудившийся дух скован самым узким, ближайшим окружением и заполняет лишь то пространство, какое открыло ему осязание; во всем гигантском древе творения он знает один листок, к которому присосался, и весь мир сводится у него к этому листку, — тогда он дает нам естественную религию, эмпирию, в противоположность ведению, которое первый законодатель утверждал перед нами своими чарами. Индивидуальное затронуло чувства второго, и этому затронувшему его он поклоняется как божеству, тогда как первому едва доставало для поклонения самой бесконечности.

Посредине между мистицизмом и фетишизмом витает третье — идеал, чтящий творца лишь в сотворенном, в твари; неутомимо вслушиваясь, всматриваясь, исследует он законы обоих миров, в порядке земного мира познает упорядочивателя, по земному порядку составляет себе образ устроителя всего, в законе усматривает давшего закон и ни собственное достоинство не разменивает на недостойные предметы, ни жизнь свою не топит в жизни абсолюта. Такой идеал, низведенный в сферу чувствования, есть миф.

Отсюда раскол и кровавая борьба разошедшихся сект, а единство лишь в идеале.

Индивид, человек стремится к прекрасному, и в этом стремлении все индивиды тяготеют друг к другу, образуя единое человечество. В прекрасном заключены новые узы, прочно связующие человека с человеком и образующие единый великий союз людей.

Пред душой человека носится идеал, какого стремится достичь он и сам по себе и в обществе себе подобных, — стремясь совместно достичь его, стремящиеся связываются, образуя эстетическое государство.

Когда красота увлекает людей и связывает их в единое целое, влекомые устанавливают порядок в отношениях друг с другом, и, как правило всего упорядочиваемого, слагается строй добронравия и благопристойности, — в сфере красоты складывается кодекс пристойного, подобающего.

Итак, красота в той мере, в какой пристойное совпадает с нею, — вот что возвышается среди общества как законодательная сила. То великая владычица, упорядочивающая и повелевающая; когда, бессильный, молчит Закон, ее слово по-прежнему сохраняет силу; она подает знак — и укрощены безумные инстинкты, словно львы, смиренно лежат они близ ее трона и, послушные велению, уж не раздирают тела друг друга. Она увлекает души своим ритмом, тогда как закон влечет их силой, решительно и властно.

Поэтому благонравие — это закон, но живущий в душе, нашедший приют в сердце, тогда как закон духа восседает на троне в уме человека.

Все индивиды тяготеют в сфере духа к политическому и религиозному государству, в сфере души — к государству эстетическому. Каждый же индивид сам по себе

будет испытывать симпатию к другому в духе, будет испытывать любовь — в душе.

Когда в своем полете встречаются умы, то тяга, их сблизившая,— это симпатия; в самом средоточии нашего существа бьет ключом такая незримая сила, которая, как избирательное сродство⁴⁷ в сфере ума, сопрягает родственные существа.

Если влечение к истине и справедливости подобно изначальной силе притяжения, связующей единой цепью целое мироздание, обращает в целое весь универсум духов, то симпатия подобно сцеплению действует лишь на поверхности, при непосредственном соприкосновении, однако действует тем проникновеннее,— без нее царство духов обратилось бы в глухой и мертвый Аид.

Подобно тому как твердое ядро Земли окружено атмосферой, а высоко над нею, в голубизне небес, куда не проникает и самый тонкий газ, пребывает свет, который, не встречая себе ни в чем препятствия, не удерживаемый материей, распространяется со скоростью мысли, симпатия высоко поднялась над ограничениями вещества,— она не задерживается в организме и в его атмосфере — душе; высоко в Эмпирее, куда не проникают пары страстей, где слабеют чистые лучи духа,— там творит она незримо и неслышно, слагая в эфирный облик рассеянное вещество мира духов.

Как ода в поэзии — это чистый продукт духа, едва затрагивающий чувство, так и дружба обитает лишь на тех высотах,— нежный альпийский цветок, она растет лишь в самом чистом эфире и погибает в более тяжелом воздухе земли.

Симпатия, какую испытывают друг к другу мужчины,— продуктивная симпатия; идея внушает нам образ друга, мы переносим этот образ на человека, настраиваем его в лад с собою, и двое, гармонически настроившись, притягивают друг друга.

Симпатия, какую испытывают друг к другу женщины,— эдуктивная; восприятие рисует в душе женщины образ подруги, и, когда такие образы обоюдно созвучны, двое настроенные в тон притягивают друг друга.

Симпатия, какую испытывает мужчина к женщине, будет симпатией идеальной; образ, сложившийся в уме мужчины, переходит благодаря подруге в жизнь,— она же возвышается к этому образу и лепит себя, сообразуясь

с ним, так что живым обликом родственной души встает перед взором мужчины то, что спало в глубине его духа.

Любовь — это симпатия, низводимая в сферу чувствования, душу.

Человеческий род распадается на единства, мельчайшие частицы, атомы, однако единства эти — не элементы, они и сами по себе расколоты, расколоты на мужчин и женщин; единство же в такое раздвоение вносит любовь.

У женщины в духовной сфере способность восприятия, схватывающего феномены внешнего мира, преобладает над мыслительной силой, которая неумоимо производит явления своей собственной, ничем не скованной деятельностью. Нужно сначала, чтобы внешняя природа воздействовала на дух женщины, и лишь тогда, в противодействии, он проявит себя.

У мужчины, напротив, идея оставляет далеко позади себя все воспринимаемое, он подходит к явлениям как повелитель их, а они обязаны покорствоваться ему. Он творит изнутри вовне, во внешнюю природу, и, встречаясь с ее противодействием, радуется собственной силе.

В душе женщины непосредственное чувство преобладает над фантазией, внешнее, едва касаясь своим веянием подвижного чувства, приводит его в колебательное движение, — это ощущение; лишь на его колебания, противодействуя, откликается аффект.

В мужчине же наиболее подвижна фантазия; когда его собственный дух касается ее изнутри, она звучит в ответ ему, — это аффект, и лишь тогда, когда эти звучания замолкнут, его непосредственное чувство обретет восприимчивость к резонансам внешней природы в ощущении.

В организме женщины возбуждение под влиянием внешнего преобладает над взволнованностью под влиянием внутреннего; нежна и податлива ткань ее нервов, но не столь упруги мышечные волокна. Внешние энергии действуют как раздражители, и возбуждение сильно и устойчиво, слабее реакция на раздражения изнутри.

В мужчине, напротив, взволнованность под влиянием внутреннего превзойдет возбуждение под влиянием внешнего; крепки и туги, способны к сильному сжатию мышечные волокна, но не столь тонка и нежна ткань нервов. Внутренние энергии действуют на них раздражающе, сильно и устойчиво волнение, но слабее реакция на внешние раздражители.

Поэтому то, что обращается у мужчины вовнутрь, то у женщины лежит на поверхности; что действует в мужчине вовне, то возвращается в женщине вовнутрь.

Созерцательная способность мужчины откликается на идею, а у женщины — на воспринятое во внешнем мире; дух возбуждает фантазию мужчины, и точно так же внешняя природа — непосредственное чувство женщины, так что внешняя природа для нее направляющий дух, указаниям которого она следует; неорганические силы действуют на нежные нервы женщины, заставляя их судорожно трепетать, и точно так же внутренний огонь страсти возбуждает в мужчине рычажный механизм мышц и гонит по жилам горячую кровь.

Способность восприятия — это мыслительная сила, отчуждаемая вовне; фантазия — непосредственное чувство, обращенное вовнутрь, подобно тому как взволнованность внутренним становится внутренним возбуждением. Женское — это мужское, вывернутое наизнанку, так что все внутреннее обращено вовне.

У мужчины средой-проводником служит внутренняя сторона поверхности тела, заряд проводится из внутреннего электрического моря огня в средоточие духа, а оттуда уже заряжается фантазия. Отводится же заряд во внешнюю природу, — в нее изливается его сила, и он экспериментирует в ней по собственному произволу.

У женщины средой-проводником служит внешняя сторона поверхности тела, заряд идет из внешней природы, достигает непосредственного чувства, от него же вовнутрь бежит то, что отталкивает этот заряд. Природа экспериментирует в духовной сфере женщины.

Поэтому у мужчины извне — плюс, активная деятельность, изнутри — минус, пассивная восприимчивость; у женщины извне — минус, пассивная восприимчивость, изнутри — плюс, активная деятельность; поэтому женщина — это мужчина, но с заменой полюсов на противоположные.

А подобно тому как притягивают друг друга дружественные полюсы магнита и положительные и отрицательные заряды стремятся друг к другу, так стремятся друг к другу мужчина и женщина, а что притягивает их и в чем склоняются они друг к другу, — это любовь.

К прекрасному, к идеалу, стремятся мужчина и женщина, и, в то время как они стремятся к этой одной

точке и усиливаются перенести ее вовнутрь себя и изнутри себя представить вовне,— они тяготеют друг к другу в любви.

Третье — вот что воспаряет над их головами, что стремятся произвести они в себе, а затем реализовать вовне,— встречаясь в таком стремлении своими противоположностями, они сопрягаются в нем друг с другом цепью единства и взаимосвязываются своими дифференциями.

Инакородность в обоих стремящихся, инакородность и в стремлении каждого,— одной будет любовь мужчины, иной — любовь женщины.

Подобно тому как с заряженного положительным электричеством острия слетают венчиком лучи, как светящаяся материя, исходя из одной точки, распространяется вширь и пролагает себе путь через встречающиеся ей на пути преграды,—

Так продуктивна и любовь мужчины; из одной точки идеи она воздействует вдаль в среде чувства, она расходится вширь лучами, прилепляется к однородному себе и отталкивает противодействующее.

Любовь мужчины как в своем истоке, так и во всяком новом проявлении своем есть аффект.

Подобно тому как заряженное отрицательным электричеством острие лишь накаляется и неярко светит в одной точке, а рассеянные лучи, падающие из положительно заряженного тела, собираются в одной этой звездочке, и повисают на самом кончике, и беспрестанно струятся внутрь острия,—

Так эдуктивна и любовь женщины; лучи, на которые расходится любовь мужчины, собирает в фокусе ее чувство, хранит ее грудь, и одной пламенеющей точкой горит в ее сердце то, что окружало светлой атмосферой все существо мужчины, и горит и не гаснет,— пока прибывает к ней извне сам поток.

Любовь женщины как в своем истоке, так и во всяком новом проявлении своем есть продукт ощущения.

Любовь мужчины, начинаясь в глубине, бурно вырывается наружу, вся его поверхность фосфоресцирует,— осциллируя, этот прибой вновь катит затем вспять, назад, в глубину; а женщина более спокойно воспринимает такое воздействие, но на внутренней поверхности накапливается жар, чтобы тогда, когда в мужчине произошла смена полюсов, вырваться наружу и воздействовать вовне.

Поэтому любовь мужчины явится прежде всего на поверхности тела, изливаясь отсюда светлыми потоками. В сокровеннейших глубинах женщины скроется она, лишь ей одной понятная — лишь ей одной зримая, для нее одной реальная во всем величии, во всей полноте.

Если любовь мужчины скорее подобна вулкану, извергающемуся с грохотом и разряжающемуся потоками лавы, то любовь женщины скорее уподобится скрытым силам, что таятся в глубочайших недрах Земли и сотрясают и колеблют ее, проходя по ней словно волны морские.

В любви мужчина дает — так что наружу изливается его внутреннее изобилие, а женщина воспринимает, в ее чреве есть простор для того, чтобы хранить и любовно пестовать то, что таил в своих глубинах мужчина.

По своему же существу мужчина склонен брать, — и что он дает и что берет, все это в равной мере вольное изливание его внутренней деятельности; его достоинство — действие. Женщина же по существу своему пассивна, — то, что предлагают ей, она принимает преданно и отвечает своими дарами; но она не отправляется вдаль, чтобы брать и отнимать.

Вся природа сошлась для женщины на ее любимом, и в эту природу она погрузилась, забыв о себе; этой вселенной всецело принадлежит она, ее жизнью только и живет. Поэтому любовь женщины — это преданность; лишь тогда, когда совершенно забывает она о своей личности ради мужа, она любит вполне, любит по-настоящему.

А для мужчины любимая женщина — сокровище и святыня, в ней его деятельность обрела наиболее достойный предмет, в ней встречает он самую гармоничную ответную деятельность. Обретая возлюбленную, он впервые радуется всему богатству своей внутренней природы, потому что может одарить этим богатством. Поэтому любовь мужчины — это самостоятельность; лишь тогда, когда любит он вполне, любит по-настоящему, он возвышается до полноты личности, — которая и отчуждает себя вовне и при этом все же хранит свою свободу.

Мужчина пробуждает свое чувство идеей; перед его фантазией реет образ возлюбленной, высокий, прекрасный, благородный. И он стремится возвысить до этого образа прилепившееся к нему любимое существо. Поэтому любовь мужчины — формообразующая: он стремится придавать форму тому, что любит.

А чувство женщины трогает мужчина, каков он в жизни на деле, и женщина, когда она любит, стремится, забыв о себе, погрузиться в этот образ, изведать его до конца, проникнуть в самые тайные уголки его сердца и так, посредством опыта, составить идеал, который заключит она в своей груди, к которому будет лнуть словно плюш.

Поэтому любящему мужчине женщина дает материал, в который переносит он свою форму, а мужчина дает женщине форму, наблюдая которую она может возвысить свой собственный материал до пластического облика. Сливаются и образуют прекрасное конечное два начала — одно простирающееся в бесконечность и другое в бесконечность сжимающееся.

Любовь и симпатия притягивают души; сила, словно цепями соединяющая души, сливающая их воедино, — все та же сила, которая содержит в единстве наш внутренний универсум и преломляется при встрече с внешним миром.

Любовь есть симпатия, низводимая в сферу чувствования, и точно так же половое влечение есть любовь, отражаемая в сферу организма.

У мужчины аффект непосредственно изливается в соответствующие, возбуждающиеся под действием внутренних органы тела; возбуждаемая мышечная сила стремится наружу и ищет предмет, в котором могла бы доказать свою пластическую энергию.

Живое явится предметом стремления; жизнь тела уже не в состоянии удерживать в себе все изобилие силы, — жизни чужого тела предстоит вобрать в себя и хранить изливающееся через край, окутать воспринятое материей и, заботливо пестуя его, ввести, обновленное, в бытие.

Женщина и предоставляет мужчине эту жизнь чужого тела, есть в ней простор для того, чтобы вобрать в себя все изобилие его силы, есть и материал, в котором он может доказать свою пластически-творческую энергию; целое творение таится в ее ложеснах, и этому творению должен он придать облик своим действием.

Аффект сказывается у мужчины в мышечном возбуждении, он должен воздействовать на женщину, возбуждать ее, вызвать в душе ощущение, — лишь тогда возникает ответный аффект, и лишь его воздействие вызывает мышечное возбуждение.

Итак, и в половом влечении свой дуализм, и в нем свое продуктивное и эдуктивное начало, положительный фактор — активная деятельность, отрицательный — пассивная восприимчивость, и в нем тоже свое единство раздвоившегося — совокупление.

В симпатии проникают друг друга умы, души сливаются в любви, а организмы, испытывая восторг бытия и чувствуя высшее горение жизни, держат друг друга в объятиях, и тогда, в миг величайшего взаимопроникновения, совершается первый во всем природном творении акт, новый дух ступает на лестницу существ, новая душа окружает его своим зодиакальным сиянием, загорается пламя новой жизни и новое существо призывается в бытие — это начало нового, обособленного существования.

Продуктивное стремится к материалу и придает ему форму в своем порыве вовне; эдуктивное стремится к форме и дает предмету стремления материал своей способностью внутреннего.

Поэтому во взаимодействии полов женщина дает материал, органическую материю, способную принять пластический облик, мужчина придает форму бесформенному, а тогда форма и содержание сливаются и дают новую жизнь.

Когда же идущая вширь сила мужчины придала течучести тугому веществу, когда тяготеющая к слитному сцепленность встретила противоположную себе силу и в их ничем не скованной антагонистической борьбе аморфное может возвышаться теперь до облика, тогда в ложах женщины кристаллизуется новый организм и в самый живой миг целой жизни зажигается искра новой жизни.

Самое лучшее, самое органичное, что только есть в ее организме, женщина отдает плоду своей любви; высшую форму, какую только способен он производить, отдает мужчина плоду своей силы, и тогда новое существо занимает место среди живых.

В единый миг мужчина отдает все, что только может отдать, женщина же действует воспроизводя, длительно. И когда носит она зачатый плод под сердцем и когда потом кормит грудью младенца — во всем одно и то же влечение, то самое, которое вызвало живое к жизни, а теперь бдит над развитием и сохранением призванного жить.

Поэтому любовь женщины переходит в материнскую любовь, и, подобно тому как любящие склоняются друг

к другу в любви, дитя склоняется к матери и в материнской любви завязываются узы, соединяющие людей в семье. Одна любовь — сила вторичная, другая же — изначальная.

Когда взаимодействуют продуктивная сила мужчины и эдуктивная восприимчивость женщины, оба они, и мужчина и женщина, стремятся достичь идеала, в котором были бы связаны продуктивность и эдуктивность, и стремятся представить такой идеал вовне, наружно.

В таком идеале человеческого существа, если бы он когда-либо существовал, будучи реально представлен, должны были бы слиться мужское и женское начала. Однако оба они пребывают в чистом противоположении; одно исключает другое, а если одно достигло наивысшего расцвета, другое по необходимости сводится к минимуму.

В мужеженщине ⁴⁸, если бы такое существо когда-либо существовало, будучи реально представлено, все круговращение человеческого рода было бы вполне завершено, — замкнутое в самом себе, это неслыханное существо пребывало бы довлея себе на весь срок своей жизни, бесплодное, ничего не производящее, последняя завязь древа жизни.

Поэтому противоположности вынуждены разделиться между двояким; представить такую двоякость как таковую, в обособленном виде, — вот на что направлены стремления в момент зачатия. Миг зачатия, миг произведения нового существа, когда, забыв о себе, зачатые существа исчезают друг в друге, — это миг величайшего единства раздвоенного, и лишь это мгновение есть представление идеала первозачатия.

Поэтому в совокуплении идеал — это новое совокупление, такое, в котором сольются воедино существа, вызванные к бытию этим самым актом, — тогда две жизни, в которые внесла раскол Природа, вновь переходят друг в друга, рождая единую жизнь.

Вот почему продукт отдельного акта зачатия есть лишь фактор последующего совокупления; при этом соотношение продуктивной и эдуктивной силы, перевес той или иной предрешает, будет ли выходящий на свет новый фактор положительным или отрицательным, то есть будет ли продукт мужского или женского пола.

Первозачатие — это точка окружности, в которой сходятся две образующие угол стороны, затем стороны эти

расходятся в одном направлении и в другом, чтобы вновь сойтись в другой точке окружности, в новом акте, в котором совокупаются зачатые в первом, — и так колесо жизни катит по путям времен, и так вьется чрез бесконечность циклоида человеческого рода.

Что всемирное тяготение в неорганической природе, то стремление к истине в природе духовной. Подобно тому как все тела во всей обширности универсума тяготеют к идеальному центральному телу, которое ускользает от них в бесконечность и по сравнению с удаленностью которого любое измеримое пространство всего лишь точка, так все умы стремятся к одному и тому же идеальному средоточию: в его сторону бесконечно разворачивается созерцание, но не может достичь его и фиксирует его лишь в рефлексии.

Если сцепление есть сила всемирного тяготения в индивидуальном теле, то тяга к абсолютному идеалу в индивидуальном духе есть симпатия. Слипание частиц вещества — первая ступень, на которой сказываются специфические качества вещества, и точно так же симпатия — это точка, уже овеваемая чувствами.

Как во внешнем мире все стрелки, которых коснулся магнит, стремятся к одной точке, так души склоняются к одному полюсу — красоте. Всемирный магнетизм проявляется в индивидуальных телах как притяжение полюсов, и точно так же полярность душ сказывается между индивидуальными существами как склонность и как любовь.

И, наконец, как в неорганическом мире два фактора электричества распределяются между различными группами тел, проявляясь в них лишь при электризации, причем при соприкосновении и разряджении тел оба фактора переходят один в другой, что сопровождается взрывом и вспышкой света, и взаимно связывают друг друга, как в процессе горения положительный кислород соединяется с отрицательным сгорающим телом и при переходе их выделяются пламя, свет и тепло, —

Так и половое влечение раскаляется на активное тяготение и пассивную способность зачатия, — то и другое, распределяемое между организмами обоих полов, конструирует во взаимодействии своем величайший жизненный процесс, в котором зажигается искра новой жизни — как горение рождает новое пламя.

Так, следовательно, и здесь отражаются друг в друге

две природы и весь универсум внешнего повторяется в нашем внутреннем мире; мироздание предстает пред нами в человеческом облике,— одно лишь продолжение другого, внешний мир сформован в нас же самих, по образу и подобию божьему.

Инстинкт — вот чем определяется животное, и на самой низшей ступени все же не оставляет его слепое влечение; стремление к внешнему проявляется как тяга, и природа, пользуясь этой тягой, соединяет полы и предотвращает вымирание целого рода живых существ.

И подобно тому как при сгорании выделяется тепло, которое само, однако, не горит, так в инстинкте проявляется и любовь,— она может сопровождать инстинктивно совершаемые действия, однако поднимается высоко над ними и сама по себе совершенно не способна на материальное содействие.

Поэтому человек, любя, возвышается до любви, и только у него одного есть душа, способная на такое мягкое, кроткое влечение, какого не знают более грубые органы животного.

Как при нагревании тел может выделяться свет, который сам по себе греет, но не нагревается, так проявляется в любви и симпатия, для которой даже само посредничество любви слишком материально и которой, чтобы сиять нам, не нужна никакая среда,— чистое лучение, она, не нуждаясь в споре, пребывает в самой выси.

Поэтому лишь высшая органическая форма сумеет прикоснуться к сфере симпатии, лишь чистейшая духовность будет послушна ее влечению; возвыситься до симпатии может лишь человек — постольку, поскольку он способен к бесконечному воспитанию и образованию.

По нисходящей линии симпатия перейдет в любовь, а затем в инстинкт, или же, наоборот, по восходящей линии инстинкт перейдет в любовь и преобразится в симпатию. И в том и в другом направлении движение может задержаться на любой ступени.

В дружбе симпатия останется, целокупная, на своих высотах, в сферу чувствования она войдет как любовь и так задержится в ней; наоборот, инстинкт будет неограниченно царить в кругу всего животного — это сладострастие; возвышаясь в сферу чувствования, инстинкт соединится с любовью.

Когда же два существа сопрягаются симпатией, лю-

бовью и инстинктом, в них выражается все человечество, — словно по электрическим проводникам, пробегает по ним искра жизни и входит в новое порождение. Лишь тогда все силы приходят в самое энергичное, оживленное движение, и лишь тогда во всем кругу взаимосвязанного не остается ни одного пробела, который не был бы заполнен.

Что притягивает друг к другу планеты и Солнце, — пассивность планет, воспринимающих воздействие извне и послушных всякому влечению, не могущих существовать без такого воздействия, активность Солнца, светоносного, действующего изнутри вовне, неустанно творящего во всех направлениях, — эти же самые мужское и женское начала мироздания мы вновь обнаруживаем в человеческом кругу, в том, как сопрягают и связывают они индивидов, образуя из них органическое целое.

В любви мужчина — положительный, женщина — отрицательный фактор, оба стремятся к красоте вне себя и взаимно переносят ее друг в друга.

В такой деятельности перенесения красота раскалывается — на красоту положительную, энергическую, полную достоинства, и красоту отрицательную, тающую, прелестную, грациозную. При таком разделении красота первая — удел мужчины, вторая — женщины.

Энергическая красота — вот что любит женщина в мужчине, грация — вот что привлекает мужчину в женщине. Мужчина явит силу, органически сложившуюся в красоту, женщина — восприимчивость, возвысившуюся до органического склада.

Подобно тому как в барельефе прекрасная форма выступает вперед, стремится вовне и является перед нами как возвышенное, — так и прекрасная энергичность мужчины; как в инталиях прекрасная форма погружается внутрь, представляясь лишь отпечатком выпуклого рельефа, отраженного в них, — так и вся прелесть и привлекательность женщины.

Когда красота задерживается в индивиде, она становится эстетическим образованием, а в таком образовании вновь будет царить раскол, проявившийся и в красоте.

Если формирование мужчины предоставлено самому себе, то в нем проявляется тенденция перенапрягать энергию под чрезмерным давлением внутренних сил и вследствие того вырождаться в жестокость. Средством вос-

становить нарушенное равновесие и вернуть заблудшего к единой светлой точке служат эдукты красоты в неорганическом мире и женская грация в мире живом.

В одном случае эдуктивное искусство укрощает чрезмерность сил и тем самым действует угнетающе, в другом — женская прелесть умиряет безумное течение потока, рвущегося из берегов и сияющего опустошить окрестности.

Если формирование женщины предоставлено самому себе, то в нем проявляется тенденция впасть в состояние изнеженного безволия под влиянием чрезмерной мягкости и вследствие того заходить в противоположную мужчине крайность. Средством восстановить нарушенное равновесие или предотвратить его служит энергия мужчины.

Подобно тому как в неорганической природе продуктивное искусство пробуждает от летаргического сна спящие силы природы, заставляет их творить, то есть действует возбуждающе, так в живом мире действует энергия мужчины; женщина может опереться на него и, пока волны его сил бьются о нее, стоять уверенно и крепко.

Поэтому душа возвышается до величайшего формирования лишь благодаря эстетическому взаимодействию полов, и в свою очередь душа способна любить лишь в той мере, в какой уже сложилась сама по себе.

Мужчина составляет положительный, а женщина — отрицательный фактор влечения. Организм стремится к организму вне его, пытается через посредство его возвыситься до внутренней гармонии. Итак, свободная, ничем не сковываемая жизнь — вот та точка, к которой склоняются оба пола в своем влечении, точка, которую они стремятся взаимно произвести друг в друге, а совместно действуя — вовне.

При таком взаимном переносе жизнь раскаляется на положительное начало, в котором преобладает сила, и на отрицательное, в котором обретается восприимчивость к силе.

Доля мужчины при таком разделении будет первой; подвижная мышечная сила — вот чем будет характеризоваться его органический склад; на долю женщины выпадет иное — волокна ее нервов явят такую возбудимость, что будут откликаться на самый тихий тон.

Органический склад мужчины таков, что, если предоставить его самому себе, в нем под воздействием чрезмер-

ной мышечной энергии проявится тенденция к перенапряжению внутреннего волнения, а потому будет достигнута крайность тугого, набухшего. Чтобы восстановить равновесие между взволнованностью внутренним и возбужденностью внешним, необходимо обратное ответное действие женщины.

Подобно тому как астенические потенции неорганического угнетают и смиряют чрезмерность органической силы и ослабляют слишком туго натянутые волокна, так восприимчивость женщины должна служить проводником, в котором может разряжаться чрезмерная раздражимость, чтобы вновь установилась нарушенная внутренняя гармония.

Органический склад женщины таков, что, если предоставить его самому себе, в нем вследствие преобладания возбудимости под влиянием внешнего проявится тенденция к вялости, слабости мышечной силы и чрезмерному раздражению нервной способности. Чтобы восстановить нарушенное равновесие или предотвратить его нарушение, женщине служит продуктивная сила мужчины.

Подобно тому как стенические потенции неорганического поднимают силу ослабевших мышц, угнетают чрезмерную возбудимость под влиянием внешнего и натягивают вялые волокна, так в кругу живого стеническая деятельность мужчины возмещает женщине недостаток раздражений, снимает судорожные колебания вялых нервов и восстанавливает нарушенную гармонию внутреннего.

Свободная, ничем не скованная жизнь на ступени организма — вот что такое здоровье, заявляющее о себе хорошим самочувствием. Организм возвышается до наилучшего здоровья лишь в физическом взаимодействии обоих полов, лишь благодаря ему хорошее самочувствие сохраняется постоянно и менее всего нарушается, и, обратно, организм лишь в той мере способен к такому взаимодействию, в какой уже поднялся до высшей жизни в себе.

То, что показали мы для организма и души с их влечением и любовью, можно показать и для духа с его симпатией. Прекрасное равновесие духа создается лишь описанным взаимодействием полов.

Так Природа поступила мудро, связав благополучие и сохранение человечества с производством последующего

поколения людей; то самое, что дарует бытие производимому на свет поколению, обеспечивает и производящим его долгую жизнь и внутреннюю гармонию, и только благодаря такому порождению и сохранению Природа хранит человечество, не позволяя ему погибнуть в потоке времен.

Прежде мы видели, что перед нами вырастает двоякий художественный идеал — один мы запечатляем в неорганическом мире, который обособлен от нас и находится вовне, другой мы запечатляем в живой материи, которая соединяется с нашим собственным существом.

Тот же идеал, который вытекает из взаимодействия обоих полов, соединяет эти два идеала, и все, чем характеризовались они по отдельности, сходится в нем. Он представляем вовне и запечатляется в живом, он занимает место в неорганической природе, а сам — не неорганическое.

Будучи вне нас, он лишь продолжает нас самих, он — живой, но жизнь его — не наша собственная; идеал этот — третье, и не совсем мы сами и не совсем чужое, это новое, самостоятельное существо, встающее посредине — между нами и внешним миром.

Но чтобы во всей чистоте представить такое существо и чтобы представляемое, пока оно зреет, возвысить до чистого пластического облика, сами ваятели его уже должны возвысить себя до высшего формирования, до высшей жизни, и лишь в той мере, в какой приближаются они к такой вершине, они запечатляют достигнутое ими в новом живом существе, и лишь в той мере, в какой запечатляют они жизнь и облик в представляемом существе, они сами возвысились до того и другого.

Представляющее искусство придает пластический облик тому, что выступает вовне; когда его создание отрывается от нас, оно покоится в себе, в своем собственном существовании, а с нашим собственным бытием сопряжено лишь той связью, какую мы сами вложили в его формы.

Формирующее искусство⁴⁹ деятельно создает то, что замкнуто в сфере нашей собственной индивидуальности, — под действием такого искусства возвышается до красоты тот мир, который наше самосознание определяет как наш собственный; три природы нашего существа, держащие друг друга в объятиях, — вот предмет устремлений такого искусства.

В искусстве воспроизведения те два искусства проникают друг друга и совпадают; художник, зачиная новую жизнь, представляет вовне, его художественное творение находится в неорганическом мире, однако сам артефакт — нечто органическое, второе Я художника, и, подобно тому как по самому своему существу это произведение есть точное запечатление существа самого художника, так во всем его образовании художник по необходимости повторяет самого себя.

Если художник ваяет представляемое им вовне и, подобно тому как он дал ему и бытие, и материал, и форму, теперь облагораживает его форму своей внутренней силой, — он воспитывает.

То, что мы представили в неорганическом материале, как представленное, уже вполне завершено, — его нельзя воспитывать; то же, что поддается нашему пластическому формированию, не представляется нами вовне, а лишь неустанно воспитывается нами; зачатое и рожденное мы и представляем вовне и затем воспитываем.

Плод в материнской утробе замкнут в ней — это его мир, бытие его слито с бытием матери, и одна индивидуальность совершенно растворена в другой.

В момент рождения один организм, правда, отрывается от другого — в геометрическом смысле, физически же оба организма по-прежнему принадлежат друг другу; то, что прежде таилось за внутренней поверхностью тела, то сосет теперь тело, лежа у его внешней поверхности, и лишь благодаря чужой жизни длит свою собственную.

Образы внешнего мира отражаются в глазах дитяти, но не будят в нем сознание; и на наш призыв в нем откликается только мертвое эхо, и дитя пока ни разумеет само себя, ни отражает само себя; иное существо должно заключить его в свои объятия, лелеять и пестовать беспомощного младенца.

Однако пока все это неизбежно, само произведенное вовне все еще не закончено и пластическая деятельность женщины продолжается — она кормит младенца грудью, чтобы органы его тела развивались и струны натягивались в ожидании, что их коснутся.

Лишь постепенно, по мере того как перед неторопливо развивающимся существом раздается вширь и расходится вдаль внешний мир, как все рассыпанное в бескрайности собирается перед ним и становится самим собою, по мере

того как совершается в растворе решающее размежевание и из него выпадает обретшая форму личность, наступает время воспитания,— теперь нужно вырвать представляемое из рук Случая и подчинить его Правилу.

Воспитание мужчины должно быть продуктивным; энергия должна получать в нем направление вовне, лишь сила должна будить в нем ото сна силу, сила множится от силы, лишь в трении противоборствующих сил высекается, словно искра пламени, энергия мужчины.

Поэтому воспитание мужчины по преимуществу предоставляется мужчине; лишь сообразуясь с женщиной, получает пластический облик мужчина; плавая по волнам мирового океана, борясь с течением, он должен завоевать себе награду — мужественность; и он должен раздавать и получать тычки, действовать и испытывать воздействие, благодаря такой гимнастике крепнет его деятельность и зреют задатки, скрытые природой в его существе. Женщина должна лишь смягчать все, отвращая крайности.

Воспитание женщины должно быть эдуктивным; нежная возбудимость должна получить в ней направление вовне,— лишь сообразуясь с нежным, может возвыситься в ней возбудимость.

Если мужчина в своем формировании постепенно стремится перейти от минимума сил к их максимуму, то женщина, напротив, от мельчайших возбуждений восходит к величайшему. Мужчина все снова и снова составляет элементы своей силы, возводя их в степень, и множит их путем сложения и усиливает их действенность, а женщина вынуждена извлекать корень из всей массы восприятий, какую дала ей природа, и вычитать из этой массы все элементы ее по отдельности, она вынуждена всякую нить распускать на все более тонкие волоконца, чтобы вносить в них возможно больше движения, чтобы все свое существо возвысить до величайшей нежности.

Только женщина может быть ваятельницей женщины; мужчина неосторожным движением рвет, а женщина тонким дыханием навеивает ровность; в прекрасной смене восприятий постепенно устанавливается чистая температура всех струн.

Поэтому, лишь сообразуясь с женщиной, получает пластический облик женщина; мужчина должен лишь возвышать все, отвращая крайности.

Начатое воспитание довершает любовь; сам воспиту-

емый воспитывает, как только начинает воспроизводить.

Воспитание животных Природа-мать берет на себя, ей надо только уравновесить оба фактора возбудимости — к внешнему и внутреннему, а тогда из их равновесия сам по себе выходит инстинкт вместе со всеми влечениями его и модификациями.

Как только Природа доведет животное до этого места, как только начнет оно воспроизводить себе подобных, так цель достигнута, и Природа выпускает из рук свой инструмент.

А чтобы довести животное до этого места, Природе достаточно своих собственных сил,— сама она и школа и наставница, и чужой помощи или поддержки не требуется ей вовсе.

Стоящий вне ее человек с его ничем не сковываемой волей может, впрочем, вмешиваться в ее дела, может, например, дрессировать животных, но только те жалкие фрагменты своего собственного существа, которые человек плетью вгоняет в животных, природа при первом же удобном случае недовольно сбрасывает с себя как ненужное бремя и рвет в клочья все те внешние прикрасы, которыми увешала животное изощряющаяся неестественность.

А заботу о своем собственном воспитании человек делит с природой, внешнее явление не безусловно царит над ним; из его собственных глубин доносится веление закона, и заключенная в средоточии человека сила мощно борется с внешним принуждением и никогда ему не уступает.

У человека есть душа, требующая пластического образования, есть дух, жаждущий его, и есть организм, который в наименьшей мере притязает на пластическую форму, но есть у человека и безусловная свобода — свобода ставить перед собой цель на любом удалении от себя.

Поэтому в деле воспитания человека объединяют свои усилия — внешняя необходимость и внутренняя свобода; первая беспрестанно ограничивает его, вторая отдалляет пределы. Свобода и необходимость проникают друг друга в искусстве, и искусство воспитывает душу; свобода и необходимость проникают друг друга в математике, и в математике обретает свое пластическое образование дух.

Если же Природа воспитывает человека одна, то она воспитывает себе в нем раба, илота; он обязан отдать

ей свою свободу, отказаться от человеческого в себе и отречься от рассудка; тогда она соглашается взять под защиту все животное в нем и возмещает животному началу все те жертвы, которые человек принес ей, а принес он ей в жертву все самое лучшее и самое благородное, что только было у него.

Если же во всей своей мощи воцаряется в нас один закон, тогда все животное в нас рассеивается; тяге к бесконечному нет дела до материальных ограничений, она разрывает узы, связывавшие элементы, и уничтожает свое же собственное эмпирическое бытие, чтобы обрести просторы в пустоте уничтожения.

Лишь когда согласно царят закон и природа, когда между обоими повелителями разделена законодательная и исполнительная власть, так что продукту, производимому свободной деятельностью одной, всегда соответствует эдукт согласной с ней деятельности другой, — лишь тогда возникает чистый продукт — эдукт их взаимодействия в облике подлинной человечности, когда животные и духовные начала не враждуют друг с другом непримиримо, словно день с ночью, взаимно уничтожая друг друга, но когда, мирно сосуществуя, они целиком заполняют обе сферы — каждая свою.

Природа принудительно воздействует на дух: она со всех сторон окружает его сетью событий, чтобы сила его запутывалась в ней; явления, какие творит она по собственной воле, — для него демоны, ниспосланные какой-то незримой силой, они обступают его тесными толпами и заставляют покорствоваться этой силе.

Силу прогонишь силой; обрушиться должен дух на призраков, обступающих его и грозящих ему оковами, какие влачат они сами; он должен чертить геометрические колдовские круги, чарами формул заставлять духов войти в эти круги, тогда они склонятся пред высшим волшебством и покорятся ему и будут исполнять его желания — те самые духи, которые собирались заковать его в цепи.

Природа принудительно воздействует на сферу чувствования; душа слышит тысячи голосов, раздающихся в природе, и каждый зовет ее, и каждый призывает спящее в душе ощущение, со всех сторон напирают на душу эти звуки, меланхолические, полные значения, тающие в сердце, — и во всех глубинах души отдаются эти чужие

звуки и будят чувства, чтобы, прислушиваясь к голосам Сирен, терпели они прикосновение волшебного жезла Цирцеи и, претерпевая метаморфозу, становились из чувств — похотями.

Лишь волшебством победишь волшебство; сам дух должен пробудить чувства и превратить их в аффекты,— тогда, следуя правилам своего собственного искусства, они должны изливаться в прекрасных звучаниях, течь навстречу звукам природы и одолевать их в борьбе, обращая их в эхо, которое, ударяясь о дальние горы, возвращается в наш слух и уже ничего соблазнительного не заключает в себе, потому что его источник — в нас же самих и оно лишь слушается нашего зова.

Природа принудительно воздействует на организм: внешние раздражители — вот силы, с помощью которых приводит она в движение рычаги тела, заставляя их исполнять свои желания и слушаться всех ее приказов.

Природа могущественно правит произвольными движениями тела — тут управительница она одна. Когда содержащийся в крови кислород заставляет пульсировать сердце и артерии, когда поднимается и опускается грудь, в которую вливается окружающая атмосфера, когда подобно червям извиваются кишки, а зрачок сокращается под действием света,— все это природа, повелительница членов тела, она заставляя их двигаться, играть, и в этой игре человек получает из рук природы жизнь.

Напротив, все произвольные движения приписаны духу, он может направлять их и видоизменять, как только ему заблагорассудится, он может и совсем не двигаться и совершать слишком быстрые движения,— как только будет угодно ему, как только он сам решит.

У варваров природа чаще нарушает привилегии духа, тогда произвольные движения становятся произвольными, влечения — слепыми, животными инстинктами, а природа погоняет человека плетью, чтобы двигался он скорее, чтобы падал он бездыханным у цели, так и не узнав, какие силы спали в нем и для какого предназначения он был призван в этот мир.

У человека утонченно развитого дух чаще проникает в сферу природы, произвольные движения тоже оказываются в сфере его деятельности и по крайней мере на миг выходят из-под деспотической власти внешнего. От стыда у нас краснеют щеки, от гнева кровь начинает

быстрее обращаться в теле, от бурных переживаний зрачок сокращается, от нежных чувств — расширяется, радость способствует перистальтике, печаль ее затормаживает,— во всем этом сказывается высокая сила собственной воли человека, так что все внешнее склоняется перед нею.

Но ни природа, ни дух не должны доходить в своих притязаниях до крайности,— напротив, они должны мирно делить между собою власть. Пусть дух непосредственно повелевает произвольным движениям — движениям произвольным через посредство природы; пусть внешний мир направляет эти последние, а дух царит над ними лишь чрез посредство произвольных; тогда объединятся свобода и принуждение и организм, возвысившись, станет прекрасным цветом наилучшего самочувствия.

Это верно для индивида, воспитанием которого заняты урок и случай, так что все постройки мудрости должны оправдываться на деле, в опыте; то же самое верно и для целого рода человеческого, когда практическая разумность, абстрагированная в ходе истории, и внутреннее неистовство сражаются с внешней судьбой, так что в этой беспощадной борьбе постепенно вымирает грубость, сглаживаются контуры целого и все более благородные и чистые формы замещают разрушенные линии и черты.

Идея стремится к бесконечному, Природа — к узко определенному, непрестанный взаимообмен только и приводит к тому, что требования каждого удовлетворяются. Потому-то беспреестанно меняется и обстановка на театре народов — неведомые фигуры, закутаные в плащ, выходят на сцену, выступают из мрака, растут, достигают колоссальных размеров, полмира служит им постаментом, однако долго ли, коротко ли, фатум волшебным жезлом касается чела гиганта, поправшего человечество, и вот под ударами его бича колосс обращается в туман, в испарение, в облако и потоком времен уносится прочь. Постоянно отыскивается наилучшее, а не наилучшее — обречено гибели.

Вот чего хочет Природа — светлого, ненарушимого покоя, необходимости, творящей тихо и незаметно и без конца воспроизводящей саму себя. Обратитесь взором к Китаю — вот болото народов, мертвое, неподвижное, гнилостное, стоящее тысячелетиями, лишь изредка, под воздействием внешних бурь, нехотя проходят по его

поверхности вялые круги,— таково творение природы! Тут любая сила скована, целое прозябает,— поле льда, где не произрастет ни один побег.

Человеческому духу ненавистны этот покой и эта тишина; лишь в деятельности он являет свое бытие, применяя силу, он становится приметен самому себе, он теряет себя в ленивом покое, когда, прикованный к скале — внешнему миру, чувствует, что энергия его связана, стеснена и Медуза Природа обратила его в камень.

Поэтому между ним и природой — вечная вражда, война без передышек; в беспощадной этой борьбе решается, быть ли вольности или рабству,— отвергая рабство, дух завоевывает свободу, и лишь в борьбе он становится достоин ее.

Это так, и это подтвердит любая страница истории прошлого. Весь Восток погрузился в изнеженную роскошь, на Западе ее дыхание парализовало любую энергию, все человечество почти уснуло сном природы в ничем не нарушаемой тиши,— вдруг огненный шар честолюбия зародился в груди Александра, и, подобно тому как в жарких зонах стоит появиться на небе маленькому облачку и упасть на землю всего несколькими каплям дождя, как порой за считанные мгновения все небо затягивают густые, тяжелые тучи, и молнии разрывают его из конца в конец, и вот разверзаются хляби небесные и обрушиваются на землю потоки воды,— так и здесь: яростный ураган родился в огненном шаре и задул с Запада на Восток, неукротимая буря всколыхнула океан народов, пенящиеся волны его уж достигли небес, и неведомо куда исчез покой, прежде сковывавший их.

Прошли века, и след этих волн постепенно изгладился, природе удастся наконец усмирить бурное волнение, но тут в одном из народов просыпается гордый дух римлян, безмерный, он тщится стать средоточием всего творения и всех, кто бы ни был в мире людей, стремится связать с своим бытием. И вновь поднимаются ураганы и вновь дуют они вокруг гигантской воронки, то поглощающей, то вновь извергающей воды, дикий шум прогоняет вялую дремоту, простершуюся над миром живых существ.

Постоянно отыскивается наилучшее, а не наилучшее — обречено гибели: народ из народов, народ римский послужил высшей цели, теперь ему осталось лишь принести ей

в жертву самого себя. Вновь недвижна гладь морская, вернулся ненавистный покой.

Тут начинают бить ключи на Севере, и народы, возбуждаемые внутренней тягой к лучшему, изливают свои волны на Юг, погибающий от жажды, начинается новый всемирный потоп — великое переселение народов; существующие формы тонут в живом море, а когда вода иссякла, новый, свежий мир вышел на свет, — юная, обновленная, показалась на земле человеческая поросль.

Толчка хватает на века, а потом возвращается наркотическое онемение, и оно предает дух в руки природы. И снова собирается дух с силами и на сторожевую башню народов водружает знамена религии, одной, исключительной веры. Завидев новый знак, к нему стекаются народности, и вновь выходит из берегов океан невозмутимого покоя, и проливается на этот раз на Восток, чтобы отвоевывать там гробы, и проливается на Запад, дабы искоренять там неверие, и вздымается пеной, чтобы оборонить против реформаций древнюю веру, закалив ее потоками крови, но наконец знамена религии падают и тишина возвращается на поля сражений.

Снова угрожает атония, но тут с небес слетает сама Свобода; она высоко держит свое знамя, ликуя, народы встречают небожительницу, — лишь несколько мгновений пребывает она среди народов, как уж вырываются из всех жерл безумные бури, и вновь колышется океан людской, и снова народы волнами бьют друг в друга, и в диком их натиске перемальваются все существующие формы.

Пока же тут, на земле, неистовствует буря, на небосводе поднимаются и опускаются созвездия — сегодня, как тысячу лет назад, еще через тысячу лет — как сегодня. Беспеременно, нерушимо катят они своими путями, кружат и с улыбкой взирают со своих высот на безумствующие на Земле бури.

Но и там, в высоте, не всегда было так, — пока там царил хаос, тысячекратно сменялись формы, и наконец была найдена единая, прочная форма, какая существует и поныне. Уродства односторонности рождались брожением, — однако природа не терпит однобокого и чудовищного, брожение продолжалось, алкагест⁵⁰ разъедал несовершенное, пока наконец не была найдена единая, светлая точка.

И вот, подобно тому как в самой внешней природе

силы достигли равновесия лишь в борьбе и из неистовой борьбы стихий вышел тот порядок мироздания, на который так дивимся мы теперь, так и в человеческом мире порядок мог вызреть лишь в условиях безначалия, — выпущенные на волю непримиримые силы должны были устремиться друг против друга и в этих бурных столкновениях достигать поставленной ими же самими цели лишь посредством своего внутреннего узаконения.

Какие бы уродливые существа ни выплывали из потоков хаотического движения, сквозь самые искаженные очертания к нам обратится прекрасная форма и подлинный облик идеально преображенным поднимется над руинами уродств.

История демонстрирует нам на примере персов, что деспотический гнет, изнеженный нрав и благосклонное небо могут превратить в жен целые поколения мужей; история демонстрирует нам на примере спартанцев, что неумолимый закон и мрачная суровость нравов могут вырвать из подходящего им круга всех женщин целой народности, превратив их в воительниц.

История подводит к нам гигантскую тень — это Рим, и призрак его обращается к нам: Я некогда был велик и силен, говорит он, — в величье же и заключалась гибель. Дух человечества не терпит вечного господства одной силы, — дух порвал цепи, в которые заковала его моя гордыня, и вот, бездыханный, пал я на землю.

В бесхитростной ребячливости живет у подножия Кордильер целый народ; для полного счастья ему довольно того, что дарит ему природа, что зреет под лучами Солнца, его желания не переходят линии горизонта, его ограничен его кругозор, — но лишь краткий срок дарован этим детям, уже вооружаются фанатизм и корыстолюбие, и вот тигры-чужеземцы уже терзают невинных лам.

Таковы феномены, какие дает нам в руки история; летописи Этны и Везувия — то же, что и летописи человечества. Пышущий жар может веками глодать нутро вулкана, пока не раздастся наконец взрыв, и не изольется огненным потоком лава, и не извергнутся целые океаны пламени, сжигающие и разрушающие всякую органическую жизнь окрест, а потом вновь воцаряется тишина, лава под воздействием воздуха распадается, становится пористой и обращается в чернозем, и растительность покрывает склоны вулкана до самого его кратера, и

люди доверчиво гнездятся над самым его очагом, но вот снова живущая в недрах душа пламени заставляет сотрясаться гигантское тело горы, дрожать в судорогах,— то же и в мире людей, все та же беспрестанная смена сил и такие же катастрофы.

Так все это и должно было быть, коль скоро человеку было суждено вырваться из рабства у Природы. Человеческий дух должен творить живо и энергично, он должен тщательно отделять любые крайности, дабы, проникая друг друга, они не сливались и своим переходом не обрекали смертельному сну все силы. И сквозь все времена проходит влечение к органическому образованию — подобно тому как все пространства мироздания пронизывало влечение к формированию; через все обличья, какие принимает дух, он стремится к единому прочному облику, подобному той прочной форме, которая в течение целых эпох безмятежно взирает на него с высот небосвода.

Мироздание сводится в единое замкнутое целое лишь в бесконечности; лишь в вечности достигает своего окончательного совершенства человечество как мир, замкнутый в себе.

Если бы человечество когда-либо достигло совершенства как замкнутый в себе мир, так оно достигло бы наивысшего, его абсолютное счастье было бы заключено в абсолютной свободе, все препятствующее целеустремленности духа было бы отнято у внешней природы, с ее принуждением, и передано в распоряжение человека, с его волей, распри утихли бы, однако не наступило бы ни смерти, ни ленивого покоя.

Людские поколения, какими выходят они на свет из чрева Природы, препоручая себя руководению собственной воли, все стремятся к той дальней цели; однако посевы людских поколений прорастают, и поднимаются, и увядают, и Земля все кружит вокруг Солнца, а искра все светит и ничуть не приближается к нам,— подобно далеким неподвижным звездам, которые, как бы сильно ни увеличивал телескоп, все равно остаются только светлыми точками, не имеющими частей.

Но если лучшее будущее все время ускользает от людей в свою даль, тем ближе к человечеству его былое, тем ощутимее его напор; человек с печалью взирает на прожитые им годы невинности, в этом своем прошлом насаждает Рай, оплакивает утерянный — утерянный

оттого, что в своей дерзновенной гордыне возмутился человек против матери Природы и дерзнул сразиться с ее всемогуществом.

Итак, точку, к которой стремится он в вечно бесплодном стремлении, человек помещает за собой и думает тогда, обманутый оптическим феноменом, что все более удаляется от цели, близ которой некогда находился и которую потерял из виду по своей вине, по своему ребячливому неразумию.

С печалью в сердце взирают теперь люди на те золотые дни, которые, думают они, безвозвратно ушли в прошлое, канули в вечность вместе с прекрасной утренней зарею их бытия, и единственное наслаждение, которому, мнится им, вправе они предаваться в своих скитаниях по пустыням жизни, по каким блуждают они с трепетным страхом в душе,— это воспоминания о своей юности, словно по волшебству возникающие, приятно волнующие душу сны блаженного детства,— сновидения уносят людей прочь от самих себя, подальше от бессердечного настоящего, с его бедами, в куда более прекрасное прошлое.

Поэтому искусство, что творит такое волшебство и являет нашим чувствам будто бы существовавшей некогда в самой действительности, но только канувшей в вечность ту цель, которую вечно стремимся мы достичь,— это искусство проистекает из сокровенных глубин человеческой природы, из самых дорогих человеку воспоминаний, из самых прекрасных его надежд. Когда человек утомился в борьбе с природой, влечение к формированию не ослабевает в нем, но творит в нем уже как художественное влечение; а поскольку будущее не дает ему ничего, кроме ничем не заполненных просторов, оно обращается к прошлому и, следуя своему идеалу, создает образы, светлые, улыбающиеся, окруженные мягким блеском, обращающиеся к человеку из глубин прошлого.

Искусство, в котором наиболее деятельно проявляется это замаскированное влечение к формированию,— высший род актерского искусства.

Со сцены к нам обращается высшая человеческая природа; человеческие фигуры, проходящие перед нашими глазами на сцене,— совсем не те, что в реальности стесняют наше вольное бытие; пристыженно-гордо смотрим мы на этих героев, смотрим на них снизу вверх, как смотрим на египетские пирамиды, воздвигнутые руками людей,

но колоссальностью своей вызывающие восхищенный страх даже в творце их — человеке.

Что такое трагедия, как не предвосхищенный фантазией фрагмент из обыденной жизни грядущих тысячелетий? ⁵¹ И только потому, что эти грядущие тысячелетия не так полны для нашего чувства, как одна-единственная секунда прошлого, — фрагмент, перенесенный в прошедшие тысячелетия: дух обязан соединить восприятие с идеей, а потому все замечательное, что представит будущее, он являет нам как уже реально осуществленное и представленное минувшим, ныне утраченным.

Язык органически слагается в ритм, в поэзию, звук — в музыку и пение, жест приобретает значение мимики, шаг упорядочивается и становится танцем, сила, героическая мощь видна во внешней форме, пластический облик и красота просматриваются в духе и душе, страсти вырастают и становятся страстями великана, но еще куда более сильный дух держит их в узде и, величественный в своем достоинстве, светится на челе героя; произнося неумолимый приговор, рок может раздавить, но не может одолеть героя.

А сама эта борьба с неумолимым роком, борьба, в какую вступает царящая в трагедии сила, — что она такое, как не все та же вечная борьба человеческого духа с внешней природой, явленная нашему чувству в образах? В этой борьбе человек уступает природе, более сильной, нежели он, потому что, победи он, всей борьбе наступил бы конец, да и поле искусства было бы тем самым пройдено до конца.

То совершенное, что суждено достигнуть человеку, на что он, однако, уже не надеется, — это совершенное он принимает за уже бывшее, и тогда актерское искусство являет ему это бывшее в величайшем блеске, какой только способна придать ему фантазия.

Выше, разбирая по порядку виды риторического и изобразительного искусства, мы почувствовали тягу к третьему, высшему, — к тому, в чем объединяются оба искусства, в чем связываются в идеал форма и звучание.

Такое третье — соединительное звено — мы нашли во влечении к формированию, — оно, возвышаясь над неорганическим миром, проявляется в своем живом материале и возвышает до чистой красоты собственную индивидуальность.

Мы последовали за этим влечением во всех его проявлениях, во всех комбинациях, в которых сказывается его действенность, и только что обнаружили его в таких обстоятельствах, когда оно чередуется с художественным влечением и затем совершенно исчезает в этом последнем, отчаявшись когда-либо достигнуть своей цели в борьбе с внешними препятствиями,— влечение к формированию объемлет тогда уже не бесконечное, проходя мимо всех времен, но объемлет конечное, существующее в определенное время, и представляет этот фрагмент на сцене.

Поэтому актерское искусство и есть то третье, что опосредует риторическое и изобразительное искусство,— в нем как идеале одно переходит в другое.

Прекрасная форма — внешний облик актера — одушевляется изнутри живой душой; когда эта прекрасная форма движется мелодически и гармонически, возникает двойное искусство мимики.

Звук, в котором истончается дыхание души, облекается в прекрасную форму, он перестает быть мертвым звучанием, подобным звучанию инструмента, но становится живым пением, мимическая игра умножает его значительность,— так возникает музыкальная декламация.

Красота обнимает и форму и движение одного и того же индивида и сливает их в подвижной форме. Поэтому сущность актерского искусства есть подвижная форма, возвышенная до красоты.

Музыкальная декламация со всеми ее ответвлениями развивается в опере; поэзия сопрягается в ней с пением и в союзе с прекрасной формой приводит в восторг и глаз, и слух, и чувство, и фантазию.

Сценический герой, вызывающий наше восхищение, уже совлек с себя все обыденное, его речи — это высший санскрит⁵², ритм его шагов горделив и размерен, его чувства не изливаются уже негармоническими звучаниями, они возвещают о себе мелодическим пением и, поддержанные гармонией, мощно проникают в нашу душу.

Не виданное еще миром — людей, борющихся со смертью, но в самой агонии остающихся верными благозвучию, людей, которые в мгновения величайшего накала страсти все же не сбрасывают с себя оков музыки, но продолжают двигаться размеренными, сдержанными кругами,— все это являет нам сцена, являет так, как если бы в мире, какой замыкает она в своих пределах, естест-

венно было трогать друг друга песнопениями,— так соловей живет только в своих мелодиях.

Поэтому на сцене на своем престоле, во всем своем волшебстве восседает музыка, и тут реальностью становятся времена, когда она могущественно царила над душами, связывая своих подданных в гармонические аккорды, когда органы речи возвышались до великой искусства и производили на свет лишь самое прекрасное.

Подобно органам речи, и глаз должен явиться в своей совершенной развитости, если собирается вызвать наш интерес,— нужно, чтобы дух, обращающий к нам вспышки своих молний, стал для нас вразумителен в выражении глаз актера.

Язык глаз внятнее и значительнее для глаза, нежели для ушей — звуки голоса; когда голос, слишком явственный, реальный, молчит, замирает, прерывается,— будь то в решающие моменты высшей страсти, будь то в выражении чувств столь нежных, что легкий ветерок унесет их прочь,— тогда все еще пылает и лучится иной голос, и говорит выразительно и красноречиво, и глубоко проникает в нашу душу, и оттенками выражения передает тончайшие нюансы чувств.

В то самое мгновение, когда световой луч, раздражая глаз, падает на сетчатку, она стягивается, а это значит, что возбуждение под влиянием внешнего и возбуждение под влиянием внутреннего разделены здесь неделимым мигмом времени, то есть совпадают и, сливаясь, дают живой жар,— точно так же в момент, когда глаз тронут ощущением, в нем уже является реакция на него — аффект, а тогда ощущение и аффект сплавляются в чувство, и это чувство запечатлется в пламенном жаре глаз, и течет навстречу нам в этой среде, и трогает нас кроткой мягкостью, и страшит дико скачущими искрами.

Благодаря глазам чужая душа ближе всего подходит к нашей — души могут встретиться в поцелуе. Желая изведать глубины душ, мы первым делом глядим в глаза людей; желая скрыть от соглядатаев сокровища груди, мы первым делом закрываем глаза. Случается и так, что мы давно уже овладели всякой складкой на своем лице, а глаза все еще противятся принуждению,— упрямые, они выдают тогда глубины нашей души.

Поэтому глаз — это полюс мимики, вокруг которого как своего средоточия вибрируют все движения лица и

жесты; актерское искусство, которое действует через посредство органов речи как риторическое искусство, обязано выступить и как искусство пластическое, стремясь прежде всего выразительностью глаз представить характер, воплощаемый на сцене.

Полоса, которая пройдет через глаза на лице человека, — эта зона лица будет полем мимической выразительности; чувство материализуется в выражении, а выражение в свою очередь материализуется в мимике, и выражение и мимика одним и тем же путем следуют к общей для них цели искусства.

Еще шире раскроется сфера мимики, если распространить подвижность на все тело человека; выражение лица расширится до жеста, а тогда вся фигура человека перейдет благодаря выражению лица, мимике и жесту к вольной игре, — возникает пантомима. По всему прекрасному облику человека разливается гармоническое движение, и душа запечатляется в красоте движущейся формы.

Шаг — тоже жест, каким воля заявляет о своей решимости перейти к движению; танцевальное искусство со всеми его ответвлениями — такой жест, возведенный благодаря искусству к красоте.

Пантомима, скорее, ограничивается осцилляцией внутреннего, а танец, скорее, охватывает внешнее движение, передвижение в пространстве. И в пантомиме и в танце — беспрепятственный переход все новых поз, положений тела; если же сдерживать развертывание такой игры, то подобное искусство окажется недостаточным, потому что оно выражает себя лишь в беспрепятственном движении.

Поэтому как пластическое ваение относится к живописи, так фигура мима относится к пластике; первое отличается от живописного образа множественностью точек зрения, возможных для нашего взгляда, а мимическое искусство в свою очередь возвышает множественность в изображении одного облика в пространстве до последовательной смены во времени, когда одна поза переходит в другую и одно положение тела исчезает в другом.

Пение — это мимика органов речи, мимика — интонирование подвижного во внешнем облике человека; актерское искусство творит посредством пения и мимики, и в земном материале воплощается поэзия.

Поэтому высшее, чего может достигнуть искусство

представления вовне,— это актерское искусство, то средоточие, с которым соотносится все остальное, в котором нити, разбегающиеся во все стороны, связываются в один большой узел.

Поэтому в актере должны соединиться все художественные таланты, он — первый среди художников.

Если влечение к формированию гармонически прекрасно развивает личность, в которой творит,— разлагает на составные элементы хаос отдельного, обособленного микрокосма, пластически организует этот микроскопический универсум и упорядочивает безначалие, превращая его в органическую взаимосвязь,—

То это же самое влечение, если оно действует в актере, уже не может ограничиваться лишь той личностью, какую обнаруживает в наличном бытии актера,— ведь нужно, чтобы актер таил в себе любую личность, какую только предоставит ему поэт, чтобы он обнимал ее всем своим существом и, подобно тому как раньше он вносил в себя упорядоченность и органический строй, теперь еще раз, заново, по собственной воле, повторял такой акт творения, опираясь на высшую деятельность влечения к формированию,— тогда по собственному желанию, без труда будет он разрушать упорядоченный мир своего нутра и всякий раз создавать из его руин новый мир, какого требуют указания поэта⁵³.

Итак, с каждой новой ролью актер получает новый тип⁵⁴, в соответствии с которым он должен претворять, всякий раз заново, самое свое существо. Подобно тому как Земля пережила на протяжении многих поколений множество сменявших друг друга форм и не одна природная катастрофа поражала органический строй ее поверхности, так что закатившиеся былые облики ее, выглядывая из глубины, говорят нам разве что иероглифами горных пород и окаменелостей,— так на протяжении куда более кратких промежутков времени подобные же катастрофы происходят в актере: только что сияло во всей своей красе целое мировое творение, и вот оно закатывается, а новое поднимается и занимает его место.

Воспитывая человека, стремятся сформировать личность, а затем укрепить сложившееся; когда наше существо развилось в определенную индивидуальность, мы обязаны закрепить, как нечто неизменное, форму,

к которой стремимся во всех фазах нашей жизни, мы должны придать солидность, компактность характеру, чтобы незначительная сила не могла разложить его и дуновение ветерка не разрушало в единый миг труды долгих лет.

Воспитывая актера, стремятся внести величайшую многосторонность в одну индивидуальность; при полном равновесии всех ее элементов, личность должна быть способной исчезать в аморфном, характер обязан обрести наивозможную подвижность в крайней текучести, — и самая незначительная сила должна уничтожать сложившееся равновесие, разлагая текучую среду.

Формируя свою собственную личность, каждый из нас выступает лишь представителем себя самого — и никого более в целом человечестве; актер теряет сам себя, но зато выступает представителем всех тех героев, которых играет на сцене. Протей, он переходит из одной формы в другую, меняет облик и являет нам как тех, кто не родился еще на свет, так и тех, что полночными тенями скользят по могилам былого.

И лишь когда сцена теряется в обыденности жизни и каждый из актеров, выступающих на великой сцене, начинает исполнять свою собственную роль и заполняет эту взятую на себя роль своей индивидуальностью, — только тогда наступает конец такому протейческому беспорядку и при чисто демократическом жизнеустройстве никто уже никого не представляет.

Поэт вручает актеру некую свернутость, а актер должен перенести ее в средоточие своей личности и разворачивать внутри нее; в поэзии перед нами реют едва прочерченные, неясные, туманные образы, а актер должен вызвать их заклетами, чтобы образы перенеслись в него, он должен заполнить их своею личностью, а тогда, являясь перед нами в четких контурах, в самой прекрасной близи, они тронут наши чувства и приведут в волнение сердца.

Подобно тому как, совокупляясь, мужчина оплодотворяет женщину и, пластический ваятель в этом акте, дает женщине форму — форму, ускользающую от самого тонкого чувства, пребывающую в пространстве и во времени, а притом не заполняющую их, но, словно некий невиданный образ, плавающую в колоссальной невиданной пустоте; подобно тому как, далее, женщина цепями привязывает эту форму к материи, представляя ее вовне, и приводит

к определенности существования то, что мужчина пробудил лишь для абсолютности бытия, а затем предъясвляет это существование нашим чувствам, с обостренно четкими чертами контуров его, дабы отныне оно заполняло собою пространство и время и пребывало в них особой, чужой индивидуальностью,— так, пластический ваятель образов, поэт оплодотворяет актера, представляющего образы вовне, дает ему ту же форму вне существенности, что сновидения, страшные, могучие или возбуждающие, толпящиеся вокруг нашей фантазии и оставляющие неприятное ощущение неспособности и тупости наших чувств всякий раз, когда мы пытаемся постичь их четче и определеннее. А обязанность актера, приводящего к реальности и эстетическому существованию абсолютное бытие в области чувства, заключается в том, чтобы придать материал форме, чтобы предъясвить ощущению форму, отлитую в материи, в веществе, чтобы запечатлеть эту форму с наивозможной четкостью, передавая ее вплоть до мельчайших складок.

Однако то, что актер и поэт, совместно действуя, призывают к бытию, не выходит на свет как третье — как обособленная индивидуальность; новая форма переходит в оплодотворенную вторую, поглощает принадлежащую той личности и обращается к нам изнутри ее, как если бы она принадлежала ей.

Поэтому во взаимодействии поэта и актера первый — положительный, второй — отрицательный фактор; один творит продуктивно, другой эдуктивно ограничивает творимое первым, а в результате такого антагонизма на свет выходит, как идеал, образ, представляемый вовне.

Продуктивный дух поэта стремится от бесконечного к конечному, актер, с его искусством,— от конечного в бесконечность; когда оба они встречаются в своих стремлениях, ими улавливается и со всех сторон ограничивается единственно прекрасная Средина — представляемая затем нашему чувству как художественный облик, как художественное создание.

Существом ограниченным по всем направлениям, замкнутым со всех сторон предстает перед нашим внешним чувством актер; бесконечный по своим задаткам, но на всякой ступени развития — данная, конечная величина, он, обретающий предел, вступает в бесконечный ряд явлений лишь как одно звено среди всех.

Пластические создания поэзии трогают наше внутреннее чувство либо беспредельностью и далью,— поэзия исходит из конечного, но лишь благодаря тому, что художник сокрушает все преграды, какими обставлена со всех сторон действительность, эта последняя раздается вширь, обращаясь в артефакт, и тогда художественное творение становится поэмой, созданной продуктивной силой.

Либо же поэт поражает наше внутреннее чувство теми самыми образами, которые столько уж раз отражались чувством внешним,— всю внешнюю природу он призывает волшебством в нашу душу и придает ей такую ширь, что она способна объять весь круг волшебных образов; тогда поэма входит в нашу фантазию как созданная эдуктивной силой.

Итак, в обоих случаях поэт обращается к нашей фантазии, своими звуками он возбуждает нашу собственную деятельность, так что либо продуктивный дух перелезает через любую преграду, либо же дух эдуктивный, чья феномены, накапливаемые чувством, составляет в воображении образ внешнего.

Актер же всегда обращается лишь к нашему непосредственному чувству; чуждая сила отмерила ему меру его, и он не может ничего ни прибавить к ней, ни отнять у нее; каков он, таким и постигает его наше чувство, и дух своей собственной деятельностью не может что-либо присовокупить к образу, который доставляется ему ощущением.

Поэтому актер вечно будет ставить предел поэту, вечно останется на его стороне отрицание. Как мрамор — перед скульптором, так здесь личность ставит преграду перед поэтом, как задающая предел аморфность; как ожила, будучи изваяна, созданная Пигмалионом статуя, так и здесь жизнь спешит навстречу художнику, опережая форму.

Как в античности светотень совершенно совпадала по форме с колоритом, продуктивная живопись — с эдуктивной, а потому в античности и заключена точка неразличимости обоих родов живописи, так в актере, представляющем образы вовне, заключена точка, в которой сливаются воедино человек фантазии и человек чувства,— исходя из этой точки, искусство вновь распадается на плюс и минус.

Перед поэтом, работающим для сцены, открыты

поэтому два пути, и только от его желания зависит, который из них избрать.

Продуктивный драматический поэт — трагик, эдуктивный — комедиограф.

Творящий для сцены продуктивный поэт одаряет своего героя бесконечностью; всю полноту возвышенной человеческой силы, произведенную его духом в самосознании, поэт концентрирует в одном индивидуе, а затем приводит в движение всю эту преисполненную энергией полноту, так что она творит, ширясь по всем направлениям, и деятельностью своей, словно Солнце, переполняет самые отдаленные пространства.

Однако сцена, на которой действует герой, — не пустое пространство, герой ввергается в природу, и если в нем вольно развивается и воздействует на окружающий мир энергия, то он обретает в мире противную себе энергию, и та мощно стесняет его во всех его действиях, на давление отвечает давлением, на действие — противодействием, оспаривает у него бесконечность, которую заполняет сама же, и принуждает его вступить в конечное и в определенные ему очертания.

Такую противную герою силу поэт изображает нам мертвой и действующей бессознательно, — для него это Судьба, и мир, в котором действует герой, тоже мертвый, уже совершенно законченный, так что в нем погасла творческая сила.

Или же, иначе, поэт изображает эту силу не мертвой, а действующей сознательно и мудро, — тогда это для него Провидение, и тогда сама сфера, в которой вступает в действие герой, оживает и становится живой природой, и в ней пластически творит величайшая сила, и творит вечно, и никогда не овеществляется в своем творчестве.

Когда герой, великий в своей порочности, угрожает в своей безумной ярости нарушить сам порядок вещей, когда неукротимые безмерные стремления его приводят в смятение Землю и предвещают чудовищные катастрофы, когда никакая человеческая сила уже не в состоянии обуздать отчаянно дерзкого, тогда Провидение бдит и ведает каждый его шаг; Провидение полагает предел безумствованию, и отмщающая его десница низвергает преступника с одинокой высоты.

Когда же герой, великий своей добродетелью, равным образом потрясает своей непомерностью существующий

порядок, когда, слишком благородный, чтобы быть просто человеком, он не может оставаться долее в безопасности среди своих сводных братьев,— тогда небеса признают в нем сына, требуют его назад, принимают в лоно свое, и вот, полубог, пребывает он среди бессмертных.

Действующая извне Справедливость, сознательно награждающая добро, наказующая зло, божество, творящее и правящее, вознесшись высоко над всем человеческим,— вот что направляет тогда противную герою силу, в которой заложена преграда непомерным злобе и доброте и с которой вынужден сражаться герой.

Но если эта действующая извне сила творит слепо и бессознательно, сыплет молниями, куда ни направит их Случай, нимало не заботясь о том, будет ли повержен ими гордый дуб или куст, склонившийся к земле,— тогда это Фатум, неумолимая Судьба, восседающая в бесконечной пустоте, простершая свой скипетр над земными событиями и равномерно приковывающая к правилу Необходимости как дух самого мужественного воина, так и душу самого презренного раба.

Трагический поэт и являет нам борьбу бесконечной человеческой силы с бесконечной силой Природы; эта последняя для него либо живая, либо мертвая, либо Провидение, либо Судьба; поэт прослеживает все катастрофы их поединка вплоть до самой последней, когда гибнет, не может не погибнуть сила человека, потому что Природа не может потерпеть поражение, не уничтожив вместе и нас.

Как продуктивно творящий живописец пластически слагает средствами светотени борьбу Света с Тьмою, тлеющую в колоссальности пустоты, как вся его живописная картина есть с этой стороны не что иное, как представление такой борьбы, даже целого военного похода, где то побеждает и сияет своим светом рвущаяся наружу сила, то берет верх и ложится тенью другая, сдерживающая, мрачная,—

Как музыкант живописует нам все ту же борьбу размеренного тона с ужасающей тишиной, заполняющей немолчующую природу, как полнозвучный аккорд величественно, достойно выступает у него против тупого беззвучия тишины, смиряется в паузах лишь для того, чтобы вновь встать в полный рост и, собрав составляющие его интервалы, идти на новый бой,— и так до тех пор,

пока он совершенно не замрет, растаяв в атмосфере; как музыканту консонирующее созвучие возвещает победу основного тона и порядка, а диссонанс — поражение их от внешнего, враждебного им принципа,—

Так продуктивно творящий драматический поэт являет нам своего героя в полном вооружении в тот миг, когда тот острием своего меча касается герба Природы, а она, вызванная им на поединок, выезжает на арену с опущенным забралом.

Он выходит на бой с бесконечностью, а потому бесконечность должна объять и его существо,— иначе, неровня ей, он не будет допущен к поединку; он должен быть благородных кровей; всеми силами, какие скрывает в себе Природа, должен обладать и он, и Природа должна разглядеть в нем свои же блеск и изобилие — или же не принимать вызова.

Поэтому трагический герой должен быть существом великим и совершенным, все человечество должно, сжавшись, войти в него и развивать изнутри него свои деяния, подобно тому как человеческий род развивается в отдельных индивидов; колосс, он должен восстать перед нашим воображением и заполнить его.

И точно так же как высшие духи, желая стать вразумительными смертным чувствам, вынуждены скрываться в земных покровах, так возвышенный гений поэта должен перейти в личность трагического актера, чтобы он мог разговаривать с людьми как равный; вот почему все то, что трогает в поэзии наше сердце лишь через посредство аффекта, здесь вступает в сердце непосредственно через ощущение, входит в него из привычного и хорошо знакомого ощущения, и если в одном случае тончайшие колебания уносятся прочь, не услышанные никем, то здесь они громко отдаются в глубинах сердца.

Герой действует, вселившись в личность артиста; изнутри этой личности он должен открывать себя патетически-возвышенно, могучие, но, подобно львам, впряженным в колесницу Амура, послушные страсти должны находиться в его распоряжении; самыми сильными чувствами он должен возвещать о себе; сдержанная сила запечатляет достоинство и благородство на всяком деянии, какое бы ни совершил он в сознании своего величия.

Когда же мы видим этого благородного человека в ожесточенной борьбе с самим собою и с природой, то

почтительно взираем на него из глубины; его вид переполняет гордостью нашу грудь, а душу попеременно наполняет печалью и испугом; печалью — когда мы созерцаем его падающим жертвой суровой необходимости, испугом — когда узреваем могучую силу, обрушивающуюся на него подобно водопаду.

А когда потом могущественная судьба предрешает его гибель и звезды огненными письменами пишут приговор судьбы на зубцах небесной твердыни и, наконец, настигает его месть тайных сил, тогда наше участие сопровождает любимого героя до самого края бездны, которая разверзается, чтобы поглотить его, — последняя дань сердца павшему под ударами судьбы, стекает слеза, ибо погиб он несломленным, несокрушенным — и целокупным унес в мир иной свое величие, величие человечества.

Человек, действующий по собственной воле, — вот объект драматического поэта, однако продуктивный и эдуктивный художники рассматривают его с противоположных точек зрения.

Для одного из них человек всечасно помнит о своем высоком достоинстве, гордо сознает свою собственную силу и возмущается против чуждых сил, жертвуя жизнью ради сохранения своей свободы, а для другого человек давно уже отказался от бесполезной борьбы, отказался от свободы, чтобы обеспечить свое существование, присягнул на верность внешней природе и признал ее власть над собой.

Но признать над собой права природы — значит одновременно подписать акт отречения от всех принадлежащих человеку по рождению прав и привилегий; присягая силам царства теней, человек отрекается от свободы, приносит в жертву ужасным божествам свое человеческое достоинство, только чтобы они позволили ему жить и наслаждаться жизнью.

Природа, победительница, не отказывает ему ни в покойной жизни, ни в наслаждениях и требует взамен лишь одного — чтобы он сделался существом пассивным, но зато она отняла у него самое ценное — мужскую силу, теперь он платит ей дань, она захватила самые прекрасные и духовные его владения и одарила своего вассала земными благами.

Дух продан дьяволу; векселя, выписанные на будущее, он поменял на наличную действительность, с тем

чтобы она не вырывала у него из рук ценных бумаг; кровью сердца подписал он договор, и теперь лукавый, которому он обещал свою душу, осыпает его золотом, силой и могуществом и всяческим наслаждением, какого только ни пожелает воспаленная похоть.

Человек, которого объективный мир сумел засушить минеральными осадками, задушив все живое в нем сгустками вещества, этот человек, готовый разойтись в материальном без остатка,— герой эдуктивного поэта, изображаемый им в комедии; в то же самое время продуктивный поэт являет нам человека, как бы готового обратиться в пар, стремящегося претворить в духовность последние остатки материального в себе и усиливающегося вовлечь сам объективный мир в водоворот своих начинаний.

Поэтому комедиограф отыскивает свои персонажи в кругу обыденного человечества; в низменной жизни, где процессы окостенения протекают быстро, он находит множество зоофитов⁵⁵, изготавливает препараты и демонстрирует их нам со сцены.

И точно так же, как эдуктивный живописец, пользуясь средствами колорита, изображает предмет во всей его реальности игрою красок, как карнация воспроизводит до тончайших оттенков индивидуальную особенность тела, как обостренным взором художник замечает тончайшие черты внешнего облика человека и послушная кисть чарами цвета принуждает явиться пред чувствами все замеченное глазом,— так поступает и эдуктивный комедиограф, портретист действительного мира.

От реального возможен прогресс к абсолютному и бесконечному, от абсолютного и бесконечного — регресс к нулю и абсолютному ничтожеству. Прогрессом овладела трагедия, высшая цель которой — это высшая свобода в бесконечности; регресс присвоила себе комедия, крайняя степень зависимости при абсолютном ничтожестве — вот что стоит у нее перед глазами.

Подобно тому как физик-эмпирик дробит материю на бесконечно малые атомы, неделимые и непроницаемые, находящиеся в пространстве и заполняющие его, подобно тому как он складывает из этих пылинок большие объемы вещества, а из них строит целое здание Природы,—

Так и для эдуктивного поэта человек — такой минимальный элемент; индивиды, атомы человеческого мира,

сжимаются у него в бесконечно малые величины, пока не исчезают для его чувств,— дойдя до самого малого, он вынужден тогда остановиться.

Трагического героя несет вперед в бесконечном пространстве вольная, ширящаяся сила; героя комедии такая пружинящая сила покинула, и он поскорее мчится в точку позади себя, чтобы, скрывшись в абсолютно неосязательной малости, избежать последних остатков внешнего принуждения. Поэтому символ первого — $\frac{\infty}{1}$, символ второго — $\frac{1}{\infty}$, и мы сейчас во второй раз сталкиваемся с анализом и его двумя дисциплинами — дифференциальным исчислением и исчислением бесконечно великих,— но только низведенными из сферы умозрения в область фантазии.

Поэтому для комедиографа центром перспективы, в которой сходятся все линии, выступает та точка нуля, в которой, постепенно сжимаясь, исчезают и дух и сила человека; всех своих персонажей он гонит в эту точку, все они постепенно уменьшаются, и такими уменьшенными он представляет их нашему чувству.

Бессчетны у него возможности выбирать для своей цели угол зрения,— можно смотреть так, что одна сторона предстанет в перспективном сокращении, а на другой стороне предметы покажутся преувеличенными за счет своих соседей, при этом возникает множество карикатурных изображений, веселящих зрителя.

Трагического актера оплодотворяет его собственная фантазия или фантазия поэта; воплощая образы, витающие в светлом эфире перед фантазией, актер рисует их на себе, на поверхности своего тела, своим внешним видом являя нашу же собственную внутреннюю природу; комического актера оплодотворяет природа, и тогда поэт лишь посредник между мимом и внешним миром,— подобно тому как гладь озера отражает цветы и кусты, актер непосредственно отражает свое окружение.

Следовательно, и комический актер выступает как сила эдуктивная в отношении природы и ее толмача — поэта; форму, которую последний черпает из великого океана, актер должен вновь связать с материей своего тела и, живой портрет, должен поразить нас верностью натуре и правдоподобием.

Как Гаррик чертами своего лица воспроизводит черты лица своего усопшего друга, словно по волшебству вызывая

облик давно ушедшего из жизни, так комический мим выражением своего лица передает выражения лиц действительности,— мы смотрим на сцену, эту живую картину, и вдруг с удивлением замечаем на ней знакомых нам людей, словно перенесенных сюда из круга нашего опыта: они приветствуют нас, улыбаются нам, воспоминания встают из могил и, облекшись в тела, творят на сцене перед нашими потрясенными чувствами.

Тенденция комедии — в том, чтобы умалить своего героя; ей хочется исчислить бесконечно малое в человеке, она высматривает все его слабости, выведывает все заблуждения, в которые он впадал и еще будет впадать; все проступки, свидетельствующие о его слабоволии, у нее на счету, любые предрассудки, с их призрачными личинами, когда-либо вызывавшие в нем страх, для нее самые дорогие гости, молнии ее насмешек немедленно пожирают позолоту нимбов, окружающих царственных призраков, которым герой приносил жертвы на алтарях, и вид голых королей вызывает громкий хохот зрителей; все ложные представления неумолимо вытаскиваются ею на свет божий, злорадно сдирает она хвосты, туманности, фотосферы с микроскопического ядра кометы и презрительно бросает его под ноги глубоко униженному,— так древний остроумец поступил с оципаным петухом, бросив его под ноги Зенону⁵⁶.

Поэтому комедия ближе всего подходит к своей цели, когда принижает все самое великое и благородное, пред чем люди склоняют головы, когда она громкими именами пробуждает в нас величественные образы, а затем, создавая острейший контраст, калечит и коверкает эти образы на сцене, то есть когда она пародирует трагедию. Тут и самые бессмертные боги не чувствуют себя в безопасности перед ее стрелами; Юпитер с его великой цепью превращается в хвастуна в шутовском колпаке с бубенчиками; Аполлон — в шарманщика, у которого, недовольно ворча, неуклюже пляшет слепой фатум со связанными устами; Геркулес, словно Гаргантюа, объедает целые страны, а на великом карнавале и весь прочий сонм богов шествует комически важно во всевозможных забавных масках.

Поэтому комедия — настоящее пристанище сатиры; во времена Аристофана афинская сцена призывала на свой суд все происходившее в государстве; государственные

мужи, воины, философы — все проходили по сцене, и бич порицания сурово карал их глупости и прегрешения.

Главный реквизит комического поэта — остроумная насмешка, легко подмечающая слабые стороны персонажей и не отступающая ни перед каким величием, достоинством, авторитетом, а цель поэта — комический эффект. Если поэт счастлив в своих начинаниях и ловко подмечает смешное, он заражает нас веселостью, смехом, радостью и изгоняет мрачную суровость.

Когда трагический герой взрывается перед нами словно вулкан, мы внутренне содрогаемся и замираем; смеясь, мы внутренне освобождаемся, когда комический герой, съезживаясь, с треском исчезает перед нами, обратившись в точку; в обоих случаях мы можем и проливать слезы.

Трагическая сцена возвышается перед нами, и мы с священным благоговейным трепетом взираем на фигуры, проходящие по ней, а комическая сцена опущена до того, что зритель с насмешкой, сверху вниз смотрит на людей, занятых на ней своими мелкими делишками.

В сравнении с этими комедийными персонажами мы сами — высшие существа; если приложить к нам ту же мерку, мы выглядим колоссами, вроде Гулливера в стране лилипутов; сознание, что мы — лучше их, возвышает нас, и так наблюдаем мы за микроскопическим племенем людей, способных кружиться и шалить в капельке воды; вид малости подчеркивает наше величие, наши тщеславие и злорадство этим весьма утешены, мы же, созерцая эту картину, покидаем населенный пигмеями мирок радостные, довольные, веселые.

Когда воображение перевешивает в нашей душе силу непосредственных чувств, когда внутренний продуктивный дух берет верх над способностью воспринимать внешние впечатления, когда ощущение отступает перед аффектом, тогда здоровье души нарушается, — возникает гиперстеническое состояние; в пароксизмах лихорадки явления теряют форму и связь, весь внешний мир дрожит и трясется перед нашим воспаленным взором, глаз, утратив остроту, разбирает лишь самые общие черты, лишь самые сильные воздействия аффицируют нервные волокна, которые и без того перенапряжены, все детали тонут в туманных бредовых образах, которые рисуют в нас внешние предметы. Зато фантазия населяет мир сказоч-

ными существами, которых производит сама же, безумные фигуры, самые замысловатые порождения вырываются из ее нутра, переходят в объективный мир, призраки смешиваются с реальными феноменами, реальное пускается в дикий пляс с фантастическим, образы фантазии сплетаются с внешними впечатлениями и ввергают в свой круговорот наше самосознание.

Если же непосредственные чувства перевешивают в нас силу воображения, если эдуктивная способность связывает на поверхности тела любое воздействие духа на сферу внутреннего, а единство чувства уступает множественности восприятий, тогда здоровье души нарушается,— возникает астеническое состояние; объективный мир расширяется тогда в той мере, в какой сфера чувствования сжимается перед духом и становится недоступной для него; тогда самый слабый напор вызывает повышенное раздражение нервов, раздражения, которые обычно вообще не воспринимаются, гулко отдаются в самых живых ощущениях, объективный мир распадается на составные части и каждая часть складывается в особый, замкнутый в себе мир, который в свою очередь воздействует на нас; нас заливают многообразие всевозможного, оно утомляет дух и подавляет его деятельность; бессильный противостоять натиску внешнего, дух пытается хотя бы сбросить внешнее с себя, но и тогда его реакция ограничивается слабыми судорожными вздрагиваниями.

Драматическое искусство исцеляет оба эти противоположных болезненных состояния души.

Трагедия действует на нас бодряще; склонный к вялости органический склад обретает в ней такой раздражитель, который возвышает его и приводит его в равновесие; напротив, комедия будет действовать угнетающе; органический склад, склонный к перенапряжению, встречает в ней такой ответный раздражитель, который укрощает его и настраивает гармонически⁵⁷.

Должно быть и то третье, что не бодрит и не угнетает, но лишь хранит имеющееся, то третье, которое, если уж в органическом складе человека обретена какая-либо точка гармонии, не сдвигает ее ни в сторону гиперстении, подобно трагедии, ни в сторону астении, подобно комедии, а хранит неизменное, чисто стеническое здоровье человека.

Такое третье — идеал, раздражение сливается в нем с реакцией на раздражение, трагедия и комедия переходят

друг в друга; такой идеал — высшая драма, превосходящая и трагедию и комедию.

Герой, какого представляет нам высшая драма, и не гигант, дерзновенно и самонадеянно вознамерившийся раздавить сам внешний мир, и не пигмей, который в объективном мире пугается собственной тени и дрожа забивается в угол, когда воздействует на него внешний мир; такой герой — человек в высшем смысле этого слова, — сознавая свои границы, он не пытается дерзновенно творить невозможное, но не робеет и не отчаивается перед достижимым.

Для него борьбе с внешней природой уже наступил конец, однако борьба не завершилась ни поражением ее, ни поражением его, но он перенес в природу закон, почерпнутый им из своего средоточия, а природа добровольно подчинилась гетерономному ей началу, потому что чужая воля не вознамеривалась навязать ей что-либо противное смыслу, а только возвращала ей хорошо усвоенную и одобренную ею же норму, — зато герой добровольно подчинился ее принуждению, тем более что конечный исток такого принуждения заключается в собственных его причинных связях, а, покорившись по видимости стороннему направлению, он установил такое взаимосогласие внешнего и своего собственного внутреннего мира, которое позволило ему сохранить свою самостоятельность и устранился от беспрестанных стычек свободы и необходимости.

Он не встает на котурны, не скрывает черт лица своего за расписными личинами, не внушает пышностью чужих перьев недостижимого для него величия, но зато и не калечит себя, превращаясь в смешного арлекина, не ищет силы в уродстве и не полагает свое предназначение в крошечном и мелком, чтобы и самому съеживаться до размеров булавочной головки, — цель его исключительно в совершенной соразмерности форм, в равновесии всех его сил. Не атлет, чтобы бороться с внешними силами, пока не вывихнешь себе бедро, но и не столь слабосильный, чтобы падать пред ними во прах, он состоит в тесном союзе со всеми дружественными ему силами — не раб их, он и не в распри с ними.

Позитивный трагический поэт являет нам деспотизм человеческого духа — человек-деспот бунтует против любого внешнего принуждения, срывает с себя путы при-

роды и, не ведая меры в своей гордыне, требует от природы, чтобы та исполняла все его прихоти; негативный комический поэт являет нам демагогию природы,— многообразии природы, этот многочисленный демос ее, стремится подавить в нас единство, и она повелительно требует от нас, чтобы воля наша тонула в ее принуждении. А идеальный драматический поэт стремится установить подлинный республиканский строй между человеком и природой, когда обе стороны взаимно господствуют друг над другом согласно принципу равенства, взаимно слушаются друг друга согласно принципу свободы и обретают единство в многообразии, а многообразии в единстве.

Аффект направляет трагического героя, в аффекте рождаются его решения, однако решения, которые не одобрены самой природой через посредство ощущения, остаются как бы формальными; герой пытается осуществить задуманное и погибает от невозможности сделать это.

Ощущение направляет комического героя, в ощущении — языке, которым природа возвещает ему себя,— и вызревают его решения; однако решения эти не получают одобрения духа в аффекте, а потому дух не придает своей формы материалу, не овладевает им,— так что это не решения, а чистейшее принуждение.

В драме природы и человеческая воля должны объединиться в тесный союз, ощущение и аффект — слиться в чувстве, и в чувстве должно вызревать решение, получающее материал благодаря непосредственным органам чувств, а форму — благодаря фантазии.

Отношения духа и природы складываются у трагика так, что это напоминает отношения между мужем и женой у некоторых варварских племен: муж горд, надмен, жена унижена, служит выючным животным и, как рабыня, лежит у ног мужа; у комедиографа природа находится в том отношении к духу, что у иных негритянских племен женщина — амазонка, управляющая решительно всем,— к мужу, который обязан повиноваться ей как раб. У создателя драмы будет царить то более тонкое отношение между духом и природой, какое известно лишь более развитым индивидам в более развитых нациях; природа была враждебна духу, теперь же стала его возлюбленной, она требует того, чего хочет он сам, его желания совпадают с ее волей, принуждение уже не

влечет силой, но оба по доброй воле ведут друг друга, и слушающийся слушается по доброй воле, и повелевающий лишь отражает в себе волю слушающегося,— потому что дух и природа слились воедино и всякое принуждение совершается отныне в таком единстве и через посредство его.

Поэтому в идеальной драме герой уже не сражается с неумолимым роком, обретая покой лишь в гибели и уничтожении, как в трагедии; он не стонет под гнетом фатальных обстоятельств, которые давят на него словно кошмар, и не обретает покой лишь в трусливом отступлении и пассивной лени, как в комедии; герой драмы получает покой благодаря упорству и неутомимому движению, лишь в равновесии, любви, симпатии.

Подобно этому, сила притяжения Солнца действует в мировом пространстве на небесные тела: когда собственная инерция движения тела превышает силу притяжения, масса небесного тела в своем безумном беге пересекает по параболе всю даль творения, беспрестанно ищет точку, в которой могла бы повернуть назад, и никак не находит ее; когда сила притяжения поглощает силу инерции движения, материя, испытывая лишь притяжение, погружается в океан Солнца и, увлекаемая его вращением, связанная со всей его массой, лишенная независимой от него силы, начинает вращаться вокруг его оси вместе с другими составляющими его частями; и только тогда, когда обе силы оказываются в равновесии, путь небесного тела замыкается и становится умеренным эллипсом, и планета уже не кружит инертно вместе со всей массой Солнца и не блуждает в безмерной дали, но постоянно, упорно, всегда следуя одной и той же замкнутой орбитой, описывает свой путь вокруг Солнца — никогда не стоит на месте и никогда не спешит чрезмерно.

Трагедия ведет свое происхождение с празднеств в честь богов, с тех дифирамбов, которые исполнялись во время торжества Вакха; трагедия словно сошла к смертным от бессмертных, была введена буйным вдохновением, ее приветствовали согласные крики ликующей толпы, и она была тогда принята на театр.

Образцом продуктивной драматической поэзии может послужить нам Эсхил: колоссальная сила воображения ввергает нас в мир титанов, голова наша кружится, ужас охватывает нас, когда поднимаются на наших глазах

гигантские массы, направляя свое движение друг против друга, когда они, подобные огромным теньям, что вершины гор отбрасывают на облака, пребывают между небом и землею и грозно теснят небо и землю.

Комедия пошла от сельских жителей Аттики, от низшего сословия, и все же нашла путь на сцену; зачата и рождена она в лоне природы; простота, грубое прямодушие дали ей жизнь; сначала фарс пришелся по нраву черни, потом сатира стала доставлять удовольствие и более тонкому чувству.

Образцом эдуктивной драматической поэзии может послужить нам Аристофан; стоит волшебному его жезлу коснуться самых великих, самых достойных предметов, и они уже исчезают, обращаясь в прах; насмешник, он и самых первых героев являет нам в ночном халате, а остроумие его таково, что от него падают с алтарей идолы ложных мнений.

Из древних к идеалу ближе всего подошел Софокл; Эсхил увлекался гигантским, а Софокл оставался верен одному подлинно великому. Еврипид отклонился от идеала в сторону комического; он стремился передавать черты такими, какими находил их в природе; лица его героев — портреты, почерпнутые в опыте.

Как всякий идеал, так и идеал драматического искусства достижим лишь во взаимодействии обоих полов; лишь для этой игры противоположных сил разрешима в полном объеме проблема, как связать в один и тот же момент времени, в едином действии чувство в его предельной возбудимости внешним и фантазию в ее предельной деятельности, что для отдельного индивида возможно лишь при болезненной предрасположенности, притом во временной последовательности.

Поэтому герой высшей драмы не может быть обособленным индивидом того или иного пола, первую роль должны разделить между собой оба пола, пластически слагая в прекрасной гармонии с собою и с природой самое великое, чего только может достигать искусство.

Итак, и здесь из неизмеримой дали яркой точкой светит нам идеал, и даже проходящие тысячелетия не дают параллакса, позволяющего измерить удаление его от нас во времени,— подобно этому, весь путь Земли вокруг Солнца не дает параллакса, который позволил бы измерить расстояние до Сириуса.

Мы подошли теперь к концу нашего исследования, найден высший идеал высшего искусства, и цель достигнута. Над этим идеалом нет уже ничего, и мы можем теперь лишь бросить взгляд назад, стараясь охватить целое единым взором и снять карту местностей, по которым мы прошли.

Все единое, что бы ни заключалось в нашем существе, раскалывается на две стороны, и каждая из этих сторон едина лишь в своем противостоянии другой, внутри же себя в свою очередь раздваивается.

Первой целью, какую мы ставили перед собой, было продемонстрировать то, что полярность, ветвясь бесконечно, пронизывает все бытие.

Высшая полярность, с которой встретились мы прежде всего,— это полярность Ума и Природы; вот два полюса всебытия, вокруг которых вращается весь универсум; для нас в этой полярности заключался исконный раскол, обусловивший все прочие.

Для идеалиста-метафизика Ум — это положительный, а Природа — отрицательный полюс; реалист-физик переворачивает такой порядок, и у него отрицательное будет там, где у первого было положительное, Южный полюс — где у первого был Северный. Философ идеала поднимает нас до точки безразличия — это экватор, пролегающий между идеалистом и реалистом; для него положительное и отрицательное относительны, оба начала равно действительны, одинаково представляют собою силу и различаются лишь направлением, для него главное — антагонистическое отношение двух начал, а обозначение факторов безразлично — все равно, где ставить плюс, где минус.

Поэтому для идеального натурфилософа (для математика), в ком соединяется физик и метафизик, Природа и Ум — одинаково вольная деятельность; каждая может быть возвышена до положительного начала, не прибавляя от этого в энергии, и каждая может стать отрицательным полюсом, не теряя от этого энергии. Он со своей позиции рассматривает Ум и Природу как состояние чистого равновесия,— ни Природа не действует на Ум принудительно, ни Ум не заходит, охваченный гордыней, в сферу Природы, и все же они обретают покой не в инертной лени.

Природа в противоположность Уму распадается на мертвую Природу, или материальный мир, и живую Природу, духовный мир людей; мертвая Природа простирается перед нашими внешними чувствами как феномен, одухотворенная Природа протекает перед нашим внутренним чувством как событие во времени.

Мертвая природа в своем натиске на Ум раскалывается на неорганическую природу и организм, первая противостоит Уму, второй же исходит от Ума и направляется в бесконечность.

Для эгоистически мыслящего идеалиста-физиолога положительный полюс принадлежит организму: организм обладает запасом жизненной силы, напирая на природу, он вынуждает ее силой уступить ему его жизнь, он сохраняет сам себя и хранит свою цельность против воздействий; лишь когда энергия оставляет его, он вновь опускается в лоно неорганического.

Для реалистически мыслящего химика-физиолога активный полюс принадлежит природе, а организму оставлена одна восприимчивость. Для такого физиолога жизнь — высший феномен, порождаемый комбинацией неорганических феноменов; законы живого — все те же законы мертвого, природа приготавливает жизнь из чистой материи в царстве теней, и сама же подательница жизни, когда ей только будет угодно, требует свой дар назад.

Для физиолога идеальности жизнь возникает лишь во взаимном противодействии организма и неорганической природы; нужно, чтобы соединилось внутреннее и внешнее, порождая явление жизни; если перевешивает то или иное, здоровье организма неустойчиво, лишь в равновесии того и другого заключено высшее благополучие организма.

Ум раскалывается на дух и сферу чувствования, одним он противостоит Природе, другим направляется на себя самого.

Поэтому для психолога-идеалиста дух — положительный, а сфера чувствования — отрицательный полюс; для него дух деятельно творит изнутри себя самого, тогда как сфера чувствования, исключительно пассивная, лишь воспринимает воздействия духа. Для реалиста, напротив, сфера чувствования — плюс, дух — минус, для него склонность царит над мыслью, никогда не заблуждаясь, она утверждает нас на почве опыта, тогда как идея, пребывая по ту сторону действительности, окружает нас обманами.

Психолог идеальности видит лишь взаимодействие двух начал, в математическом анализе обретает он вечные законы, которым они подчинены, и, напротив, его нимало не беспокоит направленность факторов.

В отношении сферы чувствования к духовной природе положительный полюс для эгоистически мыслящего психолога — всегда на его стороне, человеческий мир тонет в его собственной личности, лишь он сам и полагает этот мир; реалист же самозабвенно погружен в человечество, которое эгоист перемещает внутрь своей души, лишь человечество полагает его самого, реалиста; а в идеальном личность обоих сохранена и эгоизм опосредуется космополитизмом.

В отношении сферы чувствования к организму вновь проявляется все тот же двойной взгляд, и единство вновь обретается в зените — между восходом и заходом.

Поэтому дух, сфера чувствования, организм, неорганическая природа — это четыре фактора, на которые распадается для нас всебытие, а каждый фактор в свою очередь распадается вновь.

Дух раскалывается на мыслительную силу и способность восприятия, одною он сопряжен лишь с самим собой, другою — с природой. Для взгляда идеалиста мыслительная сила — плюс, способность восприятия — минус; для взгляда реалиста первая — чистая пассивность, другая — подлинная деятельность, для взгляда идеального они противоположны, лишь если представить себе безразличие их плюса и минуса.

Сфера чувствования раскалывается на непосредственное чувство и фантазию, благодаря первому она соприкасается с природой, благодаря второй — с духом. Реалисты и идеалисты вновь разойдутся в вопросе о том, на какой стороне активность, на какой — пассивность, идеал же соединит оба начала в третьем, это третье — не первое и не второе, но каждое из них примиряет с другим.

В организме мы обнаруживаем дуализм возбудимости к внешнему и возбудимости к внутреннему, первая будет активным фактором для реалиста, вторая — для идеалиста; в идеальном обе вновь разделяют между собою жизнедеятельность, будучи равно необходимыми для благополучия организма.

В неорганической природе мы обнаруживаем раскол на силу отталкивания и притяжения. С точки зрения

идеализма положительное начало принадлежит силе отталкивания, продуктивна для него природа в ее становлении; с точки зрения реализма отталкивающей силе принадлежит отрицательный полюс, сила притяжения, эдуктивная сила, поглотила силу отталкивания, и природа, будучи эдуктом, стала неподвижной и постоянной; идеальный взгляд сохраняет обе силы, противопоставляя их лишь по направлению и конструируя в их антагонистическом противоборстве неорганическую природу как продукт-эдукт.

Подобно тому как материя в неорганической природе раскалывается на силу отталкивания и силу притяжения, человек в живой природе раскалывается на мужчину и женщину; как раскалывается всебытие на Ум и Природу, так раскалываются два пола.

Для мужчины женщина — это Природа; как природа заходит своим творчеством в сферу ума, так и женщина — в сферу мужчины. Для женщины мужчина — это Ум; как ум заходит в сферу природы, так мужчина — в сферу женщины.

Для эгоиста мужчина — личность, женщина — всего лишь вещь; для него природа — вечно мертвое, что получает жизнь лишь от него самого. Деятельность лишь в мужчине, а в женщине только пассивность, в нем — полнота, в ней — пустота, в которую изливается его деятельность.

По его мнению, варвар поступает законно, когда покупает себе жену-рабыню и впрягает ее, первое среди домашних животных, в мельницу трудов. Распутник, похоти которого женщина служит орудием, какое за ненужностью тотчас же выбрасывают, поступает умно и справедливо, а также единственно достойно своего предназначения, — тем достойнее, чем сильнее пластическая способность, с которой воздействует он на противоположный пол.

Для реалиста женщина — госпожа; красоте должна принадлежать безусловная власть, духу положено рабски повиноваться ей. Единственно достойными похвалы были бы изнеженный фат, впрягшийся в колесницу кокетки, покорной узде тщеславия, и глупец, согнувшийся под плетью жены, — оба гордость человечества; эпоха средневековой галантности — период высшего расцвета гуманности.

В идеальности господство исчезает в любви, и ни один не подчиняется, ни один не повелевает, ни один не клянется в верности, ни один не требует клятв.

Как раскалываются внутри себя Ум и Природа, так в свою очередь раскалываются внутри себя мужчина и женщина, и, подобно тому как первые две стороны соприкасаются в сфере чувствования и в организме, так соприкасаются вторые две в мужском и женском начале.

Как в сфере чувствования преобладает дух и душа посредством ее пластического образования настраивается так, что становится восприимчивой к воздействию внешней природы, так в мужском начале царит дух и лишь склонность раскрывает это начало для ощущения.

Как в организме преобладает природа и лишь благодаря упражнению, гимнастике организм становится восприимчив к воздействиям духа, так в женском начале царит природа, доступная аффекту лишь благодаря склонности.

И подобно тому как человек обретает бытие, когда сходятся душа и организм, которым сопротивляются Ум и Природа, и, будучи индивидом, хранит свое существование, так человеческий род воспроизводится в антагонистическом противоборстве мужского и женского начал и тем хранится от вымирания, и молния жизни ударяет в материю, и куда она ударяет, там сырое складывается в форму, и куда она не ударяет, там увядает форма и обращается во прах, и так поколения выходят из могил и скрываются в могилах.

Как в физике унитарии, признающие лишь единое электричество и допускающие материальность либо только положительного, либо только отрицательного электричества, отличаются от дуалистов, признающих оба равно деятельными и различными лишь по способу действия, так отличаются эгоисты и догматики от философов идеальности.

Как, по учению Франклина, лишь положительное электричество — сущее, а отрицательное — не сущее, отсутствие бытия, и только, так для идеалиста Ум заполняет весь круг бытия, а Природа лишь большая пустота, которую Ум освещает молниями и заполняет в своем переходе, и, как смоляные пылинки на положительном полюсе электропроводника создают на чисто пассивной поверхности разнообразные фигуры и разветвления, притяги-

вая и отталкивая частицы согласно своим законам, так весь внешний мир для идеалиста лишь одно многогранное, разветвленное сплетение, посредством которого Ум прорастает всю Природу, заполняя ее пустоту.

Противоположная система могла бы полагать деятельность в отрицательном электричестве и приписать пассивность — положительному, тогда такой догматизм в области электричества был бы ветвью философского догматизма, который цепляется за Природу, за всю ее материальную основательность, и для которого Ум есть лишь игра и мираж, лишь полутень Природы.

Лишь тогда, когда обе материи приходят во взаимодействие в своей равно вольной деятельности, идеалист и реалист объединяются в идеале электрической теории и познания.

В совместном действии противонаправленных Ума и Природы является первейшее и высшее искусство — их собственное продуктивное искусство; оно создает первейшее и высшее художественное произведение — человека, наделенного организмом, чувствованием и духом. Эти три силы возвышаются в своем антагонистическом противоборствовании до чистого равновесия, обретают величайший пластический склад, — тогда человек достигает идеала.

В совместном действии обоих противонаправленных полов является второе искусство, как бы повторение на ином уровне первого, — это воспроизводство человека через совокупление. Это искусство создает как свое художественное произведение нового индивида, наделенного организмом, чувствованием и духом.

В воздействии человека на себя и на природу за пределами своего Я является третье искусство — искусство в более узком, собственном смысле слова. Оно создает в качестве художественного произведения видимость организма, чувствования, духа.

Подобно тому как мимо внешней поверхности нашего тела проходит, через все свои пространства, универсум, распадающийся на звездные туманности, млечные пути, солнца, планетные системы и планеты, так перед нашим внутренним средоточием клубится человечество, разделенное на расы, племенные группы, народы, семьи, индивидов, и открывается второй, духовный универсум, тянущийся в вечность.

Через посредство чувствования и организма, и преж-

де всего благодаря глазу, дух простирается вовнутрь первого универсума; через посредство чувствования и организма, и прежде всего благодаря уху, дух проникает, вслушиваясь, вовнутрь второго универсума — в той мере, в какой звучание этого второго отдается в материи первого.

Как глаз благодаря своей зоркости проникает в самые дальние дали пространства и приводит в соприкосновение с сетчаткой наиотдаленнейшее, так наш внутренний слух благодаря памяти проникает в самые давние времена и давным-давно протекшее являет душе как текущее сейчас.

Телескоп увеличивает отдаленное и приближает его к глазу, так что перед вооруженным им внешним чувством открывается новая безмерность, — и точно так же история вооружает и усиливает внутреннее чувство и память, дабы постигали они самую глубь минувшего; обращая в относительность события любой давности, она позволяет ему вновь, кажущимся, видимым образом, протекать во времени абсолютном.

Внешний, окружающий нас со всех сторон универсум наделен протяженностью; когда человек деятельно творит в нем — подобно тому как творит он в противоположном себе поле, — когда он овладевает протяженностью как знаком или как обозначающим [своей деятельности]⁵⁸, слагая из нее пластические облики, он выступает как художник пластического искусства.

Внутренний универсум, в котором пребываем мы сами, наделен последовательностью; когда человек деятельно творит в нем, когда он овладевает движением материи как обозначающим своей деятельности и упорядочивает затем это движение в звук речи и музыки, он выступает как художник риторического искусства.

Когда человек поднимается ступенью выше, оба рода искусства сливаются воедино, тогда весь внешний универсум стягивается в пространство собственного организма человека, внутренний мир сосредоточивается в душе, тогда человек деятельно, пластически творит в таком концентрированном мире, — либо слагая свой собственный облик, либо представляя нам чужое пластическое образование, как в драме.

Таков, следовательно, первоначальный раскол искусства — на искусство риторическое и на искусство пластическое. Для идеалиста положительным будет первое, обязанное своим возникновением исконной деятельности;

другое привлечет на свою сторону реалиста; для идеального же равно важными окажутся оба, в их противоположности идеал и обретет опору для себя.

Следующий раскол даст в риторическом искусстве — поэзию (риторику) и музыку; в пластическом — скульптуру и живопись, в зависимости от того, будет ли пластически слагаемый материал неразложенным звуком, неразлагаемой цельной массой вещества или же внутренне разложенным звуком и преломленным лучом света.

Подобно тому как при совокуплении порождается существом мужского пола, если зачатие его пришлось на мгновение активного действия мужчины и пассивности женщины, и женского пола, если зачатие пришлось на мгновение ответной реакции женщины и пассивного переживания ее у мужчины, —

так и в искусстве художественное произведение, возникающее благодаря воздействию человека вовнутрь природы, будет продуктом, если в момент его творения самодейтельность чувства превышала деятельность природы, и эдуктом, если преобладала деятельность природы.

И вместе с тем совершается третий раскол в искусстве; он дает наивную и сентиментальную поэзию, гармонию и мелодию, светотень и колорит.

Когда чувствование и организм человека деятельно творят в природе и в самих себе, складывается искусство, когда же деятельно творит в природе и в себе дух, возникает познание.

Когда дух деятельно творит в неорганической природе, — подобно тому как творит он в противоположного пола людях, — когда он постигает протяженность природы как знак, как обозначающее, и конструирует его в математических фигурах, тогда он в своей области — то же самое, что художник пластического искусства в своей; в качестве труда его познания возникает геометрия внешнего универсума.

Когда дух деятельно творит в живой природе, постигает последовательность и обращает ее в обозначение своей деятельности, а последовательность фиксирует числами и буквами, он в своей области — то же самое, что художник риторического искусства в своей; в качестве его учения возникает анализ внутреннего универсума.

Познание обоих видов сливается воедино, когда дух поднимается ступенькой выше, — тогда внешний универсум

стягивается в пространство его организма, внутренняя сфера сосредоточивается в личности человека, тогда протяженное обретает последовательность, последовательное — протяжение, короче говоря, дух создает механику. Как в сфере искусства драма опосредует и соединяет риторическое и пластическое искусства, так здесь в сфере духа механика опосредует и соединяет анализ и геометрию.

Следующий раскол, какой произойдет в анализе, даст арифметику и алгебру, и, подобно тому как музыка раскалывается на гармонию и мелодию, а в неразложенном звуке поэзии та и другая вновь сливаются в объятиях друг друга, так и аналогичная музыке арифметика разлагается на арифметику чистого последования (сложение, вычитание) и арифметику одновременно-протекающего (умножение, деление), а в алгебре, с ее неопределенными значениями, то и другое объединяются.

Как живопись распадается на светотень и колорит, которые в свою очередь вновь переходят друг в друга в скульптуре с ее цельными массами, так геометрия распадается на две дисциплины — конструирование в одном измерении и конструирование в двух измерениях абсолютного пространства, а эти дисциплины сходятся в третьей — конструировании относительного пространства трех измерений в пространстве бесконечности.

Искусство распадается на положительное и отрицательное в зависимости от того, создается ли фантазией продукт или постигается чувствами эдукт; так и геометрия внешней природы, учение о внешней природе, раскалывается на продуктивную науку о природе и эдуктивное знание природы в зависимости от того, перевешивает ли в их создании мыслительная сила или способность восприятия.

Точно так же и анализ внутренней природы, раскалываясь надвое, дает положительную науку и отрицательное знание в зависимости от того, что оказалось сильнее — восприятие или идея.

Итак, можно сказать, что в искусстве и в познании показана и подтверждена теперь та самая полярность, какую обнаружили мы во всебытии и в противоположности полов. Единый великий круговорот несет потоки — от Ума к Природе, от Природы к Уму, — вовлекая в свое течение все малые круговороты; чувственный чело-

век, пребывающий между Умом и Природой, своими двумя полюсами склоняется и к одному и к другой, всякая сила в нем — все равно что двойня, и плод любой его силы — тоже двойня.

Повсюду, во всех областях знания и умения, мы наталкиваемся на различие полов; если мы видим красоту, то это либо кроткая и нежная женственность, либо полная могучих сил мужественность; если мы встречаем истину, то это либо убежденность мужчины, либо сложившееся убеждение женщины; если мы видим жизнь, то это либо энергичность мужчины, либо богатство впечатлений женщины, либо, в исключительные мгновения, полная слитость того и другого.

Тем самым наша цель достигнута, принцип двойственности проведен через все сферы, отмерена и расчищена площадка, на которой в будущем поднимется само здание. Наши разыскания завершены, клубок развился, но мы снова подхватим нить исследования, чтобы, обратившись к физике, провести ее чрез органику, антропологию и психологию.

Подобно тому как внешняя природа раскалывается на неорганическую природу и организм, а внутренняя — на человечество и личность, так в свою очередь наука о внешней природе и знание природы распадутся внутри себя на физику и органику, а наука о внутренней природе и эмпирическое знание ее — на антропологию и психологию; и как в человеке благодаря сфере чувствования и организму сливаются в объятиях друг друга Ум и Природа, так благодаря органики и психологии перейдут друг в друга учение о внутренней и учение о внешней природе.

Отдельные замечания

Непременный атрибут идеалиста — телескоп, с его помощью он проникает в бесконечность, пучки световых лучей служат ему продолжением зрительных нервов, нежными волоконцами этих щупалец, стекающимися к глазу, а, исходя из глаза, пронизывающими своей незримой тканью просторы универсума, осязает он самые отдаленные миры, словно бы держа их в своих руках, он вовлекает вовнутрь себя самую даль. Он карабкается в пространстве от сферы к сфере, все туманящееся среди голубизны

небес разлагает он на отдельные пятна, все отдельные пятна разлагает он на звезды, и в каждой разлагаемой им туманности он силой отнимает у царства теней все новые и новые миры. Перед взором его вселенная расползается — словно медленно открывается бутон цветка, пределы и преграды бегут перед ним все дальше в пустоту, слившееся разделяется, звездные океаны испаряются в бесконечность.

Непременный атрибут реалиста — микроскоп, с помощью которого он получает костлявый остов красоты, раздирая на элементы видимость, которым окружена красота; реально существующее он делит на нити и ниточки, расщепляя их до тех пор, пока все не перемолото в пыль, любая реальная форма погибает в нем, зато он вносит в бесформенное жизнь и пластический облик — тогда, когда оставляет поверхность тела и внедряется в свой внутренний мир, где обнаруживает в целости то, что разрушал снаружи; он тонет в капле воды и подслушивает там обитателей ее, не знающих покоя; природа за пределами его кругозора перестает для него существовать, зато открывается целый мир природы в пределах кругозора, а такую природу он тоже стремится обратить во внешнее, стремится развернуть в ней самое свернутое из свернутого и в самом сперматозоиде обнаружить еще маленьких сперматозоидов самого сперматозоида. В самом последнем уголочке бесконечной природы селится он вместе с обитателями пылинок, он бежит к ним из обширных, пустынных, вызывающих в нем ужас просторов современности и погружается, глубоко сосредоточенный, в созерцание живых бесконечно малых, мир которых раскрывается перед ним.

Посредине между идеалистом и реалистом занимает положенное ему место просто невооруженный глаз человека, постигающий реальность и красоту, какими они являются перед ним, он не блуждает ни в одной из бесконечностей, но пребывает в мире конечном и им довольствуется.

В произвольном движении сказывается наша внутренняя свобода, в непроизвольном — принуждение внешней природы. Пока человек бодрствует, деятельность духа за-

являет о себе игрой мышц, которые подчинены исключительно ему; когда же человек спит, то такое выражение силы отпадает, из рук духа выпадает узда, которой направлял он движения тела, природа заходит на его территорию и присваивает себе то, что принадлежало ему; тогда и произвольные движения выполняются произвольно. Поэтому когда мы спим, то с руками и ногами отданы во власть природы,— лежа на постели, мы находимся в ее распоряжении, и она по собственной воле творит с нами все, что только ей заблагорассудится. Спящий герой уже не герой, он уже под пятой судьбы, он связанный раб ее. Поэтому сон — это отрицательная жизнь, исполнение всех желаний реалиста; сидеть лучше, чем стоять, спать лучше, чем бодрствовать, а лучше всего — смерть — вот формула этих желаний. Вечно спать и не пробуждаться — состояние мертвой материи; жизнь входит в мертвую материю, когда наступает в ней раскол, когда она пробуждается, когда дитя во чреве матери начинает совершать произвольные движения. А всегда бодрствовать и никогда не спать, чтобы дух царил непрестанно, чтобы в конце концов даже на произвольные движения распространил он свою власть и совершенно вытеснил природу,— таково состояние высшей духовности, жизнь, получившая один лишь положительный заряд, исполнение всех желаний идеалиста; формула же такова: действовать лучше, чем бездействовать, бодрствовать лучше, чем спать, а самое лучшее — это бессмертие. Смена сна и бодрствования — борьба внутренней свободы с внешним принуждением, это идеальная жизнь, где то побеждает дух под знаком света и бодрости, то его место блюдет природа, воцаряется темнота и мы предаемся дремоте. Смерть разрывает узы, связывавшие Ум и Природу, сфера чувствования и организм расстаются друг с другом, и из них двоих одно достается Уму, другое достается Природе и погружается в вечный сон.

Поэтому и в течение жизни тоже проявляется полярность: пока мы бодрствуем, нас окружают положительно заряженные феномены, наша личность размежевывается с ними, утверждает свою самостоятельность, поверяет всех их, по своей воле воздействует на них: а тогда, когда мы спим, нас окружают сновидения, призрачные, бесплотные существа, отрицательно заряженные феномены, подобно фигурам на отрицательном полюсе проводника, и

наша личность, забывая о себе, тает среди всех этих феноменов и витает среди них, словно сон среди снов, не поверяет их своими чувствами и не воздействует на них, потому что не владеет членами своего тела, которые поэтому и подчиняются лишь законам природы и управляются только ими. Вечное бодрствование, бессмертие, вечный сон, уничтожение — все это противоположности, а между ними, посредине, пребывает жизнь, осциллирующая — то движущаяся вперед к одному из начал, то назад к другому.

Существование человека начинается с того, что на месте будущего сердца в оплодотворенном яйце пульсирует точка; эта точка бьется во времени, — что в ней иное, как не алгебраическая формула материи, сконструированная геометрически? Точка разворачивается во всех измерениях, бутон формы раскрывается, и все сложнее делается формула, содержит все больше факторов и становится трансцендентным уравнением. Жить и сознать свою жизнь — значит двигаться и измерять, исчислять свое движение. Иатроматематики⁵⁹ спешили забежать вперед науки и эмпирического знания, пользуясь исчислением, — в этом они заблуждались: нужно было, чтобы эмпирический опыт и мысль опережали исчисление, чтобы конструкция опиралась на наблюдение и идею, тогда они стали бы первыми в республике словесности. Иатроматематики от искусства, подобно собратьям своим в познании, точно так же врываются с своим исчисляющим рассудком в фантазию, художественные создания их взрывают в сфере представления, а потому холодны, покрыты инеем, как сама та сфера, в которой они были зачаты. Такова, например, северогерманская музыка⁶⁰ — звучание, организованное по всем правилам, дисциплинированное, как прусская армия, отвечающее всем законам музыкальной тактики, но только нет в нем жизненного тепла, эта музыка бессильна и скучна.

Гений в искусстве — это продуктивная сила фантазии, внутренняя, движущая, зовущая вперед, вскипающая

сила, стремящаяся распространиться вовне, вокруг; вкус — тонкость чувств, пассивно предающихся впечатлениям, потом перебирающих все воспринятое, чтобы отсеять ненужное и с любовью выбрать наилучшее. Чувства женщины — призма, преломляющая единый луч, — получаются бессчетные лучи цвета; фантазия мужчины — линза, собирающая в фокус лучи духа, зажигательное стекло; поэтому аналитический вкус — вот сфера, в которой может проявить себя женщина, а сфера мужчины — синтезирующий, все связующий дух. Поэтому, во всем производимом ими совместно, мужчине подобает творчество, а женщине — познание и сохранение наилучшего. Пока женщины потребовали себе права высших судей лишь в вопросах моды и этикета, однако, без малейшего сомнения, такие права принадлежат им решительно во всем, что касается искусства. У мужской Юстиции в делах искусства — огромные товарные весы, чаши которых приходят в движение лишь от значительного груза, а у женщин — весы аптечные, которые реагируют на едва заметное изменение веса. На суд женщин красота любого рода явится без страха, потому что найдет тут и тончайшую деликатность и подвижность затронутого чувства — все, что необходимо, чтобы оценивать прекрасное вплоть до мельчайшей детали; тут самые мягкие и тонкие звуки не отскочат от бесчувственных нервов и самые изящные волнообразные линии не запутаются в грубых сетях глаза — вместо сетчатки, тогда как мужчина чем мужественнее по своему складу, тем неприступнее внешним впечатлениям. А если так в делах красоты, то не так ли и в делах истины? Разве только мужчине природа дала крылья, чтобы подниматься к высотам познания, а женщину осудила на то, чтобы вечно корпеть в своем гнезде? Тысячи мужчин видят в женщине только животное, не предполагают в ней и не признают за ней души, а в результате добровольно отказываются от того, что принадлежало бы им; умники не желают, чтобы женщина думала, и закрывают ей доступ к знанию; и те и другие — совершенно жалкие педанты, и если первые ссылаются в доказательство своей правоты на бессердечие девок из притона, то вторые грубо отзываются об «ученых гусынях», которые время от времени трещали в немецкой литературе. Но как женщина с душой отличается от б..., так умная женщина — от педанта в юбке.

Если после всего сказанного попробовать расклассифицировать писателей по одному принципу, то надо будет сказать так: априористы в науке, сентиментальные поэты, в живописи приверженцы светотени, а в музыке гармонии — все продуктивны и производят на свет мальчиков, зато эмпирики в знании, наивные поэты, живописцы-колористы и приверженцы мелодии в музыке эдуктивны и производят девочек, причем одни — только девочек или мальчиков, а другие и девочек и мальчиков. Математики и художники идеального стремятся к бесполому в бесконечности. Есть и онанисты, бесплодно извергающие семя в пустоту, — таковы фантазеры, есть и трибады, творящие блуд с природой, — это те, кто гоняется за ненужными пустяками.

Пифагор перенес анализ из внутренней сферы души во внешнюю сферу мироздания; кто-нибудь другой может попытаться перенести геометрию внешнего пространства в сферу души и, к примеру, начать конструировать психологические феномены (или, если угодно, ноумены) посредством кривых линий, представляя соотношения духовных факторов с помощью координат и асимптот: такая попытка не абсурдна — потому что всякая временная формула может быть сконструирована в пространстве и, обратно, каждая пространственная конструкция может обнаруживать себя в алгебраической формуле. Но не то в искусстве: риторическое искусство не может излиться в среду пластического, а пластическое — в среду риторического. Строили цветные клавиры⁶¹, напрасно стараясь при помощи консонансов света пробудить те ощущения, которые производят в нас музыкальные аккорды; изощряясь, стремились добиться в музыкальных сочинениях живописных изображений, рисуя пейзажи и времена года, — однако если собственно музыкальные красоты совсем иного рода не вознаграждают слух, то начинаешь сердиться на скучную игру звуков, где совсем забыты границы искусства. Музыкальная формула, конструируемая душой в пространстве, становится пластической формой, однако такая форма уже не эквивалент формулы, а лишь как бы ор-

ганизм ее, тогда уже вдвойне бесцельная затея — использовать глаз лишь как измеритель и заставлять его только считать лучи света. Пластические формы, конструируемые душою во времени, становятся мелодией и гармонией, однако такие формы только еще предстоит оживить и одухотворить. Неживому не вступить во временное, время увлекает своим потоком лишь все живое, причастное жизни, и весьма неестественно выражать при помощи музыкальных тонов три измерения пространства и мертвую игру сил в нем, пытаюсь обмануть этим слух. Пусть поэту каждое искусство остается при своем — пусть музыка дает нам чувственный образ внутренних, последовательно текущих чувств в среде внешнего, движимого во времени воздушного океана; изобразительное искусство пусть запечатляет в цельной массе вещества и в краске все идущее извне и заявляющее о себе пространственной протяженностью. Одно искусство пусть не звенит и не гудит красками, а другое пусть не живописует звуками.

«Греческая скульптура — нечто недостижимое для нас» — так говорит ленивая душа, аналог инертного ума. Я-то думаю, что в будущем еще превзойдут ее. Кто столь дерзок, чтобы ставить преграды перед человеческими силами, чтобы считать, будто существующее и есть предел достижимого для человека, а реально совершенное — совершенное? Кто хочет перегородить наш путь к идеалу мраморными статуями, а Аполлона или Лаокоона поставить херувимом с огненным мечом пред глубиью бесконечности? Мы изумляемся остаткам того, что вышло из-под резца греческого ваятеля, и у нас, когда мы смотрим снизу вверх на эти высокие создания, начинает кружиться голова — от сознания собственной неспособности сотворить нечто подобное именно теперь; остатки древних творений мы ценим теперь словно алмазы — за их редкость, за то, что так смело противостояли они тысячелетним разрушениям. Они ценны нам уже как окаменелости, доставшиеся нам от более прекрасной юной поры мира, они почтенны — памятники, приплывшие к нам по волнам тысячелетий. Мы бедны такой красотой, вкус наш редко когда испытывал прелесть красивого, и он впал в астеническое состояние, и потому, когда перед нами вдруг

всплывает что-либо подлинно прекрасное из античных времен, мы бываем почти опьянены, словно испив непривычного крепкого напитка, мы начинаем судорожно поражаться увиденному. Мы поклоняемся и от этого делаемся идолопоклонниками, попами от искусства, а не его друзьями, мы начинаем думать, что зримо представленное нам — это сама несказанность, вместо того чтобы радоваться прекрасному произведению и видеть в нем основание для еще больших надежд. Грек поступал не так, его со всех сторон окружала чистая красота, красота во всех родах, переизбыток красоты привел его чувства в состояние стенической крепости; видя такие скульптуры, какие видим мы теперь, он не приходил в экстаз, он мог переживать сильное впечатление, но не падал в обморок, и прелесть одного не закрывала ему глаза на все прочее. Тот художник, который создал эти статуи, конечно же, не был доволен своей работой, завершив ее, — наверняка повсюду бросались ему в глаза следы сдерживавшей его материальной действительности и исполненное было для него чем-то совершенно несопоставимым с тем образом, который витал перед его внутренним взором и достигнуть которого оказалось субъективно невозможным для него, — тем более другие должны стремиться подойти ближе к идеалу. Область скульптуры — бесконечна, как и поле любого другого искусства; когда хотят ограничить ее всего несколькими десятками работ, — это печальное недоразумение. Высшая культура породит и высшие артефакты; возможно, уже текущий век поразит нас такими продуктами, потому что, наверное, одно только это поле не тронут пока неутомимым духом нашего века; пышные лавры ждут здесь своего гения.

Решать труднейшие проблемы искусства предельно просто — вот к чему стремилось древнегреческое искусство, и это удалось ему в поразительной степени. Пусть это и будет законом духа во всех его трудах; пусть непретенциозная чарующая простота античности царит в решении математических задач, — потому что только простое решение запутанного есть счастливое и гениальное изливание духа, а все выпреннее, и запутанное, и педантически-косное может быть плодом усердия человека, уткнув-

шегося носом в проблему, но гениального тут ничего не будет, а стóит его усердие ровно столько, сколько резное изображение Страстей Христовых на вишневой косточке. Бывают, правда, иррациональные величины в искусстве, задачи, решением которых будет служить бесконечный ряд, да и все искусство — именно такой ряд, так что грекам лишь удалось вычислить большее число его членов, чем кому-либо, — подобно тому как Ланьи вычислил отношение диаметра к окружности с точностью до 127-го знака после запятой, — и те, кто не верит в способность искусства бесконечно совершенствоваться, напоминают математиков, пытающихся разрешить проблему квадратуры круга, с той только разницей, что математики все еще ищут решение, а художники махнули на него рукой, сочтя, что оно уже найдено. Однако если художник творит целое верно, то ему достаточно лишь дать простое выражение всего иррационального бесконечного ряда, как бы некую свернутость, развертывать которую, до любого доступного ему предела, обязан уже зритель, созерцатель произведения искусства. Когда художник находит такое кратчайшее выражение того, что стремится представить, его произведение излучает возвышенную простоту, которая так изумляет нас.

В Риме, в комнате с голыми стенами, вы не спеша, полные предчувствий, приближались к деревянной перегородке, и, когда открывалась в ней дверь, как же поражал вас гермафродит на ложе — работы Бернини!⁶² Какой дерзновенный художник решился вымолвить и представить высокий идеал? Разве мог кто схватить оба конца безмерности и связать их узлом в мраморной глыбе? Прямые противоположности сходятся либо в нуле — как соединяет природа оба пола в бесполой рабочей пчеле, — либо в бесконечности, а кто дерзнет излить бесконечное в конечное?! Изваять половые органы и поместить их рядом было нетрудно, сама природа дала художнику образец — это улитка и другие живые существа — криптогамы; однако совершенно слить мужское и женское, спаять в одном теле и астеническую нежность женщины и упругую крепость мужского стенического тела, соединить открытость чувств женщины с возбудимостью фантазии муж-

чины, энергию и силу его — с мягкостью, уступчивостью женщины, пылкость в глазах мужчины — с лучшей кротостью в глазах женщины, связать стремительность, неукротимость — и податливость пассивного, достоинство и грацию — вот какую задачу поставил перед собой художник, изображая гермафродита, и как только мог надеяться он на то, что все эти противоречия, уничтожающие друг друга, мирно соединятся в глыбе гранита и не будет она ни уродливой, ни потребует целой вечности для своей обработки?! Ничуть не проще было бы представить пышущий жаром лед и раскаленную тьму! Нет, гермафродит — это труд всего человечества и вечности, а не одного человека в одну светлую точку его бытия, которое и длится-то одно мгновение! Гермафродит знания — это механика универсума и внутреннего мира; в течение тысячелетий в песочных часах Времени падает одна крупинка, а за весь такой срок работа лишь едва продвинулась вперед, и мы беспрестанно колеблемся между эмпирическим знанием и наукой, между спекулятивной мыслью и опытом и постоянно бросаемся в объятия то одного, то другого, а тогда с презрением относимся к противоположному, и лишь неприметно, медленно в самой середине между двумя крайностями пробивается третье — благодаря своей очевидности оно выше любых нападок и утверждается для вечности. Гермафродит в искусстве — это идеал, порождаемый беспрестанной осцилляцией между продуктивным и эдуктивным искусством, и достигаем мы его, лишь попеременно отдаваясь во власть то ощущения, то аффекта во взаимодействии полов, — однако, на взгляд любого отдельного человека, путь этот бескрайний, а тот отрезок вечного времени, который называем мы «прошлым», так мал по сравнению с целым, что едва ли мы существенно приблизились к цели с самого начала времен. Путь искусства и науки можно выразить алгебраически посредством бесконечного сходящегося ряда ⁶³ —

$$1 - \frac{1}{x} + \frac{1}{x^2} - \frac{1}{x^3} + \frac{1}{x^{2n}} - \frac{1}{x^{2n+1}(1+x)},$$

сумма которого, $\frac{x}{x+1}$, служит прообразом идеала. В этом ряду постоянно чередуются положительные и отрицательные члены, которые, чем дальше, становятся тем меньше по своей абсолютной величине, а при этом приближа-

ются по величине друг к другу, так что противоположность их все более стирается, пока совершенно не устраняется в последнем, бесконечном по счету члене ряда, который можно принять как за положительный, так и за отрицательный. Одновременно с возрастанием ряда величина, отделяющая его от предела, все убывает, а сумма членов все более приближается к $\frac{x}{x+1}$. Так и в искусстве: состояние его на данный период представляет сумму данного числа членов — того, до какого развернут весь ряд. Чередуя положительные и отрицательные члены, человечество постепенно приближается к сумме ряда. Всякое эдуктивное произведение искусства, будучи отрицательным членом ряда, тем самым подготавливает и предопределяет появление положительного члена, продуктивного произведения искусства, следствием которого в свою очередь будет эдуктивное произведение, а это последнее тем ближе по значению к предшествовавшему члену, чем больше членов ряда, на которые он опирается и из которых выводится; и, наконец, предпоследний член будет лишь бесконечно мало отличаться своим качеством от последнего и совпадет с ним. Во всякое время развернуто лишь определенное число членов ряда, тем большее, чем дольше длился путь культуры, и пропорционально этому разворачиванию тем больше в культуре бесполости и идеальности. Шаги в направлении идеала будут становиться тем мельче, чем их сделано больше, и вклад каждого последующего, равного по времени предыдущему, периода в труды предшествовавших будет тем меньше, чем дальше заходит поступательное движение искусства. Но в той же пропорции будет уменьшаться отклонение реально представляемого искусством от идеала, пока, наконец, такое отклонение не сведется к минимуму для нашего невооруженного глаза. А ряд $1-1+1-1+1...$ представит ход искусства у тех народов, которые, как, например, китайцы, постоянно находятся на одной ступени и ничуть не приближаются к высшему.

Сон, мы это видели выше,— это отрицательно заряженная жизнь реалиста, а бодрствование — положительно заряженная жизнь идеалиста; как сами мы устанав-

ливали в ходе своих разысканий, бывают периоды, когда человечество спит беспробудным сном, и периоды, когда оно бодрствует и ни на минуту не засыпает. Поэтому эпохи, когда совершаются великие катастрофы, мощные революции,— это эпохи безраздельного господства идеализма, а за ними наступают эпохи, всецело посвященные реализму, когда все расслабляется и отдыхает и когда почти не слышно биения пульсов жизни. Между человеком и природой, что касается сна и бодрствования,— вечный антагонизм. Когда дух человеческий спит, предаваясь воздействию природы, природа не спит и посылает людям сны вместо реальности; когда же природа окончательно проснется и начинает деятельно творить, например решительно перестраивая поверхность Земли всемирными потопами и извержениями вулканов, тогда дух человеческий совершенно скован в своей деятельности и весь человеческий род погружен в смертный сон. Предрассудки — это сновидения человечества; просыпаясь, оно иной раз и не помнит, что такое грезилось ему.

Тот принцип, который вносит жизнь в организм и все его органы, выступает в своих внешних проявлениях как влечение тогда, когда дух и сфера чувствования определяют жизнь органов своей самодеятельной силой, и как тяга тогда, когда эти высшие сферы отступают, а их место заступает эквивалентное их самодеятельной силе принуждение природы. Сумма всех таких тяг в организме складывается в инстинкт, и этот инстинкт составляет момент груза, с помощью которого природа уравнивает момент силы на рычаге человека. Легочная система испытывает тягу к свежему воздуху, кишечник — к достаточному питанию; все это мы сознаем лишь как феномен, не как ноумен, лишь как данное, не как процесс. Так, есть жизненные функции, в протекании которых мы не способны отдавать себе отчет, и такие процессы, основание которых отнюдь не наша собственная деятельность, причина которых — вне нас. Например, художница Природа производит в нашем организме свои продукты — молоко, желчь и т. д.,— причем наша собственная деятельность здесь исключительно эдуктивна.

Однако все те органы, которые деятельно творят в искусстве настоящем, в собственном смысле слова, в искусстве, воздействующем на бесформенную неорганическую материю, природа целиком и полностью подчинила нашей воле, те же органы, которые деятельны в искусстве воспроизведения, деторождения, она в значительной мере подчинила воле. Не то у животных; органы деторождения и животной тяги к искусству точно так же связаны у них в своем функционировании внешним принуждением, как у нас — бьющееся сердце, дышащее легкое и совершающий перистальтические движения кишечник. Поэтому как биение пульса поэта относится к пульсу его стихов, к их ритму, так художественная деятельность, какую можно встретить в животном мире, — к художественной деятельности человека. Природа противостоит человеку, перед нами открывают свои двери два художественных музея — музей продуктивного духа и музей природы, наполненный ее богатыми произведениями. Природа — художница риторического искусства, а тогда мастерская ее — атмосфера, ее орган — горло пернатых обитателей земли, птиц, с их помощью она создает в воздухе волнообразное движение мелодий, услаждая наш слух чарующим пением. Природа — художница пластического искусства, а органом — обитатели этих стихий; их «руками» творит она — то приступает к бесформенной глыбе твердого вещества и свивает его в кривые, раскрашенные пестрыми красками завитки вокруг тела моллюска, то растягивает его в тончайшие нити паучьих тенет, то громоздит в пирамиды, какие строят термиты, то придает ему геометрическую правильность пчелиных сот. Природа словно открыла целое художественное производство, — миллионы трудятся в ее цехах, и каждый цех вечно изготавливает одно и то же, а потому и выставлено напоказ столько продуктов совместного художественного усердия всех, да и выставлено пока не все. Как разум производит в себе самой идею, так природа производит в себе самой физические и химические явления; как дух, облекаясь душой, создает художественные произведения, так и природа производит продукты художественной деятельности животных, становясь природой органической, тем самым преодолевая в себе инертный покой и уродство бесформенности.

И подобно тому как, наконец, художественное влечение становится в человеке влечением к формированию своей личности и человек задумывается над самим собою и пластически формирует свою собственную личность, предназначая ее для достижения все более высоких целей,— обо всем этом можно судить по тем превращениям, которые претерпевает личность человека,— так и художественное влечение природы обнаруживает свою пластичность, заявляя о себе теми метаморфозами, которые претерпевает на разных ступенях своего сложения творение и инструмент природы: ленивая гусеница, прожорливая и эгоистичная, живущая ради себя и своего желудка, превращается в порхающую бабочку, что живет исключительно ради своего рода и умирает, произведя на свет потомство. Посредине же между этими двумя противоположными состояниями лежит нуль — куколка, в которую свертывается гусеница, прежде чем перейти из одного состояния в другое. Одна и та же физическая особь живет в трех различных обликах, она лишь меняет внешнюю форму, в которой предстает перед нашими чувствами. Природе присуще свое искусство, как и уму; природа производит пластические облики во вселенной, ум — в фантазии. Посредине же между художественными продуктами природы и созданиями фантазии располагаются эдуктивные образования, принадлежащие природе — в той мере, в какой чувства постигают их на ее основе,— и уму — в той мере, в какой чувства постигают их и вновь представляют вовне. Так, между звездным небом как явлением, созданным природой, и звездным небом, конструируемым умом в эксперименте, раскинулось звездное небо, каким эдучирует его в восприятии непосредственное чувство, в свою очередь представляя его как наблюдаемое на карте звездного неба.

Как у человека, опустившегося до уровня животного, половое влечение оказывается совершенно вне сферы духа и всецело подчиняется понуждению природы, так художественные навыки могут становиться в художнике чистым инстинктом и переходить в автоматическое умение. Наблюдая дряхлых живописцев, мы видим, что порою решительно все поглощено в них старческой

немощью, но что сохранились навыки, которые как бы сосредоточены у них в пальцах и которые направляет некий разум, некое высшее художественное чутье. Такой художник работает — как дышит, работает механически, как строит свое жилище бобр, как строит гнездо ласточка, — он уже отрекся от самоволия и, крепостной, пошел в услужение природе.

Цель пластического искусства — придавать форму цельной массе вещества. Человек придает веществу свою собственную форму или родственную форму животного, и тогда его искусство — скульптура; или он придает своему телу сообразное ему изящное внешнее облачение — это искусство убранства; или он создает для себя или для своих богов иное, просторное облачение, как бы вторую верхнюю одежду для защиты от непогоды, — это зодчество; или, наконец, он расходится вширь от той точки земной поверхности, на которой поселился, принимается за все, что окружает его, придает, согласно определенному принципу красоты, прекрасный облик всем тем предметам, деревьям, скалам, рекам, какие обнаруживает в своей округе, и тогда пластическое искусство становится садовым искусством. Можно сказать, что скульптура расширяется и делается искусством убранства, это последнее расширяется и превращается в зодчество, а зодчество расширяется, наконец, до садового искусства.

Что садовое искусство формует в плотном веществе, то пейзажная живопись воспроизводит в цвете⁶⁴. Античность, с ее благородством, показывает нам, что и при самом большом натиске страсти дух еще может по-прежнему владеть ее внешним выражением, сдержанным достоинством, запечатляемым во взволнованном организме, доказывая свою власть над низшими силами и внешними воздействиями; так, и самая бурная страсть еще не расстается в античные времена с размеренностью строжайшего эстетического ритма. Вот в природе состояние страстной взволнованности: вихрь переворачивает все на земле, ураганы разрывают тучи, вся воздушная масса приходит в смятение, сотрясаемая дикими, судорожными

порывами ветра, молнии прорезают ее. Пусть не забывает пейзажист, приступающий к передаче такого состояния природы, о законе, установленном греческой скульптурой, — хотя и в другой сфере искусства. Нельзя изображать бурную природу словно одержимую вакханку, которая, позабыв о благопристойности, носится с развевающимися волосами и в своем безумии уже не управляет своими поступками. Все ее чувства пленены мятежностью души, но для ваятеля она все равно священна; даже в изображении самого неистовства нельзя забывать о достоинстве, этом неременном свойстве искусства, — если не должно оно пробудить в нас чувств отвращения и омерзения.

Не только ухо и глаз — вкус и обоняние тоже художественные чувства; на одном основывается гастрономическое, на другом — парфюмерное искусство⁶⁵. Как глаз ощущает лишь форму, а движение бесформенного никак не воспринимает, так и язык ощущает лишь сплошное вещество в пространстве; хороший вкус пищи определяется как бы формой пространственно-съедобного. А если ухо ощущает лишь подвижно-бесформенное, колебания воздушной среды, потому что впечатления формы скользят мимо него и он их не воспринимает, то нос в равной мере обладает восприимчивостью лишь к тем летучим впечатлениям, которые доставляются к нему воздушной средой. Предмет можно почуять лишь постольку, поскольку его окружает собственная атмосфера запаха, — истечение пахнущих частиц и способ их движения определяют ощущение аромата. Поэтому гастрономическое искусство должно быть отнесено к пластическим искусствам, а парфюмерное — к риторическим. Но если пластика глаза придает облик лишь твердым телам, то среда гастрономического искусства — жидкая; вкус присущ лишь той пище, которая тает на языке. Поэтому гастрономическое искусство — это пластика жидкой среды⁶⁶. Если музыка обращается к нам через посредство газа, приходящего в движение благодаря звучащему телу и своими волнами бьющего о нервы нашего слуха, то парфюмер деятелен в том разливающимся благоухании, которое возбуждает чувство обоня-

ния ароматами, как музыкальный звук возбуждает ухо мелодиями. Поэтому парфюмерия — музыка аромата. Пятое чувство, чувство осязания, ощущает лишь плотное вещество в движении; впечатления от задевающего его вещества оно получает лишь тогда, когда либо сам орган осязания движется, ощупывая предметы, либо движутся вещи, которых он касается. Но подвижная форма — это нечто живое, искусство осязания должно поэтому деятельно проявляться в живом веществе — это его материал; поэтому искусство осязания деятельно творит в совокуплении, и половое влечение означает призыв к нему. Поэтому если по восходящей линии поэзия соединяется с живописью в драматическом искусстве, то по нисходящей линии она, проходя через музыку и через аромат благоухания, переходит в сладострастие, а затем вновь, через посредство вкуса, поднимается к пластике. В сладострастии вкус, обоняние, осязание — чисто животные чувства; воспринимаемые ими впечатления производят лишь возбуждение в организме и воспринимаются только как таковые, — никакая идея не запечатлется в них. Поэзия и живопись непосредственно пробуждает в нас представления, музыка — чувства, а духи, лакомый кусочек и предмет полового влечения вызывают лишь физическое возбуждение. Поэтому если глаз — это внешний представитель нашего духа, ухо — души, то вкус, обоняние, осязание будут лишь представителями организма, а именно первый — лишь постольку, поскольку пребывает между духом и внешним миром, второе — лишь постольку, поскольку пребывает между сферой чувствования и внешним миром, третье — лишь постольку, поскольку занимает место между первыми двумя. Поэтому запахи цветов, которые мы вдыхаем, пробуждают все наши чувства, словно по мановению волшебной палочки унося нас в теплые края, где ждут нас давно забытые, а ныне воскресшие и куда более прекрасные, нежели прежде, чувства, вновь проникающие в нашу грудь. В музыке идея приглушается и становится чувством, а чувство еще раз приглушается в приятном аромате и становится тогда возбуждением. Идея, которую обозначает нам иероглиф, в произведении пластического искусства затуманивается и становится чувством, а чувство это вновь затуманивается в хорошем вкусе и становится тогда возбуждением. Поэтому как ощущения, вызываемые

произведениями пластического искусства, относятся к тем, что вызываются риторическим искусством, так возбуждения, вызываемые вкусом, относятся к тем, которые вызываются запахом,— это так и с медицинской точки зрения. Когда мы видим игру актера, оба рода ощущений сливаются в нас; так два рода возбуждений сливаются в совокуплении. Чем более способность к представлениям превзойдена способностью чувствовать, тем больше в человеке задатков для музыки и для искусства вообще, тем сильнее возбудимость его, тем тоньше небо, тем восприимчивее нос. Поэтому же в целом и ухо женщины слышит острее, тоньше, оно восприимчивее к музыке, и язык женщины разборчивее, и орган осязания чувствительнее к раздражениям, нежели все это у мужчины. Дух угас в инстинкте животного; природа, отказав животному в высшем, вознаградила его низшими дарами, она концентрирует все его наслаждение в тех органах, которые только и была способна она раскрыть в животном состоянии. Отсюда и острота нюха у животных, отсюда же прожорливость и похотливость, какая бывает только у животных, да у людей, им подобных. У некоторых живых существ из разряда насекомых все чувства вообще словно теряются в инстинкте размножения, и любое наслаждение сводится к одному-единственному. Щупальца или хоботок таких существ возвещают нам господство осязания в них. А самое умное среди животных, слон, благодаря своей восприимчивости к музыкальным впечатлениям приближается к человеку.

Как нерасчлененный звук разлагается на музыкальные звуки, как луч света, преломляясь, дает цвета, так и ощущаемое на вкус вещество разлагается на различные вкусовые ощущения; белый свет разлагается на красный, желтый, синий и т. д., а вкус разлагается в воде — этом представителе света во вкусовой области — на вкус кислый, горький, сладкий, щелочной и т. д., и, подобно тому как в первом случае цвета красный и фиолетовый занимают места на краях цветового спектра, так тут, на шкале вкуса, кислое будет соответствовать красному, щелочное — фиолетовому. Как звук разлагается и дает целый звукоряд, так и запах — он дает целую октаву запахов, которые, подобно звукам, образуют ряд и складываются в консонансы благовония и диссонансы вони. Бывает определенная температура цветов и звуков,

и точно так же, несомненно, имеется и определенная температура специфически различающихся вкусов, а также и запахов. Обед — это целая картина в жидкой среде, но наслаждается ею один язык, а духи — это композиция из запахов, но возбуждает она не слух — только нос.

Природа, пользуясь животными, занимается музыкой и ваением, — но также парфюмерией и гастрономическим искусством. Не что иное, а природа выделяет в органах некоторых животных мускус и цибетин; она же строит удоду гнездо из человеческих испражнений, готовит мед в пчелином организме, чтобы было чем питаться ей и ее потомству в зимнюю пору, она же варит яд в змее, и такой яд в малой дозе, наверное, мог бы послужить пряностью. В этом отношении жизненный распорядок животных, вообще говоря, изучен мало, но где природа выступает подлинной мастерицей обоих искусств (гастрономического и парфюмерного), так это царство растений. Подобно тому как в животном царстве гаснет дух, а остается лишь подобие чувствования, всецело направляемое природой, то здесь, в царстве растений, и чувствование гаснет и гибнут чувства и остается лишь некое подобие осязания, по преимуществу реагирующего на свет. Влечения тоже уже терялись в животном, переходя в тягу, теперь же они переходят в простую расположенность — к питательным веществам, свету, размножению. Поэтому растения — это настоящие организмы, прежде всего родственные нашим низшим чувствам; природа пользуется растениями, чтобы упражняться в тех искусствах, к которым такие чувства восприимчивы. Растение цветет, а тогда из его чашечки поднимаются навстречу нам волны благоухания; в цветке происходит и оплодотворение, а тогда из середины его поднимается плод, соки его очищаются на свету, и благоухание переходит в приятный вкус, которым услаждается наше небо. Весною первыми открывают свои клювы птицы, и начинается пение; птицы спариваются, и тогда певцы превращаются в пластических художников, строящих гнезда, в которых они скрывают плоды своего совместного творчества, наподобие того, как растения скрывают свои семена. Поэтому сначала в природе по весне пробуждаются обоняние и слух, при спаривании проявляется осязание, и, наконец, вкус получает удовольствие от плода.

Гастрономическое и парфюмерное искусства, как

пользуется ими, в противовес природе, человек, бывают эдуктивными и продуктивными. Эдуктивными они бывают тогда, когда человек, пользуясь органами чувства, острожно воспринимающими все лакомое, выбирает лучшее из того, что предлагает ему природа, но выбирает всегда лишь все готовое; когда он довольствуется многообразием плодов, корней, рыб, животных, которых встречает неподалеку от своего дома, и не знает никаких иных запахов, кроме тех, которые доносятся до него из чашечки цветка. Для этого ему нужны тонкий вкус, острый нюх, а поскольку они у дикарей развиты, как ни у кого, то дикари и служат примером подобного эдуктивного творчества.

Искусства эти бывают продуктивными тогда, когда человек не просто следует выбору своих чувств, но и старается удовлетворить все свои прихоти, когда он обрывает сады всех широт, только чтобы как можно больше элементов включить в свою композицию, когда он пользуется многообразными смесями и искусными способами приготовления пищи, подвергая вещества действию огня и всех прочих стихий, когда он экспериментирует и создает самые невероятные комбинации, когда он опускается даже в мертвое царство минералов, только чтобы разыскать там прежде неведомые пряности и запахи, а потом из пестрого смешения бесчисленных факторов творит новые продукты, которые без него никогда не появились бы на свет,— и когда все это он творит под действием алчущего вождения, тогда он продуктивно созидаящий художник и в этой области. Во все времена Лукулла называют образцом такого продуктивного творчества.

Если соотнести со сферой духа гастрономическое искусство, то оно отразится в ней в виде геометрии, парфюмерия — в виде анализа, а действия осознания при воспроизведении себе подобных — в виде механики.

Природе ненавистны покой и бесформенность, беспреостанно стремится она к движению, к пластическому облику. Через все пространства вселенной катят небесные тела, свет проникает пространство, и форма тяготеет к подвижному, и каждую весну растительный мир заново

покрывает прекрасной, нежной, идеальной драпировкой голую землю. Столь велико это тяготение к форме, к пластическому облику, что не будь силы тяжести, влекущей все к центру Земли и препятствующей пластическому воздействию света, то, по всей вероятности, вся твердая масса Земли вылезла бы наружу, в пустоту мощными растительными сплетениями и в конце концов обратила бы всю Солнечную систему в один огромный лес, который, подобно зарослям лиан, срастался бы в один-единственный ствол, и ствол этот уходил бы корнями в Солнце. Год делится на положительную и отрицательную часть — на лето и зиму; в отрицательную часть года все обретшее форму распадается, форма отлетает из разлагающейся, гниющей массы вещества, прочный облик теряется в бесформенно текучем, в газе, поднимающемся вверх, а место его занимают мертвые химические вещества — кристаллические образования снега и замерзшей воды; точно так же и многообразие сияющих красок, цветочный покров Земли теряется в однородной белизне снежного покрова. В положительную часть года все аморфное, разбуженное солнечным светом, вновь пускается в рост и обретает пластический облик; зимняя светотень вновь раскалывается и рождает весенний колорит, и в цветущих растениях вновь восстает торжествующая форма. Там, где царит вечная зима, цепенеет растительный мир, материя поглощает форму в безжизненных ледяных тундрах Заполярья; там же, где лето никогда не кончается, форма уничтожает, разрывает вещество, растительность выгорает в пустыне под палящими лучами стоящего в зените Солнца.

Чувство — это аккумулятор света, который впитывает лучи Солнца, а в темноте излучает свет, подобно болонскому камню; фантазия — пирофор, который в воздушной среде сам собою разогревается изнутри, воспламеняется и, сгорая, пожирает сам себя. Неподвижная звезда, что блещет на небосводе, светит своим светом, она пылает, искрится, — точно так же и гений; он вызывает к жизни идеи и чувства словно молнии, и они разгораются подобно звезде, открытой Тихо Браге в созвездии Кассиопеи, а потом, пламенеющие, образуют фигуры в фантазии и

во времени,— так выстраиваются на небе звезды в пространстве, пред созерцающим их взором. Планета непрерывно пьет свет Солнца и вновь отдает его, тихо, кротко; окруженная мягко струящимся, не дрожащим, не мерцающим светом, стоит она на небе и светит нам,— так и вкус, так и рассудок, с его способностью схватывать вещи. Есть на небе неподвижные звезды разной величины, разной степени яркости,— и гении, надо думать, тоже бывают разной величины, от первой до какой угодно. У неподвижных звезд нет фаз, как у Луны; неподвижная звезда что есть, то и есть, свет ее не убывает, не усиливается,— так и гений; но если для планеты очень важно расстояние от Солнца и положение относительно него, ибо в зависимости от этого она освещена целиком или частично, то и со вкусом дело обстоит точно так же: вкус — ничто без внешней природы, и он угасает, если благоприятные обстоятельства не поддерживают в нем жара.

Рассудок, фантазия и мышечная сила — три производные одной и той же постоянной в пределах нашей триединой личности; рассудок, чувство и возбудимость — три переменных коэффициента этой постоянной, получающие величину, значение и вес в зависимости от внешних условий. И в личность Природы тоже можно вложить три производные, а это значит признать в ней Бога. Тогда всеобщий естественный разум возвещает о себе моральным миропорядком, и человечество — представитель его на Земле, фантазия природы зрится в красоте творения, а возбудимость — в пластически-творящей силе, бесконечно гибкой, рвущейся наружу из всех явлений, какие творит Природа сама собою, независимо от нас. Отсюда символический миф о Троице: Отец, чистый разум, существует от века и не престанет никогда, весь мир возник в его созерцании самого себя; Сын — богочеловек, воплощенное, перешедшее в материю Слово, посредник между разумом природным и человеческим, отделяющимся от первого в познании; и, наконец, птица Киферы, голубь, любовь, животворящий Дух, исходящий от Отца, формирующий Сына во плоти и пребывающий между разумом и материей. Поэтому религия — не

что иное, как философия природы, миф — поэзия природы, а умозрительное учение о природе — ее органиония.

Мина зажженная, но которой не дают взорваться спирающие ее стены неизмеримо огромной каменной горы, — вот что такое человек; обладая бесконечной силой разжатия, стремится он вовне, но его сжимает гора Природа, обладающая бесконечной силой сцепления. Он не способен взорвать гору, а если бы взорвал, то рассеялся бы в пустоте бесконечности, но не способны и стены срастись, потому что им надо было бы прорасти сквозь него, а этому препятствует заряд упругой силы, которая все возрастает по мере того, как давление извне усиливается. В таком взаимном ограничении двух сил утверждает человек свое бытие⁶⁷.

Порой целые эпохи хранили верность неистине и некрасоте — пока лучи солнца истины не пробивались сквозь леденящие туманы столетий, словно дым сражений висевшие над человечеством, а тогда возникало ложное солнце, и люди принимали его за саму Истину.

Фантазии присуща внутренняя, связанная, латентная теплота, мерой такой теплоты, нейтрализованной внутри, определяется емкость непосредственного чувства. Чем больше калорий внутри, тем меньше поднимается температура при воздействии равных количеств внешнего тепла, тем меньше влияние внешних впечатлений на чувства. Чем меньше калорий внутри, тем быстрее поднимается температура, тем сильнее впечатления одинаковой силы аффицируют чувства. То же и в организме. Чем больше теплоты связано внутри его, тем менее возбудим он внешними изменениями; чем меньше способность возбуждаться внутренним, чем меньше емкость, тем сильнее возбудимость под влиянием внешних раздражителей. Должно быть, то же самое и в третьей производной — духе. Поэтому теплоемкие химические вещества можно

считать веществами стеническими, мужественными, а другие, отличающиеся незначительной теплоемкостью,— астеническими, женственными. Масса внутренней, скрытой в душе человека теплоты — это острый ум; податливость к внешним впечатлениям, подвижность под их влиянием, емкость — это каприз. Остроумие — сила солидная, а каприз — мобильная, обратно пропорциональная интенсивности внутреннего. Остроумие и каприз — факторы, связанные отношением обратной пропорциональности; когда одна сила возрастает, другая убывает, и наоборот. Остроумие мужчины создает продукты, а каприз женщины — эдукты. Быть капризным — значит зависеть от внешних впечатлений, позволять, чтобы ощущения командовали тобой. Если та же особенность присуща организму, то говорят: самочувствие — по погоде.

Жизнь, любовь, познание — вот три нити, сплетающиеся в ткань нашего существования; организм — это жизнь, искусство — любовь, наука — познание, высшее проявление личности — воспроизведение себе подобных, а смерть приходит, когда разбегаются хоровод обнимающих друг друга Харит. Жить, творить, создавать, стремиться, к чувствам, наслаждениям, знаниям,— вот чем должно быть отмечено наше пребывание в самом средоточии вечной природы; череда бегущих дней нанизывается на нить деятельности, какая не прерывается ни на час. А если дух и сердце не освещают жизнь, то она — жизнь тени на асфодиловых лугах⁶⁸; если искусство не коренится в жизни пылкой, стремительной, энергичной, оно вяло, бледно, мертво. Дерево личности должно расти на жирном черноземе жизни тела, чистый воздух чувств должен охватить его со всех сторон и шуметь в его ветвях; ясный свет истины должен проливаться на него,— вот тогда поднимется могучее дерево, и под его сенью мы усладимся цветением жизни. Что пища для тела, то любовь для души, то познание для духа; тело, и душа, и дух погибнут, если иссякнут животворные источники. Поэтому никто да не разрушает священных уз, соединяющих трех сестер,— ведь они гибнут, стоит увянуть одной. Да славится священное искусство! Оно создает мир для души, и в этом мире дышит, живет сердце.

Восхвалим и познание; оно создает универсум для духа и в этом универсуме пребывает и творит, как сам организм — в физической природе; там же, где нет мира и нет универсума, душа просто сжимается в точку и в чудовищной бескрайности пустоты уже не замечает сама, жива ли,— совершается метаморфоза, и человек, со всем его благородством, обращается в зверя. Лишь когда все три природы настроены в чистейший унисон, веяния, доносящиеся из внешней природы, заставляют все наше существо трепетать чарующими аккордами эоловой арфы; лишь когда человек встает во весь рост, когда он выходит из куколки, свитой природой,— лишь тогда раскрывается все внутреннее благородство его и живущее в нем божество становится явственно зримо и светится на его челе.

АФОРИЗМЫ ОБ ОРГАНОНОМИИ

Почила ли истина на одной-единственной школе, так что на всем широком земном шаре освещено ее лучами лишь одно-единственное место, или же всем на земле светит одно и то же Солнце, горящее на небосводе и неизменное, какие бы перемены ни совершались на земле? Обстоит ли с истиной дело иначе, чем с красотой, живет ли она в творениях лишь одного человека, найдется ли кто-нибудь, кто не побоится назвать себя наместником ее на земле? Взгляните на «Преображение» работы Рафаэля: на вас прольется свет божества, предстоящего во славе небесной,— оно открылось в облике человеческом, но теперь, памятуя о своем истоке, стремится назад к абсолютному; и вот пали ниц¹ на вершине Фавора оба смертных, два самых близких ученика преобразенного,— блеск сияния низверг их на землю, они стали прозрачны для вечного, самые сокровенные недра их раскрылись навстречу ему, они пьют эфирный блеск, проникающий и очищающий их, они блаженно парят в полноте божества, и все существо их обратилось в невыразимое предчувствие. Смотрите, как толпятся люди у подножия горы, они приводят больных, чтобы абсолют, разговоры о котором дошли до них, исцелил их; смотрите — среди учеников одни веруют, сомневаясь, другие сомневаются, веруя, они указывают вновь пришедшим на вершину горы, и те погружаются в изумлен-

ное молитвенное созерцание. Прекрасная, благородная, великая картина! Но перейдем в гигантский храм Микеланджело, и, если там сама пустота пространства вызовет в вас почтительный страх, если возвышенное, молча расположившееся в тени бытия, словно сфинкс, охватит вас веянием бесконечности, посмейте тогда возводить на него хулу, утверждая, что картина Рафаэля — единственно прекрасное, что когда-либо создал на земле гений.

Но если истина, как и красота, не есть нечто конечное, не есть мертвый предмет, который мог бы стать собственностью одного человека, если истина есть органическая бесконечность, мельчайшая часть которой горит пылом одной и той же жизни, принадлежа лишь всему человечеству в целом, всем человеческим возрастам и полам, откуда же тогда эти попытки отдельных людей узурпировать истину и провозглашать себя императорами в царстве науки? Откуда гордыня, требующая, чтобы на монетах познания чеканился лишь мой образ? Откуда попытки приковать все умы к одной точке и точку эту объять центром всей безмерности, — у которой ведь центр тяжести повсюду?

Надменное высокомерие, с одной стороны, — оно презирает за обыденность и всеобщность ту трезвость ума, которая не способна опьяняться идеями, и ту независимость взгляда, которая требует свободы духа для всех, оно угрожает поработить интеллектуальный мир индивидуальной субъективностью, гнет которой еще более тяжек, нежели бремя объективного мира, от которого он стремился освободить нас. Точка неразличимости, существующая в сфере знания, — не заходит ли она и в практическую область? Разве в сфере деятельности силы лишь неукротимо враждуют друг с другом и лишь сталкиваются между собою в преходящих образованиях, в которых взаимно ограничивают друг друга? И если есть все же точка неразличимости, то не разрушаем ли мы тот самый труд строительства, которому стремимся споспешествовать, всякий раз, когда выходим из этой точки и встаем на сторону экспансивных, рвущихся вперед сил? Всеобщность и кроткое ограничение — разве не это цель, к которой стремимся все мы, разве это не та точка, в которой инертность спит, а величайшая деятельность покоится в самом разгаре своих усилий? Кто не

желает положить себе границу сам, того связывает по рукам и ногам Немезида. Проходит недолгое время, и восстают среди толпы народные трибуны, чтобы защитить права плебеев от посягательств гордых патрициев,— честолюбие обратится против них, а остроумие займет окрестные высоты и оттуда станет осыпать насмешками обе стороны, которые нещадно режут одна другую на арене цирка — и все ради кучки листочков, из которых вяют почетные венки и которые все помещаются в одной руке.

А с другой стороны, пренебрежительное отношение к важнейшим событиям, происходящим в науке и искусстве, бессердечное, холодное невнимание к самому прекрасному, чем одаряет нас гений, и, напротив, чрезмерные восторги по поводу хилых созданий жалкой фантазии,— слепота ко всему, что нельзя потрогать руками, что сколько-нибудь возвышается над областью самых низших форм возбуждения, претензии на то, чтобы предельной высотой, доступной смертным, считать ту высоту, на которую они с великим трудом вскарабкались в течение тысячелетий, а все действительно высокое рассматривать как зачарованный круг выдуманных призраков и держаться от него подальше. Разве эта тенденция, господствующая прежде всего в школе материализма, с его притязаниями, достойна вольного духа,— который и над животным поднимается только благодаря тому, что постигает бесконечность и гордо направляет свой взор к высшим мирам?

Нет, на таком пути не достичь величайшего; при таких режущих глаз контрастах немислим идеал. Гений по существу своему — господин, но не деспот; рассудок по существу своему послушлив, но не раболепен. Мы все обязаны благодарностью гениям, потому что они на своих крыльях поднимают нас над туманными сферами, но и гении не должны презирать словно бесполезный прах все, что не способно летать в облаках,— для природы поселения инфузорий не менее ценны, нежели государия, плавающие в эфире.

Бытие — это трансцендентное уравнение, бесконечно число корней, из которых оно состоит; кто найдет этих корней больше, тот проник глубже других, тот — верховный жрец природы; но и кто найдет всего лишь один, жил не напрасно, и нельзя порочить его память. Лишь

когда умы развиваются с органической свободой, когда каждый находит себе место во всеобщем организме, исполняя положенную ему функцию и не нарушая всеобщего равновесия локальным воспалением,— лишь тогда состояние здоровья науки — наилучшее. А те монархи, которые провозглашали себя единственным полюсом во всеобщей жизни, в деятельности вообще,— они кончали тем, что наступали перемены, возникала оппозиция им, а спустя несколько поколений время до основания разрушалось их царство.

Поэтому будем верны героям искусства и науки, потому что они — прекраснейший цвет человечества, но не потерпим, чтобы в царстве умов утверждало себя феодальное право. Пусть народы чтят гениев, но пусть будут священны для гениев занятия поселянина и горожанина,— нельзя, выезжая из своих высоких замков, позволять себе топтать созданное нешумным усердием. Тогда над неукротимой борьбой, которая увлекает в наши дни человечество, поднимется новое творение — мир знания и культуры; так над бурями, какие приносит с собой поздняя пора зимы, восходит юная весна.

СПОЛОХИ И ДРУГИЕ СТАТЬИ ИЗ ЖУРНАЛА «АВРОРА»
СПОЛОХИ

[1.]

Характер античного — поэзия, даже в философии; характер современного — философия, даже в поэзии. Простота¹ — это выявление внутренней гармонии такой личности, которая, любовно притягивая и усваивая красоту, содержит свое средоточие в поэтической душе; светлый покой — выражение богатой природы, упорядочившей себя изнутри — наподобие мелодического пения — и снаружи — наподобие совершенного изваяния — и решительно ничего иного не ищущей в холодных просторах дали и ничего более не жаждущей. Простота и кроткий покой составляют поэтому самое сокровенное существо античного, его лицо. Не то личность, заключающая центр тяжести в духе: дух стремится к единству Всего, как душа притягиваема индивидуальным единством, дух стремится проникнуть в сокровенную глубину, объять бесконечность, дальние звезды кивают ему, манят подняться из туманной

сферы в чистоту эфира, где заиграют вокруг него звуки и пойдут хороводом краски, но эти звезды, эти идеалы — у них нет параллакса, и жизнь человеческая проходит словно во вращении вокруг Солнца, и ничуть не становятся ближе призывные световые точки, мистические образы дали. Многообразием различного отмечено поэтому время, в которое дух срывается со своего места, далеко этой эпохе до прежней мягкой простоты, ее заместят странная спутанность, острые контрасты, замысловатые искажения; светлый покой древности сделался недостижимым; несдержанное излияние силы, страшное столкновение противоположных тенденций, гонимых друг против друга, — вот чем отмечено будет время, одна за другою силы будут бороться за верховенство и узурпировать власть и терять ее, раздавливаемые совокупным противодействием всех прочих. И это время — наше время, такой характер — характер современности! Как в истории земли период образования первозданных горных массивов относится к периоду образования осадочных пород, так относится древность к новому времени; гранитные массивы, сплоченные, совершенно однородные, сложившиеся путем постепенной кристаллизации, — они, словно племя гигантов, что расселилось по всей поверхности Земли, охватили ее своими ручищами, не дают ей распасться, они несут на себе все позднейшие геологические образования и были свидетелями их возникновения; не образ ли древности эти массивы, той эпохи, когда всякая сила, будучи сдерживаема в тесном кругу, порождала простые и колоссальные образования? Напротив, эпоха осадочных пород, с огромным разнообразием ее формаций, в которых излилась сила более вольная, но зато и менее интенсивная, с целыми залежами окаменелостей и грядами моллюсков, где мирно, в одних и тех же катакомбах, покоятся и создания Севера, и все произведенное небом Индии, и странные уроды фантазии, предавшейся загадочным играм, — разве не являет нам эта эпоха образ нашего века во всей его неукротимой дикости, не показывает его внешнему чувству в окаменелом и как бы отстоявшемся виде? Но, как миновало прошлое, пройдет и настоящее, природа и дух непрестанно трудятся, все, что мы делаем, все, что создавали древние, — все это покروют потоки нескончаемого времени, и лишь тогда, когда обратятся в развалины все неудачные опыты природы и духа, которым они сумели сохранить

жизнь, когда все силы, пройдя сквозь бесконечность, обретут гармоническую меру, — лишь тогда на земле начнет пора подлинно органического творения. Лежа в развалинах, наша литература покажется тогда диковинным явлением, с трудом составят тогда из костей целые скелеты наших мамонтов и напрасно будут озираться среди гармонических существ, стараясь отыскать живой оригинал их, — но только и потомки наши всегда будут чтить священную силу, которая доказывает свою вечность даже и в преходящих созданиях.

[2.]

Так много и так часто говорят об изнеженности Жан-Поля¹ и так много предосудительного находят в его кротких персонажах, — отчего же не бранят воздух, столь разреженный, что решительно невозможно тесать из него твердокаменные плиты? Почему бы и не упрашивать эфир сделаться наконец камнем, чтобы было удобно трогать его и обращаться с ним? Но разве нужно, чтобы все можно было взвешивать на этих грубых товарных весах, и разве нет сферы повыше той эстетической химии, где признаются только весомые предметы и где точно измеряют любые сродства и несовместимости? Вот и слезливость — разве вы не знаете, что подлинная среда поэзии — это меланхолия, словно утренний туман весны покрывающая фантазию и отражающая ее волшебные видения? Слеза — это капля росы, она повисает на ресницах, когда опускается туман, печальная же улыбка означает, что туман начал подниматься. Вам не нравятся туманы — хорошо, раскидывайте свои шатры на вершинах Альпийских гор абстрактного знания, тогда вы высоко вознесетесь над туманами и сможете наблюдать, как они клубятся в долинах! Попробуйте слить прозрачную Лиану, бесплотно растворившуюся и парящую в своем кротком благоухании, с неподвижным, покрывшимся инеем кавалером Золотого руна, в душе которого все благоухающее давно и без остатка осело на дно благодаря холодному опыту и рассудительности, — слейте эти противоположности, и вы получите людей, каких встречаете на каждом перекрестке — удобные для статистики цифры, но для поэта сплошные нули.

У его персонажей, говорят, слишком большое сходство

с автором? В чем, однако, закрепляется индивидуальность поэта, что налагает на его творения печать своеобразия? Изначальный принцип, по которому сложилась его натура, который господствует во всем, что ни создает он, — когда поэт по-настоящему поэтически творит, а не просто воспроизводит окружающее, тогда этот принцип поэтически творит в нем, в восторгах гения совершается откровение этого принципа. Бесконечность личности заключается лишь в бесконечности направлений, в которые способна изливаться она из определенной неподвижной точки, и лишь целое поколение людей универсально в подлинном смысле слова и в бесконечности тенденции заключает бесконечность индивидуальностей. Взгляните на картины живописцев любой школы: где самое сокровенное как бы вышло у них наружу, в чем выразилась вся их душа, там и святыня их искусства, там самый центр мира — его творит каждый художник, — а вокруг центра располагаются и те образы, которые не столь причастны к сущности их творца и представляют собою, так сказать, дальние оконечности целого органического тела его искусства, однако все они подчиняются одному принципу и все управляются им. Ведь у автопортрета Рафаэля есть фамильное сходство с его «Madonna della sedia»². Что и говорить о женских образах Жан-Поля! Странным образом многие настаивают на том, что прекрасные образы поэзии должны обладать некой общезначимостью по отношению к суждению субъекта, тогда как этого никто не требует даже от той красоты, которая встречается нам в самом действительном мире! Красивую женщину никто не считает безобразным уродом оттого, что не он любит ее, всякий понимает, что красота выше любви и совершенно не зависит от нашего личного, частного аффекта, однако в поэзии она, получается, обязана подчиниться тому, чего мы пожелаем. Сотворенные Жан-Полем женщины, должно быть, и вовсе не годятся в жены критикам, но ведь ни одна еще не просила их руки, а если бы эти героини ожили и им представили их критиков, то, наверное, многие из этих женщин радовались бы тому, что поэт создал их слишком мягкосердечными для того, чтобы во всеуслышание бранить тех за пресность, незначительность, чрезмерное самодовольство... Мужеподобные девицы³, бестолковые неумехи, которые учиняют столько шума в немецкой литературе; пустота, худоба, нежизнеспособность, фальшивая утончен-

ность, в которой сплошная бесхарактерность и не разберешь черты лица, как на совсем стершейся монете; параличная грация, когда при каждом движении трещат суставы; полнейшая неспособность любить, разыгрывающая любовь ученую, абстрактную, профессорскую; все это полнейшее забвение внутренней музыки души, а вместо этого пристрастие к числам и цифрам; все эти недуги болезненно раздувшегося времени, мышцы которого утратили эластичность,— неужели вы все это будете выдавать за непрменные атрибуты идеала женственности?! Пусть носится с ними женщина, каковой надлежит ей быть⁴,— когда помрет, она послужит великолепным, поучительным анатомическим препаратом, на ней можно будет демонстрировать патологию изящества. Бывает женственная энергия, и она замечательно живо изображена в Линде де Ромейро,— отчего же противоположная такой энергичности частая восприимчивость не должна находить себе место в поэзии, тем более что она составляет подлинный, настоящий характер женственности? Такую противоположность поэт и представил нам в образе Лианы; тут женственность еще пребывает в хрупком здании тела и вот-вот готова перейти в астеническое состояние, она едва способна утверждать себя в борьбе с своим окружением хотя бы то недолгое время, пока художник списывает ее черты,— вот она уже и отцвела. Лиана — это образ, который завоеван поэзией и которого еще нет в живописи, она единственно достойна склонить колена у ног Мадонны и отразиться в очах, которые заволочло чувство материнства. Правда, кто ценит цветы только за их плоды, тем не нужны в саду лианы, но только я советую им выдрать с корнем розы и посадить на их месте шиповник. Странно советовать поэту не прислушиваться к суждению толпы, потому что все, что он думает о толпе, он весьма ясно сказал устами Воздухоплатателя в комическом приложении⁵, но вот от чего следовало бы отказаться, так это многим критикам — от своих прежних суждений, потому что они руководствуются ими в большей мере, нежели сами это сознают. Все раздражающие парадоксы, какие поэтический гений, проникнутый своей целью и стремящийся силой отвоевать для себя сферу деятельности, бросает в мир, дабы возбудить сопротивление себе, все, что порой рождено минутной дерзостью, передразниванием грубой черни (ведь чернь запускает толстые пальцы в нежную

ткань поэтических образов, играя с ними свои плоские шутки), все это принимают за чистую монету, над всем этим посмеются вдосталь, но с тем чтобы поскорее все забыть; однако все это покоится в памяти и, не успеешь оглянуться, вылезает наружу реминисценциями,— за такими реминисценциями ухаживают тогда словно за ядовитыми растениями, утратившими вследствие культивации вредоносные свойства, и со всем вниманием относятся к ним. Ведь почему так мало голосов раздается в защиту Жан-Поля и почему лишь невнятный гул и непонятная молва, разносясь по стране, говорят нам о его гениальности? Потому что в свое время решительно отрицали за ним вкус,— так что в хорошем обществе можно скомпрометировать себя упоминанием его; кроме того, слезливость, считается, не красит мужчину, а чувствительность порочит всякого честного человека. Но настоящая публика Жан-Поля — это женщины, вот кто главные наши судьи в делах вкуса, их и следовало бы выслушать прежде всего, не торопясь класть свои кулаки на чаши весов. Но только как же соваться им в эту дикую схватку сил,— они, пожалуй, еще погибнут в вихре, а те, кто вырвет их из пучины и доведет под ручку до дому, еще сочтут это своей заслугой. Ведь Жан-Поль — самый настоящий представитель современности. Эти мятежные стычки не ведающих правила энергий, эти странные кривые, которые вместо простых волнистых линий столь часто описывает его гений; эта диковинная фантазия, в которой то играют волшебные фигуры, упавшие с небес, то отражаются мельчайшие предметы с поверхности земли, возникающие перед глазами словно мираж; это поэтическое чувство, соединяющее части света потоком великой реки и в течении своем, подобно зеркалу, светящееся и небом, и звездами, и горами, и лугами, и лесами, и идущими на водопой стадами, и лежащими на берегу городами, всем возвышенным, и уродливым, и красивым; это богатство содержания, которое, вспенивая валы, заливают само себя, так что пластическая сила едва успевает усмирить его; этот юмор, который то молниями окружает столб пламени, вырывающийся из взорвавшегося жерла вулкана, то окружает его клубами пара,— все это образ времени, все это героическая пора словесности, и если вы осудите писателя, то осудите свою эпоху и себя вместе с нею. Что возносит писателя над ним же самим, что поднимает эпоху над

нею самой, это тенденция к органической, живой универсальности, когда слово становится плотью, а плоть — словом, когда целое заключено в слове и во плоти,— такое устремление должен чтить каждый и великое мерять лишь великою мерой.

[3.]

И современное уже достаточно старо, чтобы и в нем могло сказаться раздвоение,— современное распадается на современное на современный и на современное на античный лад. Прежние поэты из числа лучших, то есть не те, что черпали свои восторги в пиве,— они в своем самоограничении и задумчивой сосредоточенности, в чувстве меры и непритязательной наивности ближе античности, только что наложило на них свою печать северное небо, да в том неясном тумане, в который вечно погружена их душа, окружающие предметы скорее расплываются, тогда как грек воспроизводил предметы, любовно, но резко проводя их контуры,— как само же небо отчизны. Более новые поэты уже всецело современны, у них задатки — северные, а тенденция, скорее, южная, они философичны, экспансивны, они от этого становятся гражданами мира. Спор этих двух новоявленных противоположностей затухнет и самая память о них заглухнет совершенно, как только Природа поглотит все личностное, а останется одно предметное. Ведь точно такое же раздвоение и все та же неприязнь имели место и в самой древности,— к примеру, между более древней, простой и мощной музыкой, какую брало под защиту государство, и более новой, украшенной, изнеженной, изглаженной, брэнчащей, фантастической, какую возвышенная суровость древности осуждала и презирала; нечто сходное проявилось отчасти и в философии — в расхождении более древних философов и новейших софистов, которые были просто-напросто демагогами от философии.

[4.]

В немецкой литературе в настоящее время есть и свой Бог-Отец и свой черт¹, но только не чистопородный, как говорится, а беглый, наполовину добродетельный. У нас любой пришелец, рекомендуясь публике, начинает с

того, что сначала раскланивается перед богом, потом строит рожу лукавому, потом, в прологе, довольно-таки дурно отзывается о тех половинчатых душах, которые получились от смешения сынов божьих с дочерьми человеческими², высказывается о множестве тем, о подлости и пошлости, о возвышенной поэзии, а на следующий раз — он уж своих коллег на «ты» и с великим достоинством занимает свое место меж судей и судит обо всем, что попадаетея ему на глаза, и творит суд поспешный и суровый. И публика стоит перед ним сняв шапки и прислушивается к каждому слову, какое произнесет с своего возвышения хитроумец, даже если он порой и кажется слушателям слишком уж неотесанным; и сама же публика, видя, как курят фимиам, не может не потешаться в душе, потому что о том, кому курят, она знает немногим более чем о боге истинном, о котором ей известно, что когда тот сердится, то на небе грохочет гром и что время от времени тот устраивает дождь, чтобы не завяла овощь огородная. Но когда парад окончен, публика все же предпочитает подольститься к черту, упрашивая того просверлить дырку в столе³, и, упившись кислятиной, бредет, пьяная, домой, чтобы в благодарность за угощение помяться с женой и детьми над хозяином и порассказать, как выхвалял ловкач свое пойло. Кому же не по душе служение Ваалу, тот пусть поразмыслит, что бедолагу черта отчасти попросту загнали в преисподнюю силой — наподобие того как не у одного подававшего надежды юноши смертным боем выбивали последние остатки ума; иным следует поразмыслить над тем, что теократия, несомненно, единственный подлинный и правовой строй государства, но что служить зримым воплощением правителя призван всякий, кто не изгнал экзорцизмами врожденный прообраз и не заслонил экономическими постройками высший свет, горящий в человеческой душе, — так что такой строй одновременно совершеннейшая монархия и демократия. Но прежде всего публике следует поразмыслить над тем, что проходить с непомерно умным видом мимо всего превосходного в своем роде — это непростительное бессердечие, каковому по причине его скверности вообще должно быть заказано вступать на священную землю искусства, и что лишенные воображения люди, порой весьма почтенные в своих ремеслах, достойны быть побиваемы бичом остроумия, когда подавляя других своим

множеством, берутся громогласно учить всех и полагают, что со своего шестка обозревают целую бесконечность,— бич наглядно докажет им ограниченность их ума. Если педантизм, в котором отсутствует воображение, и призван заниматься искусством, так лишь с одной целью,— сидя взаперти в теориях и компендиях, бдительно следить за тем, как бы не ворвалось к нам варварство; так в странах Востока евнухи охраняют красоту в гаремах — чтобы не вошел туда грех.

[5.]

Четыре царства насчитывает в наши дни Европа: на Востоке правит султан, на Западе — римский кесарь, на Севере — царь, а на Юге — новый республиканский император¹; тем самым и в политике представлены четыре страны света, заведенные в философии. Востоку принадлежит религия, и Высокая порта, пожалуй, познергичнее других противоборствует вратам адовым, и неверные, пожалуй, честнее других обходятся с верой. Югу достанется мораль, потому что нигде не процветает она так, как там, где почитают ее с чистым сердцем и голубиной кротостью². Храм науки расположен в метрополии Западной империи, а на долю Севера выпадет в эти неслыханные времена искусство, и вернутся века, когда пальма Арека росла на берегах Байкала и Оби. Судьба выковала из человечества волшебное кольцо, и кольцо это — Гигесово³, и судьба носит его на руке, и оттого она незрима и с помощью кольца творит тайно от глаз всех.

[6.]

В философии за короткое время сменилось много суверенных династий, но не нашелся вполне подходящий субъект на роль дьявола, функции которого временно исправляет ***евский¹ эмпиризм.

[7.]

Германия и Франция, что касается литературы, соотносятся между собой как горная страна и низменность, намытая морем. В Германии Альпы громоздятся на Альпы, над облаками возносятся Чимборассо науки, снежные

покровы прикрывают их туловище, вокруг головы веют свежие ветры, глубокая тишина окрест, и только гордый орел борется со стихией, которая поднимает его в небо, он один нарушает своим клекотом всеобщее молчание. Поэтому весь бесконечный эфир лежит перед глазами, вблизи неземного ярче светят звезды, взор проникает в самую даль творения, и не препятствуют ему туманы, поднимающиеся от земли, пред духом восходит Вечность, и чувство возвышенного наполняет душу гордостью. А если глянуть вниз, то глаз охватывает весь нижний мир, все земное предстает в колоссальных объемах, сыновья Енаковы¹ — горы возлежат в том порядке, в каком расположила их могучая мать Земля, и на них, как на скрижалях, записан гигантскими буквами великий закон, он царит над ними, и леса, реки, пустыни и моря, все мелкие дела человеческие — все сходится в один небольшой образ, подобно фигуре властителя миров на резном камне, и мертвая масса материи уже не повелевает духу живому. Жители же этих гор, как и во всех гористых местностях, крепкая порода людей, — они быстры, энергичны, великодушны, гостеприимны, отличаются независимым нравом, гордятся своей свободой, своей внутренней силой, совершенно не терпят деспотии, враждебны всяческому ограничению, при этом они не слишком дружелюбны, грубоваты, неотесанны, упорны, упрямы, дерзки, гневливы, вспыльчивы и потому находятся в непрестанной ссоре между собой; никто лучше их не охотится на коз. Зато в низине живет совсем другой народ, он выстроил себе большие города, расписал себе башни и дома, и с высоты башен смотрит он в бесконечность и видит крестьянские дворы, стада, посевы, ручейки, бегущие среди лугов, форель, играющую в ручейках, аллеи, дороги и, куда только ни простирается взор, одни лишь небо и землю, небо и землю, а между небом и землей — тучи и туманы, а что там выше, никому не видно, а если кому надо это знать, тот не вполне в своем уме. И звезды исчезли с неба, и эфир опустел, и внутренний мир вымер, и идеи поблекли, и понятия занимаются хозяйством, ходят каждый день работать и зарабатывают себе на пропитание. И науки растут как деревья, и самое лучшее в них — то, что можно съесть; философия — ядовитое дерево с острова Ява, никто да не посмеет приблизиться к нему, метафизика же — растение, паразитирующее на этом дереве. И искусство

тщательно возделывается в огороде, в грядки высаживают салат, редиску, белую и цветную капусту, чеснок и брокколи, их аккуратно прореживают и пропалывают, в тенистых уголках сада в особо приготовленную землю осторожно высаживают цветы, и все это именуется поэтическим наслаждением и отдохновением сердца; все вместе окружается тройным забором из языка, обычая и авторитета, и фарисеи стоят у ворот и следят, не появятся ли подозрительные субъекты. И люди в этой земле плоски как сама местность, и они кажутся себе высокими, потому что, за исключением построек, нет тут ничего, что было бы выше их, и они говорят обо всем, потому что знают все, и они не лезут вперед других, и они вежливы и, пока не напьются, послушны властям, глубокое их не интересует, а широкое — еще меньше, на горы они косятся — ничего, если бы не так трудно карабкаться на них. Однако живущие на горах знают, для чего нужны низменные места, и ценят все ценное; живущие же в низине не знают, для чего нужны горы: быть бы Земле, думают они, гладко выточенным шаром.

[8.]

Рецензент «Мессинской невесты» Шиллера в «Иенских всеобщих литературных ведомостях» полагает, что хор выступает от лица Судьбы¹. Кто же решится выступать от лица Судьбы? Что случайное посмеет изображать необходимость, не ведающую перемен? Кто возьмется представлять на земле жуткую силу, одиноко царящую в пустоте духовного, налагающую оковы на все вольное? Хор не может представлять собою ничего, кроме мнения публики, голос народа звучит в нем, голос, который в волнении страстей способен и раздвоиться, и, враждебный себе, вести распри с самим собою, и вновь слиться воедино. Поэтому хор — это прашур народа, что является перед ним на театральных подмостках, народ зрит деяния героев и внимает рассудительному голосу, который доносится до него из уст нации, — в этом смысле хор, безусловно, очищает трагедию от понятия и оставляет на сцене одно лишь свершение. Именно потому, что Судьба есть чистое свершение, абсолютное действие, с какого совлечена идея, она есть подлинный, незримый герой любой трагедии, по сравнению с которым все прочие — второстепенны,

от кого лишь требуется сохранить в подчинении себе достоинство человеческой природы; поэтому Судьба — прямая противоположность хору. Проблема заключается в следующем: объяснить, отчего публика не разделяет интереса к хору и не находит удовольствия в себе самой? Ведь обыкновенно публика бывает благосклонна, если сцена смиренно опускается до ее уровня и герои превращаются в хор, а сама публика, возвышаясь, — в героя.

[9.]

Среди сочинений Клопштока нет более душевного, нежели вечно прекрасная ода «К Эберту»¹: бесконечно чуткий, горячий, энергичный дух в полноте своего существования вглядывается в ночь грядущего, и тут им внезапно овладевает, потрясая до глубины, ужасное видение, — могилы друзей являются пред ним во мраке ночи, закутанные в одежды фигуры проходят по ним, голоса духов пробуждают уснувшие в душе воспоминания, — одна за другою разверзаются могилы, и с дрожью в сердце он видит, как холмики земли растут, медленно, и манят к себе тени его близких; вот уже и близ могилы Эберта вырос холмик, а наконец и будущая возлюбленная поэта сошла в землю и уснула в ней, — в скорби своей он остался на земле одинок. Безмерная боль овладевает им, на глаза ложится тьма, вся его душа исходит в рыданиях, стремясь к теням любимых, и надорванный голос в волнении скорбит:

О, могилы умерших, могилы близких усопших!
 Что же врозь вы легли?
 Что же не лечь вам бок о бок средь цветущей долины
 Или в рощах густых?
 Старца, что сходит во гроб, ведите, — дрожащей стопою
 Пусть идет он, и пусть
 Сам своею рукой посадит на холм кипарисы
 Для потомков своих.
 В шатких вершинах деревьев, еще тонких и тень не дающих,
 Ночью я узрю ее,
 Ту, что нежно любил, и умру, в слезах глядя на небо.
 В землю снесите мой прах
 Близ могилы, где дух отдал богу. Так и прими, тлен,
 Слезы мои и — меня.

Пусть любой прочитает эту оду и пусть потом повторит без дрожи в голосе: Клопшток был в поэзии «грамматик»!²

[11.]

Как бы это было прекрасно заведено — натаскать подходящих субъектов, чтобы те налаживали форму эстетических созданий и все, что с нею связано, — как надо; тогда всякий мало-мальски одаренный ученый с терпением и практическим опытом мог бы успешно исполнять свои обязанности, поставляя безукоризненные работы по своей специальности. Так называемых гениев в приказном порядке (как ссылают людей на общественные фабрики и литейни) обязали бы тогда сносить свои заготовки на государственный монетный двор (за соответствующее вознаграждение), где из них чеканили бы хорошую, находящуюся в обращении монету. Впрочем, смотрителю двора было бы разрешено вносить добавки для большей твердости монеты и предотвращения слишком быстрого стирания ее. Если бы в доме гения находили штампы и иные инструменты для изготовления фальшивых монет, полиция уничтожала бы таковые, а преступник подлежал бы суровому наказанию — лишению жизни, отъятию членов тела или же клеймению и выдворению из страны. Так можно было бы покончить с многочисленными жалобами в газетах, журналах и прочих органах, где сетуют на жульнические приемы и дурной фасон работ гениев, которые попусту переводят высококачественное чистое золото, нанося на него свои образины с вытянутыми в сторону публики языками и дурацкими надписями, к тому же не терпят примесей (на что можно было бы пойти с чистой совестью) и преследуют единственную цель — вывести из обращения вполне качественную и стойкую медную монету.

[12.]

Античный стиль относится к современному, как платье древних к современному костюму. Одежды древних, спадая вниз широкими складками, объемлют тела крепкие, сильные, прекрасно сложенные; и то же самое слова древних — богатые драпировки мощных, обильных, полнокровных идей: широкими складками спадают в них прекрасные покровы, и сквозь них проглядывает могучая, пылкая внутренняя жизнь, проглядывают прекрасные пропорции природы. У новых язык и платье узки — широкие складки,

а с ними спокойное, невозмутимое величие навеки утрачены, и место их заступило элегантно изящество с легким ритмом движения вперед.

[13.]

«Эдуард и Аманда» Софи Меро¹ представляются мне раскрывшимся бутонem — как тут органы оплодотворения разошлись яркими лепестками, так там глубины разошлись и обратились в приятную поверхность, на которую легла разноцветная сеть волоконец. Ее новеллы², что бы ни твердили незванные критики, получили богатое приданое от матери-испанки и хорошо содержатся в доме воспитательницы; в третьей же из них повсюду заметны следы родственного духа, который пробегает по металлу электрическим зарядом и, натываясь на трещину, рассыпается снопом ярких искр.

[14.]

Как в самой природе Оры¹, спеша, танцуя, смыкают и ведут свой хоровод и, легко взлетая и отталкиваясь от Земли, ведут за собой Времена года, стремясь удержать легкокрылое Время побегам, нитями всего производимого Временами года, так поступают и во внутреннем мире гения, красоты, знания, силы. Полагают, будто невесть что умное говорят, когда убеждают гения в том, что время цветения его уже позади и внутренний жар совсем уж охладел в нем; когда подходят к Осени и бранят ее за то, что она не стоит вся в цвету, как Весна; а когда Весна во всем изобилии своих богатств проходит по обнаженным полям, находят ее расточительницей, склонной к роскоши и не задумывающейся о пользе. Так поступали с Гёте, Шиллером, Жан-Полем. А прежде всего Оры свили себе прекрасный венок из сочинений Гёте, и в этом венке прекрасно отражен весь цикл, каким прошла душа поэта. Евномия вплела в венок «Страдания юного Вертера», и тут цветет Весна,— в душе поэта стоит роскошный, пышный май, ясное, голубое небо раскинулось в вышине, и в его смальте светится, словно в зеркале, бесконечность чувства. Вместе с «Торквато Тассо» вступает в свои права летний зной, Ирена изливает на землю свой рог изобилия,— здесь апогей поэтической силы; и тем временем,

пока взор Антонио с холодной ясностью всматривается в мир поэтической души, полный жарких паров лета, тревожная тягость и духота заполняют пространство, тяжелые тучи заволакивают горизонт; между тем как тонкая душа женщины напрасно стремится смирить стихии своею мягкой красотой, гроза близится, бьют молнии, фантастические формы низвергаются на землю дождем и градом. Лето идет на убыль в «Германе и Доротее», Дирка дарит нам «Побочную дочь», и с нею начинается осень, подающая надежду на богатый урожай спелых плодов. А в течение всего цикла нам навстречу, словно теплые дни Италии, выходят полные яркого солнечного света бесконечно проникающие в душу среди мягкого запаха фиалок песни, они милостиво и кротко улыбаются нам, как античные резные камни, они парят перед нами в воздухе, достигнув совершенства, их очертания нежны и невесомы, и они селятся в глубинах нашей души и никогда уже не покидают нас. А «Вильгельм Мейстер»? Случаются ведь в году и дождливые дни, толстый слой облаков покрывает все небо, холодно, зябко, дует пронизывающий мокрый ветер, и лишь иногда разрывается сплошной покров туч, и тогда кажется, будто Солнце пьет воду, и бродят тут люди, бесшумно, бессловесно, словно кто-то давит их к земле, даже дыхание их ложится на голову инеем старости. Вот Ярно, хладнокровный гордец, возомнившее о себе понятие, человек с лицом работорговца, вот Лотарио, который не прочь стать ее управляющим, вот аббат, Зерло, Мелина и как еще звать их всех; все это — мир, но только мир теней, Аид, в котором пребывают печальные, вечно всем недовольные герои, жадно рвущиеся вверх, к ямке, в которую стекает кровь жертвенного животного, и жадно лакающие эту влагу. А женщины? Пусть выбирают себе среди них жен те, для кого жан-полевские героини слишком нежны. Тереза красиво и аккуратно уложит им пожелтые дрова, приберет все в доме, так что останется у них время и писать рецензии и заниматься всеми прочими делами; слезами она не надоест супругу, если не помешает бородавка на глазу. А если вы захотите узнать, каково вести хозяйство с француженкой, вы можете поселиться в старом замке с Филиной, и только надо будет вам позаботиться о том, чтобы это милое создание не умерло на третий день от скуки. А несчастная Миньон — жес-

токосердый поэт похитил ее у теплого отечества и бросил под холодным небом,— вечно знобит ее, нежный цвет страдает от мороза, так что не остается ей ровно ничего, кроме как в конце концов совсем замерзнуть. Со страхом, как Миньон Мейстера, вопрошаю роман: куда поведет путь на сей раз? На север, на юг? И всякий раз путь ведет на север, в зиму, я бы и сам замерз наконец, подобно Миньон, если бы не удерживало меня искусство воплощения идеи и если бы не чтит я ту универсальность, что под воздействием высшего импульса предается даже и ваиянию всего отвратительного.

Если бы мне надо было изобразить апофеоз поэта, я нарисовал бы, как великие его творения, Вертер, Ифигения, Эгмонт, Евгения, Тассо, словно высокие гении, несут его в небеса, причем каждый сохранил присущий ему характер, а вокруг них, шаловливо выглядывая из-за облаков, порхают, милые и ребячливые, какими рисовал их Доменикино, белокурые ангельские головки с крылышками,— это песни, эпиграммы, элегии; впереди поэта летит, в платье с крыльями, перебираясь с облака на облако, Миньон, дело которой — указывать возлюбленному Мейстеру путь на небеса; меж тем внизу, распростершись на земле пред своим создателем, лежат и в глубоком изумлении созерцают происходящее всевозможные Ярно, Лотарио, Мелина с его труппой, и граф, и барон, и педант; а во всю эту толпу всякий миг должны были бы врываться, словно ракеты, Ксении², мешая, к неудовольствию всех, предаваться им благоговейному энтузиазму; а совсем позади стоял бы разодетый во все красное Мефистофель с волшебным фонарем и в невыносимых вони и чаду издевательски глумился бы над творящимся в вышине.

[15.]

Я видел в Париже античные статуи¹: несчастные обнаженные девы стояли, а пронзительный северный ветер надувал на них холодный снег, во всех сгибах суставов оставался он лежать; воздух, жестокий, морозный, мглистый, с варварской грубостью обнимал и сжимал тело. Я не понимал добросердечной улыбки, с которой они не переставали всматриваться в мокрый туман, и не понимал внутреннего богатства, которое, как ни ярились жалкие стихи, никогда не оскудевало в них и с прежней гармо-

нической мерой сияло сквозь влажную мглу. Об оригиналах позаботились чуть лучше, их поместили в зимний сад; там, под крышей, они получают положенные им минимальные 15 градусов по Реомюру и, к счастью, могут потреблять их не в каменноугольном чаду. Божественные образы! Видели вы и прекраснейшие времена и прекраснейшее небо. До боли жаль вам пиний и кипарисов южного неба, и теплых ветерков, и чистого, вечно голубого эфира, и мягкого, кроткого климата, и красивой, теплой дали; но еще более жаль всего этого тому, кто смотрит на вас. Среди своего окружения могли развиваться эти создания, они — чада своей почвы, их почва ласково встречает их и пускает на волю — чтобы они жили вместе со всеми чадами ее. Но когда северный ветер силой уносит их вдаль от родных мест, и запирает в клетку, и выставляет напоказ, словно экзотических животных, тропических птиц и естественнонаучные экспонаты,— как не изойти бедным в тоске, как не известись в печали о родине. Эта скверная толпа, какую широким потоком несет мимо них скука, этот взгляд, когда, зевая, рассматривают их,— все это для них нестерпимо; эти люди рады бы жениться на небожительницах, стоило бы тем проявить хоть чуточку сантимента да не будь они столь крепкими телом, а хоть чуточку помягче; и сами боги сгодились бы на то, чтобы занять государственные должности, если бы только позабыли о гордости и склонили пред людьми непокорную выю. Да ведь уж не раз повторяли, что их простота выглядит простоватостью, прекрасная мера — бесхарактерностью, безмятежный покой — леностью, и робели люди лишь оттого, что краем уха прослышали, будто эти статуи — великолепны, но скоро люди стряхнут с себя эту веру в сказки и напрямик выскажут все, что о них думают. И не утратят они внутренней робости лишь пред Аполлоном Бельведерским, пока он горделивым взглядом бога созерцает всю людскую подлость у ног своих,— только так бессмертные и должны смотреть на дела смертных, понуждая людей падать пред ними ниц, в смущенном молчании. Над Аполлоном, стоя лицом к лицу с ним, вы не посмеете глумиться, еще и дети ваших детей склонят пред ним колени, словно жалкие рабы. Есть в делах человеческих две противоположные тенденции — одна тяготеющая ввысь, к божественному, откуда истекает свет и струится тепло, где смыкаются своды неземного эфира, бес-

смертные боги восседают на золотых тронах, где пребывают идеи, и другая, направленная вниз, в царство теней, где живут гномы, духи гор хранят свои сокровища, где прорастают семена и жизнь впитывает своими корнями соки земли. Родина второй — Франция, там наука обращается эмпирией, искусство — модой, нравственность, любовь — галантностью, человек же в целом упорно вгрызается в землю, где лежит золото, где лежит серебро и где хранится вообще все, что ценится на земле. Во Франции несомненно и поистине господствуют те два гравитационных принципа — голод и половой инстинкт, — во всеобщности которых как тенденций для человечества пытались любыми средствами убеждать нас в недавние времена². Революция была попыткой изменить общее направление, и тут люди подумали, что отныне должны стоять на головах, вытянув ноги вверх, по своей доброй воле перевернулись вниз головами, но вскоре увидели, что такая поза нелепа и несообразна с их природой, кровь ударила им в голову, они начали страшно бредить и нести ахиною, но тут ноги постепенно вышли из перпендикулярного положения, тело перекувырнулось и стало на ноги, и тогда люди принялись поздравлять друг друга с наступлением новой эры и началом прочного жизнеустройства, и теперь они опять смотрят глазами вниз на землю и ищут пищу под ногами, подобно всем животным полевым, и набивают брюхо, и тучнеют, тогда как, пока стояли вниз головой, до крайности исхудали. И бог увидел с небес, что все было хорошо весьма, и это тоже хорошо; однако при чем тут боги и небеса? Они что созвездия на небе, — спокойно сияют, блестят, но не оказывают дальнейшего воздействия ни на погоду, дождливую или засушливую, ни на кровопускание; это ведь все равно что забавные чужеземцы, прибывшие из дальних стран, где не пьют, не едят, с усмешкой проходят повара мимо существ, кастрированных в отношении их, поваров, искусства, и радуются тому, что их-то собственное небо вполне способно воспринимать вкус пищи. Пока вся тенденция нации насквозь не переменилась, а как ей перемениться, если даже революция, вырвав всех из родной им стихии обитания, тем не менее не могла переменить общей тенденции, до тех пор греческие статуи останутся лишь мебелью для украшения гордой столицы, и торговый дух с жадностью бросается на них, царапает когтями прекрасные формы, чтобы позолотить

их пылью свои грязные лапы, но зато боги, разгневавшись, гордо замыкаются в своей каменности и не желают оживать, дабы не проводить свои дни среди столь жалкого племени людей.

[16.— 16a.]

Три великие революции соединились в наши дни¹, единые по своим началам, независимые друг от друга и все же протекавшие параллельно друг другу, как бы ни разнились они по своим результатам.

Философия, деятельная, величественная, царственная дева, пока жила она между греками, головой возносясь над звездами небесными и лишь сандалиями касаясь праха земного, потом, когда оставил ее дух божий, стала старухой, одержимой недугами, сморщилась, усохла, несла ребяческую чушь, ходила сгорбившись, опершись на клюку, опустив голову долу, и без конца водила клюкою по песку, словно отыскивая в грязи нечто такое, чем владела с юных дней и о чем еще осталось у нее смутное воспоминание. Тут пробил час ее омоложения, огненный язык времени сошел на ее голову, раскроил ей череп, и из расщелины вышла, в полном вооружении, богиня войны — новая философия², старая же, словно пустой кокон, лежала на земле, а воинственная дева стояла тут в славе, и народ, дивясь, обступил ее со всех сторон и восхищался ее божественным станом. Но недолго стоял на месте возвышенный метеор, светлый образ стал расти, все рос и рос и наконец дорос наверху до самого неба, а внизу до глубин земных и растворился в ярком свечении, и те, кто стоял тут, созерцая чудо, погружены были в сияние, сами того не ведая, и спрашивали друг у друга, куда же исчезла дева, и не подозревали о том, что сами были окружены ее божественным блеском и совсем утонули в нем,— потому что всегда ведь хочется, чтобы было что потрогать руками,— свечение неба они приняли за северное сияние и в страхе решили, что недоброе это знамение предвещает смертоубийство, кровопролитие, войну или уж на худой конец сильный ветер. И толпа разбрелась, все, недовольно ворча, разошлись по домам, и каждому очень хотелось, чтобы ему возместили понесенные убытки; ученые же занесли наблюденное явление в метеорологические таблицы, под рубрикой *ignis fatuus*³, и сочли, что этого до-

вольно; тем временем прожженные хитрецы подобрали с земли остатки одежды, которые там валялись, набили чучело, вставили ему стеклянные глаза и добились того, что фигура стала кивать головой и шаркать ножкой, потом они стали пророчествовать от имени ее паломникам, приходившим за тем, чтобы разузнать всякую всячину на-счет своих домашних дел, и за это собирали с них жертвенные оболы.

Но ведь возродилась дева и, божественная, скинула с себя ветхие покровы:

Быстрее летят драконы черной ночи,
 Взошла звезда Авроры в небесах;
 Ее завидев, духи впопыхах
 Спешат домой скорее на кладбище
 <...>
 Вернулись в мрачный свой приют давно;
 Чтоб ясный день не видел их стыда,
 Они сдружились с ночью навсегда.

(Шекспир ⁴)

А духи иных сфер ждут, пока совсем не выйдет из врат Восхода светило, падут туманы и бегут прочь призраки, а тогда они принесут свои утренние жертвы и начнут дневные дела.

И Поэзия тоже отправилась вместе с людьми на север, поселилась там, устроилась как подобает, с давних пор занималась пристойным для себя ремеслом, кормилась честным трудом и, наконец, даже сумела приобрести совсем маленький садик, где время от времени наслаждалась красотами природы и вдыхала здоровый сельский воздух. Тут пришли в страну какие-то эксцентрические люди, чародеи издалека,— раньше они тоже заглядывали сюда, но никто не обращал на них внимания, теперь же их было много, и все смелые и предприимчивые, и они принялись чертить свои круги и бормотать заклинания (все сплошь непонятные слова), и в результате произошло великое замешательство. Древние мраморные статуи вдруг начали сходить со своих постаментов и, обнаженные, бродили по улицам ⁵; странные полночные сновидения, в которых сталкиваются небо и земля, составленные из сплошных эфира, пара, света и золота, стали среди бела дня разгуливать по городу, деревья обрели дар речи, а цветы и травы запели, причем всякий стебелек на свой лад, шум ветра сделался членораздельным, и журчание ручьев стало

вполне понятным, животворное тепло, никогда прежде не ощущавшееся, пронизало всю неодушевленную природу, все мертвое зашевелилось и по-своему почувствовало это тепло, воздушные дѹхи, дѹхи земли стали зримы в своих стихиях, с юга прилетели невиданные птицы и принесли с собой неслыханные, удивительные песни, эхо в горах заговорило чужими языками; дети забавляли стариков сказками, и прозрачны сделались недра земные,— в глубинах Земли явилась тогда во всем своем неприступном величии, окруженная детьми-исполинами, Древность, и поразительные звучания древних мифических эпох стали доноситься из разверстой пропасти, небо очистилось, более яркие блики затрепетали среди земных теней, и великие умы всех времен и народов были призваны и окружили, отогреваясь, центральный свет. И Фантазия возликовала, освободившись от цепей, на которые давно была посажена для порядка, как душевная сила опасная, нелепая, способная на любые выходы, и Остроумие, желая отместить за нее, стало нещадно издеваться над поэзией, какая была тут прежде, а та, видя все творившееся безобразии, в недоумении не знала, что ей делать; однако немало рассудительных людей покачивали в сомнении головами, немало нерассудительных шумели и протестовали и кричали, что сбжавшую Фантазию нужно изловить и посадить под замок. Но божественная, поднявшись в небеса, даже и не заметила всей этой возни на земле, и Остроумие, строя необыкновенные фигуры из облаков, не переставало потешаться над теми, кто с сетями и палками вышел ловить Фантазию, до тех пор пока воинство не вернулось восвояси без добычи.

Но третья сестра, Политика, вела, так сказать, дурной, соблазнительный образ жизни, без зазрения совести грабила и убивала, лишала людей чести, сама же была неверной и безбожной клятвопреступницей и клеветницей, а притом строила высоконравственно-добродетельную мину, с лицемерной набожностью закатывала глаза, читала душеспасительные книги и раздавала милостыню, тратя на то часть награбленного. Подошла, однако, и ей пора перемениться, она почувствовала угрызения совести, решила по примеру Фальстафа принять слабительное и отказаться от шампанского, а впредь вести жизнь скромную, как подобает дворянке. Она и приступила к лечению, но, на несчастье, вместо слабительного приняла красавку;

тут кающаяся обезумела и, с распущенными волосами, с зажженным факелом в руках, помчалась по миру, убивая всякого встречного и поперечного и душа перевязью меча каждого, кто не мог чисто выговорить слово «шибболет»⁶, сажала красного петуха на кровлю людям, и грозилась пожечь все, и вырвала косу из костистых рук ошеломленной Смерти, и косила там, где людей было гуще, и Земле сделалось тошно от крови, которую пришлось ей испить, и ключ жизни был перебит и стал сочиться струйкой слабой и тонкой. Когда же силы безумицы иссякли и она в изнеможении рухнула на землю, приближенные обступили ее тесным кругом, чтобы народ не узрел ее в наготе ее, и стали давать ей подходящие снадобья, и терли ей виски, и очистили ее снаружи и изнутри, и вставили на место все вывихнутое, и наложили румяна, и раздели так, как подобает одеваться матроне, и, когда она пришла в чувство, крепко отругали ее и запретили ей пить водку и все пьяное, и посадили на скудную диету, прописали пить декокт, а для души разрешили чай и подслащенную водицу. Потом они обратились к народу, собравшемуся толпой из любопытства, не воспроизойдет ли из этого приключения какая польза для него, уже заплатившего за все кровью сердца своего, и рассказали ему, как хорошо чувствует себя больная, как хорошо выглядит, не хуже, чем в юные лета, что виною всему мерзкая Философия, соблазнившая госпожу совершать довольно-таки странные поступки и ради этого нарочно подменившая ей микстуру, как эта самая проклятая Философия к каким только дьявольским ухищрениям не прибегала, отчего несчастная Политика и свихнулась и натворила бед,— так что теперь следует Философию лишить пищи и крова; после этого приближенные Политики дружески посоветовали черни расходиться по домам, приступить к своим делам, любить жен, кормить гостей, надзирать за слугами,— потому что госпожа теперь умиротворена. И народ разошелся по домам и проклинал Философию, навлекшую столько бед на его злополучную голову, и делал все, как было ему велено. Первосвященники же зарезали старого Аписа и пожрали мясо его, а потом привели в храм нового, и толпа поклонялась ему, и на этот раз опять победил Рейнеке-Лис, и все стало как было, и никому не было от того никакого проку.

Тень могучей Судьбы пала на Землю, и наступило

частичное затмение, и зоркое око Провидения на миг закрылось, и по земле побежали ужасные тени, и где пробегали они, там люди истребляли друг друга, не узнавая своих во тьме, и, когда вновь воссиял свет дня, оказалось, что тени глубоко впились в поля сражений и в горы трупов, и мертвые погребали своих мертвецов.

Вот великое событие, происшедшее в наши дни: Идеи, которые с давних пор жили уединенно и лишь иногда, словно чужеземцы, сходили на Землю, зримые немногим, теперь мощно сошли на Землю с высот эфира и потребовали свое наследство от незаконно присвоивших его, — власть над всем земным в искусстве, науке и вообще во всем. На земле же о ту пору повсюду расселились Понятия⁷, и они разгородили всю землю межевыми столбами и плетнями, и все считалось их собственностью, и всю свою землю они возделывали под надзором немногих из числа их, кому доверена была власть, и спокойно наслаждались плодами труда своего. Тут-то и появились чужестранцы, и не поодиночке, затерянные в толпе, но целыми отрядами, смело приступали они к жителям Земли и разворачивали перед ними грамоты, где были записаны их права, и требовали принадлежащее им по праву. Понятия обратились в слух; гордая осанка пришельцев, твердый взгляд, сила, мужество, внутренняя энергия — все это вызывало в них уважение, а потому лучшие среди Понятий, добродушные, уже издавна ощущавшие в себе высшие потребности и веровавшие в лучшее, высшее, нежели животное начало, те приветствовали гостей и признали правомочность их требований, и разъясняли их другим, и от всей души радовались тому, что отныне наступят лучшие времена. И даже те, кто погряз в бездумной чувственности, отложили на минуту топоры и молотки, которые держали в мозолистых руках, и бегали за чужеземцами по пятам, где бы те ни объявились, и тоже хотели стать как они, носить шлемы с пером, и блестящие щиты, и копья, и, оставаясь наедине друг с другом, рассуждали о том, что скоро наступит вольготная жизнь, потому что чужестранцы привезли с собой и новые удобрения, от которых земля родит сам-сто, и необыкновенно крупных животных с жирными курдюками, и плуги-самоходы, и т. д. и т. п. И они сходились толпами, и избрали Идеи своими военачальницами, и доверили им управление всеми делами, и присягнули им на верность,

пообещав верить и следовать им во всем. И столько-то времени все было хорошо, и еще полстолько.

Но скоро пронесся по земле неясный слух о том, что, мол, чужаки не выполняют обещаний и земля остается землей и родит не больше, чем родила предкам, а что удобрения — это вообще пустой номер. И некоторые из толпы восстали, и пошли, и смиренно осведомились, как обстоят дела и чего им следует ждать. Однако Идеи рассердились на тех, кто спрашивал, обращались с ними высокомерно-презрительно и жестоко-оскорбительно, и вопрошавшие замолчали; но такое обращение не прошло даром, и люди стали стакиваться и, собираясь кучками, вольно рассуждали о том, что да как, но от этого Идеи еще более ожесточились, и они разогнали собравшиеся толпы. Но теперь и среди самих властительниц начались ссоры и раздоры; раздуваемые гордыней, они взлетали к небесам, и пыжились, и грозили друг другу, и пытались взлететь одна другой выше, и всякая хотела вознестись и сделаться Идеей Идеи, и чем выше поднимались они в своем стремлении, тем ниже и тем дальше от них была Земля вместе со всем тем великим, что есть на ней, и тем презрительнее становились взгляды, которые изредка бросали они вниз на Землю, тем менее ценили они права личности, тем оскорбительнее обходились с подданными и даже жестоко карали их. И высокомерие Идеи стало тяжким гнетом для Понятий, потому что те кроме божественного, приданного им Небом, получили в наследство от матери еще и конечное, чтобы стоять на земле твердой, на широкой, прочной основе, а Понятия тоже стали сознать высшее, что до поры до времени покоилось в их душах. И Понятия стали громко выражать свое недовольство и составлять заговоры и собирались уж вмешаться в дело грубой силой, но Идеи, словно молнии, ударили в них и сделались страшны и ужасны. Тут уж и все добродушные, терпевшие до конца и все ждавшие, что вот-вот наступят благие времена, отпали от Идеи и потихоньку-полегоньку отошли от дел и, оробев, отправились восвояси; не этого они хотели, всякое насилие было ужасным в их глазах, чужеземные существа сделались для них страшными, они не могли вынести того, что трагическое, которое они не очень-то любили даже и на сцене, вдруг выступило перед ними во всем своем ужасе в самой жизни; наперед они решили лучше уж ждать милости от времени,

нежели силой отвоевывать благо у страшных сил судьбы. Народ же быстро заметил все человеческие слабости, какие пристали к его властительницам, потому что у народа на это глаз острый; как только люди увидели первую голову, насаженную на пику, так, подобно мексиканцам, перестали верить в то, что чужестранцы бессмертны. Тут-то толпа и созрела для Ада; и преисподняя незамедлительно выслала наверх, на землю, своих духов, чтобы совершенно замутить головы Понятиям, разъярить их, а потом повести на борьбу с Идеями. И эти духи тоже были Идеями, но только падшими, были ангелами, изгнанными из Рая, их светлый блеск совершенно уже померк, однако изначальная сила и энергия совершенно равнялась силе небесных ангелов, только что все их существо было повернуто в сторону зла, и желали они по непреодолимому влечению своей природы только зла, неиссякаемый источник мрака и тьмы заключен в них, и он гасит свет точно так, как саламандра тушит огонь⁸. И отвращаются они от благого не по заблуждению, каковое простительно, но они ненавидят его от внутренней извращенности и потому, что проклятие тяготеет над ними; они сознают лучшее и в сокровенных глубинах сердца испытывают чувство утраченного блаженства, но чувство это — новое для них жало, побуждающее их творить зло, они упрямо не признают очевидного, потому что ложь им в наслаждение.

Как же распознать печать Адову? В знании — по наглому отрицанию всего возвышенного и божественного; в человеческом духе — по тому, что человек будто бы должен пресмыкаться по земле и жить, как все животные; по старательному распространению лжи и обмана, по безбожной лживости. Девиз посланцев Ада выдал Мефистофель в «Фаусте»: теория сера и т. д.⁹ В искусстве же они хулят гений, поносят святыни, проповедуют атеизм сердца и красоты, срывают с алтарей образы богов и выставляют вместо них свои жалкие физиономии; они собирают праздную чернь, проповедуя перед ней подлое и дурное, и лепят для нее идолов из персти и пота, а рядом держат лавчонку, торгуя свечами и иконками, чтобы подзаработать на дурачках. Но самых крайностей их бесстыжая наглость достигает в практической жизни; по всей земле понаделали они подземных ходов, — куда ни ступишь, всюду доносятся из-под земли их голоса, словно

голос старого крота в «Гамлете»¹⁰. Они глумятся над теплым чувством благородства, смеются над умонастроением нравственности, а вместо морали проповедают свою отраву-разумность; вера в непрестанное совершенствование человечества в их глазах смехотворна, они открыто провозглашают, что все должно оставаться, каким было всегда; низменные отбросы, они пресмыкаются в пыли перед властями предержажими, и льстят им, и ползают на чреве своем, ища, как погубить их; и они сразу распознают дурное в человеке, и старательно пестуют это дурное, и спешат дурное приложить к дурному, хорошее же торопятся захоронить в глубине и замуровать, и возводят вокруг стены, и строят, и строят, чтобы затем с издевательской усмешкой возвестить с вершины своей постройки: «Мы строили на века! Потрясите, если можете, основания нашего храма!»

И духи лжи примешались к Понятиям, и совершенно замутили им головы, и страшно озлобили их; разгорелся бой, страшный, неистовый. И этот бой Неба с Адом за власть над Землею — он еще не кончился, он продолжается, он еще поглотит всякую иную важную для человечества борьбу, какую ведут в наши дни люди; течение боя будет отмечено переменчивостью счастья, которое будет склоняться то на одну, то на другую сторону; но победы добродетель, истина, красота, — и Идеи очистятся в бою и возвысят до себя Понятия, и Небо восторжествует, а духи лжи канут в бездну Адову.

[20.]

Самым лучшим нашим писателям бросают упрек в том, что никто их не читает и книги их плесневеют на складе. Но ведь набивает же листьями гусеница свое чрево и апельсин служит ей в лучшем случае для того, чтобы откладывать на нем дерьмо, — так и у травы на поле большая публика, ее пожирающая, и газеты-однодневки — подлинные представительницы бессмертия. «Или же, — говорит Гердер, которого, должно быть, не похвалят за такие слова, — если какой-нибудь своекорыстный наглец откроет трибунал, на котором будут истязать достойнейших писателей нации, кто воспрепятствует ему, будь только он достаточно нагл и упорен? Он найдет и чернорабочих, и пособников, и читателей, и чем пасквильнее

его судилище, тем больше будет сияющих от радости любопытных читателей»¹; он, пожалуй, обретет еще бессмертие, известность, — ядовитую эту змею будет знать обширная округа. Одна и та же чернь — она разглагольствует теперь у нас, и она же в свое время нагрозила божественного Корреджо двумястами талерами в медной монете — платой за «Святое семейство с Магдалиной», — так что он взвалил себе мешок на плечи и нес по жаре, чтобы поскорее доставить своему нуждающемуся семейству, надорвался и умер². А теперь эти же люди стоят перед его картиной, не перестают трещать о миллионах, которых она стоит, и осыпают бранью тех немилосердных людей, лишенных вкуса, которые убили живописца, таким жестоким способом уплатив ему гонорар. У всего прекрасного есть своя публика — есть сейчас и будет впредь; горстка людей, какую собирает оно в наши дни, будет все расти и со временем превратится в большую толпу людей; божественные образы стоят на своих пьедесталах величественно, возвышенно, меж тем как скалозубы, испробовавшие силу челюстей о гранит статуй, давно обратились во прах и почитатели художественных созданий, обступив со всех сторон священное изображение, попирают их ногами.

[22.]

«Семейство Шроффенштейн»¹ представляется мне трагедией интриги; судьба на этот раз взялась закручивать всякого рода тонкие узлы; пользуясь договором о наследовании, она, словно горный дух, дразнит два рода, ослепляет их, плетет нити раздора, о которые они спотыкаются, и, очевидно, направляет все их движения так, чтобы они истребили друг друга. Пьеса построена с архитектурной правильностью: оба семейства противостоят друг другу как два ряда колонн, — когда падает колонна в одном ряду, наступает черед соответствующей колонны в другом; умирает сын Руперта, и отец считает, что его убили, умирает сын Сильвестра, и мать думает, что он отравлен; герольда Руперта убивают в замке Сильвестра, зато Иеронима — в замке Руперта; в конце Руперт закалывает Агнесу, дочь Сильвестра, а Сильвестр — Оттокара, сына Руперта², и т. д. В изложении отдельных сцен попадают-

ся и литературные реминисценции; так, например, король Джон говорит у Шекспира Хьюберту:

Проклятье королей, что служат им
 Рабы, которым их любая прихоть —
 Указ на беспощадное вторжение
 В обитель жизни. Мы едва моргнем —
 Они закон в глазах у нас читают.
 Беда величья — что случайный взгляд
 Возможно счесть обдуманным решением³.

Такая сентенция вполне уместна в устах английского короля, но довольно странна в устах простого рыцаря с берегов Рейна:

Вот в том-то и проклятье власть имущих:
 Обмолвишься каким-то пожеланьем,
 Какое сам бы после отменил, —
 И сразу же находится рука,
 Свершающая дело без задержки⁴.

Однако прекрасная душа запечатлелась в избранном ею материале, в свои слова поэт вдохнул полное значения бытие, образы выходят из-под его пера, обычно наделенные ясно выраженной индивидуальностью, они движутся вольно, непринужденно, следуя ритму своего внутреннего существа. Превосходные ситуации распределены по всей пьесе, значительной красотой отмечена сцена свидания Оттокара и Агнесы в пещере, хотя французская критика, несомненно, сочла бы ее крайне нескромной. И лишь кончается драма холодно, судорожно, поспешно, и неприятным диссонансом ложится на душу истерический бред Иоганна⁵, та форма, в которую он облачается. Часто встречаются и отдельные удачные места, например, когда Агнеса говорит в третьем действии⁶:

Труд женщинам не страшен. Я часами
 Обдумывала, как мне сочетать
 Цветок с цветком, чтоб самый незаметный
 Красу букета лучше оттенял.
 Венок — что женщина. Возьми его,
 И если он тебе доставит радость,
 То я за труд награждена вполне⁷.

Или когда в другой сцене говорит Оттокар:

«Как звать тебя?» — спросил я. Ты сказала:
 «Еще не окрестили!» И тогда
 Я зачерпнул в ключе воды проточной
 И окропил твой лоб и грудь, промолвив:

«Ты обликом — живая божья мать,
И я тебя Марией нарекаю»⁸.

Время, которому приносят в жертву таких первенцев, окажет себя недостойным их, если не примет их с благодарностью и не понесет юного гения на крылах своих, чтобы, окрепнув, на собственных крыльях вознесся он высоко над своею эпохой.

[23.]

Словно чудовищно огромный, страшный, спутанный, раздерганный клубок является перед нами история, головокружительный хаос борющихся тел, дерущихся рук, реющих знамен, веющих султанов, мечей, занесенных над головами, сжатых кулаков, тяжело дышащих коней, и молнии не раз поражают толпу, возбужденную до предела, и грохочет гром, и звучит труба, трещит барабан, смерть с косою в руке злобно неистовствует среди безумной толчеи людской, а потом вдруг снова раздается победный клич, снова восторги, снова ликование; но недвижны тела мертвых, павших на землю в гулком брожении толпы, и уносит их поток мертвой реки, и, как пузырьки воздуха, из бьющего родника живой воды одна за другой поднимаются юные жизни и сразу же устремляются в бой, и по-прежнему бушует пожар войны, и по-прежнему неспокоен вулкан, и по-прежнему поднимается из жерла его пепел и чад, когда он спокойнее, и по-прежнему, когда приходит он в ярость, огненный столб рвется над ним в облака. Но, как Солнце на небе, вечно стоит Провидение и зрит бурю на земле — лучами его очистится знойная, буйная, мутная масса. Лишь немногим счастливым дано вырваться из разгульного роения стихий, чтобы в сосредоточенной тишине самим очищать свою душу, лишь немногие способны приподняться настолько, чтобы независимым взором окинуть все пространство хаотической битвы и усмотреть скрытую цель ее.

[25.—26.]

Издание фрагментов из сочинений Лессинга — существенная заслуга Фр. Шлегеля перед литературой¹. Лессинг — словно чемерица, цветущая по холмам, когда

окрестные поля еще покрыты снегом; подобно этому корню, он очищал головы современников от ядовитых паров и осевшей на них водянистой, холодной, гнилостной слизи. То были безрадостные времена, голые для поэзии; блуждающая звезда французской словесности, явившаяся на небосклоне в век Людовика XIV во Франции и не отражавшая ничего, кроме многократно преломленного образа этого узколобого, ограниченного, жеманного, чопорного государя, при всем том превосходно представлявшего своей персоной идею величия,— это блуждающая звезда простерла свой хвост над Германией и ядовитыми испарениями душила слабые проблески поэтической оригинальности, искорки, которые еще тлели здесь кое-где; литые гуси и нимфы, орады громадных фонтанов начали изливать целые потоки воды, в мелкой водице удобно расположились немецкие карпы, они льнули ко дну и не трогались с места, жрали ил и от него тучнели. И должны были восстать иные рыбыны, натуры деятельной, независимой, из рода щучья, и кинуться на них, и изгнать их вон из ила,— только тогда можно было употреблять их в пищу. Из этой породы Лессинг был для своего времени тем, чем стал его издатель для нашего времени. Внутренний огонь его натуры пылал так, что только шипела, вскипая, вода вокруг него и он шел чрез потоп, не замочив ног. Полемика его была верно выбранной позицией — надо было смело, хладнокровно глядеть в глаза противнику, не отводя взора, ловко, умело парировать его удары, по обыкновению грубые и бестолковые, соразмерять силу своих собственных выпадов и поражать всякое место, которое оставлял неприкрытым враг. В искусстве, в религии и во всем он шел своим собственным путем, прокладывая его прямо поперек тех двух противоположных партий, на которые обычно разделяются посредственности, стоит только объявиться новой, великой идее, и обе партии пораженно следили за тем, как проходит он сквозь их ряды, горделиво-дерзко, не сворачивая ни вправо, ни влево. Обе партии отреклись от него, обеим хотелось бы больно наказать его, но Истина сокрыла его от глаз их. Гений Лессинга не был всеохватно-космическим, увлекаемым беспредельностью, он, скорее, был сдержанным, индивидуальным по природе, был способностью, которую, однако, не хочется называть вместе с Шлегелем комбинаторным

остроумием² и которой в той же мере, что и Лессинг, обладал Лейбниц,— назову ее просто умом; но только ум у одного проявился больше в эстетике, у другого — в науке. Гений Лессинга был заключен, так сказать, не в нем самом, но в древности и ее творениях. Античность вдохновляла его, неотступное созерцание ее творений привело его к созданию собственных эстетических форм. Луч древнего искусства проливался в его душу, и тогда современный, окружавший его мир рисовался в ней в свете минувшего,— произведения же, создававшиеся в то время другими, обычно не что иное, как бледные тени, отбрасываемые бесформенными темными массами в жалком, скудном свете дня. Поэтому в его поэтических творениях пламя жизни горит и сияет не само по себе, изнутри, но, наоборот, пластический дух разогревается извне, когда же вдохновение, собираясь в едином средоточии, как бы раскаляется докрасна, оно излучает тепло и кажется, будто источник тепла расположен внутри самого произведения.

Чувство высшей художественной красоты, восприимчивость к ней мы по аналогии с более низким ощущением называем вкусом; если позволено обозначать разновидности высшего соответствующими степенями низшего, то я сравнил бы впечатление от «Натана Мудрого» со вкусом беспримесного молока: молоко приятно на вкус, оно нежно, мягко, питательно, но оно не пьянит, не одушевляет,— как молоко, так и эта драма; иное дело — «Эмилия Галотти»: тут молоко перебродило в его духе и стало живящим, вдохновляющим напитком, так что его можно назвать, как тот сорт вина (чтобы продолжить игру слов), который именуют «млеком нашей девы», потому что именовать подобный напиток татарским кумысом будет не очень приятно для слуха.

Прибавленные издателем замечания — это превосходный комментарий к Лессингу и его времени; они уже сами по себе, безотносительно к остальному богаты идеями и пробуждают идеи. Лишь с тем, что высказывает он по поводу извлечений из «Лаокоона»³, я никак не могу согласиться. Речь идет об исследовании, проводившемся, кстати, и на страницах нашего журнала,— об исследовании отношения живописи к скульптуре⁴ и о степени и достоинстве, в согласии с которыми одно из искусств должно рассматривать как подчиненное

другому. Шлегель отдает предпочтение живописи перед скульптурой и более, нежели скульптуру, сближает с бесконечным живопись, тогда как скульптура, по его мнению, скована материалом конечного⁵; я же, напротив, соглашаюсь с Бенвенуто Челлини в том, что скульптура занимает более высокое место и что живопись, отличающаяся меньшим достоинством, подчинена ей⁶. После всего, что внесли в разрешение этого вопроса древние художники, опиравшиеся на свой практический опыт и индивидуальное ощущение, следует выслушать и то, что способна прояснить в этом предмете теория новейшего времени; последующее пусть послужит новым шагом в исследовании проблемы.

Во всякой человеческой деятельности можно заметить, во-первых, высшее единство, в котором теряется присущее миру, лежащему внизу, многообразие и из которого, словно из праисточника, исходит вся многообразность нижнего мира, и, во-вторых, можно заметить противоположность в этом самом мире, опосредуемую как таковая, самой собой, а затем приводимую к единству названным высшим началом. В искусстве как целом это высшее единство представлено Поэзией, противоположность в рамках нижнего представлена Музыкой и Пластическим искусством, эта противоположность снимается высшим единством, а по образцу такого единства нейтрализуется и сама по себе — именно Мимическим искусством актера. Музыка — это изъятие Искусства во времени, Пластическое искусство — действие души в пространстве, Мимика — объединение того и другого, пространства и времени, в чистом движении. Поэзия же поднята над пространством и временем — постольку, поскольку она независима от пластически-образного, а, напротив, обуславливает его; она — вне времени постольку, поскольку независима от интонируемого звучания. Но именно посредством образа и звука пространство и время только и могут переходить в душу и обретать художественное значение. Поэзия тем более возвышена над произведением того и другого, помножаемых друг на друга; и хотя, конечно, драматическое действие — самое замечательное отображение того, что сокровенно присутствует в Поэзии сверх ее реального бытия, и самый лучший символ слиянности противоположных рядов искусства, чем характеризуется Поэзия, однако именно поэтому весьма одно-

сторонне было бы полагать вместе с Лессингом, как замечает и сам Шлегель, будто существо Поэзии заключено в непрестанном действии⁷; именно благодаря своему высшему достоинству Поэзия может быть на равных основаниях как целиком музыкальной, так и целиком изобразительной, может открывать себя и в живописи и в действии, причем, выходя из присущего ей единства, она никогда не утрачивает его, никогда не обуславливается временем и пространством, но, напротив, удерживает то и другое в зависимости от себя. Поэтому в качестве принципа можно выставить лишь то, что поэзия легче и действеннее выражается в непосредственном отображении действия, и Гомер тонко, как и во всем прочем, почувствовал, что его творению удобнее всего полагаться на действие как посредующий элемент; но только действие для Поэзии отнюдь не заколдованный круг, с той же самой свободой она способна проявиться и в сфере благозвучия и в сфере пластических обликов, — главное, чтобы она никогда не теряла своей соотнесенности с высшим началом. Поэтому весьма односторонним был упрек, брошенный Шлегелю и его школе в одном южнонемецком критическом издании, — упрек в том, что поэзия их — музыкальна, и столь же односторонне сам Шлегель упрекал Жан-Поля в том, что тот в своих произведениях нередко просто музицирует⁸. У всех высших существ есть преимущество — они по своему разумению и благорассуждению могут являться в образе смертных, в любом образе, тогда как низшее приковано к конечному, связано пределами индивидуальности и уже не способно перешагнуть через эти пределы. Так обстоит дело с Поэзией и так — с ее проекциями, Музыкой и Пластическим искусством.

Если же наш принцип четвероюкой соотнесенности перенести в Пластическое искусство как таковое, то и здесь мы находим то же относительно безусловное единство, только на более низкой ступени, и ту же обуславливаемую, внутренне опосредуемую противоположность. Где больше от единства, а потому и большая близость к Поэзии в пространственном — это скульптура; где больше музыкального и временного — это живопись, в которой есть даже точный аналог гаммы — цветовая гамма; где же в образе чище и непосредственнее всего передаются пространственные отношения — это архитек-

тура. В скульптуре все слито в полнейшей однородности, все растворено в изначальном единстве,— все, что в иных пластических искусствах многосторонне различено и расходится. Апофеоз человеческой природы — вот единственный предмет, достойный скульптуры; благодаря ее волшебству камень, мрамор словно насквозь пропитывается и до краев наполняется идеалом, божественное начало принуждает непокорную материю течь, течь кротким, мерно волнуемым потоком. Вот почему это искусство пренебрегает прелестью цвета и колорита, расписанная красками статуя даже и не воспитанному глазу предстанет оскверненной, обесчещенной ложным блеском, неуместной пышностью⁹, скульптура отказывается даже от выразительности глаз, если только выразительность эта придает колорит целому,— отказывается с ясным сознанием своего высшего достоинства. Подобно Солнцу, мрамор сияет невозмутимой белизной, ибо ровная ясность солнечного существа может отразиться лишь в ровном, непреломленном белом свете и лишь в сфере земного этот свет преломляется и дает цвета; поэтому лишь в сфере земного разлагается и чистая форма пластики — порождает многообразие колорита, и твердый камень истирается — дает пигментные краски. Итак, живопись является лишь в сфере земного,— единство, дифференцируясь по внутренним ступеням, расщепляется на цвета; в той же сфере и еще на ступень ниже живописи, подчиняясь ей, как сама живопись — скульптуре, появляется и архитектура, появляется тогда, когда расщепление достигает дифференциации геометрических фигур и колоссального объема. Вот почему для живописи существен исторический сюжет,— она обязана воплотить в образ и сохранить события в том порядке, в каком они следовали друг за другом во времени, причем воплотить их в пространственных отношениях; внутренние мотивы действий должны стать символически зримыми для глаза в игре цвета, а внутренняя последовательность должна быть передана средствами совместного. И подобно тому как живопись воплощает переменчивость жизни и поток времен в покое, так архитектура должна будет суметь представить косный покой природы и безмятежную широту эфира. Храм есть весь широкий универсум в малом, купол есть сжатие всего беспредельного неба, свода, и как горы поддерживают небо, так колонны —

купол; древнеримский цирк — не отражает ли он, как зеркало, весь круг земной, когда на его арене борются за награду воины с могучими телами и колесницы в диком беге рвутся к далекой мете и когда на расположенных кругом седалищах народ с волнением следит за ходом сражения, разбиваясь на противоположные партии? Но архитектуру можно назвать и как бы самым растительным из искусств; различные ордера — не что иное, как пластические воспроизведения дерева и его кроны, воспроизведения идеализированные, обретшие индивидуальность в согласии с целью искусства,— поскольку здание представляет собою целый мир. В архитектуре Индии мы находим растущие в тамошних местах пальмы, в архитектуре ей противоположной, в архитектуре готической,— хвойные деревья Севера: тонкие, стройные, ветвящиеся колонны изображают сосны и ели, и сами иглы не раз встречаешь здесь среди множества острых шпилей и каменных кружев. Архитектура Севера и Юга стремится к идеализации, но лишь греческой архитектуре вполне удалась высшая идеализация — в ней сохранилась вегетативность, однако устранены самые следы определенных растений. Живопись же, напротив, будет стремиться воплотить жизнь вольную саму по себе, лишь управляемую вышшим,— жизнь во всем различии ее проявлений, в которых она представляется либо активноедейственной, направляющей сама себя по своему усмотрению, либо же обусловленной чем-то внешним; поэтому к сфере живописи относится и все духовное, когда оно противостоит материальной природе или когда оно внедряется в нее своей живой силой. Но если даже, сознавая себя выше зодчества, живопись, с обширностью ее предметов, и будет обращаться ко всему кругу материального, образно воплощая его, если она станет воспроизводить великие сцены природы, достигая в том куда большей живости, нежели архитектура,— все равно она явится тогда лишь пейзажной живописью, то есть всего лишь архитектурой более высокого достоинства, и притом ее же элементом. Напротив, подлинный предмет скульптуры составляет вот что — возвышенно кроткое и полное значения, вечная молодость и безмятежный покой блаженных богов, то божественное, что, даже проникая в глубины человеческого, утверждает себя чистой гармонией меры и рассудительным спокойствием; но отнюдь

не являются предметом скульптуры беспокойные извержения души во времени; не инертное, приведенное в состояние покоя парение в пространстве выражается в формах скульптуры, но то, что обуславливает и течение и покой, то, что служит исходной точкой и для течения и для покоя, то, что потенциально заключает в себе одно и другое, то, что по собственной воле может развиваться в ту или другую сторону. Безоблачная светлая радость, струящаяся с возвышенных фигур богов,— это выражение полноты их внутренней природы, способной вольно изливаться и принимать черты любой индивидуальности; в руках богов — бесконечность, когда они разжимают руку, все конечное слетает с их пальцев, как ручей бежит с горы; не отдельными сокровищами они владеют, но самой тайной, камнем мудрости, обращающим в золото любой негодный булыжник. Возвышенные статуи богов, описывающие многообразием своих форм весь круг божественного,— вот настоящая душа, вот средоточие Пластического искусства; в них идея образно воплощена во всей своей исконной чистоте, тогда как в живописи она преломляется в омраченности цвета, в архитектуре почти угасает в неорганическом материале, поэтому на архитектуру и приходится как бы конечности того огромного тела Искусства, голову и высшие органические образования которого представляют именно возвышенные облики богов. Но как раз потому, что скульптура служит для Пластического искусства тем же, чем Поэзия — для всего Искусства вообще, она и может, подобно Поэзии, распространять свою сферу решительно на все, что только доступно пластическому оформлению,— стоит только скульптуре дать выступить одному основному тону вместо целого гармонического звукоряда, и она переходит к той или иной тенденции, подобно тому как Поэзия может становиться живописной или музыкальной. Поэтому отнюдь не исключены из круга скульптуры такие полные жизни и действия образы, как Лаокоон, Ниоба, или даже такие фигуры, как умирающий гладиатор. Но главным образом скульптура переходит в сферу исторических сюжетов, тогда ее форма постепенно исчезает в форме живописной, в барельефах она рисует мрамором, но только мрамором всегда одинаковым, равным себе, так что рисунок все еще наделен цельностью, разлагающейся в живописи на

противоположности колорита и светотени, из которых в барельефе начинает выступать лишь последняя. До какой-то степени скульптура нисходит даже до архитектуры — непосредственно через арабески, в какой мере они пластичны по своей технике, а своими сплетениями и разветвлениями выдают всецело растительную природу. В обратном же направлении живопись способна достигать вершин скульптуры лишь несовершенно, а архитектура и вообще неспособна к этому: тела в живописи — словно цветные тени мраморных статуй, и только, а в архитектуре живой облик словно превращается в объятиях искусства в цветущий лавр, как Дафна в объятиях Аполлона, однако разрешить чары, превратить лавр в живого человека архитектура уже никак не может. Мадонны Рафаэля и Бог-Отец Микеланджело, видимо, воплощают величайшие усилия, какие предприняла новая живопись, с тем чтобы сблизиться со скульптурой.

Поэтому к скульптуре следует относиться не в семь раз почтительнее, как полагает Бенвенуто, а в семьдесят семь, или, лучше сказать, нужно ставить ее неизмеримо выше, чем живопись, и не потому, что обработка статуи стоит больших трудов, и не потому, что статуя допускает обзор со многих точек зрения, а потому, что скульптура по самому внутреннему своему существу ближе к Идее и более родственна высшему, — живопись же, как и архитектура, напротив, ближе к Понятию и земным делам людей. Замысел художника сочленяет пыль земли, а пыль земли — все конечное; скульптору же материя остается чуждой по своему химическому составу, и он испытывает нужду лишь в более высоких физических свойствах материала, чтобы тот мог становиться носителем его идей, а Идеи любят избирать для себя идеальное облачение, хотя и в самой низменной оболочке не изменяют своему благородству. Скульптуру можно уподобить Солнцу, сияющему среди земных туч, живопись же — отраженному образу Солнца, рисующего радугу в каплях воды.

[27.]

Один геолог недавно очень странно утверждал, что Швейцария — это бывшая Луна, которая упала на Землю, разбилась вдребезги и образовала могучие Альпы, гро-

моздящиеся к небу. «Вильгельм Телль» Шиллера¹, должно быть, ведет счет дням еще со времен катастрофы,— можно поверить, что шиллеровские швейцарцы свалились на Землю вместе с той Луной, столь своеобразны и честны, крепки, солидны эти люди; не скажешь, правда, что это обитатели Солнца, каких рисует высший эпос, но они и не просто жители Земли, какие в наши дни живут в альпийских долинах, потому что эти последние даже если и крепки и дерзки, то все это перешло у них в плоть, а под шапкой у них как-то мрачно и сонно.

В поэме² много колорита и много стаффажных фигур; не трагическое, что присуще тамошней природе, не грандиозное, не колоссальное выражено в ней, а, скорее, пожалуй, романтическое во всей его прелестности, все хозяйственное, и суровое, и светлое, что заключают в себе души людей, доверительно поселившиеся бок о бок с могучими силами природы; живучие альпийские растения, рододендрон и другие, драпируют красиво брошенными складками огромные камнепады, а на лугах живет покойный люд, в их душах пропасти и немирный нрав прикрыты однообразием жизни пастухов. Но в недрах поэмы скрывается великий поэтический дух, оттуда поднимается кверху поток, льющийся через всю пьесу и производящий в ней многообразные действия; то журчит он среди деревьев и кустов, то с шумом срывается со скал, то течет под землей, а потом вновь выходит на поверхность и разливается широкой гладью озера. Вот те части поэмы, в которых ясная гладь отражает высшее поэтическое небо и которые выявляют все мастерство поэта,— это, например, сцена, в которой Телль сбивает стрелой яблоко с головы своего сына; другая сцена, в которой женщина удерживает лошадь ландфогта, не давая ему ускакать, и все остальные вплоть до смерти Гесслера. Тут сказывается вся сила и суровая сосредоточенность мастера, тогда как в иных сценах он дает развернуться в вольной игре как бы подчиненным силам, а сам только со стороны с удовольствием наблюдает за ними, как мастер за учениками. Такие места в пьесе — словно прекрасная женская фигура и обнаженный юноша на первом плане картины Рафаэля «Incendio del Borgo»³. Наименее близок моему чувству поэт в пятом действии, в сцене Иоганна Парричиды и Вильгельма Телля, когда последний воздымает

руки и благодарит бога за то, что не имеет ничего общего с такими людьми⁴.

Все критикуют пятый акт, утверждая, что он в пьесе лишний; уже сам крик по этому поводу побудил бы меня придерживаться противоположного мнения, если бы основательные аргументы и не свидетельствовали в его пользу. Сюжет пьесы, освобождение Швейцарии, подвиг Телля,— главный момент, самый центр всего действия, однако вместе с подвигом действие еще не завершено, чтобы все завершилось, нужно присоединить к нему другие элементы, это и происходит в пятом действии. Да и почему вообще трагедия и тем более драма, достигнув кульминации, должны заканчиваться отвесным обрывом, наподобие Лунных гор? Почему бы не перейти ей в пологий скат, тем более что и подъем был постепенным? Шекспир не связывал себя таким правилом; в «Юлии Цезаре», а это, несомненно, одна из наиболее правильно построенных его пьес, Цезаря убивают в третьем акте, а после этого играют еще два, пока не погибнет Брут и не одержит окончательную победу триумвират.

Раскрашенные картинки, которыми снабдил книгу издатель⁵,— невеликая честь для драмы; если уж изобразительное искусство берется сопровождать поэзию, то нужно являться с подобающим, достойным видом, а не плестись позади как жид с узлом тряпок за спиною. Пока еще ни один издатель не сделал для своих поэтов того, что Пертес в Гамбурге для Эсхила⁶,— издав его с контурными рисунками Флексмена, да притом еще и дешево.

[28.]

На солнечном краю Земли, на Юге, восходит, облаченная в пурпур, наша Природа, богато украшена она золотом, жемчугом, драгоценными камнями, и внутреннее горение гонит наружу, к свету, богатства, припасенные матерью в своей утробе, и, обуянная мощным влечением, выпускает она на поверхность богатую растительность, и мы, изумляясь, видим: лучами водных струй взвиваются потоки жизни в небеса в обличье стройном пальмы и, падая назад, на землю, рассыпаются сплошным покровом листвы, и капли разлетаются в брызги, ударяя о кроны дерев, и горят тысячью красок, словно цветы,

и реют в эфире, как яркие искры, меж тем как на земле жизнь — словно взволнованное море разлилось между гор, между дерев, и, дыбясь под напором недр, все гонит и гонит мерные волны, и волны шумят в листве, и волны же рассыпаются окрест фонтанами брызг, так что Солнце, глядя с небес на богато украшенную Землю, пылом и пышностью цвета словно радугу протягивает, и простирается радуга от тропика и до тропика, пока на Севере стоят на небе ясные и холодные сияния, вырываясь из самой макушки Земли, и льются по заснеженным северным просторам. Фантазия, из всех цветов цветок, с цветами водит дружбу, царство их — ее родина, и душам хотелось бы навек сокрыться с головой в пламенеющей цветами душе; где препоясалась Земля цветочным поясом прелести и красоты, там святая святых поэзии, там, ярко пылая, пышным пламенем горя, возрастают чувства в пропитанной солнечным светом душе, и души цветов, души целых племен, целых народностей цветочных благоухают в душе, ее переполняя, и чародейством поэзии вновь обретают зримое обличье. Поэтому столь жизненно необходим, чтобы питать им души, широт полдневных пышный избыток для человеческих колен, течением времени так далеко на Север занесенных; где рвать цветы, как не на Юге, где взять семян, чтоб бросить их в скупое лоно, чтоб тщательно ухоженным росло здесь то, что без ухода само собой растет под благодатным небом Юга, чтобы поэзия своею муравой ровно покрыла голую поверхность. Мы благодарны тем, кто направляет стопы свои на Юг, чтоб принести с собой цветы и семена, — ибо украсится ими земля наша; уже предприимчивые люди пыгаются пересадить в самые отдаленные зоны хлебное дерево, корицу и гвоздику, и как будут довольны, коль скоро это им удастся, — так поэтические души возвеселятся, когда услышат аромат невиданных растений Юга, коль приживутся они на Севере, — тогда повеет в языке Севера волшебным чарованием Юга.

Все это можно сказать и об усилиях, предпринимаемых в самое последнее время, с тем чтобы ознакомить нас с поэзией Юга, и прежде всего о собранных А.-В. Шлегелем букетах итальянской, испанской, португальской поэзии¹. Не в волшебной стране «Сакунталы»² взрастали подлинники этих поэм, не те цветы, которыми

увивает свои стрелы бог любви Ками³, блестят в венках; юг Севера Земли — вот почва, на которой росли они; это милые чада прекрасной любви, нежная пыльца навеяна на них дыханием жизни, живая жизнь пылает в них, и, словно нимб священный, неуловимый сладкий аромат чело их окружает, прелестный Солнца дар, которое к ним ближе и всегда приятно мутит ум. Среди всех этих созданий выделяется великолепная канцона Данте⁴, творение, в котором застыл эфир небес, полдневный зной тягуче напитал собою душу неисповедимо глубокую, сладостная истома разлита в ней, печальные, скорбные облака бродят по краю горизонта, яркой молнией ударяет в душу боль, и низко, словно тяжелая свинцовая туча, нависает над ней боль величайшая — лик почившей возлюбленной, и теплым летним дождем сыплются с неба капли воды и освежают онемевшее, замершее сердце, и, когда ударяют о землю, легче дышать и небо вновь проясняется, светлая лазурь поэзии простерлась над душою, и в солнечных лучах красуется прекрасная пламенная лилия, что, как носток из бури, невредимой вышла из огненных дождей в своей душе. Я признал бы за нею первенство среди всех, когда бы не было так жаль прекрасных чад Петрарки — сонетов; прелестно нежные девчушки — таковы они, за редчайшим исключением: как нежно они приникают к нам, как льнут к нашему чувству и, мягко струясь, проникают в душу незаметно, тихо-вейно, — как опечалились бы эти нежные, милые девчушки и эти мальчишки, порезвее и побойчее, что обступили дружную гурьбой Торквато Тассо, если б их сестра, величественно скорбная, не отвлекла внимание от них. Да рассердилась бы на нас и гордая испанка, Диана Монтемайора⁵, эта живая боль с печалью расставания и слез сплошным в душе потоком, — такова сцена прощания с нею Сирено, когда волны тоски и горя смыкаются над их головами и с великим трудом, чтобы не перехватила им горесть дыхание, едва-едва плывут они вперед среди потоков бурных. Прекрасное льющееся *Cantabile*⁶ эта сцена прощания. И все иное, чем украшена эта книга, вся могучая поросль, покрывшаяся пышными цветами, — то природа куда более прекрасная, нежели плевелы, что покрывают наши поля от края и до края, оправдывая свою низкорослость полезностью в аптеке и в хозяйстве.

И каково же поэтическое подражание всему этому великолепию на нашем языке! Более тонкие знатоки стиха пусть разъяснят, какие недостатки возможно обнаружить в переводах «Верного пастыря»⁷, в переводах из Камонса, Ариосто и Сервантеса, — лишь сонеты Петрарки, подсказывает мне чутье, не достигают подлинных высот⁸. Чистый, кроткий серебристый голос, поющий в его прелестной поэзии, нежный звук флейты, жалобно звучащий, — они потонули в простуженных хрипах Севера, нежный глянец сошел с цветов, живая свежесть, блиставшая в них, усохла, болью отдается исчезновение их в душе. Многосложная изощренность сплетений, называвшаяся основной чертой немецкой поэзии, далека от прообраза, характер которого определен благоговением и благочестием, несказанной сладкой прелестью, простотой и безыскусностью, душевностью, столь лстящей чувству. Но большая часть упреков — на совести, пожалуй, языка. Итальянский язык, как и итальянская музыка, — сплошная мелодия; обилие полнозвучных гласных вносит в него певучесть, благозвучие, так что язык послушен композитору и словно без его участия спешит разлиться мелодией. Немецкий же язык по самому своему существу, скорее, гармония, преобладание глухо звучащих гласных и еще более — согласных, этих как бы замутненных рефлексией и рефракцией, в полости рта преломившихся гласных, подобно тому как и человеческий голос, словно преломляясь, рождает множество различных инструментов, — они придают языку многообразие и широту, благодаря которым он отвечает изощренной гармонии, столь характерной для немецкого искусства музыки. А поэтические творения Петрарки, верные гению родного языка, — они всецело мелодичны и потому не могут не противиться духу немецкого языка, и пение замирает в среде беззвучной, и великое искусство инструментов, сопровождающих его, не способно пробудить в нем жизнь. Сонеты Петрарки на языке немецкой музыки... Должно быть, эффект аналогичный произвел бы дух од клопштоковских, переведенных в наречие итальянское. Если вообще возможно перенести в язык наш прелесть Петрарки, то вряд ли призван совершить тот подвиг успешный и счастливый преложитель на наш язык Шекспира⁹, поэта дерзкого, бурного, мужественного, неукротимо гениального; может

быть, лишь душе женственно творящей по силам возродить родившееся в женственной душе,— чтобы нежную прелесть возместило богатство пластической природы, чтобы восполнилось недостающее родному языку. Быть может, сочинительнице «Чудесных образов»¹⁰ угодно будет попробовать свои силы в воссоздании на немецком языке сонетов Петрарки и она введет в наш северный мир тончайшего поэта, какой когда-либо воспевал любовь и женственность; тогда волшебные чары поэзии разбудят это нежное, звучащее в стихах Петрарки. Рисунки Тика в этом сборнике¹¹ тоже вдохновенные поэтические создания; нет в них ничего общего с жалкими фигурами, которые на каждом шагу попадают навстречу в наши дни в этом искусстве: словно бродяги, пристают те к прохожим и клячат у них на бедность.

[29.]

Основатели новых школ в искусстве и науке — люди с тем же складом характера, что основатели монашеских орденов, и судьба их одна. И те и другие — люди восторженные, внутренне убежденные, отмеченные высшей благодатью, пламенным энтузиазмом и преданные духу возвышенного до полной одержимости и до самоуничтожения. Однако сбивчивый и бестолковый шум мирской суеты достигает и до их слуха; когда они погружены в размышления, правильные орбиты их идей пересекает и перебивает всякая дрянь, крутящаяся в мире без руля и без ветрил, и негромкий голос, нашептывающий свои внушения, уже почти не слышен в диком гуле и реве; с презрением смотрят наши чиновничьи на весь этот водоворот, жгучую ненависть вызывает в них нечестивая гнусность, обращающаяся против всего благого и подавляющая ростки высшего. А потому наши основоположники удаляются подальше от соблазнов и площадного гама и начинают строить вокруг себя особый мир, согласный с идеей и правилом лучшей части их существа, притягивают к себе родственные, горящие таким же энтузиазмом души, но только эти души, в отличие от своего наставника, обретают идеал вдохновения не в себе самих, а в личности учителя, скорее, бездеятельно, и они вращаются вокруг него, как планеты вокруг Солнца, приводимые в движение и освещаемые им, выявляя во

всем внешнем его внутреннее творчество и маяние и следуя в своем движении законам его могучего духа. И вот перед нами система,— от всего отмежевавшаяся, прочно утвердившаяся на своих особых началах, гармоничная и совершенная, величественно-покойно движется она в эфире. Тут вскоре разносится слух о том, что возник новый мир, другие люди поднимают головы, и всматриваются в небо, и радуются сиянию звезд, и порядку и покою, и размеренной гармонии целого творения, и им тоже хочется поселиться в этой стране благоденствия и тишины, и они цепляются за целое и силой пробивают себе путь на чужую орбиту, спешат и спотыкаются и так нелепо кружат вокруг греющего их Солнца. Но Солнцу они совсем не по нраву, потому что душа его расположена к глубокому; однако, какими бы неуклюжими они ни были, они все равно успевают присосаться к нему и держатся крепко, а поскольку их много, то своим весом они стягивают Солнце вниз, на землю, и слизывают весь его блеск, и тогда, выгорев до конца, оно всецело уподобляется им самим. Так бывало, что боговдохновенные становились иноками и сохраняли еще внешне видимость божественного, но дух ускользал от них, а оставалось мертвое тело; на небо они и не смотрят, а бродят по земле с нищенской сумой и собирают земные блага, а если когда и взглянут на небо, так лишь затем, чтобы испросить милостыни и на грядущие времена. Вот почему не следует учреждать закрытых орденов; если не допускать народ по доброй воле, он быстро заподозрит неладное, явится и разгромит все вооруженной рукой, в слепом неистовстве разобьет и расколотит все кругом и уготовит ордену судьбу пифагорейского союза¹. Всем лучшим людям — место в одной церкви; чтобы объединить их, нет нужды в правилах, догмах, внешних узах, потому что высшее начало над их головами незримо соединяет их. К чему оковы школы? Внутреннее очищение — вот первое и последнее таинство, а внешняя форма пусть остается любой, чтобы напрасно не ограничивать число избранных. И пусть общим делом станет лишь одно — раздувать спящие искорки высшего и поддерживать огонь, если он затухает; когда же мощь формосозидающего начала превысит силу хаоса, тогда сама собою начнется эра органического формостроения, долговечные образования заступят тогда место тех пре-

ходящих, которые по необходимости пали жертвою темных сил.

[30.—31.]

Лучше иных романтических созданий средневековья отражает свою эпоху история волшебника Мерлина¹. А тогдашнее время еще уже тогдашнего пространства; теснота пространства растянута в безграничную ширь, народы раскиданы на этих широких просторах как холмики, на каждом холмике восседает свой король, но царство каждого простирается, лишь покуда видит глаз: линия горизонта — тут и граница власти. Каков взгляд вширь, таков и вглубь, узкий, ограниченный, души домовиты, совсем слабых чувств достаточно, чтобы привести их в приятное волнение, немногих наслаждений довольно их неприхотливому вкусу, но рассудок скромнен и полон отречения, и дальше, нежели поведет его чувство, он не пойдет. Теперь все совсем иначе: мир был простиравшейся в неопределенность безбрежной плоскостью, а теперь стянулся в шар, великие народы поднялись словно мощные горные хребты, строй всякого возносит свою лысину в облака, царское величие сделалось неприступным для народа и со своих высот устремляется взором в необозримую даль, и если внешне мир сжался в одну огромную единую массу, то кругозор внутреннего мира расширился, душа стала трагической, лишь сильные впечатления способны тронуть ее, лишь великим чувствам поддается она; а рассудок стал широк, он волен и не знает узды, деятельный, он без труда облетает весь шар земной, а там, где предел ограничивает поле его деятельности, зримо выступила другая, еще более гордая сила — она носит в себе бесконечность и мечтает о бесконечности иной. В духе тогдашнего времени его создания — они вращаются вокруг немногих несложных ощущений, как-то: простодушная вера в сверхъестественные чудеса, наивное благочестие, доверчивость, безыскусная, бесхитростная честность, склонность к приключениям и храбрость, которой только и надо, что махать мечом налево и направо, когда затронута честь, потом романтическая любовь, которая, собственно говоря, и сложилась в то время, — все это куда живее видишь душой благодаря поэтическим созданиям, тогда как историография спо-

собна лишь наглядно показать нам жалкую духовную культуру тех времен. Забываясь за этими созданиями, вдруг переносишься в дни своего детства и начинаешь дивиться тому, что все казавшееся таким большим стало таким маленьким, однако нам уютно в маленьком мирке, и чувства наши с удовольствием встают на корточки и превращаются в детей, фантазия пробуждает ушедшее вместе со всеми бутонами его невызревших радостей, умудренная, играет в игры несмышленишей, как поступает сама Природа, когда она светла и весела, и разум, как только начинаются такие забавы, закрывает глаза на них. Конечно, негоцианта не застанешь в детской комнате, ему стыдно, если люди застигнут его врасплох среди свидетелей ребячливости и веселых игр детства, они так резко контрастируют с теперешней суровостью его, но юношески открытый ум видит в них печать былого бытия, ему приятно побывать в компании товарищей младенчества. Насладится он и этими поэтическими созданиями,— они словно прожекторы, направленные в прошлое, благодаря им воображение грезит наяву и видит все, что пронеслось и отшумело вместе с бегущими вдаль столетиями.

В своеобразном соотношении с волшебником Мерлином и приключениями добродетельной дамы Эврианты из тех романтических книг находится Левкиппа, героиня романа Ахилла Татия², недавно переведенного на наш язык с греческого Ф. Астом³. Не найдешь тут ни скромной бедности, ни способности довольствоваться малым, как бы вовсе не испытывая потребностей, ни душ легко возбудимых, а притом могущих насладиться и невеликими прелестями, не встретишь простодушных суховатых натур, любящих, однако, воспламенять свою душу горячим пуншем фантазии, не встретишь и непроходимых чащоб, в которых, лес среди леса, живут люди, дающие скудный цвет, но обильную листву и мощными корнями глубоко уходящие в землю, не увидишь всей этой природной характерности Севера, напротив, нас встретят пышная и мягкотело-полнокровная Малая Азия, Египет, чуждый и далекий, странный и своеобразный, экзотический облик Африки, с роскошью и изобилием ее прибрежных городов,— вся пышность безмерно богатой эпохи выходит навстречу нам: изящная драгоценная утварь в греческом вкусе, идеальные статуи, а рядом с ними сфинга, каноны

и гарпократ⁴; и еще сохранились все нравы и обычаи древности, и по-прежнему твердо стоят на земле храмы богов, жрецы совершают у алтарей священные обряды, гордые колонны еще тянутся двумя рядами от самых врат Солнца до самых врат Луны в Александрии, и, одно из чудес света, еще цел храм Дианы в Эфесе, но уж на вечеряющем небе склоняется дух старого времени к закату, освещая матовым золотистым светом все земное великолепие, и занимается на Востоке Аврора новой эры, ярким светом чудесного пожара проливаясь на изобилие плодородной местности, и тут же на празднестве Сераписа столбом поднимаются в небеса тысячи жертвенных огней; двойное освещение придает эпохе удивительный колорит, меланхолический оттенок радости-печали, и этот колорит и этот оттенок закрадываются благодаря творению поэзии и в нашу душу. Отсюда странное смешение античного и современного, возвышенного в простоте своей греческого духа и духа фантастически-мавританского, чистосердечно-откровенных нравов, не страшщихся наготы, и кроткой стыдливости, скрывающей многое, но в свою очередь и позволяющей себе немалое, как то бывает лишь во времена, постепенно достигавшие крайней утонченности культуры. Чужеземцы путешествуют по величественному краю древности; уроженцы иных широт, они красуются в обычных для этой местности прекрасных одеяниях, они, чтобы никому не бросаться в глаза, усвоили местные обычаи и нравы, однако есть в манерах их и в самих лицах нечто невыразимое, что выдает в них чужестранцев,— первая попавшаяся девица в Афинах тотчас же увидит, что прибыли они издалека. Старое искусство — при смерти, новое едва народилось, древнее передает новому свои сокровища, свои заветы, однако то, что еще способна создавать сама древность, уже лишено жизненной силы ранних лет, огонь иногда и разгорается во всю силу, но уже не греет, мало этого тепла для крепких, остро пахнущих растений, да и всякий раз сбивает ее с толку ребячливость нового, народившегося искусства. Интересное было время, жаль, что не могло оно продлиться долее, жаль, что заветы древнего пропали для дитяти, а ново-установившийся порядок вещей и вовсе не влезал в платье, оставленное стариной и сохранившееся на славу. Грубая сила коршуном слетела на эти останки былого, напялила на себя чужие одежды, но только изодрала их в клочья,—

творение нового складывалось уже на развалинах прошлого. Как приблизилась бы к нам эта жизнь, сколь ясный образ ее возник бы в нашей душе, если бы мы могли ходить по улицам Геркуланума, полностью расчищенного, но только так, чтобы гордый в древности город лежал под небом целый, искусно реставрированный, восстановленный везде, где лава и землетрясение причинили ему повреждения. Стояли бы нетронутыми храмы, с великолепными колоннадами, портиками, перистилиями и ротондами, коринфские колонны, как прежде, поддерживали бы высокий купол, и сияли бы с алтарей святилищ статуи богов со священной утварью вокруг, треножниками, светильниками, чашами, трещотками, лектистерниями, лежащими на своих местах и в том порядке, какого требуют священные обряды. И театры должны были бы восстать из праха в былом своем величии, с хорошо сохранившимися сkenой, и проскением, и мраморным полом, и Музами в нишах, и декорациями, и масками, и котурнами, и лирой, и флейтой, звуки которой сопровождали пение; и цирк должен был бы восстать из праха вместе со своими посвященными Солнцу обелисками, со скульптурами Ники и Тихи, со статуями богов на колесницах, влекомых оленями, львами, пантерами, тиграми, и по проложенной еще в древности колее понеслись бы квадриги. И виллы гордых повелителей мира вышли бы на свет — перистили и колоннады, окружающие внутренний дворик, крытые галереи, тесные камеры, все домашнее убранство, стены, покрытые арабесками, украшенные барельефами, искусно выложенный мозаикой пол, этрусские, кампанские вазы, кубки, всякая прочая утварь на изящно украшенных столах, перед столами — триклинии, красивые литые светильники и факелы на положенных им местах, в нишах — лары, убранные цветами; наконец, за воротами города — урны и саркофаги; и, если бы затем в это преизобильное бытие яркой полосой света вдруг стала проникать окружающая современная жизнь, колокола, звучащие вдаль, или сопровождаемые волынкой песнопения, славящие деву Марию, — вот тогда словно сила чародея перенесла бы нас в те давние времена, глубже всего проникли бы мы тогда в ту давнюю эпоху, что стояла на грани двух эпох. И так замечательно гармонировали бы со всем обликом древнего времени даже и многие случайные моменты произведения, — так, изыска-

жение «Похищения Европы», с описания которого начинается роман, вполне соответствует духу фресок Геркуланума, а некоторые пейзажи нильских берегов, с крокодилами и бегемотами, с лотосом и папирусом, словно списаны с нашего создания; тону целого вполне отвечали бы также фаллы и приапы, которых весьма часто находят среди развалин древности. Каким наслаждением было бы находиться в самой средоточии гигантской античности и оттуда смотреть на наше время! Трижды счастлив, кому даровали боги такое наслаждение, он построил бы себе крышу над головой и ни за что не съехал бы с этого места.

Помимо же названного отношения роман по большей части посредствен, за исключением некоторых удачных частей, на каких почил дух славных столетий; изображение чувств еще слабо, неумело, и забегающий вперед рассудок слишком часто перебивает своими замечаниями развитие чувства. Уже сама картина «Похищения Европы» вполне удачно представляет двойственность целого — прекрасные пластические образы среди романтического ландшафта, созданного как бы в ребяческую пору искусства. И вообще небезынтересно сопоставлять нашу Эврианту с этим романом: фабула, действие, персонажи, развязка — все поразительно сходно, и лишь пролегли водоразделом долгие века.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Приготовительная школа эстетики»¹, как и всякая юная жизнь, начинается с загадки; она стремится разрешить вопрос о реальном бытии идеи² — стремление, которое никогда не увенчивалось успехом, однако постоянно возобновляется. Здесь же речь идет прежде всего о сущности поэзии. Рассудок жаждет выведать сокровенную тайну души, требует, чтобы самая душа души облеклась ради него в особенное тело и держала ему ответ, ему хочется, чтобы все эфирное представало пред ним иначе, нежели материальное, и все же под видом материального. Реальная сторона поэзии, соответствующая нашей природе, — вот что подбивает рассудок на столь непопозволенные притязания, так что он очерчивает круг и заклинает духов, но подвластно ему лишь телесное, а идеальная

сторона поэзии, напротив, пытается обратить все телесное в дух и утвердить такое воскресение мертвых, когда бы вся плоть восстала в царстве небесном³. Требование определить поэзию⁴ тоже выражает эту тенденцию материализма⁵, которая на последующих страницах самой «Школы» подвергается критике как односторонняя: от поэзии ждут, что она обратится в прозу и даст отчет во всем своем поведении и во всех своих поступках. Требование определить поэзию или философию пусто, как пусто определение божества, и принятое у нас аристотелевское определение⁶ тоже не годится, как и все прочие. Мало того, что оно содержит в себе логический круг, потому что поэзия объявляется прекрасным подражанием природе, тогда как поэзия и красота тождественны,— оно в собственном смысле слова выражает упомянутый взгляд материализма. Ибо, противопоставляя природу прекрасному подражанию, она квалифицирует таковое как подражание прозаическое⁷, стремление поэзии должно состоять тогда в том, чтобы растолковать прозу — поэзии. Оттого поэзия, как и все священное, скрывается в мистическом мраке, она может быть чувственно постигнута лишь во всей полноте различных форм искусства, в которых она воплощена, и как раз постижение этих различных форм на их основных ступенях есть предмет эстетики, которая, будучи физическим учением об искусстве — как раз недавно вопреки всякому смыслу физика была квалифицирована как искусство,— вполне может получать определение как наука, стремящаяся определить и интегрировать в формах конечного все неопределимое, бесконечно стремящееся к своему пределу в искусстве.

ДРУГИЕ СТАТЬИ ИЗ ЖУРНАЛА «АВРОРА»

[10.]

Можно ли считать эпоху средневековья закончившейся?

На этот вопрос можно ответить, лишь проводя исторические параллели. Г-н Мейнерс занялся такими сопоставлениями; в трех толстых томах он пытается доказать, что новейшие времена поднимаются над протекшими столетиями.

Я нахожу полезным повторить вопрос: действительно ли столь усовершенствованы наши нравы, знания и

мнения, что мы можем полагать теперь, будто живем в иную эпоху, не в ту, в какую жили современники так называемого средневековья?

Чтобы не быть тяжущейся стороной и судьей в одном лице, перенесемся в воображении на полтысячелетия или на целое тысячелетие вперед и затем всесторонне рассмотрим суть дела.

Восстав от сна в 2440 году, мы найдем примерно такое описание нас — европейцев, живших в XVIII — XIX веках.

В те времена (так будет тут написано) европейцам вдруг взбрело в голову, что они составляют развитое и облагороженное или по меньшей мере стремительно движущееся к совершенству человечество.

Изобрели слова «Средние века», чтобы со всей ясностью доказать, что времена варварства остались далеко позади... Так ли было на деле?

Тогдашние современные европейцы примерно в таких чертах описывали средневековье:

«Нравственность находилась в глубоком упадке. В высших сословиях царили обжорство, роскошество, насилие и разврат; в низших — трусость, лень, праздные забавы. Измены, распутство, грабежи, убийства из-за угла, предательство, пьянство — обычные в ту пору пороки всех, без различия пола, возраста и сословия».

«Правили тогда жестоко, произвольно и вероломно, государи были слабы и невежественны, министры — властолюбивы и охочи до казны, судьи — подкупны, военные сословия — обременительны, полицейские меры — бесполезны».

«Отличительными чертами судебных установлений и законов средневековья были расхождения и противоречия в отправлении правосудия в одном и том же государстве, противоположность права судить и подсудного состояния, вольности и привилегии определенных сословий и политических объединений во вред остальным согражданам; судебные доказательства, при которых легко было осуждать невинных и оправдывать виновных; меры наказания, нецелесообразные по причине своей чрезмерной мягкости или, наоборот, жестокости, наконец, законы, которые то затрудняли заключение браков, торговлю, то вовсе им препятствовали, порядки, при которых с иноземцами и увечными обращались как с врагами».

«Торговле и ремеслам были поставлены препятствия в виде пошлин, монополий, цехов, нетерпимости, жидовского ростовщичества и иного».

«Земледелие страдало под игом феодализма».

«В пище и одежде царила чрезмерная роскошь».

«Религия в своем падении обратилась в мифологию. У средневековых христиан, как у язычников, были свои племенные божки — святые; люди поклонялись их мощам и изображениям. Люди верили, что бывают кровоточащие гости, проливающие слезу иконы; религиозные праздники справляли, предаваясь разгулу. Иным бременем, от какого терпели народы, был обет безбрачия у духовенства и всеилие римского престола, клира вообще».

«Воспитательные учреждения находились в небрежении, учителя народа были необразованны или испорчены учением. Учреждая университеты, совмещали это с чудовищными злоупотреблениями».

«Науку в целом не ценили и развивали в ложном направлении. В философии царили мракобесие и буквоедство. Древней литературой пренебрегали. Теология и право томились под бременем истолкований. Из них первая еще боролась с доносчиками, второе — с иноземным педантизмом».

«Люди верили самым нелепым пророчествам. Колдуны и шарлатаны приобретали сторонников и пользовались авторитетом» и т. д.

Так описывают средневековые современные европейцы. Требуется ли еще иное доказательство того, что сами они продолжали жить в Средние века?

Многие преимущественно возлагали надежды на одно искусство, которое, как они полагали, доступно лишь светлым умам и эпохам, — на политику.

Но именно политика и доказывает, что люди погрязли в средневековье. Политика порока — достояние веков варварства, когда сильный стремится угнетать слабого, слабый — обмануть сильного. Такая политика достигает высот у некультурных народов. Мелочная злоба, это порождение обычая и слабости, лучше иных симптомов эпохи свидетельствует о полнейшей неспособности возвышать рассудок до разумности, душу — до справедливости. Сдержанность — вот истинная политика; но сдержанность — это продукт *подлинной культуры*, а таковая еще не привилась в Европе XIX столетия.

[21.]

«Гиперион»

И еще одно произведение постепенно забывается неблагодарным временем, занятым забавами,— это «Гиперион» Гёльдерлина¹. Кого хоть раз в жизни до глубины души возмущала порочность века и подлость выдрессированной человеческой породы, носящей ярмо на шее, кто поражался глубине падения, когда наследники богов пасутся среди животных полевых, обратив лицо свое к земле, всегда к земле, и выщипывая себе самое скудное пропитание, кто когда-либо чувствовал, как гнетет, как давит его душу непостижимое смятение умов, когда весь человеческий род блуждает, колеблясь из стороны в сторону, не находя дороги, словно пораженный куриной слепотой, и, возбуждаемый собственной жестокой извращенностью, подхватывается жарким и ядовитым дыханием гневного рока, который швыряет его из стороны в сторону в бешеном смерче, воюющей буре, так что он бешено крутится, подстегиваемый бичом, изводит сам себя, а стоит ему замереть на месте, против собственного желания остановиться на минуту, чтобы передохнуть и почувствовать вкус жизни, как беспощадный ураган снова срывает его с места и увлекает к гибели, словно души проклятых в Дантовом «Аде»; кто наблюдал, как вслед за тем разгоралось в его душе высокое пламя энтузиазма, кто, полагаясь на бесконечность сил, какую чувствовал в себе, бросался в самый водоворот, чтобы во что бы то ни стало воспротивиться ему, чтобы усмирить бешеную бурю своим живым дыханием, кто взывал к людской толпе, со свистом проносившейся мимо него или в полном изнеможении простершейся на земле, чтобы и другие тоже приняли вместе с ним участие в противодействовании, и кто, не веря собственным глазам, взирал на то, как в ответ люди из толпы, дико, безумно изумленные, тупо уставившись на него, начинали гадко издеваться над ним и славить свою судьбу, самую бурю, как швырялись они камнями ему вслед, и кто слышал в ту минуту злорадный хохот дьявола, доносившийся неведомо откуда, кто чувствовал, что силы, взбешенные его упорством, сжимают вокруг его шеи железные когти, стремясь задушить его, посвященную Фуриям жертву, и кто не испытывал такой любви, какая

спасла бы его из рук немилосердных,— тот обретет в Гиперионе брата и, обнимая его, с удивлением убедится в том, что держит в руках своих все свое прошлое; вся протекшая и, как полагал он, давно уже отмершая жизнь с какой-то поразительной торжественностью выступит ему навстречу и вернет ему все испытанные уже и, как казалось, давно развеянные по ветру, рассеянные, увядшие чувства, а за это потребует от него все настоящее и все будущее. Гиперион и Алабанда — наследники героического народа Диа-на-соре², это великие заточенные в темницу боги,— так слоны — это заточенные в темницу люди; они — могучие герои, что проходят по земле, пылая гневом, чтобы очистить ее от драконов и кровожадных злодеев зверей; дерзкие и смелые, они лишь несколько метафизичны, как по большей части все лучшие люди и как даже самые идеалы нашей эпохи,— все оттого, что гимнастика совершенно вышла из употребления на земле³. Задуманное ими быстро терпит крах, и подвиг их теряется в песке по вине их соратников, коварных и порочных людей. А Диотима! Цветок небесный, она выросла среди луговых цветов, она должна питаться бальзамом их аромата, чтобы ее земные силы крепили, чтобы дух ее не оторвался от тела; но ее восторгает энтузиазм возлюбленного, и она поднимает голову в высоту эфира и вдыхает ветер неба,— только этот газ, слишком чистый, быстро пожирает ее жизнь, она сгорает, пламя устремляется ввысь, а цветок роняет голову и увядает! Не было любви, которая спасла бы,— страшные когти задушили вас. Гиперион, душа которого наполнилась предчувствиями, сам предсказал свою судьбу в таких словах: «Видеть ваших поэтов, живописцев, всех, кто чтит еще гений, любит, лелеет красоту,— это зрелище разрывает мне сердце. Благие,— они в мире живут словно чужестранцы в собственном доме, они подобны страдальцу Улиссу, сидящему на пороге своего дома в рубище нищего, между тем как бесстыдные женихи шумят в зале, вопрошая: «Кто подослал нам нищего бродягу?» Исполненные любви, ума, надежд, возрастают в немецком отечестве ученики Муз,— взгляни на них семью годами позже, и ты увидишь: они бродят по земле безжизненными хладными тенями, они словно почва, которую усыпал враг солью, чтобы никогда не возшло на ней ни былинки, когда же они заговорят, горе тому, кто поймет их! Горе тому, кто

и в бурной мощи титанов и в искусстве перевоплощения, достойном Протея, увидит лишь отчаянную борьбу, которую их прекрасный дух, навеки ущербленный, ведет с окружающими его варварами»⁴. Сколько сдерживаемой горечи во всей этой поэме, в которой ищет для себя выход глубоко скрытое, гложущее душу возмущение,— оно рано или поздно сломает самые пружины жизни. В стихотворениях из «Альманаха Дружбы и Любви»⁵ орел со сломанными крыльями судорожно бьет ими о землю, злые мальчишки на улице гонят, преследуют его, но тот, кто знает свою эпоху, у кого есть душа, тот с горечью смотрит на этого орла, когда он жалко ковыляет мимо, пытаясь взмахнуть крыльями, и все еще мечтает вознестись к самому Солнцу.

Вера и знание

Врата жизни распахнулись, и вот из тихой тайной темноты незримые руки духов выносят наружу спящее дитя и бережно укладывают его у самого входа. И первый луч Солнца целует лицо новорожденного, и мир, улыбаясь, приветствует юного пришельца, а через распахнутые врата влетают хорошие гении,— материнская любовь вызвала их из глубины вечности, и, окружив колыбель прелестного дитяти, они усердствуют в прекрасном попечении о нем, отгоняют от него опасности, ткут нежные сны и влепают в них — сочными бутонами роз — и прошлое и будущее, и картины жизни, и поэзию жизни и созерцание ее, а когда венок сплетен, он растворяется в кротких гармонических звучаниях, и духи навевают их неопытной душе, дабы в мягкой улыбке обрисовался восторг на личике ребенка и дабы улыбка эта, играя на губах его, идеально преобразила его. Пока длится радостная пора детства, духи-спутники не отстают от нежного существа и все время порхают вокруг него, его лаская; по-детски разговаривая с ним, они изъясняют ему немые, молчаливые иероглифы жизни, язык образов, на котором обращается к нему природа, все маленькие радости детства они призывают к нему, и радости водят вокруг него веселый хоровод, духи раздувают в душе его едва тлеющие искорки чувства, негромким словом будят дремлющие ощущения, а когда те проснутся, окружают их фантастическим миром волшебства,— милые цветы повсюду кивают ему в знак

привета, а из каждого цветка выглядывают ангелы, тянутся к ребенку, хотят обнять его, и все вокруг горит и пылает прекрасными светлыми красками, все оторочено золотой каймой, все пронизано прелестными звуками, будоражащими душу. А потом приходит граница возрастов, дитя становится юношей, и милые спутники детства вынуждены расстаться с ним, плача обнимают они своего любимца, а он льнет к ним, они уходят и возвращаются вновь, но отец, в нем же истина, грозит им, он суров, и вот они прощаются в глубокой печали,—небожители, те отправляются на свою неземную родину. И приходят другие гении, строгие, и становятся спутниками оставленного, одинокого; по горам ведет их тропа, от сумеречного чувства к светлому эфиру познания, в дали всебытия проникает взор, и ничто не удержит его,—неизмеримое распаивает свой звездный плащ, далекие миры рососою капель света падают на глаза, иные — и высшие — Солнца пронзают молниями недра духа, дальние духовные миры вспыхивают еле видной, слабой зарницей среди белесых утренних туманов. А внизу, под горою, ширится жизнь, и путь ведет в самое средоточие ее,—тут не дает уснуть слава, тут противоборствуют силы, тут царит война, правит насилие, повелевает энергия, и юношу влечет в бурю. Но еще оглядывается он назад и томится по дальней стране Утра,—и тут он видит любезных спутников своего детства: они, порхая, кружат над памятниками минувшего, они, дружественные гении, крылатые дети, остались жить меж цветов, и сны, какие ткали они, легкими золотыми облачками плывут по небу; тогда юноша, взволнованный до глубины души, обращается в слух — не услышит ли где давно истаявшие в воздухе звуки, и далеким эхо из глубины воспоминания донесутся они до него. А духи, крылатые дети, стоят поодаль, и, призывая его к себе, тянутся к нему, и подлетают все ближе, ближе, и эхо звучит все громче,—тут молния вдруг слетает с внутреннего небосвода и ударяет в небеса реального мира, и мир окрест преобразен: вновь распускаются цветы весны, они благоухают прелестнее прежнего, и суровые гении вдруг начинают играть в игры детства, и гении детства вдруг берут в руки циркуль и линейку и забавляются ими, и вот самый милый и добрый из гениев вдруг обнимает восторженного юношу и, обнимая, вдруг предстает в облике возлюблен-

ной, и, когда они держат друг друга в объятиях, прошлое вдруг безраздельно сливается с настоящим, истина — с красотой, грация — с мощью, сливается в любви. И связавшие свои судьбы вместе нисходят теперь в бурную неукротимость жизни и вместе борются своей борьбой и вместе устремляются к великой цели, достижение которой поручено человечеству, и обращаются вокруг далекого идеала, — в том же малом кругу, в котором вращаются они вокруг своей оси, совсем нет ни распрей, ни раздора, ни войны, но весело взрастает в нем побег новой, юной жизни, сама невинность лишает языка боевой клич войны, и, пока сковывает она его, нет на земле несогласия.

Вот жизнь человеческая, вот на одном примере история всего человеческого рода! Когда началось наше время, тогда впервые были справлены торжества божественных мистерий, тогда впервые взошли в божестве все роды живых существ и из недр бога впервые вышел наружу и мир и вышло все заключенное в мире, материальные субстанции, духи, и все это впервые вступило во время. Тогда и Земля, девственная, впервые была оплодотворена духом, искры духовного внедрились в вещество Земли, уже пронизанной солнечным началом, и в бурях брожения, окружавшего своим жаром акт сотворения, разверзлось лоно бремениющей Земли, и вышла наружу, на свет, органически сложенная Природа — в облике двух близнецов. Сначала наружу из рождающего чрева вышел кроткий, прелестный растительный мир — и не пожелал отставать от матери своей; потом вышел на свет мир животный, причем сначала в виде тех животных, что родственны миру растений, а позже, поочередно, в виде тех, в ком все больше и больше духовности, — первородная сила была сочтена, и всякому живому существу поверена его доля, наконец, самым последним и самым мощным усилием был произведен на свет человек, а человеку была уделена сила без счета и без числа, и вся жизнь, жизнь всеобщая, зажила в нем, и он получил в дар чувство неземного, цвет высшей природы, раскрывающей свои бутоны пред вечным Солнцем, пред божеством, и впитывающей его лучи. И в теле матери радостно забилося горячее сердце, и билось все взволнованнее, и на груди ее покоилось любимое чадо, упиваясь приготовленными для него сокровищами; нежно и заботливо лелеяла она юные его дни, и пищу, и забавы, и радости — все доставляла ему, она

наградила его таким здоровьем, что рос он быстро и радовался жизни, и радовались боги, видя, как она, мадонна с возлюбленным чадом на руках, парила в небесах. И отец видел, что юное племя людей растет и процветает, и послал ему в спутники духов высших, светорожденных, и те стали возвращать в человеке высшие силы, учить его языку, чтобы он умел облечь в слова свои мысли, они гуляли с ним по полям и лугам и учили читать в цветах тайны природы, ведомый ими, человек стал прислушиваться к неясным звучаниям стихий и начал разбирать их, мелодия помогла ему понять, как из любви и ненависти сложилось все бытие,— даже и в тайны богов не было воспрещено проникать взглядам непритворной невинности.

Но когда подросло и почувствовало в себе силу юное племя людей, тогда заговорила в нем неукротимая тяга к свободе, проснулись могучие инстинкты, разрушительные страсти, и вместе с ними в мир вошла война. И тогда наступила пора расстаться с родом людским детям Солнца, Земля ушла в себя и затворилась в себе, и лишь в возвышенном мифе продолжали жить, обитая среди смертных, образы богов; мир хранил память золотой поры юности, а в наставлениях, уделенных племени земному небожителями, сама истина представляла в обличье аллегории и все разверстое небо отражалось в ней. И со всеми этими благородными дарами, в каких не отказали ему боги, вольнорожденное человеческое племя бросилось в буйный круговорот жизни,— и вот, побуждаемое неукротимыми силами возмущения, оно мчится, неуправляемое, чрез историю, прошли тысячелетия, но все еще струится и кипит человечество, море бурное, беспокойное, и все еще никак не выходит из морской пены божественная Афродита. Ибо нескончаема дикая схватка, и не поднимает это племя своей главы в небеса, и, безнадежно запутавшееся, словно пораженное в лихорадочном жаре слепотой, оно жестоко губит себя в глубине; лишь немногие, наверное, подставляют свои недра мягким лучам божественного, лишь немногие борются с заблуждением и способны извлекать истину из мифа о богах. А миф, подобно возвышенной комете великих размеров, стоит далеко-далеко на горизонте в лучах утреннего света и сквозь пурпурные облака пробивается Солнце вечности,— однако противоборствуют Солнцу туманы, стелющиеся по земле,

темным и тупым мраком прикрывшие человечество, так что не могут люди созерцать чистый эфир и звезды и, бродя на ощупь, постигают лишь наигрубейшее; и доныне никто не одолел туманов, лишь местами прорывает их мощь неземного света, и в чьей душе засверкает тогда ясность, в той душе вызывает она чудесный мир волшебства, и тогда такой светлблещущий мир представляется человеку страной его детства, веяния, глубоко трогающие душу, овладевают им, полузабытые образы прошлого встают и проходят мимо него чередою, но никак не может он вспомнить нужное слово — чтобы остановить текущее. И быстро развеяны чары, и люди не верят увиденному; неизъяснимое томление влечет их ввысь, но, не понимая, что говорит им внутренний голос, поклоняются они облакам, плывущим в окружающем их туманном паре, поклоняются дарам, какие приносят им духи, живущие под землей. Потому что не пришло еще время высокой любви, не рассеялись туманы, не разгаданы великие загадки, истина все еще в плену у заблуждения, силы не обрели правильной меры, бесцельно смотрит человечество в сторону утра, дожидаясь божественной возлюбленной, и все еще затворена Земля, — скрыты, далеки от этого времени чуда прошлого и те божества, что в пору юности мира навещали смертных и жили среди них.

Но знаешь ли край¹, где юное племя людей провело свои первые годы, где огненный столп восставал, по которому спускались на землю, к своим любимцам боги, чтоб вместе с ними играть в их резвые игры? Знаешь ли край, где юную фантазию впервые вдохновил цветочный аромат и небо пролилось пред нею волшебными видениями?

Знаешь ли край, где жили облики прекрасных — те образы, что в наших душах словно тени бродят вдаль, несмотря на даль, бесконечно притягивают нас к себе прелестью своей, пробуждая в нас неизреченное томление, словно по любимой, пребывающей вдаль? В страну Восхода, к берегам Ганга и Инда увлечен тайным тяготением наш дух², — на эту страну указывают неясные предчувствия, таящиеся в глубинах души, и там, в той стране, мы окажемся, если дойдем до самого истока плавно текущей реки, что соединяет времена сказаниями и священными песнопениями. В стране Востока — вот где небо впервые излилось на землю, юная жизнь воспламенилась от воз-

вышенной искры божества и горела жарко, ярко, ослепительно; там и сердце забилося в груди природы, там и юное племя людей было вскормлено молоком матери³, там и лучи прекрасного Солнца, отвесно падая на землю, извлекали пряный аромат духовного из пышущих жаром душ,— туда, туда стремлюсь я всей душой, туда, где боги гуляли среди цветов амвросии, туда, куда зовет нас глубокое томление и бесконечное чувство, открывая перед нами свои эфирные недра. Все бытие — откровение божества, его сотворившего, а священный миф — это откровение богов, вторивших божеству в его сотворении,— могучее изобилие Индии, набухший бутон, пышно выступает навстречу нам в таком мифе, нежный и поразительно прекрасный цвет; невиданные цветы смотрят на нас из чужих глаз и заговаривают с нами на чужих языках, они сплетаются с сочной, жизнеобильной листвой; священный лотос открывается лишь затем, чтобы лобызала его Луна, и растет он близ горделивых пальм, возносящихся вершинами в теплые ветры, а на ветвях их сидят удивительные птицы, перья которых горят жгучими красками; у подножия пальм бродит рассудительный слон, и по ветвям деревьев ниспадают на землю, словно опавшие лепестки мира иного, нездешнего пространства, звуки возвышенные, и плавные, и кроткие, и потрясающие душу; и вся эта титаническая природа — подземный мир хранит ее для нас в окаменелостях — мумиях — отпечатлелась в мифе, божественное во всем своем совершенстве вселилось в слово.

Невинности юного племени была препоручена божественная псэма, возвышенными наставниками она была запечатлена в восприимчивых душах, не ведавших приворства,— чтобы бесхитростное чувство хранило ее как священное сокровище, и благочестивая ребяческая вера, никогда не покидавшая племя людей, какие бы беды ни приходилось ему претерпевать, сохранила древний завет высших натур и предотвратила гибельное его исчезновение. Словно священный огонь, поддерживали его переселявшиеся народы, все бледнее становилось пламя по мере того, как уносили его все дальше от родины,— гордая пальма переходит в суровую и мрачную сосну, и точно так же южный миф — в сказание Севера. Но ведь и в «Эдде», глубоко подо льдами окоченевшего полюса, кроется священный жар, он не потух, огонь продолжает

гореть внутри, как пламя в недрах огнедышащих гор Исландии.

Будем и мы чтить этот миф — тайны бытия, загадки творения заключены в нем; человеческий род обретет в нем свою любовь, как только гению удастся снять путы, связывающие идеальное. Как устои Земли покоятся на перевозданных, мощных горных породах, так наше знание — на простом и великом предании, протянувшемся к нам от древнего доисторического мира словно горная цепь. Этот мир — он похоронен в глубинах минувшего, погребен под развалинами веков, потоки времен пронеслись над ним, к его берегам прибывало трупы истории, и гора костей, словно коралловый риф, ложилась на него, а самую поверхность его настоящее время украшало светлыми, смеющимися драпировками из трав и цветов. Но под бременем всего наваленного на него сверху иной раз просыпается дух-гигант, так что колеблются стены темницы, и вздрагивают древние, прочные горные породы, и потрясается в своих основаниях создававшееся тысячелетиями, и построенное выходит из пазов, и долго сдерживавшиеся потоки пламени изливаются, как через жерла, сквозь трещины разломов, и народы дрожат в страхе, как бы не восстал ото сна древний великан и не раздавил надменный род своею пятою. Но из глубины кратеров доносится громовой голос: успокойтесь, вы, что играете в свете дня, древний великан не выйдет из земли, высшая сила связывает его по рукам и ногам, еще до того, как появились вы на свет, он боролся со стихиями и могучие боги вступали в общение с ним, он жил великой жизнью и не в силах понять ваши мелкие времена, — он поборол неукротимое буйство стихий, бессмертные боги вернулись на небеса, и он тоже лег у ног своей владычицы — вашей матери; когда же и в ваших душах будет скована буйная игра стихий и к вам вернется ваша мать, вы увидите и его и он вновь будет жить среди вас. Голос замолк, и начали застывать горячие потоки лавы, закрываться жерла, древний великан отправляется на покой, а люди возвращаются к дневным делам и вновь приступают к мелким занятиям жизни. Пусть ужасом и почтением исполнит вас этот голос, обращающийся к вам, — голос мощных явлений природы! Быть может, в центре Кордильер, где земля застыла могучими валами бурного моря, где замершие волны — горы словно заново приходят в движение, плывут

в бурю и колеблются, поднимаясь ввысь, опускаясь долу, пока языки пламени прорывают враждебную себе стихию, разрывают паром твердый камень и обращают в пар суровый металл,— должно быть, там, в безумном возмущении стихий, когда жизнь ваша тонет в неукротенной жизни природы, сумеете вы постичь древние времена,— картину древности ваша фантазия напишет на заднем плане, если передний будет таким, как описан он только что, и вы почувствуете, что такое миф: поколению, вырвавшемуся из схватки подобных сил, и бессмертные были ближе, нежели наследникам позднейших эпох, что росли во чреве матери согласно твердо установленным законам,— первое поколение зрело в лоне вечности; так и боги — для одних они были реальностью настоящего, для других же исчезли в воспоминании. А в первородных образованиях, какие еще есть в мире, надо думать, сохранилась во всей своей неразделенности изначальная сила, и, надо думать, еще содержится в ней в полнейшей однородности все то, что распалось впоследствии на множество военных станов; то, что со временем тысячекратно раскалывается — и в науке, и в искусстве, все это в первоначальные времена содержалось в единстве; в мифе заложено все будущее, прочерченное простыми, но грандиозными линиями, в немногих буквах выразилось бесконечное,— однако утаен смысл, скрываемый таинственными глаголами, и не легко разгадать темный язык богов. Если бы нам было суждено приподнять завесы, скрывающие мистерии, и не препятствовали тому неблагоприятные времена! Снять же покровы совершенно — не дано нашему веку, не дано и нам, пленникам его.

[32.]

Гёте

Все же удивительно, что, сколько литературных партий ни заводилось в Германии, Гёте среди всех, почти всегда в одиночестве, оставался неподвижною звездой и вращался лишь вокруг своей оси,— никакое брожение вокруг не выводило его из состояния покоя. Вот и теперь Вагнер¹, который в своем искреннем рвении обо всем, что представляется ему верным, готов сбить с ног любого, кто идет по улице не в ту сторону, что он сам,— вот и Вагнер

проходит теперь мимо Гёте словно мимо Платона, вежливо снимает перед ним шляпу, раскланивается, чуть ли не просит прощения за то, что посмел однажды сказать о Гёте, будто тот собирается расположиться для сна в своей детской колыбельке. Быть может, при всей полемике, какая ведется в наши дни в Германии, все почитают его как отца, а может быть, причина — в горделивой и благородной осанке Гёте: он стоит и с высоты смотрит на шумную, беспокойную, взбалмошную толпу! Во всяком случае, почтительное отношение к Гёте вызывается не неизменным раболепием, потому что время подобных низостей прошло, потому что слишком велико кипение сил и упорство, с которым всякий человек в наши дни старается утвердить себя; я думаю, что почитание Гёте — чисто (тогда как, напротив, нечиста, отравлена большая часть полемики), и Гёте может гордиться этим, потому что вообще-то наша эпоха — холодна, безразлична ко всему, что несъедобно и непитательно. Жан-Поль тонко и верно называет его пластическим поэтом². Даже три периода развития греческой скульптуры можно показать на его произведениях. Первый — это великий стиль суровой, жесткой простоты, он совпадает с бурным периодом в творчестве Гёте, больше проявился не в его сочинениях, а в самой жизни, но тем не менее все же преобладает в его созданиях той поры и, как и всякий героизм, выражается в борьбе с пустотою и жалкою пошлостью времени. Но подавляющее большинство его творений отмечено характером благородного и прекрасного стиля, подлинное средоточие таких формообразований следует искать в «Элегиях»³ и близких к ним произведениях, вообще во всем том, что создавал Гёте после своего пребывания в Италии⁴. Наконец, период изящного стиля представлен прежде всего «Евгенией»⁵. Материал — уже не мрамор, а металл, причем благородный; ценность внутреннего подкупает глаз, поверхность отшлифована с величайшим тщанием и совершенством, и многое сделано для того, чтобы все отливалось чистым, зеркальным блеском; как на картинах Дюрера, волосы расчесаны и тщательно уложены, все складки разглажены. С этой стороны эта трагедия наиболее близка созданиям французской сцены: та же правильность, та же утонченная отвлеченность, та же изысканность, только что немец захватывает с собой на такую высоту больше крепости, солидности, больше стенин⁶, нежели слабосильный, роб-

кий и ограниченный Расин. Может быть, поэтому эта пьеса Гёте и снискала милостивое отношение французов, имевших случай читать ее; только нет в этой пьесе развязки, что до крайности им не понравилось, и они сочли, что эта пьеса — неудачная попытка немца приблизиться к их великому трагику. Впрочем, они и не подозревали, что возможно создавать незамкнутое творение и что, подобно тому как располагают в пространстве скульптуры, можно располагать и соотносить между собой во времени завершенные драматические построения; поэтому и на сей раз французы с большим удовольствием признали, что пальма первенства досталась их соотечественнику, — у которого ее никто и не оспаривал.

ЭКСПОЗИЦИЯ ФИЗИОЛОГИИ

Многие, кого я по достоинству ценю, упрекают меня в следующем: я будто бы возвожу здание философского учения на посвященной Музам горе и строю его из камней этой горы, то есть примешиваю к науке поэзию. Я думал обо все этом и считаю: то, что связало небо, не должен разделять человек, если природа дерева такова, что на нем одновременно растут и цветы и плоды, зачем же тревожить его, чтобы оно сбросило либо то, либо это и все делало в свой черед, по отдельности? Люди с севера привыкли, правда, к хмурому хвойному лесу, в котором цветы прячутся в глубине коробочек, но где растет на Рейне виноград, там жарче светит солнце и природа, взращивая цветы, может позволить себе некоторую роскошь; но, как сказано, вино от этого не делается хуже, не делается менее крепким, чем северная кислятина, пожалуй, оно даже лучше. Когда поэтические обороты речи просто прикрывают бедность идей и поэтическая мишура призвана подкрепить пустопорожнее разглагольствование, а нищета внутреннего прячется за высокопарной декламацией, хорошо — здесь и искусство и наука одинаково подвергаются порче, и потому, если ты так уж вспыльчив, здесь уместно ударить огнем и мечом, но если поток устремляется из самых недр человеческой природы, как ручей бежит из недр горы, так что отнюдь не жалкие насосы гонят воду наверх, если светлые игры фантазии не наносят ущерба серьезности духовных сил и исследование не утрачивает глубины от того, что душа принимает в нем учас-

тие, то науке не следует предъявлять дальнейших претензий и поэзия так же помирится с философией, как мирятся шутка и пафос в драме Шекспира или каприз и сентиментальность в романтической драме. Разве столь уж разнесчастные были времена, когда наука жила лишь в песнопениях и в них передавалась от поколения к поколению? Когда проза оторвалась от поэзии, тут наступил конец райской жизни; в Эдеме не водилось столяров, которые сколачивали бы шкафы, куда складывать ученые выписки, но зато были деревья, зато все было живо — то, что теперь мертво и покоится в том или ином ящике шкафа. Правда, мы изгнаны из Рая,— что касается низших сил, тут мы бродим по колено в грязи; но высшим силам херувим никак не может воспретить входить в Рай, если только они сохранили свою беспорочность, а состояние такое заключается в целокупности всех сил. Поэтому позвольте мне поступать так, как я поступаю, и смотрите лишь за тем, говорю ли я что-либо дельное! Мои образы — я их не ищу нарочно, и не пригоняю к себе силой, и не украшаюсь ими наподобие румян; они приходят ко мне по доброй воле, не знаю, почему бы мне следовало гнать их прочь. Поэтому не беспокойтесь — я не займусь иатропэтикой¹, искусство не позволит анатомировать Аполлона, и стульчак действительно невозможно изобразить поэтически. Болезнь и есть неизлечимая схизма² внутренней прозы и внутренней поэзии, и поэзия мстит своим угнетателям — мстит тем, что начинает бредить; однако врачу не придет в голову бредить вместе с нею.

НЕМЕЦКИЕ НАРОДНЫЕ КНИГИ

(Предисловие)

Сочинения, о которых пойдет у нас речь, захватывают производимым ими воздействием не более не менее, как всю народную, в собственном смысле этого слова, массу. Ни с какой стороны литература никогда не обретала большей широты и столь всеобщего распространения, нежели тогда, когда, вырвавшись из замкнутого круга высших сословий, она проникла к низшим классам, зажила среди них и вместе с народом стала народом — плотью от его плоти, жизнью его жизни. Как колосок к колоску растет

хлеб на поле, как теснятся травы, и под землей сплетаются в узел корневища, и природа односложно и неустанно твердит одно и то же, но везде по-своему, — так дух в этих созданиях. Не видим ли мы, как в высшем роде словесности всякий год пожирает рожденное мгновением, словно Сатурн своих детей, — а эти книги живут вечно, не истощаясь; на протяжении веков они занимают сотни тысяч читателей — безмерное множество; они не устаревают, но возвращаются вновь и вновь и всегда желанны; неутомимо пульсируют они по сословиям общества, и несчетные умы воспринимают и усваивают их; они по-прежнему веселят и освежают душу, как в былые времена, они поучительны — для чувств всех тех, кто с чистым сердцем открывается живущему в них духу. Так и составляют они в известном смысле коренную часть нашей литературы, ядро ее своеобразия, глубокий фундамент ее физического бытия, — более же высокая жизнь протекает в высших условиях. Хорошо ли поступали, унижая, как орудие порока, это тело народного духа, хорошо ли поступали, пренебрегая этими сочинениями как темными порождениями черни и сбивая народ с толку произвольными ограничениями и насилием, — это все для нас не вопрос! Мы ведь не порочим ни пчелу, что она строит шестигранники, ни шелковичного червя, который тклет шелк, а не галуны и не пурпурные мантии; мы постепенно проникаемся уважением к миру, который природа устроила и упорядочила, не прибегая к мудрости людей, — усваивая терпимость, прекрасное человеческое свойство¹, мы думаем: пусть живет всякое дыхание на земле, потому что нам не пристало уничтожать творения господни. Хорошо и уместно было бы, представляется нам, исходить в своем исследовании из терпимого отношения образованных к необразованным; те же, кто не склонен признавать сам постулат, получат его обоснование — как только будет доказано то, что следует нам доказать. А это вопрос о том, обладают ли такие сочинения, столь широко распространившиеся, соответствующей внутренней значительностью, вопрос о том, не слишком ли слабо, для более высокого чувства, тлеет в них искра пластической силы, о том, не теряет ли всю свою внутреннюю жизнеспособность высшее, как только погрузится, покинув верхний мир, в вегетативное, несвободное естество народа, — не дичает ли тут высшее просто как бесполезный, вредный сорняк? Верно: безвкус-

ная водица — в тех родниках и истоках, которые берут начало в дурной почве, ярое же вино зреет лишь на немногих, освещаемых солнцем, взметающихся ввысь холмах; весьма здраво и пронизательно было замечено, что в полевых цветах мало прелести для образованного любителя, что все брошенное природой без присмотра жалко, и не более того, — едва ли человеку обеспеченному стоит нагибаться, чтобы поднимать с земли все такое, тогда как все подлинно ценное природа скрывает в глубине, пряча во множестве складок своей широкой мантии, — у кого волшебная лоза, тот отыщет сокрытое². Верно, пожалуй, и то, что народ живет жизнью растения, в дремоте, в сновидениях, в произвольности прорастания³; дух народа созидает редко и мало, он лишь греется в лучах высших мировых сил, а цвет его таков, что он все соки гонит вниз, под землю, к корням, где и завязываются съедобные клубни, не видящие света Солнца. Так что не столь уж необоснованно опасение, что там, внизу, нечего искать — осыпь да галька, сглаженная и отшлифованная водой за долгие века, грязная мелкая монета, стершаяся от длительного употребления. Но есть и немало соображений, противоречащих такому взгляду на вещи. Во-первых, не кажется ли, что влияние искусственного и резкого разделения на сословия преувеличено, коль скоро оно отнюдь не установлено самой природой, непосредственно. Нам представляется, что в каждом человеке, собственно говоря, соединены все сословия; в наше время мы наблюдали, как просыпаются они, одно за другим, в отдельных индивидах, — в конце концов иной раз среди неприметного завязывались и расцветали венцы⁴. В высших сословиях, как мы наблюдаем, под внешне элегантными формами скрывается порой крестьянин и мещанин, тогда как у крестьянина хороший тон обычно переходит в плоть и кровь, становится мышечным тонусом. Можно представить себе, что если запертый внутри крестьянин выйдет на волю, он станет развлекаться по-крестьянски; с другой стороны, в низших сословиях, особенно по воскресным и праздничным дням, когда трудовая грязь смыта и тело в праздничном наряде склонно к парадным и торжественным действиям, достаточно будет поставленному на колени внутри человека господину распрямиться во весь рост и оглянуться по сторонам, как ему захочется золотых яблок, висящих среди темной листвы. Мы-то, впрочем, не

будем основываться на таких соображениях, потому что первый из тех двоих спрячется поглубже, устыдившись, что его застигли в минуту душевной слабости, а над вторым люди вдоволь насмеются как над тщеславным выскочкой. Но вот на что обратим по преимуществу свое внимание: низость, нечто дурное и позорное, отлична от народного духа и народного чувства, и, лишь портясь и вырождаясь, народный дух и народное чувство переходят в подлость. Вспомним давнее наблюдение: подлость не ограничивается низшими сословиями, а проникает во все сословия общества. Творения изящной словесности окружены шумным ярмарочным людом, он гудит и плялит на них глаза; вокруг возвышенных изваяний скапливаются зловонные болота, отражающие их прекрасные формы в виде безобразных карикатур,— вот где ощущаем мы подлый дух черни; все дурное, что есть в народе, направило своих депутатов в один общий конвент, там его представители заседают, судят и рядят о жизни, об искусстве и науке и лично отчитываются во всем совершенном перед направившими их; тут, среди этих связанных круговой порукой братьев и единомышленников, царят единый дух, единая воля, единое настроение ума. Итак, у всего злого, дурного, подлого есть своя церковь, свой наместник на земле, есть свои присяжные советники, свои священники, рыцари и прихожане: все сброд, почище, погрязнее, гнусный, гладкий, пронырливый, подглуповатый — в общем, самый разный сброд. О книгах черни не станем говорить — слишком пространный материя, да и заведет нас слишком далеко. Однако есть в народе и другой народ — то гении добродетели, искусства и наук, самый цвет народа в любом виде деятельности; всякий честный человек с чистым сердцем принадлежит к этому народу, и народ такой — во всех сословиях, он облагораживает низшее, в нем — самое средоточие всякого сословия, доподлинный характер каждого. Ведь можно думать, что всякому сословию присущ известный идеальный характер,— в высших сословиях этот характер стремится к большему, в народе он, скорее, скрыт во плоти, но все еще совершенен. Телесное здоровье есть нечто столь же завершенное в себе и досточтимое, что и внутренняя гармония духа,— одно всякий раз обусловлено другим. Об этом священном духе, живущем в народе и не имеющем касательства к поганой черни, мы и говорим теперь,— стал ли он дурен от

того, что, сходя вниз, оброс здоровой, чувственной плотью. Вот, например, дух французского народа; если отделить от него все выжженное на его челе порочностью веков, да и ту самую чернь,— так это легкий, безобидный и незлобивый дух, ловкий и скорый во всех своих проявлениях, дух восприимчивый к добру, отзывчивый. Вот геройский дух английских матросов, если только выделить в осадок все зверское в них,— крепкая, смелая, энергичная, человеческая природа, она, словно булат, пружинит среди бурь — гордо, необузданно, победно борется она с океанской стихией. А вот гордый и величественный берберский склад испанца, заключивший в своей груди медь звенящую⁵, — если он не может совершать достойное, то предпочтет покоиться на внутренних богатствах своих, отвергая любую деятельность, какая не подобает ему. Таким познаём мы наконец и подлинный внутренний дух немецкого народа, каким изображали его живописцы старинных времен, лучшего прошлого,— он прост, покоем, сдержан, замкнут в себе, честен, не столь чувственно-глубок, сколь открыт высшим побуждениям. Именно унижение, причиненное этому характеру неумением вождей, довершит внутреннее разделение⁶ в бытии нации,— отрекаясь от смуты, навязанной ей недавними событиями, эта нация вернется к самой себе, к своему собственному достоянию, отвергаясь иного, противного, дабы не распасться окончательно пред враждебным натиском эпохи.

Взвесив все, мы уже не сочтем идею народной литературы столь ничтожной и не заслуживающей внимания, как поначалу. После того как мы установили существование внутреннего духа, присущего всем сословиям,— подобно беспримесному корольку⁷, он проглядывает сквозь нечистоту времени и обстоятельств,— нам ближе стала мысль о том, что во всеобщем круговращении идей и самые низшие сферы что-то да значат и что-то да весят и что в обширном государстве литературы тоже есть своя палата общин, в которой заседают непосредственно представители народа. А если действительно существует круг таких сочинений, которые признает и почитает гений перечисленных нами народов, которые санкционирует каждое новое поколение, которые нравятся лучшим, которые не выпускает из рук и которых постоянно требует народная масса, то мы поступим умно, если не станем судить о них пренебрежительно,— иначе ведь может слу-

читься так, что презираемые нами вдруг явятся пред нами и в свою очередь спросят нас: а вы-то сами что значите, а ваше-то высокомерие на чем основано? Но именно так обстоит дело с книгами, какие мы имеем в виду: где только ни говорят по-немецки, везде их почитают и любят в народе, дети проглатывают их, старики перечитывают с радостной улыбкой воспоминания на лице, нет сословия, не подверженного их воздействию, они составляют духовную пищу низших сословий, и ее должно хватать им на целую жизнь, в высшие сословия они проникают по крайней мере через детское чтение⁶, — у детей сословные различия не столь заметны, порой юность находит в этих книгах внешний импульс для себя на все последующее время, впитывает в себя энтузиазм на целую жизнь. Однако их действие не ограничено и этим обширным национальным кругом; и у французов они тоже в обращении, как у немцев; в Германии тысячи таких книжек расходятся во все концы страны из Кёльна, а особенно из Нюрнберга, во Франции их склад находится в Труа, откуда, в равном изобилии и только внешне изданные аккуратнее и правильнее, они распространяются по всей стране, оказывая неисчислимы воздействия на характер и дух нации. Но и это еще не конец их влияния: голландцы и англичане располагают большей частью этих книг на своем родном языке, испанцы и итальянцы отчасти перевели их на свои языки, отчасти создали свои собственные книги, так что вполне возможно, что шестьдесят, а то и более миллионов людей знает о существовании таких книжек и они доставляют им большую или меньшую радость. Прибавим к этому, что на протяжении столетия сменяются три поколения, что книгам этим два, три, а то и более веков, что некоторые из них (как мы увидим) восходят к седьмым временам древности, и тогда окажется, что читателям их несть числа и, стало быть, не нам следует относиться к ним терпимо, но им должно быть для нас предметами глубокого почитания и подлинного уважения, — вот достойные антики, прошедшие чрез горнило эпох и умов и сохранившие свою целокупность. Не думайте, что нечто само по себе дурное могло бы выдержать подобное испытание — испытание чтением и временем; может статья, дурное и сохранится — прилепившись к доброму, но само-то по себе оно никогда не сможет утвердиться. Нация не мертвый камень, из которого резец скульптора способен выте-

сать любой образ; в том, что воспримет нация, должно заключаться нечто положительно нравящееся, — в темном инстинкте благого не отказано ни единой твари, а потому все легко чувствуют, что хорошо и полезно, а что вредно и ядовито, — решительно и без раздумья толпа отвергает все, против чего предостерегает ее темный инстинкт. И если бывают отдельные ошибки и дурное и немощное находит отклик, то стоит лишь заговорить внутреннему чувству отвращения, пресыщения, как поток времен уносит слабое, сглаживая любые изъяны. Испытанное же и положительно нравящееся всем — индивидам и поколениям, — насыщающее всех, как хлеб, непременно должно заключать в себе силу хлеба и укреплять жизнь человека. Поэтому если и кажется, что при выборе сочинений для народа царил случай, то уж никак не преобладал случай тогда, когда сочинения эти усваивали; существовала в народе огромная устойчивая потребность в них, и каждое из этих сочинений отвечает ей, и каждое возбуждает ее, — дурное же, может быть, и выносится случаем на поверхность, но лишь на время, — долго ли, коротко ли, случай же и погубит его. А потребность эта — как раз заложенное в человеческой природе неистребимое стремление насыщать дух мыслями, а душу — чувствами, стремление, славно обнаруживающее себя — есть ли что более неожиданное? — на той ступени, где, казалось бы, темный чувственный инстинкт, наслаждение, связанное с его удовлетворением, должны были бы сковать все те силы, сфера которых — там, где уже нечего искать телесным потребностям. И однако, прорываясь сквозь коралловую скорлупу, защищающую живое от неблагоприятствующей ему природы, замкнутый в теле дух протягивает щупальца в окружающий мир, и трогательно наблюдать, как ошупывает он все вокруг себя, как, изгибаясь во все стороны, стремится он к созерцанию мира и жаждет насладиться благодатным лучом, что составляет душу всякого творения. Потому не просто чувственный голод и не просто чувственная жажда дают знать о себе в народе, — не по пище тела страждет народ, дабы обратить его в свою плоть, но пробудился в нем вкус к высшему духу — излитому гением в грубую материю и, как душа всего, сложившему ее вокруг себя, придавшему ей облик. В свои глубины увлекает животное в человеке телесную пищу и, пережевывая, усваивая животворную лимфу, крепнет

телом, растет вширь и ввысь на земле, — но бог внутри человека любит лишь тончайшее благовоние, нежный дух, какой незримо и непостижно источают вещи, он питается лишь жизненными духами из сокровенных глубин сущностей, — их он впитывает всеми нервами⁹, усваивает себе эту пищу высших небес и преобразует ее, усваивая. Значит, этот дух, борясь, освободился от зверя, чисто животный элемент развился в нем и обратился в кентавра, в котором человеческое начало превзошло и укротило начало животное, — если только ожила в нем тяга к более тонкой пище. А в народе есть и эта тяга, есть и способы удовлетворить ее, и это доказывается тем, что давно уже совершилось в нем преобразование — давно покинул он сферу тягостной тупости, к которой, казалось бы, на века привязали его условия жизни; теперь и в самых низших классах общества славно обнаруживает себя высшее начало, на теле насквозь чувственном произрос человеческий лик и, поднявшись над животной горизонталью¹⁰, стремится к небу, и ищет неземное, и уже ведает его.

Двоjakим образом выразилась эта внутренняя поэзия, пробудившаяся в народе. Прежде всего — в *народной песне*: юный человеческий голос впервые зацвел в песне, выходя из звериного лая, — так бабочка расцветает, выходя из кокона, — он впервые попробовал себя в безыскусных интонациях, поднимаясь и опускаясь по ступеням гаммы, — зазвучали первые выразительные модуляции природы, в которых изливалась душа, с всеми ее требованиями, радостями, томлениями, с вдохновением ее жизненных бодрых сил. Народные песни входят в мир, как сам человек вступает в него, непреднамеренно, без рассуждения, выбора и произволения, — бытие — дар высших сил; они не создания искусства, но творения природы, наподобие растений; песни иногда исходят от народа, иногда приходят к народу извне, но в любом случае они выражаются в плодovitости созданий, наивностью, обычно характерной для песни, возвещают невинность и взаимосвязанность решительно всех сил в той массе, где процвела она, своим внутренним великолепием подтверждают тонкость, такт и прямоту, что живут в народных низах, и усваивают и хранят лишь наилучшее — ибо лишь наилучшее трогает народ. Но если скрытый в народе лирический дух впервые пробуждается в радостных звуках этих песен, являя в немногочисленных безыскусных формах свое внут-

реннее вдохновение; если, повернувшись к неземному, он повествует и поет о священном (насколько неповоротливый, неловкий язык способен выразить в слове внутренний энтузиазм души), а, повернувшись к окружающему, творит либо ликующую, либо жалобную, либо шутовую песнь о самой жизни и многообразных ее отношениях, то равным образом и эпический дух природы обязан заявить о себе, творя и созидая, и он должен населить своими образами круг, отведенный ему в той сфере. Поэтому помимо тех религиозных и светских песнопений, в которых душа народа изъясняет свое нутро, вскоре появляются и противостоящие им иные поэтические создания — отвечающие характеру спокойного природного духа; в них душа живописует и возвещает все то, что созерцала в мире, — то описывает неземное, священную историю, то приближается к непосредственно человеческому в качестве романтической истории, что восхищает своей красотой, живостью, величием, силой, волшебством или острым умом. Эти творения — *народные сказания*, они передавались по традиции от поколения к поколению и, однажды сочиненные, сохранялись от гибели вместе с песнями, напевы которых врзались в слух. Большинство этих сказаний возникли в самые ранние времена — тогда-то народности, эти светлые ключи, только что излившиеся из недр обильной юной земли, и человек, столь же юный, смотрели на природу с энтузиазмом и восхищением влюбленного, принимая в дар от природы столь же сильную любовь и такое же вдохновение, — человек и природа еще не наскучили тогда друг другу, они творили великое и признавали великое; в этот период дух еще не притязал на окружающее, а притязала только душа, в тот период была естественная поэзия, но не было естественной истории, а потому непременно должны были выступить, рожденные живым чувством природы, многообразные традиции разных народностей, не признававшие ничего безжизненного, но во всем, повсюду, видевшие героическую жизнь, великую гигантскую силу во всех существах, повсюду, во всех явлениях, — один великий героизм, — они всю историю превращали в грандиозную легенду. Сами живые, эти песнопения странствовали по жизни вместе с песнями, одушевленные звуками; когда же изобретение письма, а затем книгопечатания подставило вместо звука образ, жизнь в них стала биться слабее, но зато сделалась

более цепкой, — потеряв во внутренней интенсивности, они по крайней мере выиграли во внешней экстенсивности. Песни стали тогда запечатлять в летучих листках, которые словно на крыльях ветра переносились из страны в страну, — то, что замирало на устах, листок сохранял хотя бы для памяти. А те, другие песнопения, по своей природе, скорее покоящиеся, более определенные, скорее связанные с образом¹¹, нежели со звуком, и оттого подобные волшебным зеркалам, в которых народ видит ясное выражение и себя самого, и своего прошлого, и своего будущего, и мира иного, и своей сокровенной души, и всего того, чего не умеет сам даже назвать, — эти песнопения должны были обрести в своей внешней фиксации замечательный орган своего дальнейшего вольного развития, — ведь эти песнопения скорее экстенсивны, а потому, как только ограничения, связанные с небольшим объемом памяти, пали, получили возможность разворачиваться во всех направлениях. Так и вышло, что сказания дали начало большинству народных книг — благодаря тому, что, изъятые из устного обращения и переведенные в письменный вид, они были расширены и завершены; и лишь одно утратили они в этой метаморфозе — внешнюю поэтическую форму, о которой думали, что она, простое вспомогательное средство для запоминания, сделалась теперь излишней, а потому и заменили ее обычной прозаической. Не всем позднейшим сказаниям повезло так, как древнегреческому о взятии Трои, которое нашло своего Гомера, — тот, переняв его у народа, расширил его до размеров большого эпоса, а одновременно преобразил его внутреннюю форму, — начертанное на медных скрижалях, он выставил его в великом храме народа¹². Сама традиция¹³, обретая тем самым непреходящий орган для себя, постепенно стала теряться, — другие же традиции напрасно дожидались искупления¹⁴ в течение столетий, — они были обойдены культурой, с ее поступательным движением, и исчезли без следа, тогда как иные, в более отдаленных местностях, где время еще не развеяло древнюю тьму, пребывают в сумерках, подобно болотным огням, в отчаянии своем уповая на лучшее будущее, — потому что неблагоприятным обстоятельствам не угодно было, чтобы прошлое даровало им плоть и постоянство. О многих народных книгах в истории прямо говорится, что они возникли подобным образом; другие же несомненно носят на себе

печать такого происхождения, а если в иных и имеются ссылки на особые исторические источники, то при ближайшем рассмотрении этих источников, их природы всегда оказывается, что они восходят к сказаниям и почерпнуты в них. Что до дидактических народных книг, то по характеру внутренней рефлексии они вполне современны¹⁵ — в них преобладает рассудительность. Даже в самых древних из числа таких книг! Чудесный взгляд на загадочные свойства произведений природы (например, в травниках) совершенно уничтожен поступательным движением физики¹⁶; он поэтичен в той мере, в какой ненаучен; именно потому, что книги эти столь древни, в них столько поэзии — и так мало правды. Ибо в этой самой степени, в какой в отдельных людях и в целом народе, с их юношеским порывом и нерастроченной энергией, преобладает природная сила, в той самой степени человеком овладевает восторг бытия и он всем своим существом погружается в теплый животворный источник, — весь он фантазия, весь он чувство и поэзия. Но как только целое достигло энергичной полноты своих сил, как только природа в человеке близится к завершенности, так человек вновь концентрируется внутри себя самого, чтобы оторваться от себя, — отныне он волюно противостоит и природе и всему своему прошлому — как предметному миру, подобно тому как прежде сам объект¹⁷ противостоял всей внешней природе, и вместе с этим противопоставлением впервые пробуждается рефлексия, размышление, с ними — волевое, ясное познание, — обширное, не ведающее пределов царство мысли открыто. Вот почему все эти сочинения вышли не из устной традиции, то есть, в отличие от чисто поэтических книг, они не произросли в народе и, следовательно, не так глубоко срослись с его сокровенной природой, как эти последние. Они, скорее, примыкают к позднейшим опытам новых наций — к попыткам расширить круг всей этой литературы через посредство чужеродных комбинаций, совершенно неведомых народу, — причина, почему воздействие их не было плодотворным и они так часто оказывались совсем бесполезными*. Народ не

* Отнесу к их числу, помимо прочего, новые народные книги, издаваемые в Лейпциге Зольбригом¹⁸; некоторые народные сказания позаимствованы у Музеуса¹⁹ отнюдь не без толку, только господствующий в них слог — это не народный слог в настоящем смысле слова, а наивность — не наивность народа. Все же прочее обыкновенно столь пусто, бессодержательно, неталантливо, что эта безвкусная дица не может не вызывать отвращения у народа.

мог окружить их любовью, как прежние книги, вместе с которыми он рос, в которых внезапно и удивленно узрел свою сокровищницу и в которых нашел ясно и отчетливо выраженным все то, что нередко пытался высказывать тяжелым, неповоротливым языком.

Если же теперь задаться вопросом об отличительном характере всех народных книг, то нам надо прежде всего убедиться в том, что должна существовать внутренняя симпатия между ними и самой нацией,— иначе они не пустят корней в массу; должен наличествовать в них момент, предрасполагающий к такому избирательному сродству²⁰, и должен быть соответствующий ему — в народе: тогда в итоге движений и ответных движений они соединятся во взаимной любви и доверительно сольются в наслаждении. Элементом, который сам народ внес в дело культуры, была, как мы видели, древнейшая поэзия сказаний,— словно еле слышное бормотание струилось через поколения, пока одно из последних не сложило из него полнозвучной речи; параллельно тек иной момент, что внедряется теперь сюда из книг, и это их исключительно коренной, кряжистый, мощный, чувственно крепкий характер, такими их задумывали, такими создавали, такими печатали с деревянных досок, с густой чернотой теней, с резкими контрастами,— немногочисленными твердыми, прямыми, смело проведенными чертами обозначалось многое, и обозначалось удачно. Вот такая поэзия может быть чем-то для народа,— только на сильный, размашистый удар откликается грубоволокнистое днище резонатора, тугая, упругая нить нерва звучит лишь тогда, когда прикоснутся к ней резко, с размаху, когда проймут ее до глубины. Поэзия становится народной лишь тогда, когда уподобляет свой облик формам народа; если сама природа пожелала открыть свою пластическую силу в таких формах, то поэзии тем более нельзя робеть — медля следовать природе в ее метаморфозе и не решаясь запечатлеть словом все то, что природа создала безмолвно, в тиши. Однако не во всех этих формообразованиях царит единый дух: время шло, искусство постоянно следовало за народом, изрядно отставая от него,— самые замечательные эпохи этого развития отмечены соответствующим числом выдающихся творений. Когда впервые завели в Риме сатуры этрусков и ателланы осков²¹, народ охотно, с радостью принял их,— пораженный неожиданным, народ обнару-

жил, что в этих варварски грубых, диких формосложениях отражается вся его натура; искусство мерялось силами с народом, с его внутренними энергиями, и народ мерялся силами с духом, который таким решительным манером умел схватить его за бока²², и народ с удовольствием следил за тем, как на сцене разворачивались потасовки его собственных сил с волшебными энергиями чуждого, невиданного бытия, и вся поэзия оставалась народной поэзией в самом подлинном смысле слова, и во всем была заключена великая, прочная, несокрушимая альпийская природа. В более новые времена народ не удержался на такой ступени внутренней упроченности — не удержался потому, что испарился из массы налет высшего и унес с собой как раз все самое духовное, а потому остаток не мог не принять в противоположность летучему веществу флегматическое и не столь уж гибкое обличье; вот почему многие из самых старых народных книг, что положительно нравились раннему, античному духу народа, сделались совершенно чужды современным народам, а некоторые новые книги, приносившиеся к гению народа в его новом облике, сразу же явились в форме, какую уже нельзя вполне согласовать с прежней, нормальной. Уже не бродят в наших лесах медведи, не бродят туры и лоси; с ними исчезла мощь, свойственная древнейшим сказаниям и формосложениям, и, по мере того как солнечные лучи пробивали себе путь в поредевших лесах, более кроткий дух (тут совершалось соответствующее развитие) проникал и в искусство, — иной раз он вполне ясно выражается в отдельных формах, иной раз, сплаваясь с прежним, образует некий промежуточный вид. Уже не ощутить в этих книгах первобытной необузданности медведя, но выражен в них дух свежий, здоровый и подвижный — такой дух живет в лани, что несется сквозь чащобу, живет и в другом лесном зверье; нет в них кротости, ухоженности, комнатности, но все — как в дремучем лесу, все рождено под сенью дубов, вскормлено в горных ущельях, они скачут по вершинам вольно и независимо, а иногда спускаются в селения людей, дабы поведать им о том, как течет жизнь в лесах. Вот настоящий дух этих сочинений, далекий от тепленькой кашицы всевозможных «Помощниц в беде и нужде»²³, какую прикладывают в новейшие времена к болячкам, — подобные книжицы, должно быть, вполне отвечают непосредственным житейским запросам,

но одновременно свидетельствуют о хронической недужности духа времени.

Если взвесить то немногое, что сказано на этих страницах о характере и существовании народных книг, а всякий раз, когда нами овладевает надменная кичливость и мы хвалимся утонченностью нашей поэзии, вспоминать, что народ первым приносит нам по весне самые благоухающие, радующие душу цветы заповедных лесов,— впоследствии, правда, роскошные сады заставляют говорить о себе, но только любое украшение их все равно произрастает где-то в диком виде,— если поразмыслить над тем, что вся поэзия на первых порах изошла из народа, потому что на этой почве зиждется любое установление, любое учреждение, сам строй более высоких сословий, тогда как в первоначальные времена повсюду царила одна и та же поэтическая, а равно и политическая и нравственная наивность²⁴,— тогда мы можем, наконец, предположить, что предубеждения против этого важнейшего великого органа единого всеобщего художественного тела рассеяны и мы, стало быть, проложили себе путь к достойному разбору всех этих сочинений по отдельности. А потому без дальнейших проволочек перейдем к особенным образованиям такого рода и посмотрим, в какой мере частности подтвердят наши общие положения. Порядок же, в каком мы будем производить смотр книгам, следующий: мы начнем с дидактических сочинений, самых юных, от них перейдем к созданиям романтическим, затем религиозным, а закончим тем, что с достигнутой высоты обозрим весь пройденный нами путь²⁵.

МИФОЛОГИЯ АЗИАТСКОГО МИРА

Итак, всесторонне подтверждено то, что провозгласили мы с самого начала — предвосхищая итог: единое божество творит во всей вселенной, единая религия царит, единое служение и единое в корне своем воззрение на мир, и для всех один закон и одна Библия, но только живая книга, растущая, как растут племена людей, и вечно юная, как юн род людей¹. Все пророки — все равно что один пророк, одними устами глаголали они, одним языком, хотя и пользовались разными его наречиями. Как великие формы природы повсюду одни и те же, и одни и те же волны моря, и одни и те же языки пламени, и один воздух, который

ветры гонят во все стороны, так и великие стихии мифа повсеместно те же, и именно потому, что всходят они на природных стихиях. Одно и то же начало плодородия рассыпано по всей Земле, но оно поднялось многими тысячами различных растений, так что всякая местность родила себе свои особенные цветы; у животных тоже много различного семени, и многообразны обличья, какие принимает одно и то же животное творение, но в человеческом роде различия сведены к двум и трем, да и те беспрестанно направляются и сдерживаются внутренним единством всего рода. Поэтому и в мифах все вегетативное меняется в зависимости от климатической зоны — то оно невзрачно, наподобие криптогамов, то возносится к небесам в виде стройных пальм, то сочится темной растительной кровью, мрачно зеленея, как сосна, то горит светлыми и пестрыми цветами, то насыщается яркими радужными красками. <...>

Чем ближе подходим мы к человеческому средоточию зсего живого хаоса, тем больше сходятся нервы к одному центру — к голове, центру душевной жизни; игра беспрестанно смешивающихся форм завершается считанными идеями, и, наконец, одна великая мысль овладевает всеми ими, подчиняет себе их все. И той средине, к какой устремляется система всех сосуществующих религий, эта система достигает также и во временной последовательности, в непрерывности поступательного движения. В самые первоначальные времена культ распространялся на растительный мир, на многообразии, затем он перешел к наивному животному инстинкту и теплomu, живому чувству и, наконец, поднялся до широты и всеобщности мысли. Широта и всеобщее единство составляют особенность нового времени, христианская религия ввела ее на Западе, магометанская — на Востоке и Юге, боги древности пали перед абстракциями новых догматических систем, и умолкли пророки древних богов. Как во всех мифах мир возникает из воды, чтобы, пройдя все положенные ему формы, согреть в конце концов в огне, так и религия — в своем земном облике она рождается первоначально в сфере природного и, пройдя путем своих стремлений, достигает идеала в сфере духовного. В воде стал расти кристалл — религия Фо И, кристаллы собрались в одно плавающее по воде мировое тело — религия Будды, тело это набухло словно семя и раскрылось пестроцветной водяной лилией — рели-

гия брахманизма, антеры цветка лопнули и рассыпали окрест семена иероглифических животных — религия Гермеса Трисмегиста, из чашечки цветка поднялось халдейско-персидское растение Райва, и Мешия и Мешiana обнялись в лингаме, и потекли потоки народностей у подножия дерева, и словно сладостный нектар поднялась из потоков во всей своей прелести Афродита греков, а в самой кроне дерева сурово шумит Иегова, и цветок возносит к небу свое благоухание, и в его незримом дыхании, пронизанном небесным светом, зачинается и рождается крылатый гений нового времени, — под ним тихо и спокойно движется по своей орбите Земля, а История, крылатая, как сам гений, идет вместе с ним его путями. Если так рассуждать, то получается, что вся религия в ее генезисе — это одно растение. Бог посадил его, питал его светом небесным и влагой земною, и оно радостно цветет во все времена, и одна в нем жизнь, разлившаяся по всем его членам, и все же всякий раз, как виноградная лоза, она в своем месте и в свое время дает совсем иное вино, по своему пылкое, горячее.

РЕЦЕНЗИИ ИЗ «ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ ЕЖЕГОДНИКОВ»
«ВРЕМЕНА». ЧЕТЫРЕ ГРАФИЧЕСКИХ ЛИСТА
ПО РИСУНКАМ Ф.-О. РУНГЕ

Немало печалей несут людям нынешние Времена, чья тяжелая поступь разносится по земле, — но и эти сыны Енаковы¹ были милыми и нежными детьми, прежде чем стать неотесанными великанами; кормилица их Искусность, помня могучих исполинов малолетками, поведала им в своих образах сказание о младенческих годах их и желает, видно, попробовать, не смягчат ли жестокие сердца свои, не отрекутся ли от злокозненности и не отвернутся ли от безудержного гнева и дикого нрава своего.

Статуей, изваянной из металлов и иных стихий, висится мир в боге, и чистыми звуками хора поет в этом чюдном истукане История — таково учение философов, — божество же, дышащее звуками, изливающееся в этом образе, ликует в прекрасном благочинии его величию своему. Но стоит только замереть великому Слову, в глубине всякий раз начинает слышаться невнятное ворчание, будто формы нарушены и искажены, если разглядывать

их сблизил, будто пение всего лишь бессвязный, смутный гул.

Когда же слишком полнится земля печалью, тогда небеса ниспосылают сюда помазанника своего, дабы собирал рассеянное и расстроенное и очищал образ, замаранный грешной земной тщетой, и ворчание онемевало в робко-почтительном преклонении пред близящимся Духом.

Объятый тоской, бредет избранник небес среди руин земли, как вдруг поражает его огненный перун того очистительного пламени, в котором сожгла Изида в Библие все, что было смертно в царственном отроке². И он тоже воспламенится от перуна, и смертное в нем пожирается небесным огнем, и лишь лучшее, бессмертное, выходит целым и невредимым из пламени вдохновения. Приняв посвящение, вступит он тогда в действительность мира, и действительность признает в нем бога; страшась его, к самым дальним пределам мира помчится Пря, и чего ни коснется он, то сделается гармонией, безгреховной, смерти неподвластной.

Художник, чей прекрасный мир форм раскинулся сейчас перед нашими глазами,— этот художник принял крещение в огненной купели. И лишь в одном оставил он в неведении созерцателя,— произвел ли на свет свои образы попросту, как дитя говорит словами невинными и безыскусными, или, совсем напротив, выразился в них целеустремленно, в мимолетном воспарении молясь словами благостными, дабы мир, услышав их, очистился калением страстным и подлое, робея, бежало к отцу всего ничтожества и только изящество и красота, смеля, пребывали близ него.

Если судить по предмету, избрав который художник предался ему со всею любовью, то более вероятным кажется первое предположение. На сей раз дети и цветы увлекли его за собой, на землю, и, словно материнская любовь, кроткая прелесть сошла на всех них, и, ликуя, подняли они свои головки, и обняли, и обхватили побегами любвеобильную, и всю окружили сетями любви, любвеобильная же простерла над ними свое покрывало, и тогда началось тут потайное радование и в укромной тиши и в уютном тепле любвеизлияние,— не приметно и неслышно, как под сердцем, мерно отзывающемся в материнском чреве, творится чудное творение, прелестное все прибывает и множится в радости своей и течет, и струится, и

бежит, и складывается в прекрасную форму, а звезды прожигают таящееся, спеша сплести лучи свои с потоками его.

Творение свершилось, любвеобильная распахивает покровы, и предстает свету дня побег пышный, цветущий, горящий на солнце, весь в каплях росы, и прорезываются крылья у солнечного растения, и оно воспаряет на них к небесам, и не отпускает земля корни его, и тогда листья обращаются кристаллами и соки светом и на вершине распускается Солнцем Роза, и Мировой дух колышется в чашечке цветка.

Ничто рожденное в чистой красоте не отрешается от мира, — все существующее загорается к нему страстью, всему, что только ни есть на земле, хочется впитать его в себя, ибо оно принадлежит Целому и должно предать себя Целому, а притом никогда не отчуждается оно от себя самого, и лишь одного страшится все доброе, что ни есть на земле, — дурного и подлого; изгоняемое отсюда, дурное и подлое рушится и среди своих развалин пребывает в одиночестве, оставленное всеми, недовольно ворча в своем углу.

Творение завершенное, законченное, оно, как и небеса, и земля, и звезды, не принадлежит кому-нибудь одному, — не тесная келья беса, но небесная твердыня всех благих духов; много, очень много голосов раздается в нем, и всякий, кто подойдет и прислушается, услышит, что изваянное творение это говорит на его родном языке — подобно манне небесной в пустыне, которая на вкус была какой кому хотелось³.

Заповедная чудная тайна покоится в сокровеннейшей глубине мира, Природа стоит пред этой священной загадкой, беспрестанно усиливаясь исследить ее; всякая земная порода, всякое растение, всякое животное — это разгадка, отвоёванная Природой у тайны, и каждая разгадка — совершенна, всякая удалась на славу, и все же вечно неисследимой остается тайна, потому что каждая разгадка становится новой загадкой.

Так и искусство подобной же мистерией поднимается над миром чуда, с любопытством прислушивается к нему чувство — как хотелось бы ему разузнать, что такое невиданное скрывает в себе чрево, — а искусство открыто и щедро предоставляет себя любопытным взорам, и чувство торопливо озирается вокруг, все хочется ему и поверить,

и узнать, и углядеть, все исследить, но предел знания все ускользает, приходится спешить дальше, дальше, наконец и земля заходит за горизонт, и чувство одно парит в безграничных просторах — небо, и над головой и под ногами небо⁴, небо без конца и края, докуда простирается взор, рассыпаны звезды, и, если бросить взгляд в головокружительную глубину, там, словно семена посеяны, горят яркие звезды, и множество голосов зовут: «Приди и исследуй нас!» — но, если следовать им, нужно оставить в стороне целую тысячу, тысяча скрывается позади, а другая тысяча дразнит и зовет, и никак нельзя присесть и сказать себе: «Ну, слава богу, я кончил, знаю теперь все и убедился в том, что все — суета».

Поэтому если дух поистине творчески и вдохновенно слагает форму, то в его создании вы можете читать всемирную историю, и если он слагает для вас Времена, то в его образе, словно в волшебном зеркальце, стоит только заглянуть поближе или поглубже, вы можете увидеть и то, как все существующее восходит на утренней заре, и то, как по прошествии дня все погружается во тьму, вы можете видеть переменчивый хоровод времен года, а можете видеть и то, как совершает свой круг, проходя ступенями возрастов, ваша собственная жизнь; вы можете созерцать в нем также и жизнь Земли и Природы и всех существующих на свете вещей — созерцать, как юный мир становился постепенно могучим и сильным пред господом; наконец, вы увидите в нем и жизнь самого искусства и возрасты Духа, откровение которого — и в искусстве и во всем остальном.

Из тьмы ночи⁵ — давайте постараемся проникнуть мыслью в душу поэтически творящего художника, — из тьмы ночи вышло все зримое, в мрачные пропасти излита бездна хаоса, и Дух, бременя мыслью, носится над водою. И вот чуть трогаются водные потоки, искорка жизни пробегает в тишине, поднимается мелкая зыбь и легкий ветерок проходит по поверхности вод; громче потрескивание, выше вздымаются волны, в глубине загорается центральный огонь, отдавая живительное тепло преющему веществу, животворные молнии пронизывают его массу, и возникают косные миры, словно плавающие острова, странствующие в океане, а дух-ваятель безмятежно парит над своими порождениями, определяя всякое на свое место, огненными языками вливает он в них жизнь и

все связующую воедино симпатию, — есть и небосвод, есть и день и ночь, и все это хорошо.

Тут приходит пора религии — любви — красоте учреждать храм — пристанище — рай, в самом средоточии становящейся природы, и начинается новый круг становления. Уж звезды все вознеслись на небосклон, и теперь, когда сияние лучей с высоты манит их из хризалиды ⁶, вслед за звездами появляются цветы — странные, невиданные призраки цветов на длинных шейках показываются из земли; не знающие склада, наподобие сновидений, эти цветы-сумасброды глядят со своих длинных устьиц на принимающую их в свое лоно Весну, безумствующую окрест них; словно лапами драконов погрузились они корнями в текучую массу — и коренятся в огне, горящем в центре, всасывают, словно сок, и кровь, и лимфу, горячее пламя и, питаясь огненным соком, все выше и выше гонят свои побеги, и птица ночи ⁷, этот голубь древней эпохи Хаоса, находит твердь среди потоков, и горящими угольками глаз мудро всматривается птица во мрак черной ночи.

Все теснее и теснее срастаются сказочные побеги, проясняются потоки; в глубине, на дне, зеленеет асфодиловый луг ⁸, и тени детей спят в зачарованном саду, эмбрионы — во чреве матери Земли, питаемые млеком стихий; но снаружи плывущие побеги уже образовали в солнечных садах райские кущи, и уже царит здесь не миф и ночь, как в глубине, уже видны проблески зари на дальнем горизонте, уже раскрылся бутон розы, яркий свет проливающий на землю. А в этом свете милые дети, близнецы, лежат среди цветов, крепко прижимая их к себе ручонками, — они дожидаются времени, когда увидят день; сверстники их выплывут из океана сновидений, и тогда, пробудившись в одну и ту же минуту ото сна, они вместе встретят новорожденное Солнце.

На волнах же покоится радуга — чистое небо, отразившееся в земных красках, а в самом центре потоков жизни прочно утвердилась кристаллическая гора, от алмазных утесов которой радостно устремляется к небесам Древо жизни — и гранатовый цвет, подсолнечник, маковый стебель, на самой же вершине восседает родоначальница Жизни, мать Земля, благодатная, восприимчивая от духа и вынашивающая в чреве своем чудесный плод неба — юную Землю со всеми цветами, детьми и ангелами ее, —

теперь же с благочестивой радостью и с горечью предчувствия погружена она в созерцание тайны, мудро-восторженно видит она и то, как падает на землю темный дождь, и то, как текут, растут и шумят, переливаются и видят сны потоки жизни в глубине. Вокруг матери спасения порхают на маковом цветке дети звезд,— священные прозорливцы, они спустились сюда из высших сфер, дабы подать весть о чудесах грядущего. Пораженные, чудесно взволнованные, охваченные пророческим безумием, они созерцают мистерии, в уме своем видят еще не рожденное, поза, жесты, лица их прорицают о грядущем, но сомкнуты уста.

Выражая и удивление, и восторг, и поклонение, эти фигуры, как отдельные аккорды, сливаются в единую песнь ликования вокруг благословенной, и песнопение таково: Слава в вышних Богу, Свят, свят Господь, Велики и чудесны творения Его.

Иное Время⁹ нисходит, пора открываться мистериям, Земля замкнулась в своей прекрасной завершенности, вода вошла в свои берега, эфир очистился, лишь легкие облачка плавают по светло-голубому небу, уже родилось, чтобы встретить день, божественное дитя, любовь стала жизнью, красота воплотилась, облекшись зримым телом, и кроткая сладость разлилась по стихиям, из которых сложено нежное тело дитяти, кроткий свет и блеск точится из глаз его, словно из теплых и светлых ключей, и сияние это наполняет и переполняет кубок неба,— наступает первая прекрасная весна девственной Земли. И тут далеко на Востоке, у самого края Земли встает Аврора нового Времени, пышный сад пламени, жар роз, вспыхивающий в изумрудной листве, сливающиеся, сплетающиеся, мягко переливающиеся побеги цветов, соцветия эфира, распускающиеся в пламенеющих облаках, и густой дождь искр, осыпающийся среди цветущих роз. Сам Бог, пышущее жаром Солнце Вечности, готовится взойти над горными цепями, чтобы гулять в прохладе утра, ради этого служающие ему духи обратили в райский сад подол его великолепия, и вот уж близится он в славе своей, и зоны толпою окружают непостижимого. А водные недра подняли на поверхность плавающие листья лотоса, и стебли его поднимаются к небесам, вознося свои молитвы, бутон раскрылся пред Славою, два духа Земли, молитвенно склоняясь в чашечках цветка, возносят Вечному хвалу

от всей Земли, положенной внизу, и лепестки цветов, горя в утренних лучах, распространяют благовоние.

Но один цветок краше всех в саду среди роз, то цветок невинности на лилейном стебле, бутоны его склоняются до земли, ибо отягчают нежные побеги цветка сидящие на них дети, и не умолкают среди младенцев радостные песнопения, псалмы, восторженные гимны; но центральный цветок поднял свою головку вверх, и в его чашечке собралась прелестная группа, аккорд радостного ликования, неслыханная гармония из шести основных тонов, узел любви из маленьких нежных тел, чаша, которую само небо заполняет медвяной росой, на тычинки же поднялись три милые маленькие девочки и смотрят далеко вдаль, им видна вся юная весна, и сами они — прекраснейший цвет весны, над ними же радостный и светлый Фосфор¹⁰ освещает всю эту прелестную идиллию.

А вскоре¹¹ наступает полдень, пестрое покрывало, окружавшее рай, растаяло, словно осенняя паутина; превращаются тычинки, серебристым потоком излилась ясность из небесных урн, зато поднялось хлопьями, словно помутнения в чистой воде алмаза, искрясь на солнце, марево. А вдали, на самом краю окоема, парит триедино суровый, окруженный тайною Бог, тяжкая тишина еле слышно проносится по земле, и Природа робко, словно в оцепенении, поднимает голову, потому что ей чудится, будто готов разгневаться Непостижимый, она робеет, но так, как порою краснеет сама невинность, ибо само вечное Провидение скрывается за покрывалами тайны, в суровом предчувствии страданий. Но вот зарницы, словно улыбка Бога, прореживают туманы, и снова делается темно, и небесные Силы льют тихие слезы, и, как семена цветов, падают капли в земные туманы, и возжигаются пурпурные розы.

Дети же Земли не ведают робости и с дерзким любопытством карабкаются вверх по стеблю цветка, чтобы поближе взглянуть на тайну, и когда колышутся они на кончиках стебельков, то их охватывает еще большее томление по выси, и от такого томительного жара у цветка отрастают бабочки-крылья, вырастают крылышки и у самих духов, и вот они порхают, поднимаясь все выше и выше, потому что хочется им изведать самого Неисповедимого. Но, пресмыкаясь по земле, коварно извился змей вокруг стебля пассифлоры и вместе с ним драконом подни-

мается в облака, когда же Самонадеянность с ребячливой любознательностью приближается к Тайному, еще омрачающемуся в своей неприступности, и когда Любопытство склоняется к распутившимся бутонам роз, пьянясь их благоуханием, то и змей, не тратя времени понапрасну, изгибаясь, влечется сюда же и злобно пышет ядом в открытую чашечку цветка.

И, вздрогнув, сжимается нежный цветок-недотрога и увядает, божественное отравлено, запятнано, и страшен во гневе Бог. Горе змею, вы же вниз стремитесь, духи, в землю, ваш удел — забота, смерть — скончание турботам. Вот что слышится в гроыхании туч; игра зарниц сменяется ударами молнии, божия гроза застилает все небо, и тупые удары проборают беспрестанно душную тишину, а пламя гнева сквозит небеса до дна.

Еще цветет лилия, но уже в страхе кинулись младенцы прочь из ее чашечки, херувим с огненным мечом в руках сходит на землю, и где пролетит он, там воздух, и вода, и земля рисуют вокруг него круги из цветов в свете его сияния, он же препоясан гневом господним и робких гонит вон из цветника.

Пока же отец гневно бранит детей своих, мать их, всецело полагаясь на доброту Всевышнего, садится близ ключа, собирает вокруг себя детей своих, Земля же гонит в высоту кров из листьев и плодов и, утешая ласково напуганных, сносит к ним все, что дарит нам лето, — и ирисы, и гиацинты, и колокольчики, и колосья, сгибающиеся под тяжким бременем долу, и из васильков сам собою свился венок, и он венчает всю эту прекрасную группу. Но терн и осот тоже тут, они больно жалят и кусают сквозь заросли цветов, и, пока другие шепчут матери нежные слова, они одни ведут злые речи, бранят и ранят детей.

Наиболее смелые из детей сели на широкие листья ириса в тени лилий за пределами грота, все же остальные поспешили к матери, в прохладу, где бьет ключ свежей и прозрачной воды, но где есть и иной источник, льющийся в теле самой матери, — источник животворного млека, и дети приходят и наслаждаются у этого любвеобильного источника и вкушают освежение и насыщаются им, — вот жизнь полнокровная, сытая и здоровая в радости и довольстве, вот процветание, вот благоденствие всего земного, вот красота ни в чем не ущербная, полная, весело

всходят по всей округе посевы, жарко и щедро набухает Земля в изобилии своем.

Благословил же ее столь кротко и любовно, даже в самом гневе своем, отец небесный; глядя с заоблачных высот на то, сколь благорассудительно играют дети вокруг матери, он начинает сожалеть о проклятии, постигшем все земное, жалость трогает его сердце, и всемилостивый готов простить неразумию, с которым творил зло змей, он готов вновь притупить жало смерти, ибо больно ему разрушать такую красоту. Так гнев небожителей¹² обращается в кроткую печаль, и на землю изливается поток благодати, небо проясняется, и в ясности его зримо дитя с агнцем, по земле же ходит Искупитель, сосредоточенно-сурово созерцают духи тайну и символы страдания и искупления, крест воздвигнут пред ними с терновым венцом, расцветшим розами, и чаша небесная исполнилась водою святости и воскресения.

Тут и настало иное Время на земле, романтическое время; утро серебрилось, а теперь вечер отливает золотом; повсюду разлито золото ясное, невесомое, прозрачное; горы и холмы, деревья, и кусты, и травы — все окунулось в это золото, по всему стекает вниз золотое свечение, и все горит тонким, не обжигающим огнем. И теперь можно смотреть на Землю, словно вглядываясь в ясное, бездонно глубокое око, ибо Земля, услышав в недрах своих, что говорят о божественном дитяти, который явится искупить грехи ее, подняла свое тяжелое, темное веко и мечтательно-вдохновенно, и набожно, и молитвенно всматривается в небеса, дабы узреть близящегося Спасителя и в величии его созерцать новую жизнь.

На Западе же о ту пору соткалась в воздухе из роз пламенеющая вечерняя заря — это врата нового Времени, и соловьи заливаются в кустах, звучат призывно трубы и рога, переливаются тихие звуки лютни и шелест флейт, звенит треугольник, и, словно кометы, возносятся звучания, и аккорды собираются в созвездии нового небосклона в гроте из розовых кустов, и звуки грациозно очерчивают свои круги, а созвездия то легко и изящно танцуют, то движутся торжественно и чинно, и все в целом — прелестная картина пестрой суеты, изящная поэма эфирных духов, древнее же Небо с улыбкой взирает на маленькую сценку, своей подвижностью воспроизводящую глубины его же самого.

А у врат нового Времени собралась чудные побег; алоэ широко простерло свои зубчатые листья, жасмин и апельсины стоят в освященных сосудах близ алтарей, фиалка кадит сладостным благоуханием, и отроки, эфебы¹³ в храме нового Бога, несут охапки рыцарских шпор в самом цвету. Когда путник входит в храм, они окликают его приветственными словами, неслышанными и дивными, очищение и освящение в благословениях их.

И се идут с Востока волхвы по золотому мосту,— потому что в страну Заката пустилась мудрость и зашла за горизонт страна Восхода, низко склонились к земле образы юного Времени, стебель лилии уже опустился за горизонт, и сейчас опустится следом прекрасная группа младенцев, Утренняя же звезда горит теперь над ними златым Геспером¹⁴, проливая на лица их мягкие вечерние тени.

Тогда все готовится сойти на покой, Земля видела величие свое, а теперь смыкает усталые вежды, и пришла пора новому миру начинаться, а ветхому погибать, но не в пламени гнева — от огня любви своей сгорит он; и вот в пылании любовной страсти все рушится и истлевает, широко распахивает свои объятия мать Земля, и чада, тесно сплетшись друг с другом в чашечке цветка, погружаются в радостном восторге в лоно ее; набожно сложивши ручки, стоят на антерах¹⁵ маленькие девочки и молятся, прежде чем низринуться в поток любви и смерти, и Геспер бросается в воды вслед за возлюбленными сердца своего, прелестная музыка доносится из поросшего розами грота — то лебединая песнь, и дети, сидя в ветвях, сопровождают звуками лютни радостную песнь умирания, ликуют рога, восторженно поют трубы, все новые слова ласки и утешения исторгаются из груди матери, но все сильнее влечет ее долу страстное томление, и — общий крик радости! — хрустальные волны смыкаются над головами всех, высоко взметнув фонтан воды. Замерши в наслаждении, дети вновь приникли к сердцу матери, а Ночь неслышно простирает звездное покрывало над спящими,— глубокая тишина и покой вокруг, и бдит Сон.

Мы пытались вторить художнику, словами выражая то, что наметил он в образах; богатая поэтическая жила проходит чрез все создания его, и мы следовали направлению ее,— как если бы бесплотный дух, войдя в мир тел, вдохновил по-своему все — и цветы, и птиц, и женщин,

и детей, так что все они, разгораясь пламенем новой, высшей жизни, пьянясь восторгом красоты, сложились бы в единое прекрасное тело, в котором дух жил бы словно Мировая душа — в Весне; так Пoesия приблизилась к пластическим образам нашего художника и вселилась в них, и теперь дыхание ее веет из них, словно теплое весеннее дыхание жизни.

А как назвать нам ту манеру, в которой задуманы все эти образы? Не арабесками ли? ¹⁶ Нет, то будет несправедливо, потому что сотворенное глубоко серьезным умыслом мы сопоставим тогда с легковесными созданиями шутильной фантазии,— верная лишь капризной смене форм, она весело и шаловливо переходит от образа к образу, словно скачет с ветки на ветку, думает найти смысл в одной лишь вольной игре и, подобно остроумию, небрежет более глубоким значением. Арабески — просто лесные цветы в волшебной стране, а ведь высшее искусство плетет из цветов венки и венчает ими статуи богов.

Лучше назовем эту манеру художественной *иероглифической, пластической символикой!* Природа сначала сложила тела из стихий, но затем за то же самое вещество принялась Жизнь и перелила его в формы органического; если теперь Искусство вновь приступает к этим формам, оно в образе своем вливает в них гармонию идеальной красоты; наконец, прекрасную форму постигает Идея, подобно духу, она прилагает к форме еще и слово,— тогда сказывается слово значительное, глубокомысленное, речь священная, которую выслушивать должно с благоговением.

Вполне возможно верить тому, что эпоха, постепенно приучавшаяся к высокопарному суесловию, совершенно утратила непосредственность, свежесть и естественность чувства, с которым нужно приближаться ко всему прекрасному и значительному, что эта эпоха, вполне потерявшая — и не по вине прозы, потому что и проза-то измелъчала донельзя, но по вине холодных, бессердечных заигрываний с искусством и красотой,— потерявшая всякую способность распознавать подлинно живое, так что теперь и сама толпа, когда что-либо новое мощно грядет ей навстречу, начинает робко озираться в поисках тех своих записных ораторов и вождей, которые держат за нее слово и которые сами так заблудились, так запутались, так погрязли в своем самомнении, высокомерии

и партийных пристрастиях, что целая система кривых зеркал нужна им только для того, чтобы собственную косую рожу обращать в обыкновенный пресный портрет, льстящий их самолюбию, а потом, наоборот, и для того, чтобы обращать в карикатуру любую форму красоты,— вполне можно верить тому, что эта эпоха и ведасть не ведает, что ей делать с картинами нашего художника, что слова его искусства невразумительны для нее, что вся его манера, пластическая символика, представляется ей просто бессмысленным извращением.

Но над одним следует все же поразмыслить этим людям — над тем, чего они до сих пор как-то не замечали: музыка обладает и своим собственным значением, однако достигает наивысшего лишь тогда, когда связывает себя с нею, становясь душою музыки, поэзия, когда неясный звук обретает слово, а вместе с ним членораздельность, с которой может выразить себя, когда, напротив, слово совершенно сливается со звуком, вместе с ним, полновесно и горделиво, стремится вперед, на чуткий слух воздействуя словно глас металлической трубы. Придется, пожалуй, смириться им и с тем, что, лишь вступая в подобное соединение, достигает полноты и пластическое искусство¹⁷, что вместе с тем оно вступает в единое тело целокупного Искусства и что низшая красота лишь множит свое достоинство, когда служит высшей — в качестве символического обозначения, когда споспешествует откровению высшей красоты.

Мы же сами по себе намерены утверждать и нечто большее — именно то, что лишь на этом пути возможно дальнейшее поступательное движение изобразительного искусства, что лишь здесь открывается для него подлинный круг пластического созидания. Ибо все то, что хочет жить, должно неустанно идти, стремиться вперед; что остановится в своем движении, то умрет, что поплывет назад — устремится навстречу своей смерти.

Прежние эпохи создавали свое искусство и пользовались им; если и новые поколения хотят жить в красоте и наслаждаться искусством, следует и им согласно с внутренним своим даром творить то, в чем нуждается самобытность каждого из них; ведь их окружает лишь жизнь прошлая, это уже не сила, она остановилась в движении, стала материей, предметом. Ведь силы не сохранишь как мумии, силы остаются молоды навечно, и только

творения их дряхлеют, разве что горные породы сохранят их в окаменелостях.

Когда истинный героизм жил в древних, то и чресла их рождали героев, когда в душах их жили боги, то и руки могли высекать из мрамора богов; но когда умерли в душах боги, а живут в них лишь мраморные отображения их, ничего хорошего не выйдет, мрамор не одушевит мрамор.

В прекрасную пору живописи и в людях пребывало то самое, что создавала она, благословение снизошло на души, очищавшее людей и труды их; словно семена были посеяны, так что краски служили лишь перегноем, из которого тянули соки пышно расцветающие, прекрасные побеги. Но что цвело — отцвело, затихли благословения, утратили животворную силу оставшиеся семена.

А у нашей эпохи есть ли что свое, такой материал, в котором она могла бы пластически творить? Свойственны ей — высота, вольная всеобщность, широкий обзор прошлого, одухотворенный взгляд на все, прозрачность жизни как таковой и сила обобщенных представлений, не сковываемых более чем-либо недвижимым и особенным. Так и творить надо в той среде, в какой дышишь. Отчетливость древнего утрачена, как и благочестивое простодушие средних времен, — будем чтить прекрасные исторические монументы, но творить пластически нужно по-своему, как подсказывает эпохе ее дух, чтобы не изойти в пустопорожних устремлениях и чтобы не оставить памятником себе на помешнице грядущим поколениям одни хижины, руины, выстроенные из кирпича, и художественные подвиги, запечатленные в гипсе.

Если же выразить суждение беспристрастных созерцателей тех работ, что послужили поводом для наших размышлений, то мы можем сказать художнику лишь одни приятные вещи. Они задуманы превосходно, в подлинно прогрессивном¹⁸ направлении, исполнены легко и искусно; любой непредвзятый человек с удовольствием побеседует с образами, говорящими красноречиво, любой порадуетса многозначительной простоте рисунков. Превосходны на первом листе поклоняющиеся в вышине ангелы и младенцы-провидцы на маковых стеблях; бесконечно приятно воздействует лист второй: самой Природе наиболее удалось роза и весеннее утро в Индии, нашему же художнику — группа детей, сидящих в чашечке цветка, и добро-

чинно замыкают всю картину ангельские хоры наверху листа. На третьем листе внутренний смысл, правда, больше тонет в игре внешней формы, которая в целом, пожалуй, и удалась в наименьшей степени, но именно здесь художника, не желавшего выходить за пределы круга детских и женских образов, подстерегали наибольшие трудности, — однако и здесь нет недостатка в прелести и разнообразии, и, быть может, чуть сдавшая пластическая сила недурно означает тем самым духоту полудня. Однако превосходнее всего четвертый лист, многообразная композиция целого, волшебный отблеск, разлитый по всему, богатство красок, какое вызвало бы к жизни исполнение этой работы маслом, взгляд в глубину, открытый для фантазии, которая без труда услышит и музыку на такой картине (хотя музыкальные инструменты обрисованы не очень приятно для глаза), и все это способствует прекрасному, великолепному впечатлению.

Но если бы мы стали рассматривать формы по отдельности, то, конечно, без труда нашли бы некоторые неправильности, прежде всего в применении перспективы, однако художник справедливо возразил бы порицающим его, что как раз при такой манере, когда форма служит орудием внутреннего поэтического смысла, рисунок опускается до уровня каллиграфического письма, — себе же самому он, должно быть, давно уже признался в том, что серьезное искусство всегда стремится к величайшим целям и что такие величайшие цели никогда не достигаются принесением в жертву низшего, но достигаются исключительно в опоре на низшее, благодаря доведению его до совершенства.

Все целое — явление такого рода, что, говоря словами Жан-Поля, следовало бы просто приветствовать его радостными кликами¹⁹; однако наши словоохотливые демагоги, целыми толпами собирающиеся на рынке, ничуть не повинны в столь неподобающих проявлениях. Гёте сказал добрые слова об этих листах²⁰, из других же рецензентов — никто ввиду перегруженности делами не нашел времени упомянуть их. Едва успели критики с глубоко серьезной миной на лице просмотреть гравюры в календарях и виньетки в романах, как короткий год протек и настало время составлять перечень всего, что совершил каждый в течение его.

«ВОЛШЕБНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Рог мальчика умолк, уносится вдаль звон колоколов, затихли инструменты, и закончился песенный круг; те же, что внимали чудесным звучаниям, сходятся и обсуждают между собой услышанное. Не было новым столь тронувшее их души; старые, полузабытые звуки — словно написанное симпатическими чернилами проявилось перед ними в тепле; словно струя мягкого материнского молока, лились эти песни в ранней жизни, словно чистая и прохладная горная вода из сосцов Земли; повзрослев же, люди сами сварили себе ячменную брагу, да заправили ее горьким хмелем критики — и позабыли о старом свежем напитке. А жестокий шум мира еще прежде заглушил поющие голоса, — лишь отдельные, неясные звоны, неразборчивые, невнятные, доносились до них словно сквозь сон, звуча отголосками эха в глубинах памяти; даже люди, глубоко сроднившиеся с ними, едва в силах были вспомнить прежнее, и ходили между ними, и не узнавали их, и смотрели на них свысока, и пренебрежительно не замечали их. Отрок сказал свое слово, и чары рассеялись, занавес, отделявший детство и зрелость людей, поднялся, — открывшееся темное пространство теперь освещено, и выступили сказочные времена человечества, заполненные самыми разными персонажами. Не все хорошо встретили этот спектакль, — этим людям теперь хотелось бы, чтобы в несмысленном возрасте их держали за прядильным станком, а не заставляли выслушивать нянькины побасенки; другие же, души добрые, в непорочные свои лета были где надо, а потому вышли из храма радостные и укрепленные в вере. Многие же полагали, что за венком из свежей ливы винограда, которым встретили их при входе ¹, они найдут молодое, пьяное, пряное вино и жареного быка, но когда им в шутку подали, чтобы помыть руки, расплавленный свинец, то все они отпали и уже не пожелали рисковать вторично, вступая в знакомство с чернокнижниками. Многие представления стали камнем преткновения и для нежных существ; многим захотелось и посмеяться над всем, но только суровый господин, сидевший в ложе, приказал замолчать расшумевшейся толпе ². И тогда многие прониклись самым нелicenseм почтением перед столь замечательным явлением, других же стала душить злоба, и если уж они избежали того, чтобы выказать должное

почтение, то вы наверняка услышите от них бог весть какие неслыханные выкрики. И вот всем этим людям мы и намерены сказать свое слово, не ученое и поучительное, но скромное и безыскусное, по внушению внутреннего голоса, дабы споспешествовать добру добрых и чтобы воспрепятствовать отъявленной злобе тех, кого принято считать противными добру.

Первым делом, что же это за стихотворство такое? Мы думаем, что сперва была поэзия, а искусность появилась потом, что вдохновение предшествовало всему, а строгие правила последовали потом. Нимало не колеблясь, мы веруем, что существует особая природная поэзия³, которая на тех, кто ее творит, слетает словно сон, и ей нельзя научить, и ей нельзя обучиться, и нельзя усвоить ее себе в школе, а сходна она с первой любовью, когда и самый невежественный с первого момента все знает целиком и любит лучше тогда, когда не слишком упражнялся, и хуже как раз тогда, когда старался все поглубже выведать. Мы чтим искусство, как оно того заслуживает, но только больше жаждем природы, и вот почему: мы окружены искусством со всех сторон, тогда как природа сделалась большою редкостью — подобно первопечатным книгам, подобно инкунабулам. Первый-то умелец в своем деле не был ведь ничьим учеником, никто его не дрессировал, никто не наставлял, как выделять изящные чувства, придав им изящную форму. Как амбра, по старинной легенде, скопляется в мозгу кита, так сами по себе собираются чувства в сердце и выходят наружу вместе с дыханием. Главное, что создано было на земле в прошлом, обычно и выходило на свет именно таким образом, а теперь уже надежды грядущего основываются больше на нашем умении, постепенно образовавшемся, наследнике долгих людских поколений. Любой язык прежде всего обретался в устах народа и потом пускал свои корни вовнутрь, в глубины человеческие,— уже спустя много времени ученые занялись исследованием их волокон, проследили, куда они идут, нанесли на карты по всем правилам маркшейдерского искусства и записали в свои грамматики. Ни одна острая мысль не проводится по линейке, и даже ткацкий станок не был собран изобретателем из отдельных частей как продукт мучительного расчета. Всякое образцовое творение искусства вынашивается в сокровенности духовного чрева, вызревает там и

потом выходит на свет дневной так, как выпускала Земля на свет дневной животных и растения — без чрезмерных, болезненных усилий, ставших лишь следствием позднейшего проклятия. Но раньше всего человек неустанно пробовал свои силы в разного рода деятельности — и тогда, в великой восторженности всех жизненных энергий, и вышла на свет поэзия, — вдохновенный в головокружении своем вскрыл себе вены, и полилась веселым потоком жаркой крови поэзия; вот почему поток этот более чем что-либо заключает в себе тайные деятельные силы жизни — и вдали от всякого рассуждения течет он, не способен ни на какой расчет и не приемлет внешнего правила. Сам исток человека — в такой поэзии, в ее любви, оба потока вырываются из земли в одном месте. Но обильнее всего бывают они тогда, когда народы еще молоды, когда жарче кровь, когда она бродит в людях — и под влиянием всяких вводимых благоприличий еще не разжижается в своей основе и не насыщается алкоголем в верхних слоях. Поэтому и природную поэзию, как мы ее наименовали, надо искать подальше — в предутренние часы, когда весь род человеческий, народности, индивиды видят предутренние сны. Тогда характер человечества — это литой, гулкий, звонкий металл, он прост, размерен, величествен, форма верна и правдива, — время ставит острые акценты, а здоровая природа никогда не ошибается и всем пластическим созданиям своим придает нужный облик и истинную сигнатуру. Так огонь по природе любит форму пирамиды, а вода — форму шара, и огонь и вода без всякого геометрического конструирования, которое предшествовало бы тому, сами по себе принимают соответствующее обличье, и аффекты тоже принимают сообразную себе форму, и та самая необходимость, которая производит на свет творение искусства, сопрягает внутри его форму и живущий в ней дух. Пение, интонация, слово, ткань самого звучания — на все это смотрят в поэзии как на что-то внешнее, а на деле все это в ней врожденное, или, лучше даже сказать, поэзия срослась со всем этим до неразличимости, как срастаются тело и душа в органическом живом существе. Со временем множится число устойчивых типов, каким начинает следовать природное пение, — первые эпохи строили из массивных блоков, а поскольку пластическое влечение неутомимо и непрестанно творит, то наконец оно начинает обрабатывать тончайшие камен-

ные кружева, и вот только тогда появляется возможность размежевания внутри поэзии. Прежде все вдохновенно слагалось изнутри, а теперь и снаружи можно подсмотреть, как все делается, — форме можно учиться, потому что существует немало образцов, и готовую форму можно заливать содержанием, уже заранее выпаренным, заготовленным. Новейшие времена превосходно свидетельствуют о том, что такое вдохновение без формы и такая природа без духа вполне реальны. Разве не видели мы, что натуры, совершенно лишённые звучания, звона, развешивают на всех перекрестках свои канаты, натягивают их и отпускают и, настраивая свой поэтический ткацкий станок самым энергичным манером, ткут прекраснейший штоф для своего домашнего употребления, да еще, пока челнок так и снует по переплетенным нитям, пытаются сладким голосом петь под гул станка — то спуют утреннюю серенаду своей половине, то еще что-нибудь в том же роде, — рождают, однако, только деревянный смех, а больше ничего. Так, манихеи считают, что злые духи лепят человеческие тела, прекраснейших дев, а потом расставляют их по земле наподобие сетей — затем, чтобы живущие в царстве света души видели их и, воспламенясь любовью к ним, спускались к ним на землю, после чего волны манящей плоти смыкаются над их головами и они навеки связываются земным телом; подобно этому, и наше время производит на свет таких стихотворцев-искусников, что они способны изливать в слова наискуснейшие формы, изящные сосуды, пригодные для того, чтобы хранить в них все самое драгоценное, но потом они, словно дети на рождество, ставят эти формы, как миски, в уголок, надеясь, что ангел-хранитель положит им туда что-нибудь хорошее, однако ангел немилостив, скуп, потому что они не умеют молиться и вообще не испытывают к нему сердечной склонности. А перед духом они раскидывают хитроумнейшие сети, чтобы тот запутался в них, но только тот огненным видением пронесется сквозь их паутины — так что им остается широко раскрыть глаза и удивляться тому, что ни один огнедышащий змей не запутался до сих пор в их тенетах. И классики и те, кого обычно противопоставляют им, называя романтическими⁴, одинаково бодро и деятельно трудились в этом направлении. Первым, чьи кабинеты ломаются от изобилия гипсовых слепков, несомненно, принадлежала бы пальма первенств-

ва, если бы только не было в распоряжении другой стороны сонетов, а это сила, благодаря которой у нее — преимущество. Эти дотошные инспекторы монетных дворов взвесили весь язык, все украсили своей печатью, определили стоимость каждого слова, перепробовали все возможные комбинации слов и определили, какие из них прилично использовать, перепроверили все кристаллические образования, в которые складываются отдельные элементы. И сколько колес должно быть в машине, и сколько зубцов у колеса, и сколько звеньев у передаточного механизма, и какими делать упоры, и какими — коленчатые валы и выемки... Все это рассчитано точнейшим образом, и теперь согласно предписаниям умелые рабочие составляют такие устройства, которые определяют удары сердца с точностью до шестидесятой доли секунды, показывают фазы Луны, да еще и регистрируют каждый приступ поэтического безумия с указанием точной его даты, — есть, однако, умельцы и почище, из их рук вылетает голубь Альберта Великого, и он ест и пьет, и порхает, и переваривает пищу, и вообще отправляет все естественные потребности⁵. Такой часовой механизм — бесценное хитроумное устройство, порасспросите-ка самих мастеров. Но может ли оно продолжить жизнь рода? И вот тут и выступает наружу все механическое в нем, и оказывается, что душа его всего лишь стальная пружина — или гирия. Нет, мы отнюдь не ценим это честное поэтическое создание меньше, чем оно того заслуживает, у всего есть свое право на существование, все в своем роде, все, что сделано крепко, солидно, должно чтить по заслугам. К настоящему всегда прикреплены две нити: одна нить — будущее, другая — прошлое, и все настоящее — это ведь один день, а не множество дней, так что ни один день не должен начинать все сначала, а обязан усвоить все, что стало и существует, и не предавать это ставшее и существующее забвению, потому что в ином случае сама сила дня будет потрачена на бесплодные повторения пройденного. Все, что ни делает человек, таково — он дает будущему, берет у прошлого. Одно — деятельность истории, другое — созерцание истории. Длинная колоннада ведет в прошлое. Между колоннами стоят древние изваяния, толпа, разинув рот, теснится у входа, эту колоннаду продолжают строить за поденную плату, и только у архитекторов есть план целого, и только они, зная, что

есть, что было, могут прочно утверждать и возводить то, что будет, становящееся. Это значит, что подвергать нападкам изучение образцов более раннего искусства было бы просто неразумием. В наши дни искусство нуждается в большом подготовительном аппарате — само оно сделалось ведь неодносложным, многочленным, словно сюда, оно расходуется на слои пестрых блестящих листочков и уже не напоминает гигантские наслоения рифов. Однако полагать, что изготовление литейных форм — это самая лучшая наша поэзия, и не понимать того, что такое занятие, само по себе весьма полезное, лишь готовит книгу примеров, чтобы ее листал гений грядущего⁶, — все это удивило бы нас, если только не знать странной игры оптических обманов, которую рождает самомнение. Сначала много шумели о том, что гений вообще не нуждается ни в какой форме, что он мчится вперед словно ручей, сбегаящий с горной высоты, словно огонь, расправляющийся с сухостоем, — потом сюда поспешили резчики форм с цепями, с веревками, они поймали буяна шалуна и теперь держат его в тесном заточении. Тысячью булавок они прикрепили Прометея к анатомическому столу и теперь сзывают учеников, студентов со всей земли, чтобы присутствовать при вивисекции и наблюдать за нею.

Из этих работных домов, уставленных ткацкими станками, — мы их ценим безмерно, но не любим — вырвемся же на волю, выйдем на простор природы. Она — на страницах нашей книги. Множество часов, и часов каминных, и часов с флейтой, и часов с кукушкой, часов гудящих и часов гремящих цепями и звенящих пружинами и мерно и медленно стучащих ровно шагающим маятником и трущихся зубцами и поверхностями колес, — оно просто оглушило нас; теперь же, когда из грохота мастерской мы вышли в самую жизнь, как приятны нам чистые, простые ходы в наших песнопениях. Нас не искушает возможность назвать эти песни той самой природной поэзией, о которой шла у нас речь выше. Такую поэзию в ее первозданном виде по большей части унесли с собой в могилу ранние поколения людей — они ведь все забирали с собой, что было мило им: и жен, и коней, и рабов, и оружие. В могильных курганах и по сию пору находят среди костей золотых пчел, и шпоры, и перстни, но только все это распадается в прах, едва соприкоснувшись с лучом света. Лишь отдельные интонации, некоторые основ-

ные аккорды древних песнопений живы, и мы утверждаем: в народной поэзии они слышны отчетливее всего. Ведь такая поэзия распространена шире любой иной, и точно так же и во времени достигла она наибольшей глубины — мощным корнем она вертикально уходит вниз, в глубины времени, тогда как благородная поэзия больше расходится своими корешками по горизонтали, под самой поверхностью земли. Благодаря преемственности часть древнего металла передавалась из поколения в поколение. Ученые-то давным-давно отrekliсь от этой поэзии и перестали заботиться о ней,— народ же хранил ее наравне с древними обрядами. Правда, всякий век вносил в нее что-нибудь свое, особенное, однако почерпнутое все из того же источника, из которого черпал и самый первый век, так что, как старое доброе вино не теряет ни природы своей, ни переменяет своего названия от того, что в течение долгих лет из него брали известную меру, доливая затем вином нового урожая, так и эта древняя влага,— сколько веков ни сочилась она, а все равно хранит мягкий свой огонь. Его мы и считаем стихией этой поэзии — отдаленнейший исток, откуда вырвалась она на свет. Но как поток реки спешит через времена вдаль и бесчисленные притоки втекают в него, так есть много притоков и у этой поэзии, и всякий со своим источником, и все они служат иными стихиями и входят в состав целого. Потому что влечение к пластическому созиданию не ведает передышек, и творит, и жизнь простирается на все времена. Пока не было замкнутых поэтических школ, вся народная масса принимала в свою среду поэтов, и они были лишь устами народной поэзии, потом поэты отделились от массы, но все еще крылатыми посланцами сновали песни поэтов между поэтами и народами, но напоследок школа поэтов вскарабкалась уже в такие выси, что народ по большей части попросту потерял их из виду, но только от этого древние песнопения не умолкли, а, напротив, народ, положившись на себя, пожалуй, еще умножил их число. То были благочестивые времена — и в живописи ⁷ остались от них прекрасные памятники, глаз радуется им, но никакая история искусств не назовет нам ни создателей, ни времени создания их, потому что художник создавал творения свои не ради того, чтобы пышно увековечить свое имя. Именно с тем умонастроением создана и большая часть песен ⁸, — с незапамятных времен они у всех на устах,

но они без отца и матери, безмянны, и никто не скажет, кто первым спел их; внутреннее совершенство их обещает долговечность внутренней жизни, и не нуждаются они в стороннем свидетельстве своей жизнеспособности. Родившись на свет, они народностью своего тона поразили толпу — народ в целом удочерил их, стал их приемным отцом; однако именно поэтому нам кажется правдоподобным, что все они — дети любви и скоротечного вдохновения. Несомненно, многие из этих песен пущены в народ теми, кто ни до, ни после этого не писал ничего в поэтической форме. Человек просто угадал какой-то ясный, светлый, благой момент своей жизни, высек одним ударом голубую искорку молнии, и вдруг вся окрестность озарилась электрическим светом брызжущих искр. И все пришли в волнение, не очень раздумывая над тем, откуда вдруг такой удар молнии. Во многих песнях прямо сказано, что созданы они за бокалом вина, в радостную минуту жизни, меланхолические же песни выступали наружу, как слеза наворачивается на глаза, как громкое рыдание из глубины сердца, так что плачущий, скорее, хотел бы скрыть свои слезы; в одной же из песен дается шуточный ответ на вопрос, откуда она взялась, — три гуся принесли ее из-за реки. Почти все песни, еще прежде чем сделаться всеобщим достоянием, перестали быть собственностью одного лица, и, что касается многих, целая община вспоминала о своих правах и многообразно перекраивала песни в зависимости от настроения и господствующего склада умов. Лимбургская хроника⁹ немало рассказывает о песнях, какие в свое время певали на Рейне и на берегах Лана, и о том, что мелодии песни и само содержание их нередко менялись, о том, что одно время у всех на устах были песни одного монаха из Франконии. Каким-то радостным гулом пронеслись добрые времена недорогой жизни — века тринадцатый, четырнадцатый, часть пятнадцатого; лишь иногда и только местами нарушали спокойный ток этой жизни голод и чума, вражеские набеги, нашествия саранчи, избиение жидов. Позже самые обстоятельства жизни сделались тяжелее, дороже стали радости жизни и сильнее — всяческие бедствия, так что жиге делалось пение хоров, меньше нового появлялось на свет, было забыто немало старого, княжеские дворы перехватывали хорошие голоса, место сочного металлического звона заняло порхающее легкомыслие звучаний, и пев-

чие птицы улетели вдаль, зато в кустах расплодились стаи жирных овсянок. Большинство-то народных песен было создано раньше. А в наши дни, когда что-либо дельное и проникающее в жизнь всякого создается лишь в порыве политического энтузиазма, была произведена на свет лишь одна настоящая уличная песня — это «Марсельский марш»¹⁰, что вдохновлял французов на битву и победу, — в это же самое время немцы ворковали себе под нос песню «Радуйтесь жизни»¹¹ и тем самым издали приветствовали ту безумную погоню за наслаждениями, которая обуяла французов после недолгого периода напряжения всех сил. Вместе с модами индивидуальная поэзия высших сословий стала проникать в народ, в пестром хаосе плавают попеременно оперные арии, баллады, песенки из альманахов, и ничего уже народного, характерного не выделить нам в народном пении, за исключением того, о чем мы говорили, за исключением пережитков древних песнопений.

Поэтому издатели «Волшебного рога» и заслужили себе венок из дубовых листьев тем, что сделали для своего народа, — они спасли от гибели то, что можно еще было спасти¹². Как пасечники, они терпеливо собирали кружившихся вокруг них пчел, созывали их и заклинаниями, и музыкой, и пением, и успели собрать до того, как рой улетел прочь, и приготовили для него улей, где пчелы смогут теперь перезимовать. Как светлячки окружают своими огоньками гниущее растение, так старинные замки, соборы и часовни, статуи и поросшие плющом стены окружены бледным мерцанием сказаний, легенд, дотлевающих в песнях и романах, пока древние руины окончательно не рассыпались во прах. Зуб тления беспрестанно точил древние строения, хозяйственные люди колонна за колонной растаскивают их на постройку собственных маленьких и уютных домиков, где можно отдохнуть и насладиться жизнью. Темный дух, простирающий крыла над седыми развалинами, — он вынужден удалиться прочь, потому что люди день за днем, пока силы его скованы, разносят камень за камнем обиталище его, и он даже не узнает уже ни дома своего, ни родины своей, где жил он, пока крепки были его силы. Столь уже многое навеки утрачено историей, к столь многим языкам, иероглифам, клинописи потерян алфавит. И эти старинные каменные письма мы тоже не смогли бы прочесть,

если бы бдящий над ними дух еще раньше не начал бы дело собирания, доведенное ныне до конца, если бы еще раньше, когда разрушение и одичание не заходили так далеко, не спас он часть этих памятников¹³. В нашем сборнике расположены по порядку и надписи, и статуи, и фрагменты, и искусная резьба; по стенам развешаны блестящие доспехи, утварь, оружие, орудия труда разложены по своим местам,— все это не ссыпано как придется, и редкости не просто свалены в кучу, нет, все расположено в особом порядке острым разумением, так что одним духом проникнуты все образы, и все они, слагаясь воедино, составляют члены целого тела. Дух народа почил на всем целом.

А поскольку эта поэзия, как никакая другая, служит верным зеркалом народной жизни, давайте вновь разбирать и читать в нем сущность и облик народа, черты его характера и его породы. Именно потому, что наши новые времена сделались в своих очертаниях какими-то неясными, туманными, размытыми и сама печать их стерта, а гладкость и глянец металла никак не дают рассмотреть чистые формы в игре слепящих отблесков, им и приходится, чтобы постигнуть все же самую основу своего бытия, обращаться к формам значительно более связным, четким, к таким, где всякая черта еще прорезана остро, отчетливо. Ведь если моллюск породил жемчужное зерно, то сам он может и сгнить,— драгоценность останется и будет по-прежнему отливать своим перламутровым блеском. Немало таких зерен нанизано в нашем сборнике на одну нить,— эпохи, сменяя друг друга, сносили сюда самое лучшее, что было у них, и таким образом здесь накоплен существенный остаток всего того, чем жил народ, того, что занимало и увлекало его,— наверное, нетрудно сложить из этих элементов общие очертания целой личности народа¹⁴.

[II.]

Все то отдельное, что пробилось из души в лирических выделениях¹⁵ ее, в нашем разборе словно само собою сложилось в единое, драматически-эпическое целое. Ибо одна незримая связь пронизывает все вещи, и, как две капли воды, соприкоснувшись, сливаются в одну, так что даже великий океан состоит лишь из таких слившихся капелек, так никто не может устраниться от великого

архитектонического плана, начертанного самим ваятелем целого и выявляемого его творением. Уничтожьте дурное и подлое, и все доброе соединится само собою, и внутренняя целостность всего пробьется наружу даже и в тех частях, что лежат поодаль. Сам народ раскрыл в этих песнях свои недра,— все то, что в истории сковано раздором, распрей, войной, потому что именно в истории и протекает этот процесс отделения пустопорожнего и чужеродного от здоровой массы целого,— все это в поэзии просветляется, и все это, как только неукротимая греховная материя извергнута, оказывается ясным и рассудительным для самого себя целым. Обыкновенно истину ищут в самой жизни, а в поэзии — видимость и изящный обман; нам же, совсем напротив, представляется, что только хорошая поэзия и бывает необманна, а обыденное течение дел — лишь храмина лжи и обмана. Разве когда-либо обманывал взор, в который излились богатства души? Разве в минуту подлинного вдохновения и горячего чувства не рассеивается, словно туман, все дурное, что хладнокровно замыслил равнодушный ум, разве по мере охлаждения чувства прежние туманы, окружавшие душу, не сгущаются вновь? Разве истинное чувство сомневается когда-либо в самом себе? Лишь потому, что источники в человеческой груди бьют не постоянно, а то избыточно льются, то совсем иссякают, в жизнь нашу проникают нерешительность, непостоянство,— вместе со спокойным рассуждением к человеку возвращается и осмотрительность, и разумение, возвращается и способность выбирать, но тогда трезво мыслящий человек, в отличие от бога, редко выбирает наилучшее, еще реже выбирает он и наихудшее — что бывает от внутренней робости, скованности,— чаще же всего выбирает он некую нейтральную смесь дурного и хорошего, а это и есть — обыкновенное. Поэтому следует думать, что любой народ — не хуже своей поэзии; печально обстояло бы дело с немцами, не будь они лучше, нежели их история,— если в поэзии они говорили на языке своего сердца, то в истории они вынуждены были выучивать любое чужестранное наречие и по причине малодушия почти забывали свой родной язык. В истинной, то есть одновременно поэтической, истории вообще не ведется счет ни годам, ни векам, если не было, пока длились они, ни единой минуты вдохновения; но ведь уже давно немцы новейших времен с величайшей готовностью публикуют

в анналах своей истории грязные листки,— когда они выходят из-под пресса, они давят на глаза, начинаешь плакать. Если немцы не хотят, чтобы реальность их существования совершенно уничтожила их внутреннюю поэзию, само ядро их бытия, им надо поступать так, чтобы лучшая часть их натуры постоянно обличала случайно сложившиеся, внешние условия существования,— только тогда они смогут рассчитывать на то, что сумеют оправдаться перед историей, как поступали другие народы, и она простит им их теперешнее отсутствие на исторической сцене. Конечно, поэзией не изгонишь чужую силу, зато благодаря поэзии силе можно противопоставить силу; и в самой большой беде человек еще не погиб, если его душа сохранила способность резонировать, подобно музыкальному инструменту,— деревянная же, не ведающая внутреннего звона натура навеки останется в услужении у насилия, потому что так решила сама природа. Поэтому, если в народе сохранилась такая полнозвучная, звонкая и насыщенная внутренней энергией поэзия, это утешительно; внутреннее качество такой поэзии само свидетельствует о ее правдивости, а что стала она поэзией народной, доказывает, что истина ее сохраняет не только индивидуальное значение для поэта, но что во всей массе народной отыскалась общая черта, слившаяся в нераздельности поэта и народ. <...>

Однако если мы захотим присмотреться к собственно историческому в этой поэзии, то при том, что прежние собрания стали редки или погибли вовсе, итогом исследования будет лишь нечто фрагментарное. Такая поэзия, не будучи аристократической, не ведала геральдической науки, не придавала значения правильности генеалогического древа, и мы уже упоминали, что в этом смысле она была совершенно сходна с ранней живописью по своей безыскусной набожности и по щедрости, с которой раздаривала все свое, не притязая ни на что. Многие из стихотворений, без всякого сомнения, не индивиды, а целые семейства; они росли вместе с людскими поколениями. Одно отмирало, тем свежее вырастало новое,— они во все времена росли как семейство полипов, и потому нелегко рассмотреть во всех этих разветвлениях, где же первоначальный материнский ствол. <...>

Именно потому, что у поэзии нет истории и, следовательно, невозможно разрабатывать ее исторически, мы хотели

бы защитить издателей сборника от обвинения в том, что они недостаточно соблюли историческую верность в композиции книги и в обращении с текстами. Они включили в книгу, особенно в первый ее том, некоторые свои стихотворения, многообразными средствами восстанавливали древние и создавали связное целое путем соединения разрозненных частей — и допускали все те вольности, которые идут вразрез с историей жанра как таковой. Но издатели и не намеревались создать хронику немецкой народной песни — при необъятной широте этого жанра, включающего в себя и много дурного, это было бы неисполнимое и неблагодарное предприятие, — им хотелось совсем иного, а именно хотелось собрать воедино все лучи, рассеянные в народе, и на самом тесном пространстве явить то, что разошлось во все стороны, так что одно потеряло связь с другим. Нередко бывало так, что от хороших песен осталась лишь горстка фрагментов. Тогда острый ум стремился так объединить эти фрагменты, чтобы из чуждых членов различных образований вырастал все же единый образ, чтобы не было в составе его ничего противоречащего целому. Такая игра едва ли мыслима в скульптуре, но в поэзии она вполне допустима: что же касается стихотворений, добавленных издателями, то тут главное — в том, отвечают ли они духу народности, чтят ли они этот дух или же в них выходит на первый план субъективное настроение поэта, а следовательно, в чистую массу целого вносится некий чужеродный элемент. Однако в нашей книге и все старинное и все заново сочиненное льется в одном ключе, хранит единый характер, так что было бы затруднительно сказать решительно и определенно, не располагая косвенными свидетельствами, где кончается поэзия старины и где начинается сочиненное вновь. Но ведь поэзия не то что наука; историк должен собирать то, что находит, любой присочиненный им факт — это ложь, за которую он должен понести ответ. В искусстве же лживо только безобразное, и создания искусства привязаны к своей эпохе лишь фактом своего возникновения, а не для созерцания. Поэтому и стихотворения нашего сборника можно рассматривать так, что, созданы ли они сегодня или много веков тому назад, — это все равно, в их существовании от этого ничего не меняется. Любое творение, если оно отвечает их духу и характеру, тем самым уже принимается в их общность; все же чужое, низкое, даже если и росло

оно, словно сорняк, долгие века, извергается, исторгается из общности. Если бы кто-либо из зодчих завершил Кёльнский собор — таким, каким был он задуман, — то перед созерцателем этого творения исчезли бы столетия, разделяющие основание и завершение его; весь собор как единое создание принадлежал бы нашему времени, а вместе с тем и старине ¹⁶.

О СОЧИНЕНИЯХ ЖАНА ПОЛЯ ФРИДРИХА РИХТЕРА

Когда, рассказывает старинное предание, демиург, творя вселенную, смешивал в огромном кубке мира стихии, тогда летали над бродящим веществом Мудрость, душа всепроникающего созидательного света, и Фабула ¹, прекрасная мать всего живущего на свете. И все, что искусно измыслил в духе и восприял в мыслях сердца ваяющий творец, все то Мудрость и Фабула исполняли на деле, а когда вещество разделилось, и все тайны и сокровища ночи погрузились на дно вод, и приветливо прояснился эфир, и небо в славе своей увенчалось диадемой из двенадцати знаков, и по эфирной тверди поплыли светозарные духи выси, — тогда Мудрость и Фабула поселились на блаженных островах посреди хрустальных потоков и стали высевать семена идей на обширных звездных полях неба, земле же должно было радоваться пестроблещущему кладу в своем чреве. Но только жившие в земле цари всех металлов, род необузданных насильников, сошлись вместе, решили приобщиться к небесной красоте и, подобно звездам, сверкать в расщелинах земли, и они сговорились слиться воедино в самом благородном из их числа, а тогда земля стала шаром и обратилась в золотое зеркало мира. И все стихии смотрели изнутри Земли на небо, пользуясь зеркалом как светлым оком, звездам и небесным духам пришлось по нраву отражаться в ясном зраке Земли, они опускали свои взоры в ее бездонную темень, стихии стали схватывать и связывать их лучи, а тогда из глубины в зависимости от влияния, какое оказывала каждая из звезд, пошли расти травы, и цветы, и животные, каждое по роду его. Но небесная Фабула тоже увидела светящуюся драгоценность глуби, — когда та сверкнула в небесных лучах, впитанных ею, Фабула с женским любопытством засмотрелась в волшебное зеркало и, с радостью увидев в нем свое собственное, уменьшенное изображение, протянула это золотое яблоко своему более суровому брату и супругу ²,

уговорила его посмотреться в зеркало, и он тоже заглянул в манящую глубь. А тогда волны ее темного моря сомкнулись над головами смотрящих, и стихии начали жадно, томительно, страстно впитывать в себя оба изображения, и они, приняв земное тело, возлегли подле небесных своих образов, и вот, когда подоспело время, родились на свет близнецы — Философия и Поэзия,— и уродились они в мать и отца, и от них пошли все роды мудрецов и поэтов. Зачатые в сладострастии и пороке, в грехопадении, родились они у небесных родителей, с печалью видят небесные силы, что их чистый свет замутнен в них; царство первоначальных истины и красоты вечно сияет в вышине, но, подобно тому как чистая и беспорочная голубизна эфира еженощно схватывается холодом, точащимся из земли, и течет и застывает капельками росы, так и вечный огонь лишь вяжется в поэзии и философии соками земли, задерживается нечистыми испарениями и с каждым новым поколением лишь наново искажается и извращается. Но что умирает таким путем для неба, радостно возрождается на земле, в утеху ей, в искупление греха, в обновление сил; поэтому она раскрывает само свое нутро нисходящему с высот свету и ощущает себя согретой в самых недрах мягким теплом жизни, ощущает себя напоенной и освеженной дыханием чистейших ветерков. Само эхо, что принесли с собой падшие, уже приводит в звучание весь немотствующий мир тел; отблеск великолепия изливается множеством ярких и радостных красок. И дух окрылен, и, как небесные птицы, кружат они в высоте, словно кондор над вершиной горы, словно райская птица, что никогда не касается земли. Паря над землею, они следуют за потоком времени, и, когда наступают спокойные промежутки, безветренные хальцедонии³, тогда они, подобно зимородкам, гнездятся на волнах потоков. Они живут в любой стихии и, словно птица Пиравста⁴, радостно воспаряют в огненных струях; земля и скалистые породы не помеха им, как и гномам, потому что земля для них — все равно что воздух, а огонь — все равно что прохладная ключевая водица. В особенности поэты — они прилетают из далекого иного света, только чтобы вить гнезда и петь; как у персидской бюльбюль, между ними и розами царит согласие да любовь, и, когда на целой земле или у какого-нибудь народа наступает время цвести розам, это значит, что и поэты уже недалеко, тогда всем приятно слушать их пение.

Из глаз их вырывается пламя, что взяли они с собою с небес, и тогда ночь, окружающая их, освещена огнем, который, как взгляд волшебной птицы в старинной легенде, оплодотворяет семена в земле и зародыши в яйце. Источники эти льют эфир вечной красоты, тот, что окружает звезды, и, словно нефтя, разливается он по поверхности земли, и, как слеза остужает огонь глаз, так остывает пламя внутреннего вдохновения в художественном творении, изливающимся из них в их внутренней взволнованности, как жемчужина из раковины; ибо, говорит Гераклит, огонь умирает от воздуха, воздух же — от воды⁵. Подобно тому как свет весны, всякий раз новый, тклет себе покрывало из листьев и цветов, пользуясь прахом и влагой, так тклет свет чистой, беспорочной красоты земных гениев, пользуясь эссенцией нервов, гении же ткнут свои творения из праха и влаги. Ибо земной материал отведен им, и сами они высажены творческим началом на землю, и во все времена стоит над их головами великий эпос мира, каждый из них стремится, как подсказывает ему чувство, свести на землю одну его песнь, пытается пересказать ее земным языком, и так все времена и все поэты, увлеченные одним прекрасным и всегда тщетным порывом, поэтически творят все одно и то же поэтическое творение, но любых усилий мало, потому что и творец и творение оба лишь выгоревшие солнца, шлак, остывшие планеты. Конечно, гений возжигает факел, горящий в ночи, но только и само пламя факела питается ночным началом, им живет и с ним затухает. Любые фрагменты великого эпоса, какие есть у нас, — это упавшие на землю метеориты, осколки яркой кометы, которая, пылая и горя, пронеслась некогда по эфиру, — однако, каковы бы они ни были, их выставляют в храмах, их почитают все, подобно камню матери богов⁶ в Пессинунте⁷.

Если этот миф, повествующий о происхождении искусства и его судьбах, применим к какому-либо поэту, так прежде всего к нашему. Разве не ходит он между нами, и язык огненный почил на его челе, разве все нервы его не пронизаны чистым пламенем вдохновения, разве не живет в его сердце кроткое тепло, то тепло, которое порождает неземной луч света, преломляясь в крови, когда, послушный движению любви, нисходит он на землю? Словно любопытные дети, заглядывающие через стеклышко в волшебный фонарь, — так смотрим мы ему в глаза и

видим, что происходит в сокровеннейших глубинах его души, мы видим, что в сновидениях его воздвигается лестница на небеса и спускаются по ней ангелы, тогда, вместе с Иаковом, мы говорим: истинно Господь присутствует на месте сем!⁸ Как кормилица Кришны, запоздравив, что младенец натворил что-то неладное, открывает ему рот и вдруг, изумленная, видит во рту его и землю во всем ее великолепии, и звездное небо во всем его величии, и суммару⁹, и девет¹⁰, собравшихся вокруг бога и молитвенно склонившихся перед ним,— так и мы: он откроет рот, а нам открывается вид на высший мир, и в звездном сиянии его слов мы видим пролетающих духов неба. Когда он разверзает пред нами небеса, то, словно снежинки, ослепительно яркие, серебристые, чистые, без числа кружат идеи в голубизне неба, и земля под этим небом лежит не тронутой ветром гладью морской; и тогда погружает он руку в прозрачную волну и, как Ямвлих, достает из источника земного вещества небесного Эрота в облике милого, прекрасного, несказанно прелестного мальчика¹¹. Но не всегда капризная стихия так легко дарит ему свои сокровища,— иной раз она предстает потревоженной, замутненной, взбаламученной, пришедшей в движение до самого дна: тритоны, играя, выплывают на поверхность, наяды поют и водят хороводы, весело прыгают дельфины, все чудища поднимаются из глубины и спешат на нечестивый пляс, широкомордые рыбины с невиданным взглядом, тысячерукие полипы, морские звезды, кольчатые драконы, моллюски, запертые в фарфоровых башенках,— и, когда поэт летает, погруженный в размышления, над этим бесовским роением, море присасывается к его чреватой громами туче, возникает смерч, и в нем кружатся между небом и землей все эти странные порождения морской пучины, словно заключенные в сосуде из сновидения апостольского, нисходившем на землю со всем зверьем, какое только есть на свете¹², и творец всего этого призрачного сброда расхаживает довольный, он подобен апокалипсическому великану, у которого ноги — колонны, а лицо — Солнце¹³. Но если юмору такой смерч — радость и игра, то земное все же весьма часто дает поэту почувствовать свою власть и весомость,— не все вещество плавится в его циклопической кузне, не все поддается формотворящему пламени, но многое самолюбиво и неподатливо-твердо стремится сохранить раз

принятую форму, а тогда уже не просто вкладывается в создаваемое. Подобно потоку лавы вырывается тогда огненная река из раскаленной печи и стремится прочь и, остывая, не дает колокольного звона, не становится податливее и не желает принимать волнистых очертаний, упрямая, как металл. Не всегда нашему поэту бывает угодно пластически передавать внутреннюю сигнатуру вещей¹⁴ внешней формой, как того требует искусство, чтобы она становилась понятной сама по себе, но нередко он записывает эту сигнатуру клинописью или иероглифами на поверхности вещей, своевольно выдавая то знак за законченный образ, то, напротив, образ — за носителя знака, и потому его произведения напоминают местами египетские храмы, сами стены которых словами могучего древнего священного языка вещают о неземном: звери и всякий скот, травы, цветы, существа всевозможного рода возглашают славу небесам¹⁵, все на свой лад и всегда превосходно, всегда глубокомысленно¹⁶, но только не прекрасно в греческом смысле.

Упомянув греческое искусство, мы как раз почувствовали, сколь необходимо не спешить с оценкой нашего поэта, а прежде всего договориться о том, в каком вообще отношении находится наш поэт и вся наша эпоха к древности, — потому что ведь именно недоразумения, какие существуют в этих вопросах, подавали, да еще и теперь подают повод для почти всех неверных, несправедливых суждений о нем. Но поскольку сейчас весьма неуместно было бы распрстраняться об этой материи, то мы прибавим лишь немного к уже полученным результатам исследований, и это немного, на наш взгляд, едва ли оставит много места для дальнейших заблуждений. Начнем сейчас с того тезиса, что положение древнего искусства в его сфере подобно положению древней математики, от Евклида до Птолемея и еще далее, в ее сфере. Знание древнего геометра просто, завершено, замкнуто, и столь же ясно, так же покоится в чувственном созерцании искусство того времени. В геометрии Евклида все пребывает поблизости от нас, прямо перед нами, в конечном, в том, что обозримо единым взглядом, все выражается в рациональных числах, теоремы служат как бы пластическими образами, цепочка доказательства все сводит в единую группу словно на исторической картине, математическое созерцание остается в самой низшей сфере — в сфере природы; такая геомет-

рия — словно чистое конструирующее осязание, всякое положение охватывается ею со всех сторон и так понимается, постигается; геометрические формы схватываются ею такими, каковы они сами по себе, а не такими, какими они представляются глазу в бесконечности пространства; наконец, такая геометрия рассматривает форму лишь как границу конечного, не задумываясь над тем, что такая граница есть в то же время и ограничение бесконечности. Она остается в сфере простого и определенного, все ее конструкции как бы первозданны, величественны, прочны, поэтому и площадь всегда можно определить и представить в виде простейшей формулы — каковы, например, площадь параболы у Архимеда¹⁷ или площадь луночек между двумя полукругами у Гиппократы¹⁸. В совершенно ином направлении, в поступательном движении вперед, развился анализ новейшей математики¹⁹. Математическое созерцание распрощалось с пластическим осязанием и сделалось видением (видением хаоса многообразно сплетающихся друг с другом кривых в безмерности пространства — в высшей геометрии) и слушанием (слушанием гармонического, сплетающегося звона корней чисел — в формулах алгебры, с их чудесной искусностью). Как только в математическом учении было признано начало бесконечного, так сразу было получено, с одной стороны, бесконечное множество трансцендентных кривых и соответствующих им уравнений всех степеней и, с другой стороны, на том положении, что соотношение бесконечных, исчезающих в конечном величин может быть выражено в конечных значениях, было основано все дифференциальное исчисление. Благодаря всему этому человеческий дух безгранично обогатился в том, что касается безграничного созерцания, зато он лишился округлой, прочной, основательной близи, — молниеносные формулы древних, которые как бы в одно мгновение, одним движением решают проблему, уступили место бесконечным рядам, которые выражают предмет путем постепенного приближения к нему с возрастанием точности, — они хотя и не решают вполне до конца ни один вопрос, все же ни один вопрос не оставляют вполне неразрешенным. В результате вся наука значительно выросла и одухотворилась; из мира планетарного она поднялась в мир солярный, — не случайно ей удалось подчинить своему расчету и строение мироздания. По тому же пути последовало за нею и искусство. Уже древне-

греческий храм, с его простыми и внушительными пропорциями, с его прекрасными ордерами, с колоннами, которые поставлены так, как если бы единым махом было создано единственно верное, так что каждый ордер, подобно теореме Пифагора о гипотенузе, заслуживал бы того, чтобы за него принесли в жертву сто быков²⁰, — разве уже древнегреческий храм не выглядит так, как если бы древние геометры создали в нем памятник своей науке; разве не вырывается из этих творений наружу дух так, как из прекрасного, наделенного гармоническими пропорциями тела, так что сам храм — это бог, это собственный дом бога. Но совершенно иной красотой и совершенно иным духом наделен в более новые времена облик готического собора, — это уже не дом богов, а дом Бога. С тысячью своих колонн и связок, с искусными сплетениями арочных сводов, сотами приделов, пышно растущим лесом пилястров, тонкими прожилками листвы орнаментов, не уподобляется ли готический храм гигантской дифференциальной формуле, составленной из корней и степеней, показателей и коэффициентов, произведений и частных, — такой формуле, которая, скажем, выражает мистическую проблему трех ипостасей в христианской Троице, стремится к интегральной целокупности в башнях собора и голосами своих колоколов возвещает христианскому миру, что тайна разгадана? Ибо есть одно общее стремление у искусства новых времен и у новой математики — стремление выразить бесконечное конечными величинами, пользуясь дифференциальными методами, тогда как древнее искусство, скорее, стремилось достичь конечного и чувственного. Поэтому новое искусство отвернулось от пластики и с большей любовью обратилось к живописи, поскольку цвет, как абстракция вещества, более гибко приспособляется к форме и при своих нескончаемых градациях предоставляет бесконечному больше слов, чтобы выразиться; в своем собственном мерцании краска играет отражением идеального. Поэтому и новая музыка прибавила к древней искусность письма и гармонию, а тем самым обратила древнюю пифагорейскую музыку в алгебру, совершенно не ведающую границ, если говорить о ее пределах, в такую алгебру, у которой есть формулы для невыразимого — когда язык уже молчит. Таков и характер новой поэзии, — с тех пор как она возродилась в Средние века, с тех самых пор, можно сказать в шутку, как Данте

двумя своими конусами — Раем и Адом — впервые ввел в поэзию коническое сечение; этот дух поэзии проявляется в ней по сей день и все время находится в непрерывном поступательном движении.

Если вернуться теперь к нашему поэту, то мы должны будем ясно осознать, что он живет и творит совершенно в этом смысле и что он собирает в себе как в средоточии все стремления своего времени. Его творения подобны индийскому изображению Говинды: бог едет на слоне, а слон составлен из тысяч сплетенных тел баядер, и в руках они держат опахала, и опахала эти — распущенные хвосты павлинов, и волосы их переходят в змеящихся мадхави, побеги которых оплетают весь колосс пестрыми ленточками змеек, а из глаз змеек в свою очередь вырастают водяные лилии, в чашечках которых качаются колибри, и поет кокила²¹, и видны сквозь листву блестящие фламинго, а сами девушки, цветы и птицы вновь сложены из крылышек бабочек, из цветочной пыльцы, из разноцветных ракушек, из самоцветных камней, из электрических искр и переливов света, и скрытый внутри магнит искусства связывает все это в одно живое, законченное целое. Как одна теория порождения строит организм из монад и микроскопических змеевидных телец, так юмор нашего писателя в свою очередь обращает в инфузорию весь мир со всеми его формами и обликами, а его пластическое влечение воспроизводит ее в новой, высшей форме, элементами которой служат формы мира, — так целые солнечные системы стоят мелкими камешками мозаики на черном фоне безмерности неба. Да разве и мы сами со всеми нашими целями и устремлениями не то же самое, что идущие в рост и цветущие вершины великого окаменелого древа истории, корни которого, превратившись в металлические жилы, уходят в недра царства минералов, в то время как все минувшее громоздится вокруг нас горами чернозема, из которых мы, строя наше вещество, почерпаем атомы миллионов разрушенных существ? И для искусства разве не любое время — настоящее и не все дальнейшее — близко?²² Разве искусство не вбирает любую весну прошлого в свою новую весну, отцветшую юность — в палингенезию²³ своей вечно непреходящей жизни? Ибо природа все время новая, а притом вечно одна и та же, искусство же всегда одно и то же, но зато вечно иное, как и жизнь, отблеск которой представляет искусство.

От поэта более новых времен нельзя требовать того, что было в древности, — несложности в простом, однако вполне можно ждать, что поэт достигнет простоты во множественности, что он достигнет чистого созвучия посредством хаотических звучаний своей поэзии. Колоссальные изначальные впечатления в душе человека, главные металлы, какие звучат в ней, планеты, которые в ней правят, — все это, правда, древность знала не хуже самых новых времен, однако ей по большей части оставались неведомы ни многообразная сплетающаяся игра иных элементов, астероидов, ни мир комет, наделенных редкостной свободой. Именно потому же, почему и наша флора присвоила себе растения всех широт, наша поэзия и венки уже не составляет, как древние, из лепестков розы, налагаемых друг на друга словно чешуйки, а искусно сплетает воедино всю пышность наших цветов, — так радуга, венчающая чело Солнцебога, составлена из всех лучей влажного и мечтательно проясненного света его очей, когда смывает с высот Олимпа, с пиршественного стола богов, на землю бальзам жизни и благоухающее миро богов. Жан-Поль творил, будучи прекрасно осведомленным о значении своей эпохи и влекомый ее духом; в том же направлении развивалась деятельность многих его современников; нелепо мерять его и ему подобных мерою древних, как поступали многие. В сад своего искусства, словно в Брейгелев рай²⁴, собрал он всех животных полевых и птиц небесных, и деревья, и травы от кедра до исоба, и все нарекает именем, и все приводит в порядок, и все ставит на положенное место, так что этот остров подобен солнечному столу²⁵ Макробиев²⁶, который каждую ночь накрывается сам и у которого собираются на пир небожители. А потом он позволяет нам бросить взгляд на изображенный этим художником ад²⁷, и мы видим злую силу в образе женщины, простершейся в изнеможении на скалах адовых среди моря пламени: глаза женщины, словно черные прожорливые солнца, поглощают жар, и смех ее порывами воющего ветра ударяет о своды. Иной же раз юмор нашего писателя открывает перед нами внутренние помещения аптеки, в которой все выброшено из шкафов и свалено в одну кучу — пестики и ступы, реторты, склянки, горшки, фиалы, лопатки, печи, купели, колбы, травы и облатки, чашки, кувшины, чучела змей и наверху всей кучи лежат, испуская дух, драконы и василиски, а из глубины кучи смотрят на нас

мудрые глаза ящерицы. И он посохом своим ударяет о землю, и тотчас же из самой стены выпрыгивает целый цыганский табор, и цыгане раскидывают свои шатры прямо среди всего этого развала, начинают поджаривать василисков на собачьем сале, одурманиваются спиртом, в котором хранились препараты, опьянев, вдребезги разбивают всю посуду, включая бутылочку с бесценным алкагестом²⁸ — секретом алхимика-фармацевта, — драгоценная жидкость разливается по комнате и потихоньку превращает в прозрачный раствор и груды осколков, и стулья и столы, и шатры цыган, и самих цыган, после этого в растворе незамедлительно выпадает осадок в виде золотистого снега, и из золотой земли, блистая, вырастает на глазах древо Дианы²⁹, выпив весь раствор, оно пробивает крышу дома, протягивает свои ветви на улицу, а на них уже висят позолоченные облатки, содержащие панацею от всех болезней. Не сочинял ничего подобного Гомер, и Одиссей в своих долгих странствиях не встречал ничего подобного, но ведь Одиссей и не знал мирового океана со всеми теми чудесами, какие буря в пору солнцеворота выносит из глубины на его поверхность. Давайте будем чтить древних, наших предков, зачинателей нашего искусства, но будем же хранить и нашу своеобычность, не дадим сбить себя с толку даже и древним, потому что лишь благодаря своему мы сможем достичь столь же многого, как они.

Защитив вместе с характерным обликом времени и характерность нашего поэта, мы можем перейти теперь к ближайшему рассмотрению его произведений. Здесь у нас преимущество, какое едва ли могло бы быть при разборе другого писателя, а именно то, что сам поэт составил законоуложение, по которому следует судить его. Мы, понятное дело, имеем сейчас в виду «Приготовительную школу эстетики»³⁰, создание, в котором сам ваятель возвысился в самом себе над изваянными им созданиями, раскрыв перед нами самые корни их нервов, центральные точки их существа. Уже ради полноты изложения подобало бы начать критику с критики этого сочинения, однако мы рискуем оказаться в логическом кругу, а именно судить о законе на основании самого же закона. Мы полагаем, что для всякого своеобычного поэта существует такой своеобычный кодекс, так что, если он сам не вкладывает его нам в руки, следует разыскать его, чтобы, как и

положено, судить его согласно его собственному, а не чужому праву. Конечно, все отрицательное, что есть в поэте, выразится в его законоуложении, но как раз к такому отрицательному и притягивается положительная энергия другого поэта, один дополняет другого, и вместе они составляют одну единую всеобщую поэтическую школу, где уже действует всеобщее право. Кроме того, мы отнюдь не намерены браться за полную критику нашего поэта, потому что таковая ввиду множества созданных им произведений потребовала бы целой книги, не заслуживая притом наименования книги; так, уже по причине ограниченности места мы вынуждены отказаться от разбора его дидактических сочинений. И, наконец, мы полагаем, что отнюдь не призваны судить его, а тем более его закон, мы хотим выступить лишь в роли одного из присяжных заседателей, причем в суде чести, а не в суде уголовном, где судят с пристрастием, и будем высказывать свое мнение прямо и без обмана, приговор же пусть вынесут лучшие люди всех времен. Первоначально мы предполагали перепоручить рецензию кому-либо из свиты поэта, так сказать, одному из сотворенных им людей, например старому Шоппе³¹, однако редакция справедливо отвергла бы написанную им статью ввиду слишком близкого родства рецензента с автором, да и слишком сложно и роскошно было бы такое для журнала, у которого есть свои правила и который не может поступаться ими. Итак, рецензент принял все же за «Приготовительную школу эстетики» и от того выиграл, а именно теперь он может на худой конец представить хотя бы рецензию, написанную по параграфам, тогда как его самого рецензенты всегда упрекали в том, что он не делит свои книги на параграфы³². И только одна забота с самого начала не давала ему покоя, а именно то, что, преисполнившись своего поэта, да и будучи сам склонен к сильному образному свечению, как бы не стал он по привычке, неосознанно слишком ярко отсвечивать его образами и как бы не стряслось с ним то, что с пастором из рассказа нотариуса Харниша³³, — этот пастор, стоя перед алтарем, вдруг запел на мотив почтальона, который в этот самый миг проезжал мимо церкви, сильно дуя в свой рожок³⁴. Но чтобы на всякий случай доказать, что хоть и полон он сладостного вина поэта, но ничуть не пьян и не несет бред, рецензент сейчас прямехонько пройдет — не качнувшись ни разу —

по линии, проведенной мелом для рецензентов, и время от времени к заслуженным похвалам будет осторожно примешивать щепотку порицаний.

§ 1. Гений¹. К счастью, рецензенту не приходится доказывать, что гений поэта² окружил его чело священным ореолом,— ведь свет сам являет себя, таков уж он по природе, да еще и являет все то, что ночь скрывает. Луч, прямой, длинный и светлый, как молния, падает из верхнего мира в душу поэта, и, как пылинки, играют идеи в светлом потоке, и сама душа тоже луч, и фантазия творит в душе, слагая земную персть в образ высшего солнечного мира. «Титан»³, вершина и средоточие его творений,— разве это не ярко блещущий рай, вылепленный из алмазной воды и огня бриллиантов, и разве не плавает он, как целый мир, в изначальном свете творения, и разве не плывут по нему на землю просветленные духи небес? Когда мы рассматриваем все эти фигуры, что не созданы богом и души которых он не призовет к себе на суд, и видим, какие они живые и как обступают они нас со всех сторон, как бы почерпнутые золотыми кувшинами из самого источника жизни, и какие они бессмертные, потому что ничто земное не порочит их и диавол в минуту появления их на свет не положил на них свою печать и не оставил на них черного следа смерти, и когда мы видим поэта светло, мерно и рассудительно плавающим по духовному поднебесью в сиянии сотворенных им звезд, и как он все вершит мановением своих глаз, и как он все устрояет, и слева, и справа, и повсюду,— так нам становится вполне понятно в самых глубинах души, что нет ничего дерзкого в том, чтобы верить: живет в человеке самая настоящая творческая сила и энергия. Конечно, посеяны семена в душе поэта, и живы в ней силы плодотворящие и тепло-творные и все гонящие в рост — все символы поэта вечного, но действие принадлежит все же ему самому, как и форма, сотканная на его основе, и он в своем творении — демиург. Не говорите, что творения искусства пребывают лишь в сиянии видимости и лишены существенности и вещества, что они не растут сами, не плодятся; на это легковесное возражение и возразить можно на лету: кто знает, когда поэт создает и рождает образы людей совершенно цельные, замкнутые в себе и свободные от внутренних несхождений концов, не рождаются ли они тогда в самой реальности, как, напротив, лучи, достигающие наших глаз, вон от той

звезды, быть может, возрождают в наших очах, в образе духовном, давно угасшую звезду? Нетрудно было бы доказать в целой ученой программе, что вся наша всемирная история не более как весьма посредственный роман поэта, живущего на комете, что это он вызвал потоп и он же сожжет весь наш мир в конце книги,— поэты же, и философы и Траяны ⁴, какие иной раз встречаются в истории, лишь случайно затесавшиеся в роман благие мысли и проблески гениальности. «Приготовительная школа» по праву именуется гениального — многосильным ⁵; древние этрусски полагали, что существует девять богов-громовержцев ⁶ и одиннадцать молний, которые слетают на землю со всех планет, у гения же сверкают молниями все звезды на небе, и сверкают всеми цветами, и формами, и образами, и холодными и жгучими, и плавными и трескучими, и бьют эти молнии вниз и бьют вверх, и сам поэт буревестником бесстрашно носится по небу, которое все в сполохах и зарницах, и сам он управляет этим мечущимся огнем и мощною рукой собирает его воедино, и это называется в «Приготовительной школе эстетики» прекрасной и светлой рассудительностью поэта ⁷. О чем, однако, умалчивает «Школа» и что должны мы почитать в поэте как силу, силу величайшую, так это великое и подлинно божественное искусство — искусство возвращать нам, в любом возрасте жизни, юность. Разве не лелеет и не нежит нас поэт, согревая наше холодное сердце, и не прикрывает нам грудь белым, как снег, и мягким и теплым лебединым пухом, и разве не укрывает нас с ног до головы крылами любви, и не греет беспрестанно, неустанно своей страстью, и не напояет с избытком электрическим огнем, духотворною теплотой своей любвеобильной природы, так что все сильнее, и сильнее, и чаще бьется в нас пульсирующая точка чувства и все обильнее изливаются из груди жаркие потоки жизни и поднимаются вверх сильными струями и мощными дугами, и, подобно тому как источники Геклы растворяют даже черствый кремнезем, так и он расплавляет в нас все застывшее, и так до тех пор, пока горячая жизнь не одолеет всю вражду в нас, пока не стает от теплого дыхания весь иней, пока вновь не зацветут от теплоты крови увядшие цветы воспоминаний, пока не забьется в нас новым сердцем всякий пульс, пока все тяжкое в нем не перейдет в прекрасное вдохновение, пока все умолкнувшие чувства не пробудятся в нас, разметавшись

светлым перезвоном, и не восстанет перед нами все в свежести весенней зелени, и не убедимся мы сами твердо в том, что ничего еще не утратили от старого, прежнего жизненного огня. А когда лебедь поднимется в высоту с нашей груди, и снова вступит в свои права мир, и снеговертью покроется ясное до того небо, и все четыре стихии займут положенные им, согласно тяжести каждой, места... нет, все же обновило нас своими чарами искусство, и до краев наполнило небесным эфиром, и вернуло хвост комете близ Солнца, куда донесло ее искусство. И вот это-то чтим мы как самое великое, и наша философия рада бы расстаться с одним своим оком, чтобы испить из источника вечной юности, им хранимого⁸, — не яснее, так мягче станет взгляд испившего и уподобится взгляду Месяца. Как раз в такое время, когда сломлен полярный круг духа, и выступила из своих берегов древняя Зима, и льдины морские доносит до самого тропика, его творения и все иные, проникнутые такой любовью, — это дар небес, это жаркое Лето, замыкающее в положенные им пределы и Ледовитый океан и его ледяные торосы. Мы полагаем, что показали со всей ясностью: гений Любви прежде всего присущ этому поэту и жив в нем.

§ 2. Юмор¹. Когда вся новая поэзия пустилась к бесконечности, так остроумие достигло чрезмерности и превратилось в юмор. Именно потому, что бесконечно-великое — это вытяжка из конечного, в нем осело и не могло не осесть бесконечно-малое, и само конечное перед лицом бесконечно-великого обращается в дифференциал. Возвышает и утешает взгляд, брошенный с поверхности конечного в неизмеримый звездный мир возвышенного — возвышенного эпически, лирически, трагически; обратный же взгляд оттуда в конечное разрушителен и для остроумия смешон. Как народное воображение при виде гор, и провалов, и кратеров, и рифов на Луне из всего этого увиденного складывает единый образ — то человека, которого побивают камнями, потому что он носил дрова в субботу, то Исаака, который тащит на плечах связку дров, чтобы совершить жертвоприношение на горе Мория², — так и юмор с высоты седьмого неба смотрит на величие, и роскошь, и славу Земли, и все это вместе с ее надменностью сливается в образ арлекина, пляшущего на тугο натянутом канате над пропастью вечности. Тут перед нами сразу же вырастает огромная фигура юмористического великана — Шоппе. Из

него, словно гигантский горный дух из глубоких копей, поднялось великое вечное трансцендентное Я, и, когда, раздаваясь и ширясь в вольном эфире, оно, подобно мифологическим горам, доросло до самых звезд, так оно, добравшись до неба, легко подняло на свои плечи свое же собственное малое, конечное, зримое «я», и теперь оттуда, с Сириуса, эта маленькая фигурка, как в путешествиях Хабермана в «Палингенесиях»³, рассматривает все малые и великие дела человеческие в свой солнечный микроскоп⁴ и видит, что все на Земле — тщета и суета и только верность души, и любовь, и истина в человеке не тщета и не суета. Не то что в обыденной жизни человек, где все застыло, застоялось и все блюдет свою ограниченную форму, совершая свои малые, и однообразные, и все повторяющиеся движения, — он, скорее, подобен вольному летучему языку пламени, что питается сам собою и, словно метеор, воздымается в небеса и устремляется вниз... Это воспарившая душа Паскино⁵, близ которого и нашел его кавалер ордена Золотого руна⁶, и живет она в сильном человеке, остроумном, саркастическом, со всею злостью, что впитал он в себя за долгие века на том месте, где стоит теперь соляным столпом среди болота человеческого безумия, грозен в своем гневе. Первые аккорды музыкального каприза — его представляет он всей своею жизнью — раздались в докторе Фенке из «Мумий»⁷, изящный воинственный и любовный танец, в каком проносится по «Озорным годам»⁸ Вульт⁹, можно было бы вполне приписать Шоппеюноше, тогда как в «Титане» он переходит уже из созвездия Льва в созвездие Девы¹⁰, летя своим светлым путем вокруг Солнца, — и гибнет под знаком Скорпиона, ибо то самое Я, ради которого он поднял и перенес в свою душу юмор, дух и бессмертие свои, восстало против него в безумии и выросло пред ликом своим¹¹ в иного великана, который борется с великаном юмористическим, пока тот не душил и не убивает его. Победитель же еще некоторое время носится по поднебесью — Граулем на одре воздушного шара¹², носится негодуя, пока молния не сражает неукротимого безумного дерзателя и не возносится он в столпе пламени на небеса Геркулесом на Эте¹³. Как не назвать творца этих благородных людей отцом немецкого юмора, — ведь, если не считать некоторых старинных драм, нигде не встретим мы следов такой метафизики остроумия. Юмор Жан-Поля чисто немецкий, подлинно немецкий, близкий

английскому, насколько близки корни обеих народностей, и не сходный с английским, как не сходно развитие их обеих. Его юмор тверже, прочнее, и забирается выше, и обретает высшую свободу. Пока Тристрам¹⁴, благодушествуя, напевает себе под нос, бродя по холмам страны обильной и приятной для глаза, немецкий поэт скачет по скалам вместе с серной, любит смотреть, как стекают с гор реки, и текут, и возвращаются на Землю с неба, и все это он охватывает единым взором. Правда, Шекспир не раз пересекал границу вечных снегов, и едва ли есть в человеческой душе такая вершина, где бы не побывал он хотя бы раз, где не вписал бы свое имя в Брокенскую книгу визитеров¹⁵, — но именно поэтому он принадлежит всем народам, что признают его, он только проживает в Британии. Высокой, возвышенной стройной колонной возносится немец, славный, смелый, дерзкий герой с обнаженным телом; выше колонна перейдет в ясный, светлый, прозрачный луч воды, над которым высится мерцающая струя пара, — так Солнце пьет воду, — и на самом верху все заканчивается ярким разрядом молнии, которая не сходит с неба, — она-то и заносит в самый эфир прыткий и проворный шарик остроумия и фантазии. Но и в морозную высь поэт не забывает захватить с собой милосердие и любовь, от этого Земля, по мере того как становится меньше и меньше, кажется ему все ярче и звезднее, и даже в гневе не сдержат улыбки, и вместо негодования Солнце, никогда не заходящее на тех высотах, проливает порою ясный и лучезарный свой свет на печаль поэта, на печаль, в какую разрешились гнев и возмущение. Можно было бы сказать о нашем поэте, что он творит, скорее, по воспоминанию и тогда, когда слетает с небес, а не тогда, когда поднимается от земли, и по увиденному, — можно было бы применить к юмору и фантазии нашего поэта миф, рассказанный им самим в «Посвящении»¹⁶ «Титана» и в «Сновидении ангела» из «Терниев»¹⁷. Не с венком из маков на челе, как другие смертные, у которых от запаха этих цветов стирается в памяти все бывшее прежде, а с венком из таких цветов, само наименование которых говорит о неспособности забывать, сошел он на эту землю. Творения его раскинулись златым мостом, и мост протянулся от Утренней зари и до Вечерней зари, и небесные духи шествуют по нему и из великого Прошлого переходят в блаженное Будущее, ни на миг не задерживаясь в Настоящем, что шумным потоком,

пенясь, стремится меж опорами моста. Из крови Квасира Всеведущего, что смешали с пчелиным медом карлики Фьялар и Галар в котле Одрёрир¹⁸, выбродили те меды, которых кто отведаёт, тот станет поэтом, ими опьяненный. Гуннлёд, неистовая, как некогда возлюбленному своему Оди́ну¹⁹, так теперь и нашему поэту дозволила испить три глотка из кубка с медом, и он, испив, обрел в нем свой юмор, объемлющий целый мир,— опьяненный им, он обрел в нем красоту своего безумствования.

§ 3. Каприз, ирония¹. Верно подмечено в «Приготовительной школе», что каприз — это юмор лирический, а ирония — юмор эпический². Сдержанное ликование и кроткий приглушенный дифирамб — вот что такое каприз; когда грозовая туча начнет остывать, она разрядится в полыхании молний, так и каприз; бескрайне подвижная фантастичность — вот тело ее, пламя жизни, лучшее и струящееся,— вот душа ее, облик ее переменчив, наподобие аморфных туфелек. Стрекозою носится она над водной гладью и порхает между небом и небом, заключая третье небо в своей груди. Прекрасное брожение поэтической души переходит в крови в живительное пламя вина, языки которого ударяют в голову и, лучась, изливаются мягкими весенними ветрами, так что приподнимают веки спящие бутоны цветов и мнят, будто Весна прикоснулась к ним ласковыми губами. Колокольным звоном исходит из души поэзия, и волнами гула разносится окрест, и так будит в груди аффект, словно с дальних гор срыгается снежная лавина. А ирония, напротив, ясная и холодная, словно ложное солнце в дугах и кругах и среди градобоя. Барельеф, достоверно изобразивший все кривое, и горбатое, и пупырчатое в человеке и в жизни, она ко всякому обращает зеркало, на каком всяк пишет сам себя со всеми своими пороками и изъянами, но великое мировое зеркало водружено юмором, и если каприз диоптрически³ являл человеку его обнаженную Психею, плавающую по живой воде в самом хрустале, то теперь юмор катоптрически⁴ выбрасывает ее изображение наружу из хрустала, в котором самосветящейся фольгой служит поэзия, и являет ее мираж прямо среди самой жизни. В одном случае мировой дух играет с духом, в другом — с миром. Чистым капризом скользит по цветочным полям «Геспера»⁵ Виктор — словно, весь в извивах, светлый поток реки. Не сам ли Геспер вместо сердца в груди его мягко, любвеобильно

сияет, освещая недра души потоками нежного света, словно звезды — лазурное небо? В своем небесном полете как потрясает он тирсом любви, возбужденно-радостный! Как бредет он, качаясь в сладостной одержимости, по тропам фавулы, вольный и скованный, твердо, без цели, словно молния пробегает по металлу, давая пищу любви его, и напрямик пробивает ненависть, встающую на его пути. Всякое чувство в нем — словно в чашечке колокольчика, и, как ни повернется он, творя поэтически жизнь, так серебристо начинают звенеть колокольца, и все чашечки, испуская ароматы, наполняются росой — слезами росы, превеликое изобилие которых ставили ему в вину. Да и в Фирмиане Зибенкезе⁶ все тот же каприз расправляет свои огромные пестрые крылья, и они поднимают его над тяготами жизни, чтобы не цепляться ему за колючки и не попадаться в ловушки, разбросанные на дороге злой его судьбиной, и рядом с ним испуганно-озабоченно, со страхом в глазах, бредет, опасливо пробираясь вперед, бедная бескрылая Ленетта. Смелая, славная игра, которую под конец затеяли с самой смертью он и Лейбгебер⁷, — она, непохоже на старинные пляски смерти, самую Смерть из корифея хора превращает в сотанцующую, и плащ ее — свежая, юная жизнь, и маска ее — железная, за которой скрывается взор умиленный. Как эти двое — воплощения каприза, трудно найти столь же беспримесный характер ироника, если только не счесть им доктора Катценбергера⁸, с обоюдоострым скальпелем его кинических речей и возгону ученого остроумия, принимающего людей за живые анатомические препараты. Но немало и доброй иронии разлито по всем этим книгам — во всякого рода «Приложениях», «Дискурсах» и «Экстренных выпусках»⁹, и только в «Геспере» ирония не раз портила общее впечатление, должно быть оттого, что весь характер этого поэтического создания исключительно лиричен, — портила больше при слушании, меньше при чтении про себя, когда, наверное, все просто совершается быстрее. В настроении по преимуществу ироническом выдержано «Объяснение гравюр на дереве»¹⁰, где, как обычно, все остроумно и изобретательно, но только гнетет скудость и нищета принятого за основу текста, пустота в противоположность хогартовскому неисчерпаемому изобилию, взятому для комментирования Лихтенбергом¹¹, — пустота эта губит острое на корню, ибо придает ему прямую видимость нарочитости. Наверное,

легче толковать случайные кляксы чернил ¹², нежели подобные однозначные и упрямо-неподатливые фигуры.

§ 4. Остроумие ¹. Никому не позволено говорить о себе: «Я — остроумный» ², так начинается в «Приготовительной школе...» посвященная остроумию глава, однако не она воспрещает рецензенту говорить о писателе, что тот очень остроумен, а еще прежде того воспрещает говорить страх, как бы не сказать нечто всем известное и разумеющееся само собою. В «Приготовительной школе» утверждается, что измерений ³ у остроумия — три ⁴, только, как бы мы ни признавали, что глубокомыслие есть взаимопроникновение пронизательности и острого ума ⁵, нам не хотелось бы, следуя «Школе», ставить пронизательность выше острого ума ⁶, — мы, согласно прежнему порядку, в котором больше смысла, нежели угодно признавать это автору «Школы», предпочли бы поставить их рядом; и мы готовы в честном поединке отстаивать свое мнение о том, что пронизательность — все равно что острый меч, острый ум — что острая сабля, или молния, или огонь святого Эльма, или что они как узоры на положительно заряженном конце проводника по отношению к тем, что на отрицательно заряженном, не говоря уж о знаменитых полярностях и т. п. Глубокомыслие мы в произведениях нашего поэта обнаруживаем прежде всего в философических рассуждениях, вложенных в них наподобие речитативов, — собранные вместе, они составили бы философское учение, весьма твердо стоящее на своих ногах, и мы с удовольствием поговорили бы о нем, если бы с самого начала не положили на это запрет. В качестве примера пронизательности, чтобы не перегружать рецензию, приведем лишь примечание к «Путешествию доктора Катценбергера на воды» (т. 1, с. 241 ⁷). Что же касается остроумия, то мы обнаружили достаточное количество видов и подвидов его, о которых говорится в «Приготовительной школе...», а помимо них — еще одну разновидность остроумия, о которой «Школа» умалчивает, причем самую трудную и самую удачливую из всех — разновидность драматическую, или историческую ⁸. Отнесем сюда ту сцену из «Титана», где Шоппе оказывается в воде ⁹, спор Цейзеля со своим братом — воздуховодом из «Геспера» ¹⁰, кражу двойного зайца ¹¹, наказание рецензента из «Доктора Катценбергера», сцену чтения завещания ван дер Кабеля ¹² и охоту кредиторов за эльзасцем в «Озорных годах» ¹³, все поведение глупого

труса Шмельцле¹⁴, турецкую войну доктора Хоппедицеля со своей добрейшей половиной из «Незримой ложи»¹⁵ и многое другое. Остроумие нашего поэта наделено взором колючим, ясным, наблюдательным, перед его глазами беспрестанно перекрестно опыляются, словно аврикулы на садовой грядке, самые разные вещи, так что никто еще не породил такие редкостные разновидности вещей и столь уродливые образчики их¹⁶, как он. Отовсюду, словно баржи караванов, прибывают к нему вереницы мыслей — с Запада и с Востока, из мест противоположных и сопредельных, от всех сословий и наук и из всех уголков света, и он общается с ними и ведет с ними меновую торговлю, и у него самоед¹⁷, запрягши верблюда, летит с ним по воздуху, и араб тащится по пустыне, запрягши оленей в фазтон, и летучие рыбы распевают, сидя на верхушке липы, так что соловьи, заслушавшись их, развешивают уши, и мартышки внимательно читают сентиментальные романы, бережно листая их страницы. Словно крысы и ребятишки за крысоловом из Гамельна¹⁸, все послушно следуют за ним, кто ни встретится на пути,— и животные полевые, и птицы небесные, и даже камни и металлы в земле подают свой голос, когда проходит он мимо них, и огонь говорит чужими языками. Вместе с испарениями проник он во все расщелины земли, вместе с облаками облетел высь, вместе с светлячками светится он в ночи. И даже, промывая книжную пыль старинных библиотек, сумел он извлечь из нее золотой шлик по примеру Курпфальца, где промывают речной песок, и он выбил из золота дукаты с надписью: «Sic fulgent littora Rheni»¹⁹; однако по примеру монетного двора в Мангейме мы не раз пожалели о скудости разрабатываемых им золотоносных жил. Мягкосердечие, которое всегда сопровождает поэта, когда бывает он суров, не оставляет его, однако, и тогда, когда он шутит; острие его стрел всегда обвито цветами, как у индийского бога любви Камадевы, и даже злобный доктор Катценбергер, приведенный в справедливый гнев своим рецензентом, в самом пылу схватки лишь дважды слегка касается его щиколоток комлем стрелы²⁰. Помимо нередких побоищ с рецензентами, немалое число которых насажено на клыки того слона, что стоит при входе в настоящую критическую или, пожалуй, антикритическую статью²¹, он еще часто судится с немецкой публикой, которая, по его словам, не понимает шуток. И точно, надо еще поискать

другой такой народ, честный, порядочный, солидный, раз и навсегда засаженный в жесткий колет чопорного сурьезного нрава,— так черепаха в годах, если перевернуть ее на спину, никак уж не может встать на ноги. Ни одной шутки нельзя у нас вымолвить, на каком бы дальнем краю это ни произошло, чтобы тотчас не вскочило, переполошившись, на ноги все совокупное имперское филистерство²² и чтобы каждый не глянул тайком на соседа, не к нему ли относилась та самая шутка,— и всякий бросается поскорее пересчитать все совершенные им в жизни смехотворные поступки, чтобы посмотреть, не натворил ли он ненароком чего-нибудь такого смешного, что заезжий шутейник (черт бы его побрал!) подхватил, а теперь разъезжает повсюду и всем открыто показывает, что подобрал,— к досаде света и в поношение злосчастному грешнику; в итоге все филистеры рассержены и разозлены каждый за себя и все за всех. Подобная слабость нервов лечится лишь искренним грозным гневом, иначе мы предсказываем, что ей придется претерпеть в будущем немало огорчений; ибо если даже вольная словесность и переживает упадок, то остроумие-то все равно долговечнее всех остальных поэтических даров и, несомненно, переживет всех их, а боязнь острого слова сама по себе слишком комична, чтобы разумный человек не позволил себе в отношении ее любой, даже самой залихватской выходки. Как ни встает на дыбы загнанное животное, враг-то его все равно уместился у него за рогами и крепко держится за них, запуская петарды в ноздри ему. Надо только надеяться, что в ближайшее десятилетие дурацкая пугливость немецкой нации значительно поуменшится и что нация не станет отказываться тогда от солидной порции шуток в прибавление к тем ржаным лепешкам, которые она все жует и никак не прожует.

§ 5. Характеры¹. На сей раз мы застаем поэта в самом средоточии его творения — там, где он ваяет характеры, создание которых мы вместе с самой «Школой» почитаем делом что ни на есть редкостным и трудным во всем поэтическом искусстве. Как из недр твердокаменной скалы вышел верблюд с верблюжонком, когда коснулся ее жезлом пророк², так из небытия, как только начинает поэт произносить свои заклятия, спешит вырваться на свет человеческая фигура, которая приветствует нас как себе подобных и которую мы в свою очередь должны приветствовать с должным к ней почтением. В «Приготовительной школе»

говорится, что характер — это преломление, цветовая дуга и луч воли³, поэтому характер изначально семикратен, магометане же рассказывают старинную легенду о том, что человека слепили из семи щепоток разноцветной глины, откуда и происходит все различие характеров и темпераментов. Поэт замешивает глину, бог же ниспосылает дыхание и свет, чтобы фигура обрела жизнь и научилась двигаться. Всякий поэт несет в себе эмбрионы своих созданий вместе с живительной силой, — это дар природы; когда же пробьет час вдохновения, то тут каждый по порядку, в свое положенное время, в определенном облике переходит в бытие, — подобно первозданным тварям, поднявшимся из нильского ила, когда пробил первый удар грома и пробудил их ото сна. Но подобно тому как зародыш пускает корни в темное нижнее царство, тогда как побег и стебель ищут небес и царства света, в «Приготовительной школе» утверждается, что и рождаемое на свет поэтом двояко⁴ и заключает в себе крайние противоположности — стремится и к идеалу света в согласии с благим духом, царящим в произведении, и к идеалу тьмы, представленному силами преисподней. Такая противоположность в «Герниях» — противоположность Фирмиана⁵ и казначея Розы⁶ — в «Геспере» расширяется (противоположность Виктора и Маттьё), шире же всего она в «Титане» — это противостояние Альбано⁷ и Рокероля⁸ после грехопадения⁹, а кроме того, Альбано и Бувро¹⁰, Лысака¹¹ и других. Очевидно, что здесь везде, согласно теории «Приготовительной школы», все доброе еще более вознесено, тогда как зло не оставлена сообразная ему мрачность, а оно освещено разного рода блуждающими огнями и его чернота смягчена. Однако мы не согласны с той теорией, что зло и как таковое не может быть предметом поэзии¹², и доводы, приводимые в пользу такого взгляда, не могли переубедить нас. Потому что, в отличие от сказанного в «Приготовительной школе...» (с. 357¹³), чисто количественную силу и слабость всегда можно связывать с любой из качественных противоположностей — с любовью и ненавистью, почтением и презрением, — то есть вполне несовершенный, дурной характер совсем не непременно будет характером слабым, характером трусливого, злорадного и бесчестного человека¹⁴, но как раз будет выражать героическое презрение и ненависть к целому свету, будет характером героически высокомерным,

надменным, переоценивающим свои возможности; именно такой характер присущ падшим ангелам, так что и его нельзя исключить из круга поэзии, потому что в самой жизни нам приходится считаться с ним. В нашей душе одинаково живы как ненависть к злу, так и любовь к добру; отчего же следует нам воспитывать и эстетически упражнять лишь второе свойство и пренебрегать первым? Образы зла испугают лишь слабого, а человек сильный, увидев их, станет лишь крепче; здорового нимало не смущает дурное расположение звезд на небе, а в ком уж завелась гниль, в том заведется и червь, который будет питаться гнилью. Мы-то как раз полагаем, что путь на небеса ведет через ад, так что, если поэт слишком торопится закрыть врата перед адовым пламенем, это и значит, что самый высший и чистый луч земного просветления миновал его, сколь бы ни был он призван нарисовать характер провидца, характер милосердный и боговдохновенный, озаренный внутренним светом души. <...>

§ 6. Фабула¹. Всякое подлинное эпическое творение подобно долине реки: посредине, в глубине, течет широкая река — это Фабула, по сторонам тянутся высокие горные цепи — это характеры; каждый из характеров в зависимости от своих способностей вносит в основной поток свое — ручей или ручеек своей жизнедеятельности, а большая река — она течет и сама по себе и в то же время питается всем, что приносят ей другие, — словно артерия, идущая от сердца; и подобно тому как тянутся горные цепи где текут реки, и реки текут где тянутся горные цепи, и все долины сходятся в одну большую долину, где течет большая река, и никогда не знаешь, то ли реки очень рассудительно избрали для себя нужные русла, то ли эти стоки и перепады привлекли к себе реки, — так не известно и в поэзии, характеры ли приспособили к себе фабулу или фабула сложила нужные для себя характеры, — ведь и история творит людей и в то же время творится людьми. Самый могучий поток, какой только есть в произведениях нашего поэта, течет в его «Титане» — река вольная, сильная, живописная, подобная Рейну, как спускается он с высокой горы, течет по лугам юной швейцарской земли, а потом делает смелый прыжок из детства в юношескую пору и тогда течет — вместе с Лианой — по светлым, зеленым, покрытым цветами долинам, с невысокими горами на горизонте, течет через розовый сад Ли-

лара, пока ненастья Тартара², слетающие с горы Громов, не мутят его воды, не заставляют их кипеть пеной и бунтовать, но наконец, когда радуга мира вновь загорается на небосводе, он вступает — вместе с Лианой — в романтическую Рейнскую область и тогда разливается вольно и широко, с поросшими лесом островами на самой середине течения с островерхими горами по берегам, с напоенным солнцем вином, жар которого проникает в самую душу, как Прометеев дар в самое средоточие ферулы³, и горит там — и потом, миновав Семигорье⁴ и воздвигнутый на нем Лёвенбург⁵, течет, и друзья постепенно покидают его, его горные спутники, отклоняющиеся и влево и вправо, так что совсем один — только с Идоиной — добирается он до голландских низин, вступает неподалеку от Заубюгеля в эту приятную, чисто прибранную, сверкающую чистотой Аркадию, разделяется тут на несколько рукавов и уходит в песок. А самый тоненький ручеек из всех, какими управляет этот речной бог, вытекает из уст школьного учительши Вуца — струей тоненькой, не толще той, какую пускал известный нам пьяница, простоявший целую ночь до утра рядом с фонтаном в полной уверенности, что это струе никак нет конца⁶, — только струйка Вуцева и приятна, и целительна, и ясна, и прозрачна, это словно живая вода из ключа, из самых недр земных. В «Геспере» же устроена хитроумная система фонтанов, с множеством поворотов и змеевиков, через которые вода льется до тех пор, пока не достигает центра тяжести всей системы, где и успокаивается. Поначалу план «Геспера», как и «Титана», кажется запутанным до полного неправдоподобия; но стоит пройти предварительной стадии, и все начинает разворачиваться с полнейшей вероятностью и мастерским умением — всякое действие вытекает из естества, как растение из семени. Напротив, дом и вся семейная сцена спланированы с великой простотой в «Герниях» — борьба света с темными тучами, все земное и небесное в глухую, недобрую пору холодов, когда земля не приносит плодов и наступает голод, и война, и почти даже чума, — все это изображено в малом формате и от начала до конца вполне безукоризненно. С тем же подлинным мастерством продуман и упорядочен замысел «Озорных годов»; комическая жила словно артерия проходит через всю книгу и гонит, греет, побуждает, зажигает, течет, искрясь и пылая, и другая жила течет ей навстречу, жила любви, и она, словно

вена, все впитывает в себя, все связует, копит, собирает, притягивает к себе, и потом обе они сплетаются вместе, и образуют древо жизни, и собираются воедино в «Гоголемоголе, или Сердце»⁷. Единственный недостаток, какой заметили мы во всем этом произведении, состоит в том, что оно не завершено, и, коль скоро публика ждет продолжения, запасшись невообразимым терпением, то нам придется обратиться к бургомистру Кунольду⁸, чтобы тот официально напомнил автору, через посредство «Имперского вестника», о невыполненном его долге. Незавершенной осталась и «Незримая ложа», отчасти, быть может, по той же самой причине, что и «Духовидец» Шиллера⁹. Написанная столь же живо и сильно, что и последующие сочинения, но только еще без того мастерства, она была, наверное, не закончена потому, что неблагодарная публика встретила ее холодно¹⁰, — позднее же автор предпочел бросить нить запутанного сюжета, чем продолжать вить ее, пользуясь иной техникой. За Квинтусом Фикслейном читатель следует как дитя, вместе с ним переживая семь радостей перехода с одной школьной скамьи на другую, пока не оказывается вместе с ним в общине Хуккелум, и в «Праздничном сениоре» читатель столь же быстро втягивается в тесный кружок, в котором разыгрывается микроскопически малая часть всемирной истории — всего лишь один аккорд из нее. Совершенно путешествие, предпринятое доктором Катценбергером на курорт, где проживает его рецензент, — это произведение цельно, как куст, как растение, — такая экзотическая чертополошина; среди колючек, которыми окружен со всех боков Катценбергеротец, пробиваются нежные тычинки Теоды, и над ними, на манер колибри, вьется Нисс, поэт, — вьется, пока не прогоняет его прочь владелец пещерных медведей¹¹. И, наконец, в «Кампанской долине»¹² беседы текут неторопливо, пока разворачивается сюжет, в прекрасной Темпее¹³, на берегу ручья, и непрерывно сопровождает их густой, ворчливый контрабас кантианца, а напоследок все поднимаются на гору и на двух аэростатах взмывают в небеса.

§ 7. Пейзажная живопись в поэзии¹. На траве, где ночью плясали эльфы, рассказывает древняя легенда, утром можно увидеть волшебные круги, и почва, на которой разыгрывалась поэтическая история, равным образом заключает как бы в волшебное кольцо весь цветущий мир

природы. Можно сказать, что в такой поэтической физике никто еще не превзошел нашего поэта. Как на эфиопских иконах, фон его картин горит светлым, ярким огнем, огонь этот не пожирает, но живет², — радостно зеленеют и распускаются цветы, и пламя, касаясь листвы, нежно лобызает ее, не причиняя ей вреда. Даже и сновидения его — все те же светлые ландшафты и висячие сады, тоже чудеса света, но утвержденные не на сводах из глины и смолы, но на опорных арках самого мироздания. Такие пейзажи, как того и требует «Приготовительная школа», выдержаны в тонах романических персонажей³, то есть передают как бы отражения их в природе. Так, в «Титане» ландшафт контрастно разделен на Тартар и Элизиум, подобно тому как любовь Альбано делится между Рокеролем и Лианой, и, по мере того как любовь Альбано мужает в общении с Линдой, расширяется и природная сцена романа, — прекрасная Италия принимает в свое лоно новую любовь, Рим, с его великим прошлым, Ишия и Неаполь, с их прекрасным настоящим, Тиволи, вилла бога морей, и Изола белла, лимонная и апельсиновая роща. А когда любовь вместе с Идоиной переходит к тихому и прекрасному домашнему уюту, то отправляется она в сельскую тишину и украшена уже не венками из цветов, но гирляндами сочных, набухших плодов. Остров Единения в «Геспере»⁴ всецело порожден тяжелой, печальной, утомленной фантазией лорда, которая, догорая, светится уже лишь темно-красным, пунцовым светом; парк в Майентале разбит ради любви Виктора, разбит как гнездо его любви, а Лиленбад построен исключительно ради Густава и Беаты и их любви, — на острове Единения мы находим и магнетический невидимый железный мост, и тисовые деревья в объятиях роз, и траурные березы, девятикратно перевитые черными лентами, и сфинксов, и мраморные обелиски, и белый храм с колоннами, мы слышим заплетающийся голос тремулянта⁵, вещающий в пустынной тишине. Роскошная фантазия сочными, яркими красками живописует Майенталь, Лиленбад и все прочее, так что, на вкус многих читателей, подобные картины, особенно в «Титане», даже занимают чрезмерно много места. Между тем у неодушевленной природы столько же прав на положенное ей место в романе, сколько и у природы живой, и в то время как нас окружает бесконечное и, представляется нам, лишенное

жизни голубое небо, жизнь, жизнь тесная, пребывает, ду-
маем мы, лишь на земле, да и то в виде отдельных печально
дотлевающих огоньков на всей огромной поверхности Зем-
ли.

§ 8. Стилль¹. Тут немедленно припоминаются старин-
ные сетования на дурной стилль и безвкусицу — ярко-крас-
ное знамение воцаряющегося дурного вкуса на самом
краю горизонта². Подобные жалобы весьма относительны:
для одного француза, очень к нам расположенного и
читающего по-немецки³, когда мы дали ему «Титана»,
накинутое на природу покрывало Изиды с первых же
страниц стало таким камнем преткновения, что он не смог
продолжать чтение романа. А многих постигла та же судь-
ба, что плачевного нотариуса Харниша: он смело принялся
за зеленые листья артишока и забыл съесть сердцевин-
ну — единственно съедобную. Колочая изгородь из юмора
и учености, которой наш поэт окружил свои ранние про-
изведения, спасла молодую кору от полчища зайцев и кро-
ликов, от пустой, скучной и мелкой читательской черни,
а впоследствии целительный страх еще больше распрост-
ранили словари⁴, составленные без какой-либо надобности.
Мы не намерены оспаривать собственное мнение писателя
и не станем оправдывать решительно все в его ранних
созданиях⁵, — слишком уж часто обрывал он тогда пре-
красные линии своих образов, вставляя к месту и не к
месту драгоценные камни удачных мыслей и остроумных
находок, — так поступали и скульпторы во времена пада-
ющего вкуса. Он возводил и стены из торсов, и колонн,
и голов, и барельефов, и, наоборот, как египтяне, высе-
кал образы из обломков старых стен, и, нанося на них
свои письма, отнюдь не стирал начертанные на них
древние иероглифы, — и при всем том безвкусица, какую
ставят ему в вину, не более чем жалкая выдумка, кото-
рую передают из уст в уста, полагаясь на легковерность
собеседника. Прежде всего вовсе нельзя считать пороком
писательский произвол, если источник его — во внутрен-
нем изобилии, в переполненности души, — все это оправ-
дывается эпохой и характером творчества и может рас-
сматриваться лишь как недостаток строгости, дисциплины,
что нередко встречается у немцев, встречается у англичан,
когда они творят вольную поэтическую форму, и никогда
не идет им во вред, — как не вредит крепким юношам,
если в продолжение не слишком длительного времени они

ведут довольно-таки беспутную жизнь. Ни один правильный поэт не пишет стихи так ровно, как пропускает паук нить через свою основу, — впрочем, правильность паука критикуется не слишком высоко, потому что иначе он не умеет. Будем ценить по достоинству наклонности гурманов, но, подобно тому как очень часто бывает, что способность тонко чувствовать и определять сорт вина встречается у людей, которые не пьют ничего, кроме воды, так и это поэтическое гурманство, как правило, присуще самым что ни на есть трезвенникам и постникам, — а ведь виноградная лоза на хорошей почве, под хорошим солнцем все равно готовит вино, хотя и не пробует его сама, так что все, что она ни приготовит, должно быть достаточно хорошим и для гурманов. То же, что мы разумеем под хорошим вкусом, есть нечто куда более высокое, чем эта эстетическая игра в выискивание бородавок, — это твердый внутренний такт, тонкая, откликающаяся на малейшее прикосновение эссенция нервов, твердое чувство верного, подобающего, прекрасного, не обманывающее никогда, — короче говоря, эстетическая совесть, каковая творит, не ведая правил, и сама же дает себе законы, — точно так, как нравственная совесть непосредственно, не пользуясь никаким канонам, осуществляет начала добродетели, а философская совесть осуществляет истину, не пользуясь никакой логикой. С этой стороны Жан-Поль может померяться с любым, с самым лучшим поэтом, — ни один не превзойдет его в его прекрасной, возвышенной и вдохновенной жизненной грации, не превзойдет в нежности любых звучаний чувства, поднимающихся от земли так, как если бы они были колокольчиками гармоник ⁶, — никто не превзойдет его ясных и светлых звучаний, на которые откликаются самые глубокие струны души. Мы строго оценивали его произведения с такой стороны и не припоминаем ни единого случая, где бы мы натолкнулись на безвкусицу. Рука ловкая, умелая плетет тонкую ткань звучаний, и потоки звуков текут, и журчат, и струятся, и шумят, срываясь со струн, но вечно шествует по волнам благородная и прекрасная фигура — Ганга ⁷ с цветком лотоса, и расстилает по волнам покрывало, сотканное из лучей, и укрощает волны, и усмиряет волны, и чудится, будто в сновидении Новалиса ⁸, что прекрасные девы распускаются и растворяются в потоках и окружают нас в веселых волнах, — все же уродливое и противное нам

навеки удалено из недр хрустального моря и уничтожено им вконец.

Высказавшись о произведениях нашего автора с той краткостью, какой требовали от нас, прибавим к сказанному всего несколько слов о нем самом и об отношении его к нашей эпохе. Мы имеем сейчас в виду не те зеркальные отражения его личности, какие, пользуясь карнавальными вольностями, в самых затейливых переодеваниях проходят через все его произведения,— так, например, он сам выступает в роли принца в «Геспере»⁹, что при неоднократном чтении всегда вызывало в нас чувство досады, равно как всевозможные патологические костыли и недужности, каковыми обременен одноногий калека¹⁰ в «Незримой ложе». Но меж тем он весьма понравился нам в роли кавалера ордена Серафимов¹¹ и господина фон Эзенбека с поставленным у того на лбу и наклоненным не в ту сторону знаком¹². Нет, мы имеем сейчас в виду своеобразную особенность его существа, что выходит на поверхность в любом его создании, наподобие того как ясная и чистая стихия воды выходит из земли множеством родников и во всех растительных тканях остается все той же, словно гонит ее по волокнам одно скрытое от всех в земле сердце. Вспомним хотя бы «Письма о предстоящем жизнеописании»¹³ — здесь, как и повсюду, разлита все та же теплая и мягкая, ярко вспыхивающая в лучах солнца духовность, ясность тишины и покоя,— в то время как непрерывно вращается огненное колесо фантазии и разлетается во все стороны яркий сноп искр остроумия; как ароматы в теплом воздухе, так струятся его слова в теплом дыхании; белоснежно оперение его души, но отливает оно всеми красками радуги, и, неприметно, плавно взмахивая крыльями, плывет, парит она в высоте, и под крыльями неистовствуют не бури, как в северной мифологии, когда пролетает птица бурь,— нет, текут потоки кроткого благозвучия и проливаются вниз на землю, словно священный Ганг, берущий начало в голове Браммы. Нельзя понять и не полюбить эту чистую, всегда равную себе натуру в ее творениях. Как мало кто, он соблюдал чистоту — в самом средоточии эпохи, когда люди полагают нелепым быть чем-то иным, нежели дурным человеком, когда почитают мудростью, если ты превзошел своего ближнего подлостью,— никогда он не принимал участия в злобствовании дурных, никогда

не грешил сознательно против доброго; даже будучи раздражен, глубоко переживая несправедливость, он, как ни легко утратить тут чувство меры, всегда оставался справедливым. Можно ли сказать, что как он сохранил чистоту в своем отношении к эпохе, так и эпоха соблюла чистоту в отношении его? Нет, этого не скажешь: эпоха поначалу холодно проходила мимо него,— это в ее обычаях, между тем как признание могло произвести в свое время как никогда благоприятное воздействие на писателя. Но, не сумев заставить его замолчать, эпоха обрушилась на него с грубыми нападками, и только тогда, когда дух по обыкновению одержал верх над неразумием животного, она кротко улеглась у его ног и с тех пор недовольно, но послушно летит вместе с ним, куда ни заведет его дорога. Так и занял он свое законное место с оружием в руках, но никогда он не творил коварного обмана, не следовал примеру большинства, не забывал дни своей юности и потому никогда не мстил другим за несправедливости, причиненные в прежнее время ему самому. В своей «Юбилейной речи»¹⁴ он вправе спрашивать всех нас, боролись ли мы, как он, десять лет, стиснув зубы, с нищетой, с существованием в полнейшей безвестности и остались ли бы мы верны красоте, как понимаем мы ее, если бы ополчились на нас безвестность и безденежье? Не многие оправдаются, отвечая на такой пристрастный вопрос. Нам же чистота и беспорочность умонастроения ценнее всего в постижении мира и поэтической силе. Мы проходим мимо прекрасных творений и остаемся холодны к ним, если строители, возводившие их, выставлены перед нами словно у позорного столба, и нас утешает пребывание в обители благого духа, которому мы можем доверять, зная, что он не прибегает к обману и не собирается обогать нас прекрасными чувствами, такая радостная уверенность, что мы находимся в полнейшей безопасности, всегда благотворно и освежающе действовала на нас и в творениях другого родственного и дружественного нашему писателю автора¹⁵. В египетских храмах, пройдя всеми колоннадами, и коридорами, и залами, застаешь наконец в святая святых... животное, и не предлагают тебе символического толкования, которое успокоило бы и утешило тебя. А здесь, в храме огня, вечно горит чистое пламя гения, и хранит его целомудренное и непорочное искусство, и ты чувствуешь, что находишься в храме божием, а не в том

дворце, что выстроил дьявол продавшемуся ему. Мы же, принеся бескровную жертву у алтаря и воскурив три зернышка фимиама, нехотя расстаемся с теплотворной близостью гения, с домом, где были окружены прекрасными образами, — пора, закрывают ворота, и скоро служитель поторопит нас ¹⁶.

РЕЦЕНЗИЯ ПЕРЕВОДА ОССИАНА

Когда мы знали только «Эдду» Снорри Стурлусона, тогда с известной долей парадоксальности, быть может, еще позволительно было придерживаться того мнения, что сам же собиратель мифов и был их изобретателем ¹, но когда в «Эдде» Сэмунда обнаружили большую часть поэм, которые собиратель только изложил прозой, расположив в определенном порядке, то надо быть безумцем, чтобы защищать прежнее лжеучение. Не иным оказывается и отношение Макферсона к гаэльским подлинникам: те, кто считает его их создателем, не ведают, что значит народная поэзия, не ведают того, что ни одна народность не даст привить себе чуждые, идущие извне песнопения; наиболее резкие из критиков Макферсона, поносящие его и выставляющие его несомненным преступником, не замечают в своем педантизме, как превозносят его, утверждая, что он сам создал первозданную поэзию, и, стало быть, вынуждены считать, что поэзия взрастила в его лице столь могучий побег.

КЕЛЬНСКИЙ СОБОР

В последнее время немало говорят о величественных монументах, какие надлежит теперь воздвигнуть. Разбуженная от тысячелетнего сна, должна отправиться к берегам Эльбы, на поле битвы ¹, гигантская колонна. Изящные храмовые сооружения должны подняться там же, целая цепь каналов должна пересечь всю Германию, на каждом из своих островов Рейн должен нести статуи и колонны. И воля добрая и намерения похвальные, но когда мы начнем сносить в одно место скудное наше достояние, дабы исполнить замышленное, тут окажется, что мы в конце концов всего-навсего подражаем французам ², — как неосознанно подражали им тогда, когда переименовывали площади городов, с самым благим намерением почтить

великих мужей нашего народа. Если же поступать по-немецки, то прежде всего следует обратить на самих себя ту силу, которая стремится тщеславно распространиться вширь,— необходимо, чтобы идея, вступившая в нас, все более и более просветляла нашу душу, чтобы она согревала нас изнутри; мы будем передавать из рук в руки факел, чтобы каждый из нас зажег от него свой светильник; мы сами приложим руку к самим себе, как прикладывает руку художник к меди, к камню, и когда добьемся наконец того, что сами обретем подлинный облик и сомкнем свои ряды, проникнувшись общим желанием, тогда сам народ наш обратится в светлоблещущую триумфальную колонну, какой никогда и нигде еще не бывало. Когда же внутренний мир души удостоится своего, удостоится своего и все внешнее, так что жизнь станет радостно открываться в различных формах и образованиях и не будет составлять никакого труда играючи заимствовать их у природы, тогда как до сих пор приходится биться ради них, искать их робко и рабственно. А тогда народ наш станет по преимуществу обращаться к прошлому, именно по той причине, что тщеславию этого вовсе не надо, и тогда все то великое, что не было завершено прежде из-за чрезмерной колоссальности идеи, он пожелает восполнить, завершить, рассматривая все такие замыслы как священные заветы пращуров правнукам, чтобы те закончили начатое.

Такой завет — Кёльнский собор, и если вновь восставлена в нас честь немцев, то мы не можем с честью приступить к сооружению нового пышного здания, пока этот собор не достроен до конца, пока строительство его не завершено вполне. Идея создателя его печально витает над башней собора, создатель свел идею с небес, но тело идеи не могли восполнить все поколения, сколько их ни трудилось над ее воплощением, сколько их ни ушло из жизни, не дождавшись конца, а потому идея эта, словно душа умирающего или еще не родившегося человека, кружит, полудух-полутело, вокруг колоссальных масс начатого и не может ни отлететь прочь, ни вернуться назад, не может и родиться на свет, чтобы начать земной свой, многотысячелетний путь. Вечным упреком стоит перед нашими глазами это начатое строение, и слышится звучащий в нем гневный голос его создателя, ибо столько человеческих поколений не смело воплотить в действительность

то, что вносил в своих мыслях он один, слабый, смертный человек. И проклятие тоже лежит на этом строительстве, ибо проклял его во гневе дух, когда строители его разбежались: Германия будет вести свои дни в позоре и унижении, немощная, бессильная перед внутренними раздорами и наглостью завоевателя, до тех пор пока народ ее не обратится вновь к идее, от которой отрекся в погоне за корыстью, до тех пор пока истинным страхом Божиим, глубокой искренностью нрава, самоотверженностью и самозабвением, подлинным единением всех, вдохновленных общей целью, не докажет он своей способности исполнять подобные творения — в глубине падения брошенные им. Первые-то поколения посмеялись над пророческим гласом и подумывали над тем, как бы им своим умом отвратить последствия проклятия и как бы довести все до сносного, терпимого окончания, — но века несли на себе бремя проклятия, и в нашем поколении оно сбылось. А коль скоро благодаря этому мы вновь задумались над собственной сутью, то к нам и обращен призыв — завершить оставленное и исполнить начатое поколением, с которым хочется нам теперь сравняться. Право же, ни г-н ф. Коцебу, ни Вейнбрэннер, ни Вибекинг³, ни прочие, кто носился с планами создания новых монументов, — они ведь никогда не придумают ничего более прекрасного, более основательного, более величественного, нежели это простое в искусности своей творение, нежели Кёльнский собор.

В своей незавершенности, уподоблявшей его развалинам, в своей заброшенности он служил образом Германии — Германии, какой стала она со времен смещения языков и мыслей; так пусть же послужит он и символом нового царства, которое мы построим. А эпоху анархии между перерывом в строительстве и возобновлением его будем рассматривать так, как если бы и не было ее как злого умысла, — мы и на деле продолжим там, где кончили трудиться последние из строителей лучших времен. Мы как бы выполняем обет, данный отцами. Если собрать ради завершения строительства силы всей Германии, легко исполнить то, что с великим усилием довели до настоящего состояния всего один лишь город и одна провинция. Но не легкомысленно и не бездумно следует приступать к такому предприятию — не так, как это бывало раньше, словно речь шла о предмете праздной болтовни;

нет, нужно точно определить необходимый срок и средства и только тогда, когда исполнение задуманного будет обеспечено, приступать к деятельному осуществлению планов. Ведь это строительство не дело одного поколения, и нельзя полагать, будто завершения его можно ждать от нищеты. Поэтому пусть сказанное будет лишь первым импульсом, — пусть поразмыслит надо всем этим совет народа.

СТАРОНЕМЕЦКИЕ ПЕСНИ

[I.]

Вот какова всепроникающая характерная черта народного — как сам по себе народ есть понятие общее, так и нравится ему и коренится в нем лишь все общее. Все же обособленное и принадлежащее отдельной личности, все однозвучное и однотонное, что отдается и откликается в отдельном редком волокне нервов, все, что, отклоняясь от великого потока человеческих чувств, плывет над ним или в стороне от него и довольствуется искусностью изготовления, как бы фабричным производством, а равным образом и все расслабленное или чрезмерно натянутое, что даже выходит за пределы восприятия и потому не звучит для слуха, — все это проходит мимо народа и не удостаивается его внимания, поскольку народ не знает даже, как подступиться ему ко всему подобному, а потому нимало не заботится ни о таком произведении, ни о его ценности. А все то, что само есть поток, не одна капля, что по-настоящему крепко захватывает душу или целую сферу в ней, что пускает в груди сильные и глубокие корни и пробуждает в ней не один звук, но целую последовательность звучащих аккордов, что может дать что-то любому, может быть чем-то для каждого и, подобно манне небесной, придется на свой вкус каждому и утолит желания всякого, — все такое быстро передается из уст в уста и переходит от сердца к сердцу, все это сообразно народу и несокрушимо, поскольку, избежав жалкой нищенской доли отдельного, входит в бессмертие общей жизни.

[II.]

С таким чудом, как народная песня, не сообразно никакое иное критическое рассмотрение, но только то, какое

достигается здоровым чувством и живым созерцанием; с другой стороны, рука художника должна робко останавливаться перед стариною и не допускать ненужного ее подновления, потому что стоит только объявиться изначальной старине рядом с подреставрированным (и, казалось бы, успешно), как все подновления немедленно обращаются в пятна грязи.

КЛЕМЕНС БРЕНТАНО

ФРАГМЕНТ ОБ ИДЕАЛЬНОМ ПЕРИОДЕ В ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВ

В истории каждого государства бывает период здоровья, когда оно здравствует душою и телом,— тогда все благое вершится без шума, и тогда справедливость правит беспеременно и совершенно и не вызывает ни в ком изумления, подобно созвездиям на небе, на которые дивится и которым поет хвалебные псалмы лишь тот, кто призван исследовать их научно или обращается к ним в растроганности религиозного чувства. Тогда процветают науки и искусства, а торговля, хитроумно благородная, доставляет людям земные блага, пользуясь всеми комбинациями мировых путей, сухопутных и судоходных¹, и все это совершается бессознательно, происходит так, как живет всякий здоровый человек: челноки бессмертной природы пронесаются сквозь него, а он, не подозревая о том, что тысячекратно обусловлен, все равно живет в бесконечной вольности, живет, и только живет. В такие времена проявляются любые таланты, и покровительствуют им меценаты, богатые и готовые помогать, и создания искусств, не ведающие смерти, вступают в залы знатоков и любителей, чувствующих искусство, и все самое святое, самое величественное становится обычным спутником людей — прекрасные статуи на рыночных площадях наполняют водою ведра, а роскошные храмы и дворцы правого суда вызывают благоговейное поклонение народов.

ГОДВИ

[I.]

Том второй, глава восьмая

Нас всех тронула песнь Фламетты. Лишь Годви не высказался ясно. Вообще мне показалось, что он словно заключает в себе особый инструмент, а потому всегда одинаково взволнован. Всю свою жизнь он посвятил прекрасному воспоминанию, и если что-то его трогает, так это касается его душевных струн воспоминание; суждения же его всегда здравы и оригинальны. Оригинальность состоит в едином цельном впечатлении души, призывок которого всегда слышится в его суждениях и налагает на них печать его личности. Обмениваясь впечатлениями о песне, мы разговорились о романтическом вообще, и я сказал:

— Романтично все, что стоит между нашим взглядом и тем, что видится нам вдали,— это опосредующее приближает к нашим глазам отдаленное, зато придает ему что-то и от себя ¹.

— Так что же стоит между Оссианом и его повестями? — спросил Хабер.

Я отвечал:

— Арфа. Арфа сопрягает великое сердце и печаль его, а знай мы больше, так мы знали бы все об этом певце, все о его жизни.

Годви прибавил:

— Романтическое — это как подозрная труба ², лучше даже сказать — как цвет стекла: тут форма линзы определяет очертания предмета.

— Так по-вашему получается, что романтическое лишено формы,— сказал Хабер,— а мне казалось как раз, что в нем больше формы, чем в античном искусстве, так что решительно западает в душу уже сама форма, помимо всякого содержания.

— Не знаю,— продолжал я,— что понимаете вы под формой. Ведь часто бывает так, что не сложившееся в определенную форму отличается гораздо более броскими контурами, нежели сложившееся, так что стоит только приделать Венере горб, и она сделается романтическим персонажем. Формой же я называю правильность контуров задуманного.

— Я бы поэтому сказал так,— прибавил Годви,— у

самой формы не должно быть никакой формы, а просто задуманное, начинаясь в одной точке, разрастается затем во все стороны и потом должно оборваться в определенном месте. Будь то задуманное в камне, звуке, цвете, слове или мысли — все едино.

— Мне пришел в голову пример,— сказал я,— простите, что это самая обычная аллегория мирского тщеславия. Возьмем мыльный пузырь и представим себе, что внутреннее его пространство — мысль, а протяженность — форма. Когда мыльный пузырь надувают, то наступает такой момент, когда его объем и вид вполне гармоничны и форма так относится к материалу, диаметру шара, свету, что пузырь выглядит красиво. Все окружающее переливается на его поверхности, и сам пузырь достиг высшей точки своего совершенства. Теперь он отрывается от соломинки и плывет по воздуху. Вот то, что я называю формой, и выступало сейчас в виде очертаний фигуры — они заключали в себе идею, но вовсе ничего не говорили о себе самих. А все иное — это бесформенность, либо чрезмерность, либо недостаточность.

Тут Хабер перебил меня:

— Так, выходит, «Освобожденный Иерусалим» Тассо — нечто бесформенное...

— Милый Хабер,— сказал я,— я рассержусь на вас, если только вы не скажете мне, что либо не понимаете меня, либо не собираетесь меня сердить.

— А вы не сердитесь,— отвечал он,— потому что я не повинен ни в том, ни в другом, но меня не устраивает ваша идея бесформенности всего романтического, и я именно потому сослался на Тассо, чтобы опровергнуть вас, что слишком хорошо ощущаю отчетливость, определенность его формы. Я слишком хорошо чувствую ее, потому что сам готовлюсь переводить его.

— Вот вы слишком чувствуете, и это аргумент в мою пользу,— сказал я,— потому что чистую форму не чувствуешь слишком; и смотрите следите за тем, как бы читатели вашего перевода не чувствовали форму слишком, потому что, по моему мнению, легче переводить любое создание искусства, наделенное чистой красотой,— оно просто представляет свой предмет, и ничего более,— нежели создание романтическое, которое не просто очерчивает контуры предмета, но еще придает ему колорит; переводчику романтического создания уже сама форма,

в какой представлен предмет, кажется произведением искусства, и он полагает, что переводить следует именно ее. Возьмем для примера того же Тассо,— какие трудности встают перед поэтом, переводящим его стихами? Переводчик должен либо сам обладать серьезностью Тассо, разделять его религиозный пыл и жар,— но тогда, милости просим, лучше сам сочини нам что-нибудь свое,— либо же он ничем таким не отличается, а, может быть, сам — протестант до мозга костей, так ему для начала надо самому перевестись на язык католичества, потом перевестись в эпоху Тассо, в его душу и язык, и он должен все переводиться и переводиться, нестерпимо долго, так что дело все никак не дойдет до перевода в собственном смысле слова,— не удивительно, ведь романтические поэты не просто что-либо излагают и представляют, они еще очень заняты собой.

— У поэтов чистой красоты все это разве не так,— заметил Хабер,— тогда как они еще дальше от нас по времени?

— Да, не так,— отвечал я,— не так, хотя они и дальше от меня по времени, и именно потому не так, что значительная удаленность уничтожает действие той самой посредующей среды, в которой они могли бы отражаться в затуманенном, нечистом виде. Чтобы переводить их, требуется лишь одно — ученое знание языка, предмета: достаточно переводить язык, и перевод будет соотноситься с подлинником, как гипсовая копия соотносится с мраморным оригиналом. Мы все одинаково удалены от них во времени, и каждый из нас прочтет в них одно и то же, потому что они лишь излагают и представляют, но их картины — не в цвете, это просто лишь контуры форм.

Годви заметил тут в шутку:

— Ну, Хабер, хватит медлить, давайте начинайте переводиться, в сложных случаях стяжения гласных мы поможем вам разобраться, а вот если попадутся глубокие места, то вам поначалу предстоит всласть поизливаться в исповеданиях веры, прежде чем вам удастся явить их глубину свету. Иначе же, коль скоро вы не успеете перевестись, боюсь, как бы на месте сурового религиозного пыла не проступил на поверхности стихов изящный афеизм, стиль сладкой прозы и эстетический жар, прекрасно всем нам известный по альманахам Муз,— жар эфирный, пыл роз в цвету, жар светлячков, блуждающих во тьме.

— Да ведь и сами рифмы,— продолжал я,— их можно передавать на нашем языке лишь рифмованными стихами, но посмотрите: уже эти рифмы — это форма формы, так сможете ли вы воспроизвести ее? Ведь итальянская рифма — это интонация целого. Будет ли эта интонация в ваших стихах? Не думаю, чтобы вы были такой музыкант, чтобы, играя на своем инструменте по партитуре, изобилующей ключами и знаками при ключе, вы ни разу не споткнулись — так, чтобы сама песнь не спотыкалась и не замирала в изумлении и, будучи столь бодрой и энергичной, не шла иной раз за вами по пятам из простого любопытства и не смотрела на себя, в своих воздушных эстетических одеяниях, то слишком узких, то слишком широких, во всяком случае, сшитых не по мерке, а купленных в лавке,— не смотрела бы на себя как на гениальный выкрутас, когда же ослепнет,— то словно могучий орел, которому напялили на глаза бумажный колпачок и который сидит себе тупо в углу.

Годви, рассмеявшись, сказал:

— Вот вопрос для книги рецептов. Как перевести итальянского орла на немецкий язык? Ответ: возьми бумажный колпачок, насади орлу на голову, тем самым он будет переведен из дикого в ручного и клевать не станет; он будет и тем же самым и очень верно переведенным орлом.

— Правильно,— сказал я.— Он будет сидеть среди немецких кур, терпеливый и преданный, как домашняя птица. Всякий язык,— продолжал я,— подобен музыкальному инструменту: транспонировать можно только для близких инструментов. Однако музыка — это сама музыка, а не смесь души исполнителя и характера инструмента. Музыка возникает тогда, когда приходят в соприкосновение инструмент, музыкант и музыка, когда они одинаково великолепны. Многие же переводы, особенно с итальянского, напоминают, скорее, музыку для стеклянной гармоники или деревянных духовых, исполненную на гитаре или уж прямо медными трубами. Попробуйте-ка перевести Петрарку³, и если выйдет не просто гербарий рифм, по которому можно будет изучать флору его поэзии, и не просто аптечный перевод, так что каждый сонет будет рецептом для предъявления толковому словарю, откуда вместо настоящего вещества надо будет брать суррогат, вместо лимонной кислоты винный камень, вместо сахара

свеклу,— то, клянусь, я откажусь от своей давней мечты написать, как только полюблю, такие немецкие сонеты, которые никто не сможет перевести на итальянский.

— Данте вы считаете, наверное, совсем непереводаемым? — спросил Хабер.

— Как раз Данте не столь уж непереводим, — продолжал я. — Как и Шекспир. Эти двое возвысились и над своим языком и над своею эпохой⁴. В них больше страсти, чем слов, и больше слов, чем интонаций. Они — гиганты, языки не способны их сковать, потому что дух их вообще едва вмещается в рамки языка, именно их и можно пересаживать на другую почву, если только почва здоровая. Дерево будет цвести, надо только, чтобы пересаживал его Самсон. Все равно оба останутся дубами, перенесенными с родной почвы, которым ради того, чтобы посадить их в новую яму, обрубили мелкие корни. А большинству итальянских певцов присущи особые, неповторимые манеры, отвечающие природе их инструмента, они играют звуками, а Шекспир — словами; игру звучаний нельзя перевести, а игру слов — можно.

— Как это мы заговорили вдруг о переводах? — спросил Годви.

— Благодаря романтической песне Фламетты, — отвечал я. — Романтическое само по себе уже есть перевод...⁵

В этот миг темный зал вдруг осветился — мягкое зеленоватое сияние полилось от чаши с водой, которую я уже описывал⁶.

— Смотрите, как романтично! Совсем в духе вашего определения. Зеленое стекло — как среда, проводящая Солнце...

[II.]

Том первый. Леди Ходфилд — Вердо Зенне

[...] Любовь моя к этому человеку была безыскусна, была больше, нежели искусство, — искусство не способно утешить меня. Доступнее всего мне общие мечтания об искусстве, тогда я дополняю его тем, чего недостает ему для жизни, — любовью, но мечтания обыкновенно заканчиваются тем, что я погружаюсь в томительные мечты о нем; мечтания для меня — путь от долга ко греху. Кто так,

как я, может прильнуть к самому сердцу природы, того никогда не удовлетворят отдельные органы чувств, поставленные словно напоминания для нас, словно указания. И что такое сердце природы — разве это не та минута, когда сплетаются руки и все расставания сливаются в единственное одно, и что такое объятия любви, как не самая духовная, самая плотская идея жизни, когда все обращается в единственную силу пластического творения, когда не остается рефлексии, — как не сама объективность, вытеснившая сознание, как не художественное создание гениального духа? Если бы мы знали только искусство — так мы стали бы художниками!.. Бывает, что и в браке рождаются здоровые дети, но дети любви гениальнее, прекраснее, способнее.

Я хочу, чтобы меня обняли, и обнимаю сама себя. Следы так называемого искусства во всем обособленном вечно возвращают меня к тоске по общению с высшим началом, — так вид прекрасных руин уносит в былые времена, когда творение зодчества выросло во всей своей юной прелести и целокупности. В этом, чудится мне, заключен смысл Слова, что все еще, отрывочно, отдельными слогами, звучит окрест меня, — словно выговаривается только один слог, оставшийся от былых времен. Стихия искусства рассеяна по всему пространству, но глубоко в недрах гор струится прозрачный поток, в далеких, неприступных земных расщелинах бьет он ключом из могил тысячелетий. О, никогда вам не заставит его забить из ваших колодцев, и не взвоется он ввысь из фонтанов на рыночной площади, — в лучшем случае, управляя струями фонтанов, вы сможете воспользоваться искусством ради зрелищ, потому что воистину слишком нездорово это поколение, чтобы вынести вид незапятнанной чистоты.

Для меня музыка, живопись, ваение, поэзия — все реликвии целого, а целое — любовь, и таким целым была для меня и моя любовь. Все это охватывала я, когда обнимала того, кто не был ничем из этого по отдельности.

Своды храма рухнули над моей головой; моя молитва, вольно обтекая своды, обретала завершенность и закругленность, присущие слову, и рядами возвышенных колонн дробилась на такты, и обнимала изящные звучания капителей, — теперь она, вместе с эхо, обратилась в груды развалин. Ясное небо над головой не вторит словам

молитв, и все мое служение ушло в себя, ушло, бессловесное, в немую задумчивость среди прекрасных руин, каждый камень которых для меня алтарь. Так жертвовать ли мне на алтаре? Жертвоприношение — не любовь, разве что возжжется жертва сама¹. О, эти отголоски звуков, воспоминания снов!

Когда я играю на клавире, то всякая пьеса отдается в моей душе скорбью, словно я пишу письмо в далекий мир, в родной мне мир, и там меня не понимают, потому что не слышат, как бьется мое сердце, не видят меня и не видят образов в моем воображении, не знают слабосильности машины и тирании рычагов — хрупкости моего тела, столь неловко, неумело поставленного между мною и моим выражением, — и, однако, мне не избежать этой борьбы между желанием и умением, не избежать заикающихся слов, — в них неизбежность, а ей немного прелести придадут случайные звучания; какое в них преимущество перед немолчающей широтой опустошенности! Сильный предпочтет смерть забавам звуков.

И все же я играю. Поначалу я играла чужие пьесы; это продолжалось недолго, мне показалось, будто, чтобы не быть повинной в несовершенстве слов, я пишу в далекий мир письмо, копируя его с письмовника, — мне стало стыдно. Когда мой друг сопровождал мою игру, то в звуках его флейты, певшей согласно с моими аккордами, я по крайней мере находила видимость свободного творчества любви, встречающей в собеседнике все то же наслаждение, — так шахматная партия может казаться умным, остроумным разговором двоих. Кто аккомпанирует часам с флейтой, кому по нраву играть в шахматы с самим собой, тому материалом должна служить собственная сила, — нет ее во мне. Я фантазировала за клавиром и всю свою душу изливала открыто, но вскоре остановило меня странное ощущение, будто сама я обращаюсь в безумную, без ясных очертаний песнь, что вырывается наружу из глубины своей, но никогда назад уж не вернется, — я испугалась, я самой себе представилась холодной статуей, которая, охваченная страстью, стремясь отсюда прочь, покоится как образ беспокойства; мне стало страшно. Я подумала: разве сама я — ничто, если никто мне ничего не дарит, не дает, разве я — ничто, если не смотрят на меня глаза другого? Нет наслаждения без взаимности: я пела, а никто меня не

слышал. Звука, которого никто не слышит, — нет, и я больше не слышала сама себя, потому что пела — себя.

Я пела потом в открытых концертах, тишина в зале пьянила меня. То не было тщеславным чувством, но ощущением, будто я над головами всех простерлась, словно, тысячерукая, всех обнимаю, мне чудилось — я ввысь лечу из тела; в подобные мгновения вот образ состояния моего: я словно струя фонтана, бьющая из самого центра чаши, — струя блестит в лучах света и потом падает назад, вниз, на дно. Меня радовало, что так много во мне прелестей, — я и себе могу дать все и трогаю души людей. Но как только людское одобрение, рукоплескания достигали моего слуха, я просыпалась ото сна. Эти люди словно старались выбить ударами ладоней все, что заронило в них мое пение. Одни мужчины хлопали, — я не выношу этой галантности, как не терплю бумажных цветов, я не хочу нравиться. Но наконец эти бесплотные очертания музыки, ее непрерывная переменчивость, а притом оковы, которые нельзя с себя снять, рабство родства — твердо установленных отношений, какие предоставляют тебе широкие просторы и льстят свободой, и бескартинность музыки, из которой можно лепить тысячи образов, неисчерпаемое множество, никогда не достигающее целого, будучи его частью, вся любовь и моя любовь — все это начало наконец тревожить меня, как будто в моих руках игрушка, способная дерзко ставить себя над владельцем, играющая им, превращающая меня в себя.

Мне нужно быть единой с целым, какой бы то ни стоило борьбы, мне нужно мгновенно обнимать единым взглядом целое, — лишь тогда я могу наслаждаться. В его взгляде я ясно видела весь свет, все краски, всю живопись моего мира. Когда он под руку со мной гулял в саду, звучания природы не казались мне грубее и бесформеннее звуков искусства. Он был посредником, — когда я ощущала себя связанной с ним, все искусство, без жесткой, горькой ноты одиночества, тихо, незаметно уходило из природы и между мной и природой не оставалось ни малейшего зазора для удивления и для неизъяснимости. Я достигла самосознания, поняв, что неотделима от внешнего и внешнее неотделимо от меня и что мы пребываем во взаимной живой зависимости друг от друга.

Мне всегда представлялось, что в те времена, когда

Любовь покинула землю и сладчайше-деятельное безделье и творчество неисчерпаемой силы, даровавшей бытие, сменилось мучительным и страшным трудом и машинообразностью целого, только что без вечного двигателя,— что в те времена люди постарались поскорее ухватить от земного великолепия все самое чистое и ясное, что только успели спасти, и, пусть кусками, разложили это спасенное по искусно сделанным ящикам и ящичкам и заперли в них. Это и есть отдельные искусства, взаимосвязь которых пытаются робко отыскать люди, пользуясь для этого остатками бывшего всемогущего разума, с его помощью стараясь слепить расколовшееся и описать его. Для меня же эти отдельные искусства теперь, как я говорила, все равно что скорбные памятники утраченной божественности, вечно призывают они нас к себе — нам надо стремиться в тот мир, что скрылся перед нами,— его мы чаем с бесконечною тоской.

Мы падаем ниц пред апостолами бога, посланными в мир, и взираем на них, нас трогают до слез развалины божественного целого, часть которого составляем мы сами. Тронутые до глубины души, мы склоняем колена пред чистотою нашей красоты,— и самая лучшая теория искусства все еще кажется мне безжизненной и ненадежной. Собирать обломки божественного мира, восполнять их, толковать с великим трудом — прекрасное занятие, но все ж печалит мысль о том, что надо разбирать и собирать самих себя, чтобы в отдельном находить немногие лучи утраченного, среди испакощенного и извращенного целить испорченные члены, чтобы дополнить торс.

Не много осталось теперь в мире красавиц, которые чувствуют себя невинными по неведению и не стремятся обрести утраченное, не замечая утраты, и живет в них вольная любовь² — родоначальница искусства. Существа чистые, они видят зеркало, в котором отражаются, и вместе со своим образом в зеркале переносят в себя и весь мир. Поток жизни струится в них, и они потоком струятся по жизни, и творчество, какое вобрали они в себя вместе с целым, произвольно творит в них. Все вступают на оживленный путь жизни, и сладкой силой бродит в них плотская любовь, но лишь немногие вступают в жизнь, неся в себе всемогущество вольной любви. Ибо творение — в сотворенном. Как материя из всеобщности своего бытия переходит в плотской любви в разособление и подобие

любящих, так вольная любовь выражает в прекрасных произведениях дух, или божество,— она бесконечное переносит в формы, подобные себе, а таким формам дарует жизнь в индивидуальном. Именно индивидуальность и трогает нас так, ибо многообразие связано в ней до полной неузнаваемости и отдельное выступает перед нами куда более колоссальным и странным, и мы волнуемся, ибо видим, что перед нами и с нами живет то самое, благодаря чему мы живы, то, в чем мы живы. Я радуюсь прекрасному дитяти, как радуюсь прекрасному творению искусства, и оба вида красоты взаимосвязаны в моей душе, и я еще более способна радоваться первому виду ее. Чем более завершена в себе выражающаяся в творении отдельная сторона божественного, тем легче, безболезненнее дается взгляду переход от одиночества индивида к полноте жизненных связей, чем прекраснее творение, тем чище, тем совершеннее выставлена в нем, как напоминание, односторонность чувства, позволяющая нам не скорбеть об отсутствии целого.

Поэтому когда искусства объединяются, чтобы создать образ индивида, то их сочетания кажутся мне по большей части ужасными, искусства приобретают при этом нечто странно мертвенное и отвратительное. Маски и восковые фигуры, по-моему, никогда не могут быть красивы³. Неумение соединяется с невежеством. Так, краска никогда не должна соединяться с осязательной формой неживого вещества, потому что цвет — лишь спутник изменчивости, он принадлежит себе, но не свету. По той же причине невыносимо видеть глазные яблоки статуй⁴. Потому что статуя призвана лишь выразить поверхность, она представляется мне поэтическим вымыслом — жизнью, вывернутой наизнанку, в которой все проявления жизни идут извне вовнутрь.

Я писала вам, на чем закончилось мое пение,— с живописью и рисованием все было бы точно так же. Вот если бы я могла перенести на бумагу тот образ прелести и красоты, способный растопить всю мою душу, погрузив ее в сладостное изумление,— если бы я могла перенести его на бумагу со всей определенностью, со всеми тонкостями очертаний, таким, каким залетает он в мою душу, в мою веру, любовь, безгранично вечным, совершенным, если бы я так твердо, как это под силу лишь всемогущему, способна была приковать его к месту, не проводя робко

линию за линией, не приставляя точку к точке, — ах, эта механистичность самой жизни! — вот тогда я стала бы рисовать. Есть ли художник, который может догнать сам себя и перстью земною передать провидения своей души?! Великие скульпторы, которыми восторгаются все, — они вселяют в мою душу лишь чувство их превосходства. Мы, увлеченные, пораженные, стоим и смотрим на картины, каких не в силах постичь, мы пишем толстые книги о чувствах, какие испытали при виде произведений искусства, нам непонятных. Художник лишь кое-как перенес на полотно образ, который носил в душе, — и уже превзошел образ, живший в нашей душе; но сам он не испытывает полного наслаждения, потому что преломлять луч силы сквозь чувства слабых — не благородно. Надо поэтому, чтобы художник намного превосходил меня, — тогда своим творением, какое никогда не будет удаваться ему, он выразит идеал самого удачного, удавшегося творения, какое только могло жить во мне, — для меня же не будет в том утешения. Да для меня даже куда большее наслаждение приближаться к величайшему образу своей фантазии, скромно приближаться к нему на крыльях духа сквозь легкие туманы предчувствия, чем пытаться насильно стащить его на землю, представляя его осязательно и материально, стыдя и позоря им саму себя, издеваясь и над ним. Вообще же мой идеал таков, что в нем царит резкая смена, господствует подвижность, стремительный переход, так что едва ли выразит его покой изобразительного искусства; нет, не по взгляду, по мгновению ока томлюсь я, не пластика покоящегося тела, бурный пляс влечет меня к себе.

Когда я смотрю на прекрасные гравюры, на картины, мной овладевает тревога, беспокойство переходит иной раз в глубокую тоску, даже когда картины отнюдь не изображают подобных чувств. Я думаю, что такое впечатление объяснено и подготовлено всем сказанным.

Вот что ждет меня, любезный друг, если я займусь отдельными искусствами; так разве лучшую судьбу готовит мне поэзия — душа искусств? Я ведь сама поэма, сама — вся моя поэзия⁵. Но я живу в эпоху, когда красота форм утрачена, и меня пугает, делает несчастной то, что живу я не в том облике, который по сути мне принадлежит. Никогда не предам я песнь миру, ибо мир ничто мне не предает. Поэмы природы, они не спеша

восходят и заходят предо мной, открываются и закрываются, и я скорблю, видя утреннюю зарю, и скорблю, видя зарю вечернюю, и жаркий суетный день, и глубокую, темную ночь. И они трогают мою душу, и они словно подходят ко мне и умоляют меня тихим голосом: о, даруй нам душу, даруй жизнь, чтоб мы стали подобны тебе, чтоб могли быть с тобою, с тобой любить. Я — как зеркало перед ними, они глядятся в меня, я гляжусь в них, и они опускаются и заходят у меня на глазах, потому что я не в силах удержать их. Мне надо видеть их в жизни, чтобы видеть их с радостью. Я не могу никого обнять, потому что бог отказал мне в вольной любви. Между мною и любимым должна стоять поэзия, которая исходила бы из меня. Когда он заключает меня в свои объятия и я охватываю его своими руками, так в нем и во мне форма, я поэтически творю нас.

Подобно тому как, на мой взгляд, весь талант ваятеля заключен в плотской любви, так, наверное, не один певец вынужден молчать оттого, что родился нем, а самый великий живописец, должно быть, родился слепым и величайший в мире композитор — с рождения глух⁶. Но для всех них всегда был выход из положения, — поэзия была и остается душою их тяги к созданию пластической формы, и они становились живописцами, певцами или композиторами оттого, что один из органов взял в них верх над другими. И потому полотно слепца могут обратиться в поэзию или музыку, музыка глухого — в живопись. И лишь самый большой, и здоровый, и радостный человек сможет стать великим поэтом, который поэтически сотворит все возможное, потому что только тот, в ком и практическое умение, и жизнь, и наслаждение пребывают в цветущем равновесии, — только тот станет, только тот не может не стать поэтом.

Люди, одаренные способностью жить, и я в том числе, вечно сражаются с упорядоченной, правильной жизнью. Они созданы, чтобы просто жить и существовать, не для государства. Гражданское общество силой загоняет их в железные клетки метра и размера — распорядка дня, и они борются, и они гибнут, потому что любовь в этом обществе насильно втиснута в рамки ремесленного цеха законного брака. Их попечению поручают семейное счастье и дружеские радости, тогда как они знают лишь счастье в целом мире и радости во

вселенной. Многие из тех, кого рано заперли в этой темнице, прозревают в ней и медленно умирают вместе со своими большими или меньшими задатками либо же под воздействием чрезмерно сильного раздражения наполовину вырываются наружу, и тогда самый малый среди них обязан отдать дань природе, и отдает дань лихорадочно, неистово, порой безумствуя безмерно. Мощные же раздражители — одиночество, тщеславие, отсутствие друзей.

<...>

Не мое призвание — быть поэтессой; это доказывает одним тем, что я всегда вспоминаю об авторе стихов. Я недолго читаю стихи, как вдруг поражает меня мысль: «Какая душа! Как она творит!» — и никогда не любила я красоты творений, всегда только изобилие и силу мастера. Поэзия могущественнее живописи; одна сводит идеал на землю, а та, первая, окрыляет любые стремления или по крайней мере достигает идеала. В поэзии творение предоставлено самому себе, и создающая его сила создает сама себя, ибо поэтическое творение есть вся энергия своего создателя. В ней фантазия жаждет, творение исполнено энергии воображения. Пластическое творение поэзии относится к идеалу, как язык к мышлению, а в живописи — как краски, как облик целого к мысли. Я могу ощущать в себе идеал в предельно сжатой форме, могу предельно расширять, развертывать его в поэзии, ибо слову присущи звучание и цвет, а звучание и цвет обладают обликом, формой. И потому я могу, вместе с гениями всех чувств, предавать стихи сразу всем чувствам, тогда как в живописи много-составный образ вынужден ограничивать свое воздействие силой глаза, и одно, только одно из чувств должно стать судьей бесконечной фантазии и стремиться догнать язык средствами красок. <...>

Обо всем этом я размышляла и почувствовала, что искусство никогда не заменит мне любви. Оно искусственное, это искусство!..

РАЗЛИЧНЫЕ ЧУВСТВА, ИСПЫТЫВАЕМЫЕ
ПЕРЕД МОРСКИМ ПЕЙЗАЖЕМ
ФРИДРИХА С ФИГУРОЮ КАПУЦИНА

Как прекрасно под сумрачным небом, в бесконечном одиночестве смотреть на бескрайнюю пустыню моря, стоя

на берегу, но, чтобы по-настоящему это пережить, нужно, чтобы сначала ты шел к берегу, чтобы знал, что нужно будет возвращаться, чтобы хотелось тебе перелететь через море — и нельзя; чтобы чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы; нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа упорно твердила тебе — не сбудется, не сбудется. Все это пережить перед картиной невозможно, а потому и все то, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собой и картиной, а именно что картина мне что-то обещает, но обещания не исполняет; и так я сам превратился в капуцина, картина превратилась в песок прибрежных дюн, моря же, в которое всматривался я с такой тоскою, не стало вовсе. Чтобы как-то разобраться в таком не испытанном еще чувстве, я начал прислушиваться к речам посетителей, глядевших на картину, и все, что они говорили, записал, — и все это прямо относится к самой картине, потому что она — все равно что декорация, перед которой непременно должно совершаться действие, и все это — потому, что она никого не оставляет спокойным.

Выходят дама и господин, вероятно, очень глубоко-мысленный; дама заглянула в каталог и прочитала:

«№ 2. Пейзаж, масло. Нравится ли вам?»

Г о с п о д и н. Бесконечно глубоко и возвышенно.

Д а м а. Ах, вы имеете в виду море. Да, оно, должно быть, поразительно глубоко, и капуцин — да, тоже очень возвышенная фигура.

Г о с п о д и н. Нет, госпожа военная советница, я разумею чувства, какие охватили Фридриха, единственного, когда узрел он это.

Д а м а. Как?! Неужели эта картина такая старая, что Фридрих Единственный¹ видел ее?

Г о с п о д и н. Нет, вы неправильно меня поняли, я говорю о художнике Фридрихе; при виде этой картины Оссиан бряцает струнами. (*Уходят.*)

Две девушки.

Первая. Ты слышала, Луиза? Это — Оссиан².

Вторая. Нет, ты не поняла, это — океан.

Первая. Да ведь он же сказал, что он бряцает струнами.

Вторая. Но тут нет арфы. Все это какое-то серое на вид. *(Уходят.)*

Два знатока.

Первый. Да, серое — все серое и серое. И как только можно выбирать такие сухие предметы!

Второй. Вы хотите сказать: как можно такие мокрые предметы рисовать столь сухо!

Первый. Рисует как умеет. *(Уходят.)*

Бонна с двумя воспитанницами.

Бонна. Это море близ Рюгена.

Первая воспитанница. Там живет Козегартен³.

Вторая воспитанница. Оттуда нам доставляют колониальные товары⁴.

Бонна. Зачем только нарисовал он такую дурную погоду? А на переднем плане неплохо было бы изобразить ловцов янтаря.

Первая воспитанница. Мне и самой хотелось бы наловить янтаря и составить из него бусы. *(Уходят.)*

Молодая женщина с двумя белокурами мальчиками и несколько мужчин.

Первый господин. Великолепно, это просто великолепно, вот единственный художник, в пейзажах которого выражена душа, значительная индивидуальность отпечатлелась в этой картине, возвышенная истина, мрачные, меланхолические небеса, — он-то знает, что рисует.

Второй господин. И рисует то, что знает, и чувствует, и мыслит. Так он рисует.

Первый мальчик. А это что?

Первый господин. Это — море, дитя мое, и капуцин — он гуляет по берегу и печалится о том, что у него нет такого хорошего сына, как ты.

Второй мальчик. А почему капуцин не пляшет и не кивает головой, как в театре теней? Так было бы красивее.

Первый мальчик. А может быть, этот капуцин предсказывает погоду? Как тот, который висит у нас в доме за окном?

Второй господин. Нет, это совсем не такой капучин, но он тоже предсказывает погоду, он — момент единства во вселенной, одинокое средоточие одинокой окружности.

Первый господин. Да, в нем — душа, в нем — сердце, в нем саморефлексия всей картины в себе и над собой.

Второй господин. И какая же божественная находка подобная стаффажная фигура! Не просто, как у обычных живописцев, масштаб всех прочих предметов, нет, — это само существо, сама суть полотна. Он, глядя на море, словно смотрится в печальное зеркало, в котором отражены и все его одиночество и вся его отрешенность от людей, он уносится вдаль за своей мечтой, и в то же время эта пустынная водная гладь, разделяющая его с миром и обрекающая на одиночество, словно сам данный им обет, и этот песчаный берег — они символически взрастили его как одинокое, пророчествующее о себе самом прибрежное растение.

Первый господин. Это прекрасно, и вы, без сомнения, правы; (*обращаясь к женщине*) но, любовь моя, вы ведь не говорите ни слова.

Дама. Ах! Я почувствовала себя перед этой картиной так, как будто снова очутилась в родном доме, меня она очень трогает, и это ведь настоящая природа, а когда вы говорили, мне было все так неясно, как всегда, когда мы гуляем по берегу моря с нашими друзьями философами. Мне бы только хотелось, чтобы подул с моря свежий ветер и чтобы побежала к берегу лодка под парусом, чтобы солнечный луч прорезал тучи и зашумел прибой. А пока эта картина тяготит меня и, словно сновидение, пробуждает во мне тоску по родине. Пойдемте, а то на душе становится печально. (*Уходят.*)

Дама и ее спутник.

Дама (*после долгого молчания*). Величие, непостижимое величие! Море словно прониклось ночными мыслями Юнга...⁵

Господин. Вы хотите сказать — словно они пришли на ум капучину.

Дама. Если бы вы только вечными шутками не портили настроение людям. Ведь вы в душе ощущаете то же, что и другие, но только осмеиваете в других то,

что почитаете в себе самом. Я говорю: море словно прониклось ночными мыслями Юнга...

Господин. А я говорю: оно прониклось ими, причем напечатанными в Карлсруэ, без дозволения⁶ и с приложением «Ночного колпака» Мерсье и «Взглядов с ночной стороны естественной науки» Шуберта⁷.

Дама. Лучше отвечу вам анекдотом: когда бессмертный Клопшток впервые сказал в своих стихах: «Утренняя заря улыбается», то мадам Готтшед, прочитав, заметила: «Как же она складывает при этом губки?»

Господин. Уж конечно, не так красиво, как вы сейчас.

Дама. Вы впадаете в неприличный тон.

Господин. А Готтшед подарил супруге поцелуй за ее острогу.

Дама. А мне надо бы подарить вам ночной колпак за вашу, но только вы сами ночной колпак.

Господин. Я бы предпочел взгляды на вас с ночной стороны.

Дама. Это совсем неприлично.

Господин. Ах, если бы нам стоять вместе — там, где капуцин.

Дама. Я бы бросила вас и пошла к капуцину.

Господин. И попросили бы его соединить нас узами брака.

Дама. Нет — кинуть вас в воду.

Господин. И остались бы наедине с патером, соблазнили бы его и испортили бы всю картину вместе с ее ночными мыслями. Да, таковы женщины; вы сами портите то, что чувствуете, и лжете столько, что наконец один раз скажете и правду. Как бы мне хотелось стать этим капуцином! Он вечно смотрит на темное море, таящее в себе обетования, это море — словно раскрытый перед ним апокалипсис. Вот и я хотел бы вечно тосковать о вас, Юлия, и вечно оставаться один, потому что тоска — вот что единственно прекрасно в любви.

Дама. Нет, нет, и в этой картине тоже, — если вы будете так говорить, я брошусь за вами в воду и оставлю капуцина одного. (*Уходят.*)

Во все это время некий недурного вида человек, высокого роста, слушая речи, выражал известное нетерпение. Случилось так, что я слегка наступил ему на ногу, и он вдруг ответил мне, словно это значило, что

я спрашиваю о его мнении. «Хорошо, что картины не могут слышать, а то они давно укрылись бы с головой. Люди немилосердно обращаются с ними и как будто убеждены, что картины выставлены на позор за какие-то тайные прегрешения, разоблачение которых входит в обязанность зрителей». «Но что вы думаете собственно об этой картине?» — спросил я. «Меня радует,— отвечал он,— что еще остались художники, внимательные к чудесным конъюнктурам времени и погоды, когда и самая жалкая, скудная местность производит захватывающее впечатление. Правда, мне было бы приятнее, если бы художник не просто чувствовал, но и обладал даром и умением воспроизводить природу верно, а в этом отношении он настолько же отстаёт от некоторых голландцев, рисовавших подобные предметы, насколько опережает их в своем постижении пейзажа, в умонастроении; пока же не трудно назвать с десятков полотен, где и море, и берег, и капуцин написаны значительно лучше. Капуцин, находясь на некотором удалении, кажется просто коричневым пятном, и если бы уж мне надо было во что бы то ни стало нарисовать капуцина, то я предпочел бы изобразить его спящим на берегу, во всяком случае — скромно опустившимся на землю, молящимся или созерцающим море, чтобы не закрывать от зрителей вид, чтобы не мешать им, потому что море все же производит большее впечатление, нежели маленькая фигурка. А если бы кто, рассмотрев внимательно море, поинтересовался и обитателями побережья, то, конечно, ему было бы достаточно и одного капуцина, чтобы высказать все то, что зрители вот только что, с преувеличенной доверительностью, поведали всему свету».

Эти слова так понравились мне, что я немедленно отправился с этим господином к себе домой, где нахожусь и посейчас и где можно застать меня впредь.

ЧУВСТВА, ИСПЫТЫВАЕМЫЕ ПЕРЕД МОРСКИМ ПЕЙЗАЖЕМ ФРИДРИХА

Как прекрасно под сумрачным небом, в бесконечном одиночестве смотреть на бескрайнюю пустыню моря, стоя на берегу. Но чтобы по-настоящему это пережить, нужно, чтобы сначала ты шел к берегу, чтобы знал, что нужно будет возвращаться, чтобы хотелось тебе пере-

лететь через море — и нельзя; чтобы чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы. Нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа, если можно так выразиться, упорно твердила бы тебе свое — не сбудется. Все это пережить перед картиной невозможно, а потому и все, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собою и картиной, а именно что картина мне что-то обещает, но обещание не исполняет; и так я сам превратился в капюшина, картина превратилась в песок прибрежных дюн, моря же, в которое всматривался я с такой тоскою, не стало вовсе. Что прискорбнее, неприятнее такого положения в мире — быть единственной искоркой жизни в обширном царстве смерти, быть одиноким центром одинокой окружности. Вся картина с двумя-тремя изображенными на ней таинственными предметами — это словно апокалипсис, словно вся она прониклась ночными мыслями Юнга¹, а поскольку передним планом всего этого однообразия, всей этой безбрежности служит лишь рама, то, когда смотришь на полотно, кажется, будто у тебя срезаны ресницы. И однако живописец, без сомнения, проложил новый путь в своем искусстве; я убежден, что с его умонастроением можно изобразить квадратную милю бранденбургского песка да ворону, плюхнувшуюся на куст барбариса, и такое полотно поистине произведет впечатление подобное Оссиану или Козегартену. А если еще нарисовать эту местность мелом и водой, какие дает она же сама, то лисы и волки взвоят при виде ее, — самая крепкая похвала такой пейзажной живописи, какую только можно представить себе. Однако собственные мои ощущения перед этой чудесной работой слишком сбивчивы, чтобы я посмел вполне выразить их; поэтому я решил для начала послушать, что говорят люди, которые с утра до вечера проходят парами перед этой картиной, и поучиться у них.

ОБЪЯСНЕНИЕ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИМ РИСУНКАМ НА ОБЛОЖКЕ ЖУРНАЛА

Помещенные на обложке журнала эмблематические фигуры радуют нас своей значительностью, изящной

компоновкой и равновесием целого, складывающимся исподволь, без натуги,— радуют тем более, что рисовальщик сумел весьма рассудительно избежать двух присущих аллегорическим изображениям крайностей, а именно скуки избитых аллегорий и недоступной чувству абстрактности их.

Здесь же аллегорические атрибуты нарисованы не кокетливо, или, как говорится, «живописно», и не вывешены на продажу, словно перед дверьми лавки; ни запыхавшийся Меркурий, ни пресловутая Слава не парят выкликалами на торгах над сваленными в кучу лирами, совами, глобусами, фолиантами, шлемами, пушками, знаменами и рогами изобилия, рассыпанными по облакам, словно на ветхой постели пожитки человека, недавно снесенного в могилу. И не пишет железным грифелем воспоминаний на мраморных скрижалях памяти пожилая женщина в широком платье — олицетворение Истории в облике вдовицы, что беспокойно листает старый календарь, куда записаны все события ее супружеской жизни. Нет пожелтевших по краям ангелов-лоботрясов, тучнеющих перед аспидной доской или букварем, а то летающих в воздухе совсем как пуховые перины, если подбросить их к потолку, нет и неперменного в наши дни украшения модных часов — сфинкса, который возлежал бы на них, подобно Музе, вставшей на четвереньки, и вопрошал бы нас: «Кто я — собака или человек?» И античный грифон не сидит перед урной насупясь, как кошка перед плотно закрытым горшком с кашей; мы не встретим ни одного атрибута из числа тех, о которых давно известно — или неизвестно,— чего от них ждать. Но рисовальщик не черпал и из глубокого кладезя мистики, так что нам не придется снимать семи печатей, и ни жидовской каббалы, ни алхимии вкупе с розенкрейцерством и фармазонством, ни таинственных шифров не потребуется нам, для того чтобы понять то простое, что измыслил художник. Мы не встретимся ни с плоским худоумием, ни с сверхумной глубокомысленностью, но встретимся с умом и мыслью, посредством которых рисовальщик, выполняя просьбу издателей, постарался выразить основной характер журнала, о котором уже говорилось в предуведомлении о выходе его, а именно характер «ясной, полезной, серьезной и завлекательной беседы о неполитических областях жизни государства, его

природе и искусстве, с одной стороны, и жизни людей — с другой».

Поэтому с одного края нашего рисунка мы видим лишь такие образы, которые указывают на серьезность, мощь и судьбы исторического союза людей.

Гений в плаще, венчанный короной из крепостных зубцов, благочестиво и сурово склонил колени на латы и, кажется, погрузился в размышление о царской державе в своей деснице и о том, не крест ли тот меч, который, рукоятью вверх, воздвигает его шуйца, не крест ли и меч вместе; он, кажется, задумался над тем, к чему обязывает и предназначает его клятва, выражаемая перстами руки на скипетре, что стоит поправу от него, — и если бы не обязан он был сам представлять в эту минуту самого себя, с державой в одной, с мечом в другой руке, — нет сомнения, он смиренно сложил бы руки на груди и молился бы. Он, коленопреклоненный, стоит на вымощенном плитами полу; весы с чашами у его ног напоминают нам о том законе, согласно которому всякое дело рук человеческих, а стало быть, и здание государства должно соблюдать равновесие; молодой дубок, корни которого мощно сдавливают каменные плиты и сквозь них проникают вниз, к своему началу, тогда как, устремляясь в высоту, к свету, дубок становится все приветливее для человеческого взора и служит украшением и знаком почетного отличия, — этот дубок заключает в себе указание на то, что природа, терпеливо и упрямо воздействуя на все земное и преходящее, все и охраняет, все и разрушает. Щит с девизом «Отечеству, Времени, Музе» стоит прислоненный к дубу и составляет спинку трона. Над ним, словно заботливо поддерживаемый ветвями дуба, возлежит шлем, и дуб венчает его своей священной, мирною листвою; орел, могучая птица царя богов Юпитера, украшая шлем, шлет свой привет Солнцу. Воткнутое в землю, неколебимо твердо и прямо высится рыцарское копьё, к которому льнет дубок, — оно есть указание на дворянскую честь, вольную, утвержденную на себе самой; переходя же в пучок фасций, являющих связкою своею нерушимость союза даже слабых по отдельности членов, оно представляет собою одну из эмблем государственной мощи, исток которой — союз граждан; это боевой топор, секира, и на секиру льется свет кометы, периодически возвращающейся звезды, какой с

незапамятных времен, получая от нее назидание, дивились народы — звезде-пророчице, звезде-предтече, пальмовой ветви, бичу карающему судьбы, а стало быть, небесному знаку всей истории веры и суеверия. Луч такой звезды указал волхвам с Востока путь к яслям Спасителя, и в древние времена люди в набожной своей вере вечно боялись комет и вечно почитали кометы, рассуждая астрологически и предчувствуя глубокую взаимосвязь истории и природы. Притом мы вовсе не считаем столь уж светлым проявлением нашего бесценного просвещенного времени, просветившегося в своем явлении до полной отъявленности и преобразившегося до полной безобразности, то, что под всеми сияющими на небосводе мирами бродит оно словно под лепниной на потолке, которая такова, а могла бы быть совсем иной, и всю серую свою обыденность влачит за собой в светлый день господень, нимало не заботясь о том, что же такое мог иметь в виду хозяин, когда столь великолепно освещал свой дом. Таково наше драгоценное время — люди живут среди сплошных чудес, тонут в чудесах и отрицают чудеса и, чудя, даже не дивятся тому, как чудно бывает иной раз у них на душе. Нежный любовник заходит уж очень далеко, если сожалеет, что не может подарить своей возлюбленной Вечернюю звезду, которая так понравилась ей *. Астроном просто довольствуется тем, что исчисляет шоссежные дороги, почтовые станции и маршруты небесных тел, и, если говорит о Луне, то самое большее, что соединяет с нею весь наш чувствительный мир,— это всевозможные томления, и вздохи при свидании, и эффекты освещения в пейзажной живописи. Хотя Луна — неразлучный спутник приливов и отливов, но жители побережий забывают поприветствовать ее, и если не подскажет им доктор Галль³, то лишь совсем немногие из рождающей части человеческого рода будут почитать в Месяце повелителя своей крови —

* Милорд Албемарл, британский посланник при дворе Людовика XV, полюбил в Париже девушку, равно прекрасную душою и телом, Лолотту Гоше; заметив, что она не отводя глаз любится Вечернюю звезду и радуется ее удивительно приятному свету, он сказал ей так: «Не смотри на нее столь страстно, потому что все равно я не могу подарить ее тебе». Он первым произнес такие слова, прекрасные слова любви. О двух этих любящих сердцах и их достоинствах см. в первом томе «Мемуаров» Мармонтеля (Лейпциг, 1805¹). Если счастье столь благосклонно к кому-либо из наших читателей и ему дарована столь же прекрасная возлюбленная, пожелаем ему, чтобы в подобном случае он мог положить к ее стопам если не Вечернюю звезду, то на худой конец «Геспера»².

размышление тем более утешительное для них, что к вечному закону, а следовательно, и к покровительству и невинности природы они, очевидно, стоят ближе, чем мужчина, который во всем сотворенном менее подчинен бытию и более подвластен событию, — и лишь к детской колыбели еще ниспосылают звезды, мерцая, прекрасные грезы. Нас самих одно милое дитя уверяло, что звезды — это овечки господни, а Месяц — их пастух; а в нашу лучшую пору, в ребяческие года, благочестивый старик учитель рассеял все наши сомнения, сказав просто: Млечный путь — там стоят колыбели младенцев, умерших некрещеными. И теперь мы предпочитаем верить этому дитяти и этому старику, а не просвещенному иллюминату — просветителю улиц, уверяющему нас, что звезды всего лишь намек небес на то, чтоб мы были поэкономнее со светом и без крайней на то нужды не жгли фонарей на улице. Однако, попрекая наше драгоценное время, что забывает оно о времени вечном за повременными ведомостями, мы ловим себя на том, что сами поступаем не лучше и позабыли о великой взаимосвязи за привычностью всякого соседства, так что теперь, близко к сердцу приняв слова Евангелия от Матфея (7, 3—5⁴), пристыженные, обратимся к толкованию второй стороны обложки.

На ней изображена Природа, инстинкт роста, изящное искусство, этот вольный плод Природы — всё материнские дары в противоположность всему приготовленному временным домовладельцем — Историей. Эту сторону обложки хочется назвать женской, а первую — мужской; на этой стороне — порождение, свобода в необходимости, там — событие и временный закон человеческий, здесь — творение, там — составление; если только не выйдем мы за рамки, какими ограничил себя художник. Во всяком случае, он намеревался противопоставить всеобщую жизнь мира особенной жизни государства; если все частности этой половины согласуются с частностями другой, то тут мы видим намек на следующее: государство и его здание только подражают во всем природе — она все изобретает, во всем творит и всюду царит, а государство всего лишь разведывает ее тайны, собирает их и ими пользуется. Женственный гений Природы, с венком из цветов на челе и облаченный в одеяние невинности, кормит зернышками граната

голубков, которые угнездились в опрокинутом шлеме, брошенном среди кристаллических горных пород прошумевшим здесь буйным потоком. Гранат благодаря множеству зерен в кожуре — эмблема изобилия чрез единокровие, этот гранат — царское яблоко кроткого царствования Природы, а два листочка на черенке плода, по всей видимости, подражание кресту державы, что изображена с другого края рисунка. Вот образ Природы, подающей пищу и исцеление, — любовь ее нежна; одержав победу, она поселила в шлеме мирных голубков, неукротимые воды гнева господня убьют, гранитное ядро Земли приобретает органическое строение под лучами Солнца, остов земной — саморастущая твердыня природы, тогда как дело рук человеческих покоится на каменных плитах; по одну сторону — меч войны, по другую — меч лилии, и три тычинки ее не лишены значения; там — скипетр клятвы, а здесь — цветущий царский скипетр, который не без глубокого значения обвила пассифлора, цвет Страстей господних.

Каждую весной цветочный венец гения заново украшается драгоценными камнями цветов, и среди веселого хоровода неземных мыслей порхает бабочка, цветок окрыленный, символ мимолетной прелести вечно возвращающейся на землю Психеи, тогда как усердные пчелы собирают дань с цветов, не лишая их ни блеска, ни благоухания. Пчелы копят сладкое и творят полезное — в своем домике, стоящем ярусом выше цветов, в улье, служащем в природе вечно неизменным прообразом государства, трудящейся общности людей. За спиной гения покоится лира Орфея; властью звуков укрощал он диких животных, творил людей, под звуки лиры камни сами складывались в стены, леса сами следовали за певцом, и останавливались на бегу ручьи, чтобы послушать его созидательных напевов.

Там — весы, а тут — пастушья флейта: Природа строит лишь по законам гармонии. На той стороне орел, приветствуя Солнце бурными взмахами крыл, впивался когтями в металл шлема, словно пытаюсь унести его к Солнцу, а на этой половине солнце среди цветов, подсолнечник, страстно обращает лик свой к Солнцу и паук бестрепетно доверяет такому цветку нежные тенета и неназойливо напоминает нам тем об инстинкте природы, о его затейливости и предприимчивости, что ведь

тоже зависит от судьбы. Пусть зайдет Солнце и подсолнечник еще ниже опустит свою голову, пусть сильный порыв ветра раскачает тонкий стебель его, и тогда все труды паука пойдут прахом. А маслина, хранительный спутник Паллады Афины, дочери Юпитера, вышедшей из главы его, это дерево, любимое божественною мыслью, священное дерево мира, ветви которого украшают чело победителей Олимпийских игр и поэтов, — оно как на той половине дуб, крепкий и суровый: растет близ скалы из оливки — ее видно справа в середине, на переднем плане, среди потрескавшейся земли и совсем рядом с желудем, из которого вырос дуб. Лоза обвивает масличное дерево, друга богов, виноградная лоза обнимает дерево, первым украсившее Землю, когда вестник мира, голубь с масличным листком в клюве, — здесь, на картинке, тоже можно видеть летящего голубя — возвестил, что отступают воды гнева господня⁵, когда радостно блещущий красками мост, дуга мира, триумфальная арка бога, вновь примиренного с людьми в природе, высоко вознеслась между небом и землей⁶. И здесь, на картинке, мы видим этот воздушный свод света, он соединяет обе стороны листа как праздничный мост фантазии, связавшей вечное и временное. Рисовальщик догадался поэтично утвердить радугу, с одной стороны — на венке из цветов, с другой — на зубчатой короне гения; ведь народное поверье гласит: куда встанет радуга, там ищи сокровища.

А внимательнее всматриваясь в нашу картинку, мы замечаем, что виноградная лоза, обвившаяся вокруг маслины, наконец переходит в подобие несущего на себе крылья жезла Меркурия, и составитель рисунка поступил очень правильно, представив символ всемирного торгового общения именно так — лишь отдаленно прикоснувшись к нему, лишь вызвав некое предчувствие его. Попытка художника создавать смысловые образы⁷ кажется наиболее удачной именно здесь. Ведь символ должен быть лишь намеком, таким, какой сам же себя и толкует, символ — это как совершающаяся на наших глазах метаморфоза: вещь превращается в образ своего смысла. В символе заключено движение, становление, нет в нем ни воспроизведения какого-либо сюжета, ни отображения чего бы то ни было, ни желания что-либо представить, и все эти последние свойства принадлежат,

скорее, аллегории, отличающейся драматизмом, тогда как в символе, напротив, преобладает эпический элемент: как подсолнечник вырастает из семени и всякая новая часть растения представляет ей предшествовавшую, раскрывая ее на высшей стадии, складывается из предыдущего посредством метаморфозы⁸, так что своим цветком, этим жгучим солнцем растительного мира, подсолнечник созерцает само Солнце, каковое собою и означает⁹, так и символ: необходимо, чтобы он идеально выросстал, чтобы он зацвел, а не просто механически составился в реальной материи.

Чтобы завершить рассуждение о второй половине рисунка, нам осталось поговорить лишь о славном Месеце, который проглядывает над насадкой жезла, сложенной из грозди винограда, и над крыльями-листьями жезла, выросшего из лозы; Месяц, неотлучный спутник Земли, влияющий на свою подругу спокойно, неприметно, противопоставлен на рисунке бурному и ненадежному, неожиданному периодическому телу — комете. Такая блуждающая звезда носится в пространствах, то задевая самый окружающий Солнце нимб, то уносясь в дальние концы, и своим острым эзотерическим обликом указывает на всевозможные совершающиеся с чудесной внезапностью перевороты в истории государств, а Месяц, напротив, указывает на постоянство последовательной смены, смены извечной, на совершенно равномерное движение Природы от посева и до созревания семян, на ровное пульсирование всеобщего бытия, ведущее счет секундам вечности,— и кто взглянет на Месяц с невинным благочестием ребенка и таким его уразумеет, тот легко утешится и позабудет обо всех заботах лихорадочно возбужденной, восторженной кометы, что блуждает по небу призрачно, словно дух неприкаянный почившей звезды, зачем-то принужденной вновь вернуться к хлопотам Земли. Так всякий созерцатель божественного миротворчества в всеобщем законе природы почувствует себя внутренне укрепленным и восхищенным — и совершенно утешенным на предмет ударов, какие наносят временам и всей истории метеорические бичи, и боль от ударов покажется ему вполне сопоставимой с теми ощущениями, какие испытываешь, будучи нездоров, а ведь болезнь, несмотря на свое неисправимое тупое своеволие, все равно подчинена порядку всеобщей, все-

мирной божественной мысли; и более того, вид истины и красоты, расцветающих по внутренней, свободной необходимости, не по принуждению, очистит созерцающего и закалит его, сделав его невосприимчивым к блеску, к раздирающему душу и оскорбляющему зрению блеску преходящего, временного, его летучих атмосферических образований, которые и здесь, на нашем рисунке, проплывают над покровительствующей ему звездой, над прекрасным вестником вечера, над Геспером. Миф о Геспере, как и большинство мифов, передается по-разному, с отклонениями, и мы должны сказать, что наш Геспер — это, как считали на Кипре, сын Венеры и возлюбленного ее Цефала¹⁰: вознесенный на небеса, то есть возведенный, как и полагается фавориту богов, в неземное дворянское звание, он получил за свой прелестный, приятный мягкий блеск имя своей матери¹¹. Пусть же ниспошлет он несколько лучей своего кроткого живительного света на страницы журнала, скромно посвятившего себя его служению, пусть и они станут приветливы, благотворны, бескорыстны — и всем приятны, как и он! Но чтобы вырвать стрелу из рук насмешников шалунов, которые только и ждут, как бы досадить другим, упомянем иного Геспера, — но он совсем не то, что наш Геспер. Об этом чужом Геспере миф рассказывает, что он был сыном Атланта и завятым астрономом и что однажды, когда он поднялся на вершину Атланта наблюдать звездное небо, внезапным вихрем был сброшен вниз, разбился о камни и прах его был развеян ветром во все концы¹². Мы протестуем против того, чтобы наше название давало кому-нибудь повод пророчить подобную же судьбу нам самим, и сами решительно воспрепятствуем этому делом, а именно будем созерцать звезды лишь в зеркале душ и в зеркале вод, над которыми летают духи и из которых поднялась в свое время суша. Так сам спокойный путь неторопливого разглядывания, начавшийся с дуба и маслины, занес нас в высшие области, мы погуляли взад-вперед по радужному мосту, а теперь вместе с лучами нашей звезды соскользнем на передний и средний планы, туда, где суша поднялась из воды и где солнечным оком триединого Бога взирает на нас центр картинки. «Вода же постепенно возвращалась с земли и стала убывать» (Первая книга Моисея, 8, 1—3).

На той половине, что посвящена Времени, мы видим — плывет ковчег; его повелел построить праведнику бог, строго судивший неправедных; а справа широкие листья водяного растения спасают от гибели пчелу, порывом ветра сброшенную в чужеродную стихию; и это тоже повод для глубокого раздумья. На переднем плане справа — живое растение, с левой стороны — его же отпечаток на поверхности дендрита; это говорит нам о том, что даже и разрушительное действие потопа — все тот же труд мирового духа, пластически творящего без усталости, без оглядки по сторонам; чудесный, он побивает чудесами чудеса, свидетельствуя о чудесности, и воды гнева господня, отступив с лица земли, освящают ее сердце и залогом примирения поставляют пред жилищами людей произведение божественного искусства, связующее небо и землю в животворных лучах благостного духа, в сиянии неземного солнечного ока.

Тебя же, о возвышающийся на луче Солнца, тебя, чьи локоны, бесплотные в блеске, развеваются, переливаются всеми цветами радуги примирения, тебя, о радостно вззирающий на радость, собирающуюся на зеркальных плоскостях шара с множеством граней, тебя, благосклонный дух, провозгласим мы гением нашего журнала. Пусть и к тебе, добрейший читатель, благоволит он, и да выслушаешь все, что поведают тебе на этих страницах, снисходительно всем услаждаясь, этого мы от души тебе желаем, и да уподобишься тогда юноше гению на солнечном луче, словно пчела, собирающая мед с цветов, созерцающему и блеск искрящегося Геспера, и многоцветное мерцание радуги, и кроткий лик Месяца, и страшную мину кометы, и все здешнее и все нездешнее, и небо и землю, и все, что есть на нашей картинке, и все это на зеркально-блещущих плоскостях своего шара, и всем этим наслаждающемуся, и всем этим поучающемуся. Да не замутит вовеки смрадное дыхание туманов поверхности шара, притягивающего образы! Зайдет за горизонт Солнце, так еще чудеснее разольется окрест свет благого Месяца, а придет ему пора избыть в последней четверти, так пусть летучие облака не застыт нам нашей путеводной звезды, светлосияющего Геспера, — пусть они себе блуждают в дальних странах.

Так приходите же, и под сводами светлого храма, ясного неба восславим Вечернюю звезду, столь нам

желанную, пока вечернее свершает торжество светило на краю земли зеленой: здесь хорошо, давайте здесь присядем, где прорастают желудь и олива; давайте вместе поразмыслим над стихами почившего, блаженного поэта¹³:

Где строгость с нежностью, где сила
С душою кроткой в связь вступила,
Там раздается добрый звук.

ХРОНИКА СТРАНСТВУЮЩЕГО ШКОЛЯРА

[...] Особенно же я был поражен высокой башней мюнстера, когда, выйдя из узкой тенистой аллеи, вдруг увидел, что он смотрит на меня, поднимаясь над крышами прилепившихся к нему домов. Мне поначалу было так боязно, как маленькой птичке — славке, когда великан раздвинет над ее гнездом ветви куста и усядется прямо на нее. Всем созданиям рук человеческих присуще нечто пугающее, если только они оставляют позади себя обыкновенные пределы величины и совершенства, и тогда нужно пребывать близ них до тех пор, пока не начнешь наслаждаться ими покойной и утешенной душой.

Но я это чувствовал не только тогда, когда видел уходящую в головокружительную высь башню мюнстера, но и тогда, когда творения были приятны и нежны, из каких назову лишь несравненно тонкие и верные естеству картины живописца Вильгельма из Кёльна¹, который всеми мастерами почитается наилучшим во всех немецких землях мастером, потому что всякого пишет как живого. А творения этого самого Вильгельма, увиденные мною в Кёльне, столь нежны, тонки, четки и живы, что, пожалуй, и поверишь, что созданы они руками ангелов, и начнешь дрожать всем телом при виде их, потому что кажется, что они живые — и все-таки они не живые. Тут ясно чувствуешь, что человек может быть куда величественнее, нежели каков он в своем обыденном бытии, и что творить он может то, что он обычно творит, — так что нужно полагать, что у лестницы, ведущей к совершенству, недостает нескольких ступеней либо же они сделались невидимы, а мы все скатились с нее вниз и находимся где-то глубоко внизу.

Это чудо искусного творения, могучая башня мюнстера, словно совсем придавила меня к земле, и я, пораженный, думал, что ведь сколько раз в жизни бывал

совсем один, оставлен людьми, да иной раз и совсем голоден, под высокими дубами темных лесов, и на высоких горах с отвесными кручами, и близ низвергающихся водопадов в неприступных долинах, но никогда не чувствовал я себя столь взволнованным внутренне, как теперь, когда увидел эту башню. Рассматривая листья и ветви на дереве, я не спрашиваю, как они попали сюда, и не пугает меня то, что они колышутся и шумят на ветру; но, когда вижу эту чуду подобную башню с множеством башенок, колонн и украшений, которые все растут одно из другого и прозрачны, словно прожилки листка, тогда она представляется мне сновидением погружившегося в глубокое раздумье строителя, так что сам он, должно быть, испугался бы, если, пробудившись ото сна, вдруг увидел бы, что строение его готово и торчит в небеса, — разве что пал бы на лицо свое и возопил: «Господи, не мое творение это во всем совершенстве его, и мои лишь изъяны его, но да прикроешь их покровом любви твоей и да расточатся в тайне соизмеренностей твоих». Только никто не испытал этого, никто еще не сумел довести до конца такое дело своей задумки, поколения одно за другим сходили с лесов и ложились на покой в могилы у подножия башни, а башня, суровая и каменная, бессердечная, бесчувственная, о том и ведать не ведает и, попросту говоря, есть не что иное, как неразумная башня, и все же стоит она так, как если бы выросла из земли сама собою и никакому человеку не обязана была благодарностью. Но вот это могучее выражение возвышенного в творении, по которому бесчисленными линиями закона, пропорции, нужды и роскоши, с безумной, головоломной дерзновенностью веками карабкались ввысь мудрость, труд, благоговение человеческие, чтобы на вершине его воспеть славу господу, это могучее выражение в соединении с собственной внутренней омертвелостью такого творения, которое ведь ничего не чувствует из того, что бытием своим производит в глубинах наших сердец, — вот что примешивает некую ужасность к образу и явлению всех могучих творений рук человеческих. Оно словно вопрошает: что я и почему, зачем я и что такое трогает тебя во мне? Но разве мы можем ответить ему иначе, нежели так: творения господни непостижимы, это он понуждает нас творить и строить, забывая о пределе

жизни, ибо некогда мы были совершенны и бессмертны, но впали в погибель по греху, башня же пусть стоит свидетельницей живущего в нас неясного чувства того, чем мы были прежде, свидетельницей неумирающего в нас стремления к бесконечной цели,— так и стой же носительницей мук и трудов наших и покаяния нашего во славу Спасителя, в ком единственно обретаем блаженство наше, Иисуса Христа, искупившего нас своими горькими страданиями и смертью. Аминь.

Так думал я про себя и, окруженный живыми деревьями и цветами, в которых, как в самом твердом камне, все равно живет душа, дышащая и чувствующая вместе с человеком, радующаяся вместе с ним по весне, печалующаяся вместе с ним в зимнюю пору, все же не мог отвести глаз от башни. Человеческий ум всегда стремится к непостижимому, словно в нем и цель жизненного пути и ключи к небу, ибо лишь человек способен поражаться, а всякое вызывающее восхищение чудо — это посланец божий на земле, напоминающий нам об утраченном нами свете, вновь обетованном нам пролитой кровью Христовой, если только мы причащаемся ее. Тогда и все прожитые беды показались мне лишь тоской по лучшей жизни, и все горестные часы — лишь холодными днями зимних бурнов, за которыми в убранстве из цветов и в сопровождении песнопений воспоследует радостная весна, если только благими будут мои посевы и преисполнится душа моя славословиями Господу.

ЛЮДВИГ АХИМ ФОН АРНИМ

О НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Господину капельмейстеру Рейхардту.

Когда герой въезжает в город и народ выпрягает из его колесницы лошадей, чтобы самому везти его, то не ради того делается это, что народ повезет лучше лошадей,— так и я говорю о народных песнях, чтобы выказать свою добрую волю, а не затем, чтобы подменить

этим важные исследования, им посвященные; если же я обращаюсь к вам, то объясняется это нашим знакомством и самим существом дела. Ведь вы для старонемецкой народной песни сделали больше, чем кто-либо из ныне здравствующих музыкантов¹, — ведь вы, как она того заслуживала, рассказали о песне читающей публике, вы даже перенесли песню и на сцену². Великое не приедается, так что, полагаю, вы с удовольствием обратитесь вместе со мною к этому возвышенному предмету, к этому доброму делу. Я изложу немало наблюдений, относящихся к различным временам, к различным областям; все они свидетельствуют о том, что только народные песни и бывают по-настоящему услышаны, — все же остальное, во все времена, проходит мимо ушей. Что значит быть услышанным? Услышано то, что совершается на деле, что может случайно выскочить из головы, но не может быть забыто, то, что не успокоится, пока не произведет на свет нечто высшее. Я этого долго не знал, и многие не поверят мне, — потому что каждый человек должен сам пройти в поте лица своего весь круг времен, только тогда он поймет, как обстоит дело — и с эпохой и с ним самим! То, что я называю нашим временем, что во всех нас живет как направляющая нить и не удивляет никого, — это для меня в мире воспоминаний начинается с церковных песнопений, я их давно не слышал, но не позабыл. В детстве их певала мне нянька, подметая комнаты; я всякий раз брел за ней какой-то притихший; тогда я часто думал об этих песнях, теперь дети слышат их реже — и не знаю, о чем они думают. Потом я слышал немало песен, которые тогда распевали, собираясь компанией, на мелодии Шульца; его песни распространялись в ту пору быстро — так учащенно бьется сердце в минуту пробуждения; домашний учитель очень хвалил мне их, ставил их сразу же после Геллерта³, мне же важно было покричать; скука в свете вовсе меня не трогала. Теперь же я должен сказать, что эти песни были мне большим подспорьем, противодействовали тогдашней тяге к болезненности, к умиранию (так называемая сентиментальность*), в них было что-то

* Под сентиментальностью я разумею нарочитое воспроизведение чувств, актерство, игру с самым благородным, притом с тем, что можно лишь утратить, играя; я отнюдь не имею в виду подлинных человеческих чувств в их конкретном выражении, против которых пишут свирепые ученики различных философских школ — и не только пишут,

настоящее, как в здоровом смехе от души. С той поры, вспоминаю, эта цельная сила как-то странно разорвана, появляется и проходит много нового, блестящего, толпа дивится на все это новое, стоя с разинутым ртом, потом все падает в адский котел науки, которую тогда переоценивали, — в этом котле совсем разварили и прежнюю силу. Позже мне никогда не приходилось слышать, чтобы все люди пели те песни, в которых мне нравились бы слова, и, наоборот, я сам предпочитал насвистывать красивые мелодии, чтобы только отодвинуть подальше от себя кукушкины яйца, которые кто-то подложил в гнездо благородной певчей птице. Когда я слушал, как люди из образованных сословий, садясь за клавиры, начинали петь то, что было у Вас мелодическим наитием: «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...»⁴, то четыре стены комнаты представлялись мне Геркулесовыми столпами, на долгие времена размежевавшими живую, деятельную часть народа и ослепительный путь Феба. А когда я видел, как кто-нибудь читает про себя чудесного «Рыбака» Гёте⁵, то мне казалось, будто великолепная мысль едва плетется по земле, то и дело падает в воду и воздух не желает покориться ей. Такова была судьба прекрасной поэзии, и в это же самое время дурные слова песен захватывали театральные подмостки, было во всеуслышание заявлено, что театр отныне будет народным⁶, а на самом деле он все более отдалялся от народа и в конце концов люди даже вообразили, будто театр стоит выше нации⁷ (видно потому, что подмостки на несколько пядей приподняты над землей, как виселица возвышается над городом). И благородные звуки музыки, словно эхо, прокатившееся по целому городу, вели за собой дурные слова, а серьезные детские хоры⁸, собираясь перед домом, вынуждены были вести нескончаемые споры доктора с аптекарем⁹, поэта с музыкантом. Песня с хорошими словами, но неудачной мелодией не живет, а песня с плохими словами, но

но и пытаются выступать на деле, если только живой дух народа не пресекает их попыток; они как раз сходятся с порочной сентиментальностью — сходятся в одном, в том, что блаженным оказывается у них камень, с его невосприимчивостью и бесплодием. Не одна какая-то школа отмечена этим, а все они вместе; как у пифийской пророчицы вдохновение сменялось полнейшим изнеможением, так философов сменяют их ученики: философы — это вечные измерители уровня вод отступившего потока, ученики же их стремятся к невозможному — им хочется измерить то, чего больше нет.

красивой мелодией живет и держится цепко, пока ее не осмеют; это похоже на лабиринт: оказался внутри его — ничего не поделаешь, обязан идти вперед, однако, боясь дракона, сидящего в центре, мы сразу же начинаем искать нить, которая вывела бы нас наружу. Так пустые слова подчас отвлекали нас от музыки, иногда даже портили нам всю музыку. И все новое должно было следовать за новым, не потому, что у новых поэтов было так много нового, а потому, что от них все время требовали нового и нового,— так пустопорожняя поэзия нашла путь в народ, что, конечно, ей не суждено было стать народной поэзией. Во Франции, еще перед революцией, которая лишь потому и стала возможной, этот вихрь нового, это мнимонезатрудненное и безболезненное, как в раю, рождение всего нового привело к почти полному исчезновению народных песен, так что же свяжет французов с прочным и непреходящим — с народом? И в Англии реже поют теперь народные песни; народная песня переживает упадок и в Италии — оттого, что пустые люди требуют в опере все нового; даже в Испании немало песен забывается и ничего значительного не получает распространения в народе. Боже ты мой, где же эти древние деревья, под которыми еще вчера могли преклонить мы свои головы? Где они, эти извечные межевые знаки, что стряслось с ними, что делается с ними в наши дни? Они почти уже забыты в народе, мы спотыкаемся, мы больно ушибаемся об их корни. Но когда на вершине высокой горы сведен лес, то дождь начинает размывать землю и лес не вырастает заново,— так давайте же потрудимся, чтобы не довести до такого плачевного состояния нашу Германию.

Весь смысл, всю деятельную силу народной песни я впервые ощутил в деревне. Однажды в теплую летнюю ночь меня разбудили шум и крики, доносившиеся с улицы. Я выглянул из окна и разглядел за деревьями собравшихся крестьян и дворню; обращая друг к другу, они пели:

Вставайте, братья, пробил час,
Отечество, прощай,
Отвалят скоро корабли
В заморский знойный край ¹⁰.

Наконец они кончили петь и отправились в свои полки, на войну. Эта песня запала мне тогда в душу, и впоследствии многое иное связалось с ней; меня гораздо сильнее трогало пение не профессиональных певцов, а простых людей — от рудокопов в подземелье до трубочистов в поднебесье. Позже я узнал почему: для них уже исполнилось то, чего тщетно пытались достигнуть певцы, — песня их отзывалась в сердцах многих и сближала людей, а ведь это высшая награда для поэта и музыканта, и достается она не всем (как много давят цветов, хотя новые без числа вырастают на лугу), и хитростью ее тоже не раздобыть, так что любая песня, если пожила она лет сто в народе, чего-нибудь да стоит — либо слова, либо мелодия ее хороши, обычно же она отличается равноценностью того и другого.

И когда я увидел, что под водой еще можно разглядеть твердый фундамент, что еще видны улицы и площади древнего затонувшего города, то перестал сердиться на поэтов и композиторов за их обыкновенно неудачные опыты, особенно на театре. Может быть, превосходное и вообще никогда не возникнет иначе — или не будет понято! Все живое ведь стремится быть целым; одно — цветы, другое — листья, третье — корни, все в земле, без этих трех никак нельзя, но должны быть и чистенькие плоды, которые сорвутся с дерева. И дурно только одно — если дерево посажено корнями вверх; оно либо должно пустить корни в землю заново, либо навсегда останется сухой палкой. Так подлинный вред проистекает от разграничения театральных явлений в соответствии с классами гражданского общества или от ограничения их теми классами, которые либо совершенно невосприимчивы к поэзии, либо же совершенно утратили определенность вкуса. Но ограничение — это добродетель, присущая слабости, целым такой принцип осуждается, и от слабости никак нельзя потребовать чего-либо исключительного. А влияние такого принципа безгранично: актеры стремятся представить обыденное в благородном виде, но из-за этого и все необыденное предстает у них облагороженным, и только (у них мельники и трубочисты совершенствуют свои нравы в общении друг с другом). Отсюда и стремление художников — во всех видах искусства — жить в таких условиях, как их обычно изображают, то есть в таких, где как раз редко остается

место для художника и где вообще не должно быть места для него, в таких, где всю жизнь мучительно трудятся ради того, чтобы под конец жизни двигаться как можно тише и неприметнее, чтобы, не дай бог, не задеть друг друга; здесь художники стараются снискать себе успех, не думая о том, что лучшие камнерезы были рабами, лучшие из старонемецких живописцев — цеховыми мастерами. Вот почему художники тратят лучшие силы на то, чтобы усвоить внешние формы приличия, тогда как, создай они нечто подлинно достойное, формы сами явятся к ним. Отсюда и желание артистов-певцов петь так, как очень хотелось бы научиться говорить аристократам, то есть совершенно без примеси диалекта; певцам хочется петь, но без особого тембра,— играть на духовом инструменте как на струнном. Ах вы живые Эоловы арфы, если бы только вы были такими кроткими, а будь вы кроткими, так у вас был бы голос! Для настоящего мастера диалекты — тональности *; он не пренебрегает ни одним, хотя может обрести себя лишь в одном. Сегодняшний театр разлучает актеров¹², и они расходятся — на север, на запад, на юг, на восток,— и ни один не сможет приспособиться к чужому, тогда как народная песня объединяет всех; так лодки, в которых катаются по озеру гости, то расходятся в темноте, и тогда общий разговор прерывается, то вновь съезжаются, и тогда общий разговор возобновляется, и каждый стремится усвоить и развить общую тему, хотя каждый понимает ее по-своему. Пока же наши актеры стараются укрыться за аристократическими манерами, за благородством речи, а в итоге изолируют себя как раз от той части народа, которая еще способна в полной мере, безгранично испытывать всю мощь вдохновения,— отнюдь не разряжаясь от этого, не опустошаясь внутренне, не впадая в безумие. А наши нынешние зрители и слушатели — ведь стоит показать им подлинную, чистую художественную высоту, и они разобьются вдребезги, они падут без чувств, вдохнув разреженный горный воздух, или застынут в бесчувственности. Так и позабудьте, певцы, о таких звуках, о вашем собственном человеческом тоне! Иначе они лопнут, как бокалы,— уж тысячу раз

* Лоренцо Медичи (Life of Medicis by Roscoe, I, 296¹¹), который чувствовал себя в целом мире так, как иной человек — лишь в четырех стенах родного дома, по достоинству ценил диалект и поначалу писал на крестьянском наречии своей страны.

звенели ими, но только звук поющего голоса способен разрушить их. Успокойтесь и слушатели, ваши певцы давно уж разучились петь так, чтобы разделялось живое и мертвое; притом вы еще можете поискать для своей вялой души спасения... в флакончике с английской солью? — нет! в высшей критике, то есть в немногочисленных замечательных формулах, которые завоевывают «весь свет» и, словно по закону всемирного тяготения, удерживают его в узеньком коридорчике, между заботами о прокормлении и заботами о продолжении рода¹³, — тут-то вы и толчетесь как мошकारа. Конечно, первоклассные певцы рады будут предложить вам мелочной товар бравурных стенаний и воплей. Но не соблазняйте их народной песнью, — ведь стоит ей только приблизиться, и все подложное тает. Не давайте им и разговаривать друг с другом: пока они еще поют вместе — все ничего, стоит им заговорить — разверзается бездна. Либо их пьески, какие они поют, столь незначительны, что никак уж невозможно не угадать их характер и исполнить их неверно, либо же они поют их так, что если бы мы до конца осознали, что происходит, то немедленно согнали бы их со сцены и уж лучше сами взошли бы туда и стали бы петь, что придет в голову, и играть в мяч, бороться, прыгать и пить за их здоровье...¹⁴ Неужели же вы, певцы, собираетесь поразить нас инструментальным звучанием ваших голосов словно ужа-сами ада, преследуя нас по всему свету и не давая нам ни минуты роздыху? Подумайте: совсем неподалеку отсюда расположен физический кабинет, и в нем есть множество прямых и кривых, деревянных и металлических трубок, стержней и инструментов, и каждая трубка и каждый инструмент звонче, и светлее, и ярче, и протяжнее, и разнообразнее вашего голоса, но подумайте и о том, что отображение высшей жизни, даже сама эта высшая жизнь, смысл, слово может выходить лишь из уст человека, может открываться лишь в звуке человеческого голоса. Не трудитесь прятаться и за звучанием итальянских песен, — расставаясь с родным наречием, вы не начинаете петь приятнее для слуха чужеземцев. Что к северу от Альп не умеют петь по-итальянски, это не предрассудок итальянцев, вовсе нет, — даже сами итальянцы отвыкают правильно петь на чужбине. Поразмыслите и над тем, что считать чужой язык

мелодичнее своего — это пустое, это значит одно только, что вы не способны впитать в себя родной язык, что вы его недостойны. Я прекрасно знаю, что художественные манеры перекидываются на всех благовоспитанных людей, не спросясь меня, — как оспа, как зараза, как болезнетворная материя, скопившаяся в философии, в городской жизни, в ее легкомыслии, распутстве; а эти благовоспитанные люди — они бреются не тогда, когда борода длинна, а тогда, когда подошла их пора, и не тогда топят, когда от холода вьпят, а в самый раз в положенный час; можно повстречать и настоящие летописи искусства — на спинах одетых в пестрое людей, с которых свисают старые театральные афишки; люди эти — газетные писаки. Сколько раз ни обернутся эти пугала вокруг своей оси, гадая, куда повернуть на сей раз струи фонтана искусств, в нашу эпоху, с ее печальми, само искусство лишь редко обращается к чистой деятельности; искусство наше почти никогда не бывает искусством действительно необходимым и чаще, у большинства, бывает дурной привычкой (наподобие нюхания табака, от чего отвыкнуть так легко, что сами же люди удивляются этому, стоит им засунуть табакерку не в тот карман). Все равно как если бы зимой расцвели цветы — вот вероятность того, что этим благопристойным людям откроется все величие народа, что они смогут понять его потребности; причина, почему художники в любых видах искусства — такие лишние люди в свете, такие лишние, сколь жалкие в общении между собой; они довольны, если понимает их один из тысячи, и счастливы, если еще не наскучили этому одному. Не дай бог, начнется новое переселение народов! Что только останется тогда от всего? Уж конечно, не афинские развалины!

Мы уже теперь предчувствуем: есть нечто такое, что проходит сквозь всю нашу историю, если перелистать ее страницы, — очевидно, это пронизывающее всю историю начало основано на некоем весьма всеобщем отношении к прошлому. Если размышлять над всем этим, то мы словно всходим на темный, покачивающийся на волнах корабль мыслей, осматриваемся вокруг в поисках чудесных цветов, водяных лилий, растущих близ далеких берегов, и видим одно освещенное место, — туда устремлен взгляд рулевого, это роза ветров, она стоит твердо и не колеблется и, наверное, поведет нас далеко! Люди

теперь плавали уже по всей земле, нет в них больше тайного ужаса перед тем, что они внезапно подплывут к краю мира; край мира — он от нас не убежит, как сама смерть! Повсюду в мире происходит соединение разъединенного, — разъединение ослабляет внутренние силы любого отдельного человека и лишь благодаря величайшим его усилиям может быть успешно преодолено¹⁵. Быть может, это абстракция и вообще ничто, однако именно таким всегда бывает переход от «Я» к миру; не умолчу, следовательно, о том, что открыл, — возможно, кто-нибудь другой тоже пришел к такому выводу. Так, видимо, падение высшей, более прекрасной культуры взаимосвязано с одним всеобщим великим явлением, характерным для прошедшего века, — я имею в виду всеобщее настроение жалостливости, обиженности. Странное сознание! Человек словно спит — у него счастье падает из рук и разбивается, потому что ему снится, что оно падает и что он хочет поймать его на лету, а после этого он ни счастье, ни сновидение не ставит ни во что, потому что все равно их уже нет. Когда в незапамятные времена флагелланты с воплями и стонами, нещадно бичуя себя, проходили по улицам городов, они захватывали своим настроением весь поток проходивших мимо*, — так и это позднейшее самомучительство заставило умолкнуть благородные тоны души. Магистраты почитали своим долгом как-то успокоить жалобно стонающих, вместо того чтобы спокойно дать людям постонать вволю, но ведь и сами власти были подвержены тем же настроениям времени, а потому не прибегали к каким-либо действиям высшего порядка, но лишь прилагали противодействующие (антипоэтические) усилия, им нужно было, чтобы лихорадка проявлялась не слишком уж сильно, и ради этого они готовы были ослабить весь организм, — о цели же самой лихорадки власти не имели ни малейшего представления, для них она была просто нарушением равновесия, и более ничем.

* Г-н Кох¹⁶, которому выражаю по этому поводу благодарность за различные доставленные им литературные сведения, отмечает в своем ценном пособии, что флагелланты способствовали тому, что многие светские песни были преданы забвению. Флагелланты появлялись во время грандиозных эпидемий чумы. Замечательно, что в обеих хрониках, Страсбургской и Лимбургской¹⁷, совершенно различных по составу, приводится одна и та же безыскусная песня флагеллантов. Возможно, что и «пляски смерти», впоследствии распространившиеся повсеместно, обязаны своим возникновением гоцарившемуся в те времена настроению умов.

Неизбежные тяготы жизни в гражданском обществе скрывались, утаивались ими и от жителей страны и от чужеземцев, поэтому самим жителям, находившимся под началом правительства, все дела управления стали представляться занятием темным, греховным. И более того: все люди были поставлены в узкие рамки необходимости,— лишнее, радости, у них отнимали, а в итоге у жизни был отнят всякий смысл, люди начали тосковать по смерти, а это уже и есть сама смерть, своими костлявыми руками она роет тогда яму живым. В любви нет страха, говорит Иоанн¹⁸; стоны о Германии, лишившей себя жизни,— вот что влекло за собой все новые приступы отчаяния, подобно стенаниям Кримхильды¹⁹. Произошел раскол, клин глубоко вошел в тело, и вскоре сложилось такое положение, когда государство существовало уже не ради населявших его жителей, но наличествовало лишь как идея; некоторые народности вообще позабыли свои имена, и если где-либо рождалось собственными усилиями народов государство, то сейчас же оказывалось, что от других-то остались одни наименования²⁰. Вся эта нищета стала бросаться в глаза, словно желтый порошок, высыпавшийся из изъеденной древоточцами мебели,— даже там, где не оставалось ни одной целой щепочки, лежала желтая пыль; сентиментальность была лишь налетом,— как нечто существенное ее встречаешь в разных местах лишь в жалостливом языке низших сословий. Мудростью стали почитать, если люди избегали мгновений радости словно дурных предзнаменований, видели грядущую погибель того, что еще прочнейшим образом стояло на земле, и омрачали себе светлый взгляд на будущее, вспоминая о том, что раньше-то все было куда светлее. Всякий мог порассказать о жизни, но жить уже не жили,— жизнь презирали, смерти боялись, гениальную вдохновенность при всеобщей нищете полагали в питье вина*. Такова была эта

* Было бы приятно перебрать все, что в различные времена именовали «гениальным»²¹ — в различные времена, когда приходилось составлять живое древо из осколков рассыпавшегося духа,— ведь многие узнают всю степень его твердости лишь по тому, от какой нагрузки он надломился и расстрескался. Что касается ритма, то гениальность полагали в поспешном, судорожном творчестве, сколь бы малозначительным оно ни было, в болтливой похвальбе, в составлении планов, которые потом нельзя было осуществить; почвой гениальности представлялась всякая мерзость; гений был обязан ронять на голову прохожим плоды своей фантазии, в бурю — бессильно и жалко поникать, в затишье — шуметь вершинами так, чтобы казалось, будто дует ураган. А чтобы сбрасывать на землю птиц, которые доверчиво угнездились в его ветвях, надобно было расти быстро, давать

пустая, суетная мудрость (так, по рассказам, бедные петербургские девицы клячат себе гроши на румяна!). И мир неожиданно стал нищ и гол,— наступили дурные времена, воцарились дурные нравы, и началось светопреставление, и все это среди роскоши и изобилия мирной жизни, в самом весеннем цвету. Никто уже не хотел и не мог жить по велению своего сердца,— всякий думал, что живет притесняемый и угнетаемый своим естеством; отсюда и в умах и на рынках пошла в ход худая монета и худая мера. Все сословия разуверились в том, что они замечательны и хороши просто потому, что возникли необходимым путем, все они решили, что столь хороши лишь благодаря некоторым формулам и заклинаниям, прямо связанным с ведением их дел. Тут дворянству захотелось облагородить свою кровь, купцы вообразили, будто они — первейшие носители нравственной культуры в мире, люди мыслящие решили, что слова их даруют блаженство, те же, кто презирал первых, вторых и третьих, полагали, что им достался счастливый билет. Многого можно было бы сказать о всеобщих аспектах этого феномена, стоит только зайти в первый попавшийся старинный дом, взглянуть на собранные в нем картины и задуматься над тем, откуда же совершенно неожиданно взялось в мире столько доподлинного уродства и живописной фальши. Важнее, однако, наблюдать, какие последствия имело это всеобщее явление для народной песни,— каковая во многих областях была совершенно позабыта, в других испоганена, в третьих же избита как шоссеый тракт, по которому непрерывно ездят взад-вперед.

Поскольку все, как мы видели, явилось в столь жалостливом и немощем обличье, то и правительства перестали доверять людям по отдельности; что не вызывало всеобщего возмущения и бунта, казалось вообще

ненадежную, ломкую, ни на что не пригодную древесину и неожиданно для всех обрушиваться на землю. Удивительно ли, что по пришествии таких антихристов оказалось: талант ненавидим, ничтожество почтено! Наша эпоха, играя словами, противопоставила искусство и гений; о самых жалких подражаниях отзываются теперь так: в этом много искусства, но нет гениальности. Все гениальны, хотя многие создания искусства отнюдь не гениальны; один считает капли, для другого тот же дождик — ливень; один весь окружен северным сиянием, другой наблюдает его издалека. Если гений можно назвать началом творящим, то искусство — способ выявить творимое им. Гений помимо искусства — что воздух, не ведающий границ, искусство помимо гения — что точка, не имеющая измерений.

недостойным внимания, а поскольку возмущаться и роптать было строжайше заказано, то не раз случалось так, что правитель, даже исполненный самых лучших намерений, не слышал голосов возмущения, пока не сливались они в яростный рев, заглушавший все на свете,— но тогда уже тонула в крике добрая воля людей. Если же кто по случайности занимал должность, где можно было деятельно проявить себя, то тут люди находили, что раз он назначен, то вместе с назначением обрел и весь здравый народный смысл, так что может говорить теперь от лица всего народа. И правда: пока говорит один, так он и умнее всех,— в результате же отпала необходимость в том, чтобы старательно, настойчиво объединять умы, привлекать их к общему совету, к изданию законов. Для какой надобности?! Лучше было удивляться тому, каким простым делом оказалось на поверку управление государством — все равно что играть в игрушки. И народ дождал до того, что стал смотреть на законы как на смерч или какое-то еще природное бедствие, так что оставалось либо вооружаться против них, либо отчаиваться, либо прятаться от них под кровать. Тогда упорно верили, что если собрать людей вместе, то они будут чем-то иным, нежели порознь,— так, вовсе не надо было воспитывать воинов, а надо было расселять людей по хлевам, чтобы сидели они смирихонько и кормились себе; пришлось отказаться от того, чтобы вести извечную войну с варварами. Пожелали, чтобы воинов не было,— хотели только, чтобы было войско; точно так же очень желали, чтобы было духовенство,— но только чтобы не было духа. Так постепенно и в воинском и в учительствующем сословии подавили всю деятельную и поэтическую сторону,— разве что общая нужда давала иной раз вздохнуть вольготно; и только кормящее сословие невозможно было истреблять беспредельно, потому что худо ли, бедно ли, но кормиться должен был всякий. Поэтому и оказывается, что народная песня, где только ни получает она развитие в новейшие времена, всякий раз связана с сословием кормильцев,— заходит ли в ней речь о любви, о погоде, о торговых заботах, о весенней пахоте, о хозяйственных неурядицах. Но ведь члены тела не могут жить без желудка, а желудок без них — так говорится еще в древнейшей басне²²; поэтому и кормящее сословие сделалось каким-то стесненным, безрадост-

ным, оскудело, опасливо держалось привычного; и труд стал изменять своему предназначению, потому что, как ни работай в поле, дома, на фабрике, все равно едва сведешь концы с концами. Радость и бедность разделились, и все тут. Вот черта боли и зла: как уж они появятся, так сразу и сполна. А добро и здоровье редко увидишь — они как звезды в темную ночь; правда, светят они вечно, тогда как огнедышащий змей, пролетая по небу, не успеешь оглянуться, рассыпается искрами и гаснет. Крестьяне жаловались, что совсем отнята у них радость подаяния, — потому что богомольных нищих, распевавших духовные стихи, стали теперь ловить и сажать под замок словно разбойников; нищете осталось бродить по земле неслышно, неузнанно, скрытно. По крайней мере следовало бы прямо и гласно расследовать вот какой вопрос: верно ли, что мы стоим на такой ступени культуры, когда не может быть сам себе хозяином человек, не способный прокормить себя? А может быть, расследование показало бы нам, что никто теперь себе не хозяин, а что все мы засажены в один гигантский работный дом; для чего же, спрашивается, работные дома в этом работном доме?! Из всего множества вопросов я выбираю то, что мне ближе. Где сохранились еще народные празднества, там нарочно старались осквернить их, отнимая у них живую нарядность и прикасаясь к ним руками так неумело, что все целое разлеталось и разбивалось вдребезги, или же чернили их упорно, пока не начинали они казаться какой-то крамольной затеей. И театр, и цирк, и музыка — все, что нужно городу, для того чтобы смириться с жизнью в вечном заточении, и все, чему радуются на селе, когда по три дня справляют свадьбу и гуляют на ярмарке в дни осеннего равноденствия²³, — все это прибрали к рукам отдельные лица, все это обращено в частную собственность и обложено налогом; стоило сделать один такой шаг, и все оказались в неволе, — все было подчинено суровому принуждению, чужой воле, человеческой гордыне, как будто такие радости существуют сами по себе, как будто они не нуждаются ни в зрителях, ни в слушателях, как будто ярмарочные актеры — цеховые мастера, как в старину. В таких условиях не могло уже возникать новых празднеств — как не возникало новых пословиц, животная грубость людей находила выход в распутстве, которому похро-

вительствует государство. И радость и остроумие — все было заперто в тесных рамках кружков, смеявшихся над другими и подвергавшихся осмеянию в свой черед; в оставшихся же развлечениях, вроде маскарадов, шествий, состязаний стрелков, народ принимал все меньше и меньше участия, — это как рождественские деревья в бедных семьях: чем беднее семьи, тем суше деревья, тем меньше на них свечек. А народные учителя, вместо того чтобы превозносить и религиозно возвышать радость жизни и все то, что может быть в жизни радостью, — те издавна обрушивались на пение и пляски, и если только голос их бывал услышан, так это вело к скуке и запустению, к тайному греху, когда же их не слушали, то, получалось, наносили тем ущерб религии. А кормящее сословие, единственное, какое по-настоящему живет, нуждалось в рабочих руках, ему нужны были фабрики и нужны были люди, чтобы носить все производимое на фабриках; празднества стали казаться ему слишком уж длинными восклицательными знаками и растянутыми тире — не довольно ли, мол, и запятой? Более того, обделенность этого сословия стала законом для всех (потому что все сословия должны были принимать слабительное, дабы составить в итоге одно общество), а поскольку сословие это нуждается в постоянном местожительстве, то был поставлен вне закона и тунеядцем стал почитаться каждый, кому не сиделось на месте, всякий человек «без определенных занятий», — как если бы эти солдаты-бродяги, и странствующие рыцари, и это вечное, без нарушения границ, переселение народов, как если бы эти блуждающие университеты и бродячие братства живописцев не были тем единственным, в чем испытывает нужду государство и весь мир, тем единственным, что по-настоящему годится в дело для государства (и для мира) во всех лучших и труднейших предприятиях его. В человеке и без того немало неподвижного, что притягивает его к месту, но как же редко встречается непоседливость, когда человек, следуя внутреннему зову, пускается в путь и идет в пустыню и, проходя ее всю из конца в конец, рассыпает по обе стороны дороги семена удивительных растений и, куда ни ступит нога, щедро дарит их всем — как радугу и как росу; но куда занесет ветер такого человека, там нет больше пустыни, наступил конец нежитности, — следом за ним придут другие, и поселятся

среди насаженных им цветов, и почерпнут себе в них радость и жизнь... Отчего же такой человек влечет нас к себе в книгах — где рассказывается и об открытии новых земель, и о кругосветных плаваниях, и о странствующих комедиантах, и в особенности о чудесных судьбах цыганского государства, поставляющего нам в военное время храбрых солдат, а в мирное — заботливых врачевателей (заботливость — вот от чего поотвыкли почти все ученые доктора); вспоминаю, как встретил у костра в лесу, в ночную пору, цыган, и как гадали они мне по руке. И напредсказывали мне много добра, — а я помяну их добрым словом. В одной легенде * рассказывается о племени карликов: они доставляли своим могучим врагам все, что требовалось тем на пирах, а сами довольствовались сухой корочкой хлеба, но однажды нужда заставила их отправиться ночью в поле и подобрать там несколько горошин, и вот за это их жестоко избили и прогнали прочь, когда же ночью, словно стадо овец, они бежали на своих крошечных ножках по мосту, то каждый был обязан заплатить за себя монетку, а в конце собралась бочка денег²⁵; так и мы большинством своих лекарственных средств обязаны цыганам, которых сами гоним и преследуем **. Сколько любви к нам, и все же не нашли они у нас своей родины!..

И замолкли звонкие треугольники в руках богемских рудокопов, и не созывают они на праздник детей, чтоб, держась за ленту, вести хороводы; и уж не выходят к ним три волхва с Востока!.. Да что говорить о детях, — сколько раз за четверть часа мир у политиков поворачивает то от просвещения к омрачению, то обратно к просвещению, и все оттого, что в их головах дуют ветры со всех концов света и вздымают и кружат ветхую пыль, — что, может быть, в последнее время бывало иначе и мы этого попросту не заметили?! Ремесленникам мешают странствовать, ставят всяческие препоны; в чужих армиях служить запрещают; студентам всю премудрость стараются преподать в собственной стране

* Otmars Volkssagen. Bremen, 1800, S. 326—327²⁴. Этот сборник из небольшого немецкого города может считаться образцовым, если исключить некоторые прибавления и многословность. Он подобен целому новому, прекрасно задуманному миру, однако большинство людей забыло о его существовании, потому что нет в этой книге ни сладкого сиропа из фиалок, ни адской кухни, но только она ведет нас к фиалкам, да и в обиталище черта тоже.

** Их учеником был Парацельс.

и наперед принуждают их сидеть дома, тогда как высшим достижением вольных лет юности как раз и может явиться энергичное усвоение всего чужеземного,— чтобы с самого начала сопоставить и уравновесить его со всем отечественным. Вместо этого поселянина учат тому, в чем он не испытывает нужды,— учат его читать, писать, считать, тогда как прочтет он теперь немного хорошего, писать ему нечего, а считать и вовсе уж не осталось ничего. Городские дети, вместо того чтобы упражнять тело, испытывают тягостное духовное напряжение,— все это необходимо затем, чтобы они впоследствии заняли места взрослых. Может быть, и действительно древних классиков изучали в школе не так, как надо*, однако, в то время как образованные люди видят в них образцы, а родители хотят, чтобы их дети усвоили культуру древних, безумие наших дней столь велико, что невежественное начальство готово вырвать из земли этот последний оставшийся нам прочный исторический корень. Но разве наши дети — карты, чтобы глупые игроки швырялись ими друг в друга?.. Что же происходит, что творится?.. Ничего?.. Всегда одно и то же: лукавый тщится уподобить мир себе, все в мире сравнивать, все обречь мерзости, разрушить все, что привязывает человека к почве отечества крепче, нежели огород, где он ковыряется с лопатой в руках. Ведь уже мысль: вот почва, на которой мы плясали, на которой скакали в упоении, радуясь жизни,— ведь сама эта мысль такова, что думающий так будет строить прочно, будет строить вдохновенно для себя и для потомков, а у того, в ком нет такого умения строить, у того нет и отечества. А что

* Древних во многих школах изучали не так, как надо,— я сам тому свидетель. Старо-немецкий язык не изучали вовсе, латынь учили чрезмерно много, греческий — слишком мало. Неверно преподавать в школе историю народа, подгоняя это ценнейшее достояние под античные образцы, потому что как раз древние и замечательны тем, что дух народа исчерпывает у них решительно все. До сих пор авторы старинных хроник остаются нашими единственными настоящими историками, потому что все прочие усвоили жеманный тон и взгляд, но тех первых не допускают в школу, как не допускают туда национальные эпические поэмы нашего народа; большинство учителей, наверное, еще и теперь удивятся, если я скажу, что читать народные песни куда полезнее, нежели декламировать полное собрание стихотворений Галлера²⁶. Однако положено, чтобы подростки в наши дни изображали собою старичков, вступая в общество древних и бесполезно растрачивая там юный жар души,— им преждевременно прививают эстетическую оспу и этим подавляют в них живое чувство и естественное почтение к тому, что сами мы способны производить лишь в редкие, счастливые мгновения нашей жизни. Так, должно быть, многие из этих подростков лишь улыбнутся снисходительно, читая то, что я пишу о народных песнях.

делать тому, кто чувствует — нет отечества для того лучшего, что есть во мне? Многие отвечают так: пойди в театр, там ты испытаешь поэтическое наслаждение, там поют, там играет музыка!.. Но что же это за поэтическое наслаждение? Ведь если жизнь утратила существенность, то она посылает нам тень, чтобы мы не так опасались, что позабудем самих себя. Таков и наш театр — это тень, это гримаса настоящего театра для народа, а театр для народа не может возникнуть, пока нет для наших искусств — народа; нужда, необходимость — вот чем соединяются у нас искусства, не внутренней, пережитой радостью жизни, потому что иначе, конечно же, нашелся бы и народ — повсюду, где только слышна на площадях немецкая речь. Знайте же: художники тогда являются в мир, когда они нужны людям; нет общенародной деятельности — нет и народной песни, и редко бывает, чтобы народ был деятелен, а народная песня так и не возникла, — любая сила проявляется по-своему: то, что выразится в действии и с ним завершится и отлетит прочь, то запечатлется в искусстве, чуть только выдастся свободная минутка, и тогда останется в памяти надолго. А тогда уж совершенно немыслимо критиковать — тогда можно только признавать созданное или делать лучше; плохого же как такового тогда уже не бывает совершенно; и в искусстве открывается бескрайнее поле для творчества, и искусство обращается ко всем и отзывается во всех, однако для разговоров по поводу искусства простор невелик; и то, что искусство обиденно, что оно рассчитано на всех, тогда уже не возражение; ведь и лесу не ставят в упрек, что весь он зеленый, — тогда творческое начало становится обиденностью, существует для всех, поэт выражает душу всех, он — домашний дух, *spiritus familiaris* мировой общины.

Но кто усомнится в том, что народ не увлечен всеобщей деятельностью? Мы живем ни в мире, ни в войне — непомерное бремя на плечах сынов отечества! Скажут: я ною, занимаюсь тем, что сам же считаю величайшим пороком века. Но кто способен освободиться в одиночку?! Пасть на землю молнией, проклятием, — как бы мне хотелось! «Пламя голубое! — восклицал бравый Шертлин. — В клочья кляузы и куртизанок — и все мы будем богаты!»²⁷ Я замечаю, с тех пор как помню себя, что

деятельность людей все замедляется,— как часы, отводимые для покоя и для приема пищи, теснят друг друга и одно мешает другому, так и для любимых занятий людей и для страстей, какие движут ими, остается все меньше времени, чтобы проявиться им в полную меру; большинство людей, кончая свои дела, отскакивают от них, как сухие щепки от горячей печки,— многие никак не придут к согласию между собой и миром о том, что могло бы занять и удовлетворить их; все это — эмбрионы человеческие, они живут в мечтательстве и тоске; мало кто по-настоящему жил в молодости, мало кто по-настоящему живет в старости. Как балки, на которых держится потолок, покрываются в наши дни каким-то грибок, который разъедает их, лишает крепости,— в прежние времена никто его не знал,— так и люди вокруг нас: вдруг оказывается, что они пусты и помы, хотя они ничего еще не держали на своих плечах, ничего не вынесли на себе, ничего в жизни не совершили, ни к чему не стремились. В чем же все вы погрязли?! Вы затерялись во всеобщности, потонули в мировом океане с его несметными сокровищами. Хочется даже аистам подать знак: летайте-ка подальше от нас и не вылавливайте никого из глубин морских, потому что эти воды всякого, каждого, любого манят назад, в глубину, потому что всякий мечтает вернуться в океан, потому что, даже если волны моря будут отступать перед ним, все равно он бросится в воды его. Однако на свете всего один дьявол, а ангелов — множество; так, может быть, еще есть спасение, может быть, для вас просто труден выбор: выбирать — себя истязать? Быть может, мир отдыхает — пред тем как свершить невиданное? И это тоже весьма правдоподобно, потому что с такой глубокой серьезностью относятся в наши дни к философской спекуляции,— ведь в ней словно некий сон о деятельности, а, надо сказать, только предутренние сны осознаются и запоминаются. Когда зимним вечером, в непогоду, я прохожу мимо драматического театра *, где уже погашены огни и не чувствуется ни малейших признаков жизни, мне всегда думается — когда-нибудь вдруг забьют давно умолкшие часы над тяжело плетущимся временем, высокая крышка гроба

* Сказанное относится к новому зданию драматического театра в Берлине, напоминающему по форме гроб²⁸; в других городах, может быть, и нет такого здания, однако содержание одно — мертвое; в других театрах, может быть, и нет часов над сценой, а скука все та же.

откинется, шумный хор голосов вырвется из мертвого тела мумии, целая орава с гомоном выскочит наружу и полетит по всей земле на крыльях звуков — и разбудит спящих! Лед держится долго, пока не треснет, и способен выдерживать огромную нагрузку; но кому приходилось лететь в санях по гладкому льду реки, пересекая причудливые линии, оставленные полозьями саней, лететь за яркими искрами солнца, ослепительно сверкающими на снегу, тот чувствовал, какая веселая жизнь царит в вольном потоке реки подо льдом,— как бы поплыть по ней, скользя по глади вод под парусом, потом стремительно преследовать по лесу несущегося оленя, шкура которого дымится, разлечься потом на зеленой поляне, чтоб видны были звезды над головой, и вместе с ними погружаться в вечную мглу творения. Да, кто хоть раз забывался в танце, кто видел, как медленно, словно Солнце, отрывается от земли воздушный шар, и видел потом, как в последний раз, на прощание, машет рукой собравшимся еле приметный человечек, сидящий в корзине воздушного шара; кто, увлеченный зажигательным ритмом турецкой музыки, воображал, что плечо к плечу с ним стоит бесстрашный друг, а против него выступает яростный враг; кто видел в облаках фигуры скачущих прямо на тебя всадников, а потом сам, словно трубный сигнал, мгновенно останавливал могучее движение потока; тем более тот, кто когда-нибудь наблюдал, как в яркий солнечный день целая флотилия дружно снимается с якоря, так что достаточно всего нескольких мгновений, в продолжение которых на мачтах и реях царит небывалое оживление, чтобы все эти дворцы и галереи в позолоте солнечных лучей с тихим достоинством, словно плавники огромной рыбыны, начали исчезать в море, скрываясь в сизом мареве на горизонте (все это окружает нас в жизни, все это явления, с которыми мы так или иначе встречаемся),— тот, конечно же, верит, что возможно высшее, лучшее изображение жизни, более совершенное искусство, нежели то, какое окружает нас, с каким мы встречаемся в жизни, тот верит, что по прошествии семи дней наступит воскресенье * и что воскресенье это каждый ощутит в своей душе и для каждого оно будет благом. И если мы даже тысячу раз пропускали мимо

* Теперь люди и в обычное воскресенье не бросают работу,— получается семь рабочих дней в неделю, так что календарь переменялся, и не только во Франции.

ушей призывные звуки, но когда настанет это воскресенье и придет положенный час утра, то все трубачи возвестят нам о нем с башен, под звон колоколов и пение хоров,— тогда, как бы мирно мы ни спали, мы все же предпочтем проснуться, и тут все станут поспешать, и бремя будет снято с наших плеч; так поднимается якорь, пока матросы поют свою незамысловатую песню, если только поют дружно. Мои надежды не сон пустой; история уже не раз свидетельствовала о том, что в известные периоды ярко выступают чистые устремления человечества, что они — с пением — побеждают: вот тогда-то и творятся, и обретаются, и лучше прежнего уразумеваются создания искусства! Ты вступаешь в мир стеклоvarни, вокруг тебя одни протягивают сетки, другие с усердием выдувают для тебя форму,— кто не подумает, что прозрачная оболочка, вырывающаяся у тебя на глазах из красного пламени, предназначена для праздничного бокала и остывать ей в раскаленной сетке; увы, стекло остыло, и перед тобой жалкий, хрупкий, дрожащий стакан, жалобно звенящий, дребезжащий,— с таким стаканом в руках не запоешь. Что же, довольно уж понаделали таких стаканов, давайте разобьем их все и изготовим из них один лишь праздничный бокал! А если обломишь самый кончик у шарика из стекла, то он рассыплется в пыль²⁹, а ведь в виде пыли, кстати, с давних времен распродают огромное число мнимо здравствующих наших поэтов, актеров, певцов... Послушайте, как поют перелетные птицы, встречая весну, и вот уже один за другим, с ранцем или узелком за плечами, пускаются в путь подмастерья, бодрые и крепкие духом и телом; какими приветствиями они обмениваются, завидев друг друга, как звенят стекла и дрожат позолоченные вывески, когда они поют, когда звучат их мощные басы! Поют они — так поют не вполголоса, и всюду, где трудятся немцы, от Лондона до Москвы и до Рима, ты не услышишь ни одной ненастоящей, жалкой, половинчатой песни³⁰. Иногда по осени, когда почти все деревья стоят голые, притихшие, мне случалось встречать дерево густое, пышное, с частыми сплетшимися ветками, и все оно было усижено скворцами, так что само звенело и разве что не поднималось в облака,— таким слышалось мне ночью, в затхлом воздухе голландских грахтов, пение немецких ремесленников; оно освежало мне сердце, от этого пения надувался

и дрожал маленький парус, и суденышко словно летело вперед с развевающимися на реях разноцветными лентами. Разве подобные сцены не видели все мы, и не раз,— пусть во сне? Однажды, стоя на лондонском мосту³¹ с тоскою по родине в сердце, я глядел вниз на воды протекающей реки и вдруг услышал, как затянули свою песнь бежавшие из Ганновера немцы³²: «Жизнь вольную»³³ и т. д. Тут мне почудилось, что и эта страна, с заходящим за горизонт, багровеющим во гневе солнцем,— не чужой мне брег... Еще не совсем подавленный мрачной тупостью, какой обременили его люди, жив для вас и отрадный символ деятельной жизни — франкмасонство, с его гимнами. Не вымерли ведь и студенты, исполненные воодушевления, эти художники, эти первопроходцы новых миров; лучшие цветы своих юных лет они прикалывают к шляпам, которые служат у них знаками отличия, и разноцветные лепестки реют над горами, над долинами и реками... Но даже и скамьи в прокуренных караулах не всегда обходят стороною музы, иной раз они не могут и войти туда, но тогда с удовольствием смотрят через окна на излюбленные, насиженные свои места,— и недоспавшие солдаты на часах слышат иной раз, испуганно вздрагивая, лязг железа в ночной тишине,— то музы играют блестящими, вертками, совсем живыми ружьями. Придет пора, когда гнетущее и скучное занятие — исполнение артикулов — станет делом чести каждого³⁴, станет для всех высшей радостью, первейшей народной игрой, где сила и умение соединятся в изящном танце. У всего своя награда: кто знает, какова награда, знает, что надо делать, дабы получить ее. Кому случалось оказаться на гладком льду реки — ноги разъезжаются, под ногами стремительный поток, голова кружится, и скалы и деревья ходят ходуном,— стоит только вовремя припомнить энергичный марш, всякая неуверенность исчезает в тот же миг и пропадает звук призрачных шагов у тебя за спиной. Начинаешь понимать, что значило пение Тайефера, завоевавшего в знаменитой битве при Гастингсе всю Англию для норманнского короля Вильгельма³⁵: его голос рассек несокрушимые боевые порядки саксов. Становится понятным и то, почему теперь, во времена возросшей образованности, создается так много бессодержательных солдатских песен,— люди пренебрегают бедностью (то

есть жизнью теперешних низших классов), тогда как раньше, в прежних немецких войнах, все действовали сообща ради великих целей, и тогда возникали величественные песнопения. Разве кто-либо до или после Цинкгрефа сочинял что-либо подобное тем наставлениям, какие мы слышим из уст бравого ландскнехта времен безрадостной Тридцатилетней войны³⁶:

Смелей иди вперед, соратник мой в сраженье,
Войнственный, рази врага без сожаленья!

[...]

Израненный, без сил, нахмурь ужасно бровь
И думай, как свою продать дороже кровь*.

[...]

Мой сын, тиранства те сносить не могут тягот,
Смерть жизни предпочтя, костями своими лягут,
Кто, смерти возжелав, победу в ней найдет
И, жертвуя собой, жизнь в смерти обретет.

Да, мы хорошо чувствуем, как под действием могучего влечения, овладевающего человеком, сам язык ширится; напротив, словно ровная, гладкая поверхность азиатских степей постепенно опускается к морю, так совершается незаметный процесс окостенения — душа закрывается для живых впечатлений; вольное богатство старинного языка, теперешняя косность его — что еще прибавить к этому? Однако и эта чудесная песнь и множество других — они отзвучали в народе, достались теперь ученым мужам, которые ничего в них не смыслят; вообще к старинным народным книгам до сих пор обращались либо невежественные дельцы, либо правительства, — последние по собственному произволу то препятствовали их распространению, то запрещали их совершенно, так что можно только удивляться тому, что, будь то случайно или по воле судьбы, так много превосходных, чуждых произведений напомнили нам в эти дни о том, что значит чувствовать и ведать, предвидеть и мечтать, что такое народная песня и чем она может вновь стать для нас — высшим и единственным сокровищем для всей страны, для города и для

* Если сравнить тогдашних ландскнехтов, дорого продававших свою кровь, и нынешних солдат, что кочуют из страны в страну и везде дают себя завербовать, результат будет самый что ни на есть плачевный: первые знали цену жизни, заставляли хорошо себе платить за нее, служили честно, сознательно обрекали себя смерти, — а нынешние солдаты за стакан водки готовы напаять на себя любой мундир и, входя в ворота казармы, озираются по сторонам, ища, как бы поскорее дать отсюда деру, а то, не приведи господь, начнется война — ее им и издали не надо.

села *. Ученые же тем временем засиделись за изучением своего собственного благородного языка, того самого, который своим благородством надолго отдалил от народа все возвышенное и превосходное; когда ученые поймут, что их стремление совершенствовать замкнутый в себе язык расходитя с требованиями подлинной культуры, поскольку ведь язык должен оставаться подвижным, текучим, должен приспособляться к мысли, ибо в нем совершается откровение, изливание ее,— когда они поймут это, им придется либо уничтожить свой аристократический язык, либо сделать его достоянием всех; иначе язык вообще не сможет обогащаться, разрастаться — сам по себе, без какой-либо подмоги извне. Из-за этого разделения языков — вследствие невнимания к лучшей, поэтической части нашего народа — нашей стране и недостает народной поэзии в новейшие времена; лишь там, где начинается неученая Германия³⁹, где культура в своих особенных образованиях перевешивает всеобщую⁴⁰, книжную культуру,— лишь там возникают народные песни, и возникает их немало; не записанные никем, не напечатанные, они прилетают к нам по воздуху, словно белые вороны; даже и перед погрязшим в делах человеком уронят они кольцо первого завета. И какой-то радостью, смешанной с печалью, овеет нас давнее чистое чувство жизни — жизни, о которой мы не знаем, где и как успели прожить ее, и которую мы склонны относить к поре раннего детства, однако она, пожалуй, была еще прежде в нас, и она все, что есть в нас, связывает и развязывает и из всего творит единое чувство радости. Мы словно долгое время искали музыки — и вот напоследок обрели музыку, искавшую нас!..

Возможно, когда нам удастся изведать все содержание наших дней, мы вновь обречем народную поэзию, и это побудит нас доискиваться иных, еще живых отзвуков ее; она всегда спускается к нам ступенями единой извечной лестницы, протянувшейся с небес,— ступени ее эпохи, и по ним нисходят ангелы радуги; они приветствуют всех тех, кто раскалывает дни нашей жизни противоречиями⁴¹, и

* Великолепное введение Тика к «Лаленбургерам»³⁷ всякому чувствующему читателю явит, отчего среди всех прежних редакторов и издателей этой книги именно Тику принадлежат бессмертные заслуги; им руководило не любопытство, а чистое разумение ее ценности, он освободил великое от пошлого. Я отозвался бы с похвалой и об «Утонченном альманахе»³⁸ Николаи, не будь присвоены к нему шутки дурного свойства, странности, колкости в адрес Гердера, что с самого начала помешало любому воздействию этого ценного сборника.

примиряют их с нашим временем, они своим прикосновением исцеляют великую рану, протянувшуюся через весь мир,— рану, из которой слепо и грозно уставились на нас глаза адской бездны. Ангелы встречаются с ангелами — вот что такое вдохновение *, а вдохновению неведом спор между христианским и языческим, эллинским и романтическим началами; вдохновению под силу постичь многое, и оно постигает все в цельности и чистоте; спор о делах веры для вдохновения — безумие, потому что где начинается вера, там и конец спорам, и еще суетнее и безумнее спор об искусстве — выражении вечного бытия. Когда же пуля встречает в полете пулю, обе согласно падают на землю — и так стихи двух гомеровидов ⁴²... Кого по-настоящему, до глубины души, трогает музыка, того она вынуждает настоятельно искать нечто такое, что не было бы музыкой, но с чем можно было бы связать ее скоротечный могучий полет. В древности музыка, кажется, была тесно связана со скульптурой; статуя Мемнона ⁴³ служит нам символом этой связи, и предстать пред богами с пением гимнов было подлинным празднеством; во времена расцвета живописи музыка была очень близка ей; более же обща и изначальна (особенно на берегах Дуная) связь музыки с танцем (на Рейне), со словом **. Немецкий танец, простой знак сближения и связи с музыкой, на берегах Дуная достигает самой богатой внутренней значительности — таков лендлер Верхней Австрии; в нем и музыка растет и при своей крайней изобретательности

* Вдохновению ничего не ведомо о том, будто древние стремились к красоте, а новые о ней позабыли. Разве можно перестать искать прекрасное — или искать его и обрести! Прекрасно все, что обретается в душе с радостью,— будь то рай, будь то ад; безобразно лишь случайное — из детских каракулей не сложится голова Аполлона, и художник, который составляет фигуры, обводя заранее разбросанные по листу бумаги точки, в лучшем случае демонстрирует нам фокус, ставший возможным благодаря его гениальному дару,— как и поэт, когда он пишет стихотворение на заданные рифмы. Весь опыт, какой живописец приобрел, работая с красками, позволяет ему подходить к цветам с закрытыми глазами; поэту его опыт работы с языком позволяет обращаться к материалу, который оказывает сопротивление, и, импровизируя на заданные рифмы, поэт лишь остроумно склеивает то, что существовало уже заранее, как бы составляет цветок из отдельных частей, полагая, что проплевывает оригинальность в их соединении; люди сначала удивляются созданному, а потом постепенно замечают, что в нем нет ни единого живого места.

** По недоразумению, впрочем, легко объяснимому, коль скоро все те, кто не владеет сразу двумя искусствами, тоже хотели бы удовлетворить требованиям «целого», стало привычно говорить о «музыкальной поэзии» и «поэтической музыке» — как если бы нечто могло стать поэзией, не будучи музыкой, и наоборот. А если разделять, то оба благородных чувства нашей души оказываются в положении лисы и журавля перед одной и той же посудиною, как рассказывается в басне.

вступает в соревнование с танцем, и конечный смысл такого танца — в сложении особой культурной общности этого народа *. В музыке Швабии и Австрии нет той благодушной, беспечной нежности, что берет нас за сердце в музыке рейнских областей, сохранивших свою целостность; тут часто поют и о любви и посмеиваются над нею, дерзкий делает вид, будто он несказанно робок, и дитя прячется у нас на глазах в кусты и кричит: «Где я?» Таковы мелодии и таковы же слова (когда дело доходит до слов), идет ли речь о любви (то есть об одиночестве вдвоем), о вине, об охоте, о паломничестве к святым местам или о том, что старым ногам пора отдохнуть от дел:

Вот только дождь в кустах пролил,
С крыш каплет и теперь,
Вот только с милой я ходил,
Гулял бы и теперь.

А молодые поют не так:

В речке рыбка бьет хвостом,
А я счастливый, холостой!

О жителях Сицилии рассказывают, что веселое, радостное настроение немедленно обращается у них в песню и что иначе там никто и не поет; в Австрии — не так, тут, чтобы развеселиться, нужен листок с рифмованными стишками, которым радовался бы стар и млад; такие стишки выискивают повсюду — среди подписей к народным картинкам, в охотничьих книгах и т. д. Глубоко прочувствованные песни рудокопов из Баварских и Тиролевских Альп звучат как отголоски таких стихов, но не воспроизводят их буквально, а переиначивают и переворачивают весь их смысл; таковы же и чисто юмористические создания — песни, которые распевают на масленицу в погребках венских предместий, на танцах, — такие песни появляются и исчезают без следа, как мимолетные капризы, как повседневные заботы, и никто не вписывает их в книгу бытия.

Вовсе отставленный от танцев и не приспособленный для иных искусств, пастух близ истоков Рейна поет в одиночестве лета, обращаясь к снежным вершинам гор:

Душа живая есть ли
На целой на земле...

* Как нередко лишь самые великие художники всей душой любят чужие создания, так в этих местностях толпа, наоборот, не терпит никакой чужеземной музыки.

Звеня песнями, сбегают вниз истоки Рейна, а потом соединяются с другими ручьями и с новыми песнями, и Некар, весело шумя, втекает в могучий поток, а вниз от Майнца Рейн течет вместе с певучим и верным виноградной лозе Майном, сплетаясь с ним и различаясь с ним лишь цветом воды, и так они текут — двухголосием прошлого и настоящего, свежести и старины, как глубокомысленное для нас напоминание. Однажды я сидел на палубе набитого до отказа суденышка, плывшего на ярмарку, среди весельчаков, проводивших время за стаканом вина, и дивился на все, что видел; были тут и три презатейливых музыканта, которые пели все новые и новые песни и ни разу не повторились, каждая черта их лиц — старая, отыгравшая свое струна, каждый звук их голоса — стакан, хрустящий на зубах, и вечно, вверх и вниз по Рейну, плавает их суденышко, оно — колыбель их, оно — их престол, они-то и обращали жалкий хаос ярмарочного мирка, где ничто не лежит и не стоит на месте, в правильный и переменчивый, громкий и тихий хорал мысли, — так что проплывали мимо нас богатые и смиренные прирейнские селения, словно далекие звезды и луны, и никто не замечал их, никто ими не интересовался, никто не поминал их ни словом. Во всем чудесном всегда заключен некий непонятный нам переход: так, с внешней стороны волшебный жезл отличается от обыкновенной палочки только цветом; наверное, и искусство этих трех певцов лишь приуготовляло нас к усвоению более высокого искусства, какое берет на Рейне начало тогда, когда, утомившись наконец пестротой и разнообразием окружающего, он теряется как золото в песке, — тут, между горами близ Остейна⁴⁴, еще живы все те романсы, какие собирали Гердер и Эльверт⁴⁵ *, есть и куда более прекрасные, которые, правда, не часто услышишь, потому что редко

* См.: *Ungedruckte Reste alten Gesangs von Elwert. Marburg, 1784.* Те же песни, что и Гердер — в собрании Эльверта есть такие, — он воспроизводит в лучших вариантах, потому что Гердер никак не мог удержаться от того, чтобы не подправлять. Эльверт высказывается очень ясно; лишь человек, пишет он, прислушивающийся к вечернему пению птиц, что сливается с шумом ветра, способен был горько вздыхать, обращаясь к возлюбленной: быть бы мне птичкой двукрылой, я полетел бы к тебе... Но пришли иные времена, и песни народа, пишет он, замерли в моей голове, груди ученых сорняков заглушили их. Все цветы в ваших садах — дети полей и лесов. У них от природы мягкие краски, но когда они разрастаются слишком пышно, то краски становятся резкими от избытка соков. Но ведь те же цветы растут и в высокой луговой траве; наши ученые проходят мимо них неуверенной походкой — в этот миг они либо измеряют высоту скал, либо пьют глаза на башни, города и всякие великие чудеса природы.

выпадает настоящий случай исполнить их; в устах большинства матросов и виноделов такие песни напоминают *pastorella gentil, zingarella*⁴⁶ и другие подобные им жанры Италии. Когда ладья с путешествующими летит среди пены вод, за каждым поворотом реки древние развалины рождают новое эхо — сменяют друг друга и песни; наконец общество выходит на берег:

Кукушка своим пеньем
Так радует девиц,
Что под вечер весенний
Красивей нету лиц.

Садятся у колодца,
Венки им так к лицу,
Но выйти за ворота
Приятней молодцу⁴⁷.

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету?⁴⁸ Италия ныне открыта, там всюду зреет виноград. Но когда я плыл по Средиземному морю⁴⁹ и рулевой пел обо всем, что встречалось на пути, и о безветрии на море, и о морской болезни, пел, пока поднявшаяся буря не сорвала с губ его песню, — то был для меня Рейн. Но совсем особенный Рейн бывает для меня тогда, когда на самый прекрасный в мире праздник урожая собираются виноградари ночью в старинный волшебный замок Гизеллы⁵⁰, — шумит очаг, песни звучат, ходит под каблуками земля:

На холме ельник,
Да соловей поет,
Там пляшет отшельник,
Знай ряса по ногам бьет⁵¹.

Многие мелодии песен содержат указание на забытые танцы, — так, руины замка напоминают о заклании: стоит его угадать, и все предстанет зримо пред очами⁵². Среди толпы веселящихся крестьян виден и франкфуртский обыватель с гитарой в руках⁵³, — крестьяне окружают его и диву даются, слушая рассказ о короле в Фуле⁵⁴, и кубок летит в волны Рейна, ясен становится весь суровый смысл их жизни, — так бывают ясны нам самые странные мысли в кромешной тьме ночи... Когда же возродится Германия, кто скажет нам? Кто носит ее в сердце, тот ощущает теперь могучее волнение... Как будто тяжелый приступ лихорадки оставил по себе сухость во рту, и нам снится, будто мы сажаем в землю предлинные волосы и они пускают зеленые побеги и образуют над нашей го-

ловой беседку, поросшую цветами, и самые красивые из них сменяют еще и еще более красивые,— так в этих песнях приветствуют нас грядущие времена полнокровного здоровья. Бывают образы — не просто образы, они подходят к нам, они заговаривают с нами; если б наши образы были таковы! Однако глубокое почтение, которое наша эпоха питает к искусству, эти поиски вечного, того вечного, что сами же мы и должны будем произвести,— они обещают нам религию будущего, которая утвердится лишь тогда, когда все мы, построившись на отдельных ступенях возвышенного духа, войдем в нее,— и чтобы сама она вознеслась над нами вдохновенным цветком бытия! Благодаря чувству живого искусства в нас все наполняется здоровьем — и все больное, и вся наша неудовлетворенность тем, что у нас есть, и все эти жалобы на несчастливое время. Мы осмыслием все вокруг и замечаем, что столь многое не отринуло бы нас никогда, если бы мы сами не приступали к делу не с того конца,— так, бóльшая часть мира, вся атмосфера чужого могла бы проплыть мимо нас, не будучи для нас ни слишком тяжелой, ни слишком пленительной и не возымев власти над нами,— не будь в нас страха перед ней. Велико искусство забывать — благодаря ему чума чужеродного сойдет с нашей земли: прочь чужеродное в чужом! На нашей земле устанавливается свой климат: прочь же чужеродное в родном! Италия потому и остается для нас Италией, что всегда была достаточно сильна для того, чтобы долгое время не прислушиваться ни к чему чуждому себе; песни ее разносятся с театральных подмостков по всем улицам города, и ремесленники выучиваются им у прохожих, пока сидят за работой у ворот своего дома; и итальянцы не тщеславны, потому что их пение приносит радость им самим. Вот когда музыка в состоянии излечивать ядовитый укус тарантула⁵⁵. По этой же причине я не могу быть сердитым и на англичан,— слыша о смене кабинета, они едва приподнимут голову, если в эту минуту во всем блеске предстало пред ними чудо итальянской музыки; они пожертвовали бы самым дорогим, только чтобы сохранить у себя этот благой дар богов. Ведь слушают же они с самым сердечным участием, когда где-нибудь на перекрестке женщина в рыжем плаще поет им балладу о Марии Шотландской; ведь несутся же они вскачь следом за призывными звуками рога, и ноги их не стоят на

месте, когда вдруг услышат они заунывные звуки шотландской волынки! Нет, конечно же, нет музыки лучше, чем матросская песня о лорде Нельсоне и его победе, и как машут они при этом шапками и как возвышают свои голоса, так что облака спешат убраться подальше от такого концертного зала, в котором аккорды и басы шумят словно волны морские. Вспоминаются мне слова императора: «Святой боже! Один — однорукий, другой — одноногий, а будь у них по две руки и ноги, чего бы только не наделали они!»⁵⁶

Еще поучительнее сопоставление истории валлийских бардов и шотландских певцов*. Первые жили замкнутым союзом, по многу лет обучались мастерству, их чтит народ, вожди оказывали им покровительство; но когда они расстались со своей верой, то лишь в самой крайней нужде их песнопения продолжали звучать чисто и красиво, и лишь такая нужда освящала пение, обращая его в истину; в противном случае все сводилось к смехотворным спорам о том, что важнее, гармония или мелодия⁵⁸, к безапелляционным суждениям и всему тому критическому уродству, которому подражаем и мы и которое тяжелой тучей зависло над нашей поэзией**. А певцов шотландских баллад чтит лишь тогда, когда выслушивали внимательно и по достоинству, и они не учили ни правил своего искусства, ни составляли школы, но лишь оставались верны величию и фантазии, так что и форма не заставляла долго себя ждать. Валлийские певцы беспрепятственно сетовали на то, что искусство умирает, но оно уже умерло в них самих; у шотландцев же были более значительные предметы для радостей и огорчений, потому что искусство было живо в них. У валлийских певцов существовал закон,

* Relicks of the Welsh Bards by Jones⁵⁷.

** Надо в оправдание немцев сказать, что не ими придуманы адские фокусы рецензирования и критического пережевывания косточек, — хотя мода на критику у них особенно привилась. Однако как существует различие между ресторацией и скверным трактиром, так следует различать суровые дикастерии⁵⁹, где, впрочем, забывают рассказать о городских новостях, и телеграфные бюро, разносящие по всей Германии сведения о литературных поделках. Впрочем, для чувства, открытого искусству и науке, даже и такие бюро не совсем противны, потому что оно видит в них воображаемую игру в ученость — игру, которая, наверное, предшествует открытости чувств; тем не менее такое чувство встречается не часто — в большинстве своем читателям нет дела ни до науки, ни до искусства, в ученой жизни им интересна лишь внешняя сторона, научная «жизнь», и большинство со временем, по-видимому, усваивает весьма благоприятное для ученых мнение о том, что вся республика ученых — не что иное, как муравьиная куча и что ученые, как муравьи, ползают по всему, кусают все, марают все, и все это ради фиммиама, который курится не слишком-то щедро.

запрещавший их ученикам издеваться над учителями, пока те пребывают в состоянии транса; шотландским певцам не было нужды в столь странных предуведомлениях к поэзии, потому что для творившего в поэзии сходились вся природа и жизнь и ему не приходило на ум начать корчить рожи во время пения. Если простое и легкое искусство достигает столь многого, то отчего же получается так, что тяжелое, нагроможденное — так называемое «искусство» не достигает равным счетом ничего? Не может достичь и самого малого тот, кто не стремится к величайшему! Кто творит лишь для себя, высокомерно равнодушный к тому, поймут ли его, понесут ли дальше его искусство, тот, конечно, не способен постичь, понять других. Нечего сказать людям и тому, кто прежде всего хотел бы снискать благорасположение суетливого и вздорного племени критиков, пусть он и полнится словами. Эти двое не устоят на ногах, и не потому, что мир скользкий, как лед, а потому, что они пытаются занять место на обледеневших полюсах его... Часто думается: как же бесконечно легко прослыть великим искусником — достаточно брать сложное просто, в простом видеть сложность, но что видимость?! Что сущность, если б не являлась *... А мимолетные отражения, летучие образы — они исчезают на глазах, и тем не менее запечатляются в них и утренний луч, и жизнь, и надежды, и чаяния — жертвоприношение духовного человека. Пусть каждый задумается о своем месте в мире, и непременно окажется, что каждый необходим другому, что каждый существует в своих астральных связях и каждый — художник, которому есть что сообщить людям, ему одному свойственное во всей вселенной. Но особенно благоприятствуют звезды тому, кто без труда и забот подготавливает важнейшую всеобщую деятельность всех, кто не сеет, но жнет и примером своей богоравной жизни питает всех. Такова судьба человека, теснейшим и глубочайшим образом соприкасающегося с народом; для него мудрость веков — открытая книга, врученная ему, дабы возвестил он всем песни, речения, сказания, повести, и прорицания, и мелодии; он — плодоносящее дерево, к которому мягкая рука садовника, венчая его, при-

* Что кажимость, когда в ней сути нет?

И сущность, что противится явленью?

(«Евгения»⁶⁰ Гёте)

И это тоже верно — все на своем месте.

вила белые и красные розы. Тут многим дано такое, что собственной своей силой способны свершить лишь немногие, — воззвать к миру, собрать рассеянный свой народ, разделяемый наречием, предубеждениями, заблуждениями веры, праздными новшествами; с пением пойдет весь народ под его знаменем вперед, и наступят новые времена. Если знамя и не расшито золотом, а может быть, это всего лишь изодранный парус блуждающего по морям аргонанта или отданный в заклад плащ нищего певца, — кто понесет это знамя, пусть не ищет себе награды, и кто последует за ним, лишь исполнит свой долг, ибо все мы ищем высшего, все мы ищем золотое руно, и богатства нашего народа принадлежат всем: все созданное живым искусством души, все сотканное долгим временем, могучими силами, верой и знанием народными, все, что сопровождает народ в радости и в смерти, — песни, легенды, сказания, речения, истории, пророчества, мелодии. Мы все хотим вернуть народу — все то, что, пока катилось время, доказало свою алмазную твердость, все, что со временем не притупилось, а только сгладилось и отражает своей поверхностью игру красок в мире, все, что сложится в монумент великого народа немцев, и будет то и надгробие древнейших эпох, и памятник настоящему, и для грядущего столп на ристалище жизни. Положим хотя бы основание, чтобы видно было, на что мы способны, и будем твердо уповать на то, что не будет недостатка в людях, которые продолжают строительство и возведут здание и потом, в свое время, окончательно завершат его. Ведь все, что подлинно живо, возникло не сегодня, не вчера, — оно было, и есть, и будет; подлинно живое, оно и не забудется вовеки, и только иной раз оно может выпадать из памяти, и надолго, порой же именно тогда, когда мы более всего нуждаемся в этом подлинно живом, когда мы задумываемся над ним и пытаемся осмыслить его. Дух и будет существовать вечно, и существовал вечно, и существует ныне, но эта жизнь духа в настоящем — мыслима ли она без всего минувшего, без всего грядущего?

О НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ
ИЗ ПИСЕМ И СТАТЕЙ РОМАНТИЧЕСКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ

ЯКОБ ГРИММ

МЫСЛИ О ТОМ, КАК СООТНОСЯТСЯ СКАЗАНИЯ
С ПОЭЗИЕЙ И ИСТОРИЕЙ

В наше время проявилась великая любовь к народным песням; она привлечет внимание и к легендам, которые бродят среди все того же народа, а также сохранились в некоторых всеми позабытых местах. Или даже лучше сказать так (поскольку и легенды могли пробудить интерес к песням): все более живое в наши дни осознание подлинной сущности искусства и поэзии не дало пропасть тому самому, что еще совсем недавно почитали презренным, а теперь как раз наступил крайний срок собирать все подобное.

Спорьте и определяйте как угодно, но только во всех странах и у всех народов существует извечное различие между поэзией природной и искусной (эпической и драматической, поэзией людей необразованных и образованных). Этому различию присуще то значение, что в эпической поэзии все деяния, все события как бы звучат, и звучание их гулко разносится окрест и проходит через весь народ, и сохраняются они непреднамеренно и ненатужно, чисто, беспорочно и достоверно, ради самих себя,—ценное достояние, к какому причастен всякий. А искусная поэзия, совсем напротив, лишь намеревается сказать, что такая-то душа человеческая раскрывает свои недра, изливает в мир свои мнения, опыт жизни, причем мир не всегда поймет ее, да и душе не всегда надо, чтобы мир понимал ее. Та и другая поэзия, следовательно, внутренне различны, а потому непременно разделены и во времени и не могут существовать в одно и то же время *; нет ничего более несуразного, нежели самонадеянное желание писать эпи-

* Мы хотели бы получить основанное на истории доказательство сего, так как, на наш взгляд, и в самой древней и в самой новой поэзии одинаково представлены оба направления. *Отшельник* ¹.

ческие поэмы, даже измышлять² их,— они ведь творятся лишь сами собою.

Кроме того, отсюда же следует, что в первые времена поэзия и история народов текут в одном потоке, и если греки по праву славят Гомера, называя его отцом истории³, то нам нельзя долее сомневаться, что в древних «Нибелунгах»⁴ слишком долго скрывалось от глаз величие немецкой истории.

Однако когда началась образованность, непрерывно множившая свои владения, то поэзия и история стали отделяться друг от друга и древняя поэзия, оставив круг целой нации, бежала, ища спасения, к простому люду, какому не было дела до образованности, в каком она не претерпевала смерти, но все время жила и плодилась, только что во все большей стесненности и не без неизбежного влияния людей образованных.

Вот простая судьба народных сказаний и народных песен после того, как понятие их приобрело несколько иную направленность и из сказаний народа, то есть нации, они сделались сказаниями народа — простого люда. Я по крайней мере никогда не верил в то, чтобы измышления⁵ образованных могли надолго проникнуть в народ и чтобы народные сказания и книги⁶ возникли из этого источника.

Точность можно находить в сказаниях почти несомненную, поскольку сказание лишь выражает и разносит повсеместно само себя, а простота эпохи и людей, среди которых оно раздается, чужда любому измышлению и не нуждается в таковом. Поэтому все неистинное, что распознаем мы в сказаниях, отнюдь не таково, ибо согласно древнему воззрению народа на чудесность природы все и могло являться лишь таким чудесным и могло выражаться лишь языком чуда. И во всех сказаниях о духах, карлах, волшебниках и небывалых чудесах зарыто не приметное основание истинности, перед чем мы внутренне робеем,— эта робость не стерта из чистых душ образованием и благодаря своей скрытой истине преобразуется в удовольствие.

Чем лучше я узнаю народные сказания, тем менее удивляет меня их распространенность, чему множество примеров. В совершенно различных местах, в разное время рассказывают одно и то же, и только имена другие. Но в каждом месте слышишь рассказ заново — он соответствует земле и почве, он целиком сросся с нравами

страны, так что уже поэтому приходится расстаться с предположением, будто бы лишь оживленное общение последних столетий занесло сказание к отдаленным коленам людского рода. Народ был так преисполнен сказанием, что махнул рукой на все внешнее, на имена, время действия, наивно перенес его в какое придется время, подставил удобные для себя названия и места и только с содержанием, не подверженным порче, никогда не расставался, так что содержание, очищаясь в веках, пережило столетия без ущерба для себя благодаря унаследованной привязанности к нему народа, отчего и нельзя было отпустить его от себя. Потому-то невозможно отыскать подлинный исток каждого сказания и столь отраднo открывать все более древние его следы, примеры чего я приводил в ином месте⁷.

Не следует удивляться и тому, что сказания нередко отрывочны, неполны, поскольку забота о причинах, последовательности и связности событий чужда им и они словно чужаки, которых никто не знает, но тем не менее все понимают.

В сказаниях народ изложил свои верования, какие таит в себе, верования о природе всех вещей,— народ сливает их со своей религией, которая кажется ему непостижимой святыней, дарующей блаженство.

Верования и нравы объясняют характер сказания, с которым они точно согласованы, и наоборот; ни в чем между ними нет злополучного зазора.

Если же поэзия не что иное, как живое постижение, охватывание жизни, если она ничего иного не изъясляет, то и нельзя спрашивать, есть ли польза для поэзии от собирания сказаний. Ибо сами сказания и есть поэзия, и это столь же несомненно и истинно, как то, что небо голубое; по всей вероятности, история поэзии подробно покажет нам, что все сохранившееся от старонемецкой поэзии воздвигалось на живом фундаменте сказаний и что мера, по которой мы должны судить о ценности сохранившегося, должна соотнобразовываться с тем, насколько эти пережитки изменили своей основе.

С другой стороны, коль скоро задача истории — рассказывать жизнь народов, повествовать о живых подвигах народов, то ясно само собою, в какой значительной мере предания принадлежат и ей. Сказания — это зеленые деревья, свежая вода, чистые звучания по сравнению с су-

хостью, вялостью и суматошностью нашей истории, в которой и без того слишком большую роль играют выкрутасы политики, вместо того чтобы, как в древности, вольно боролись в ней все народности; нашу историю не следовало бы губить полным непониманием ее подлинного предназначения. Введенный в нашу историю критический принцип, составляющий чистую противоположность сказаниям, с презрением отвергающий эти последние, сам по себе не может подвергаться сомнению, сколь бы вредным последствием несообразной причины он ни был; однако в высшей степени некритично * не замечать того, что есть истина и за пределами грамот, документов, хроник, и если бы историю можно было хранить без множества дат и имен, то мы обходились бы почти совершенно без них. Уж говорилось, что во всем внешнем сказания небрежны, зато в целом в них — сокровеннейшая жизнь, самое нужное; будь такие слова уместны, я бы сказал: в сказаниях заключена истина, хотя они и ненадежны. Соединить их с накопленными историей запасами знаний удастся лишь в немногих случаях, так что подобные попытки соединения, с одной стороны, повлекут за собой ненужные труды и напрасное рвение, с другой же стороны, нелепо будет подвергать опасности надежность нашей истории, завоеванную в мучительных трудах и не без великих жертв, пытаясь примешивать к ней неопределенность легенд. Однако от этого сказания отнюдь не утрачивают своей ценности для тех, кто понял, понял искренне и живо, что история не должна была бы быть ничем иным, нежели хранительницей всего великого и славного, что совершается между людьми, побед, одерживаемых человеческим родом над дурным и неправым, — дабы всякий человек, все народы радовались своему неотторжимому сокровищу, утешались им, черпали в нем мужество, совет и образец. Итак, говоря коротко, если у истории не должно быть иной задачи и иного намерения, нежели у эпоса, то, в размышлении о том, она должна перестать быть служанкой политики, или юриспруденции, или любой другой науки. А знание народных сказаний может со временем облегчить нам достижение такого преимущества.

* С радостью укажу места, где Иог. Мюллер⁸ высказался в том же смысле: кн. 1, гл. 16, примеч. 230; кн. 1, гл. 10, примеч. 115; кн. 4, гл. 4, примеч. 28.

ЛЮДВИГ АХИМ ФОН АРНИМ

ПРИМЕЧАНИЕ КАСАТЕЛЬНО ОТНОШЕНИЯ ШУТЛИВЫХ НАРОДНЫХ ЛЕГЕНД К НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Если наш друг Гримм рассмотрел в своей статье о сказаниях самую суть отношения народных сказаний к народной истории (которая есть, строго говоря, не что иное, как сами же эти сказания, излагаемые то в форме чудес, то хитроумно-политично в соответствии с развитостью народа, причем жизнь отдельных людей принимается во внимание лишь в связи с целым) и намерен сообщить нам теперь менее известные из многочисленных собранных и приведенных им в порядок, то мы полагаем, что веселой цепочкой старинных сказаний, которые так удались другому любезному нашему другу¹, с его красноречивым остроумием, мы наилучшим образом откроем и представим шутливое настроение иных народных сказаний, множество которых мы собрали в разных местностях во время путешествий и благодаря знакомствам. Шутливый дух этих народных сказаний, эти насмешки без объявления места и числа, задевающие всех, а потому не задевающие никого в отдельности, эти сатиры, не разумеющие никого в частности, играющие в свои игры в выдуманной стране с самыми удивительными обычаями,— эти сказания требуют, чтобы сочинять и понимать их, либо полнейшей наивности, либо же огромной культуры; вот отчего Жан-Поль Фр. Рихтер, затрагивающий в своих сочинениях все науки, все искусства, истории, языки, столь тесно соприкасается с многими из самых ранних немецких повествователей, так что теперь совершенно немислимо, чтобы публика, овладей тобой такое шутливое настроение, не объявила тебя подражателем Жан-Поля,— ведь публика классифицирует все явления по тому, что знает. Этому жанру вольной шутки, являющемуся национальной принадлежностью немцев, так что всегда, раньше или позже, можно будет встречать среди них подобные проявления,— этому жанру в лице Жан-Поля поставлен самый богатый памятник, однако было бы странно, если бы все были обязаны проглатывать собственные остроты только оттого, что и до нас люди острили; так ведь дойдут до того, что начнут ходить задом наперед, а не лицом вперед, как всегда ходили. Ибо настоящая оригинальность в человеке неисчерпаема, однако общее служит тем инстру-

ментом, с помощью которого каждый отдельный человек выражается вразумительно для всех, общее всегда ценнее отдельного, поэтому человек оригинальничающий, который не желает ни учиться, ни читать, чтобы, не дай бог, не впасть в подражательство, — такой человек попросту отрекается от высшего и если что-либо и сочиняет в отрыве от общего, то общность людей справедливо отказывает ему в признании; мы уверены, что судьба этих сказаний будет иной, они одновременно кажутся знакомыми и незнакомыми, подобно тем шуточным рисункам, где с каждым новым листочком слюды, который накладывается на них, старый ландскнехт превращается то в отшельника, то в лебежку, то в изящного жениха-франта; тут становится неизбежной переменчивость языка и окружения², на первый взгляд далекая от какой-либо объективности.

ПИСЬМО ЯКОБА ГРИММА КЛЕМЕНСУ БРЕНТАНО

Начало марта 1809 года

В своем «Волшебном рог» Вы намеревались дать собрание забытых старых песен, чтобы каждый получал от них удовольствие, чтобы каждый мог их петь и читать, — независимо от того, будут то совершенно забытые народные песни или такие, которые еще поются в народе, или иные стихотворения, какие можно найти в старинных книгах. Плохо одно — что ни Вы, ни Арним то ли не договорились друг с другом, то ли просто не сошлись друг с другом в том, как обращаться с такими песнями. Ни в ком из Вас не было должно исторического уважения к этим песням — одним оно присуще, другим нет. Первые полагают, что если спустя значительное время отбрасывать или произвольно менять старинный напев, то этим ущемляются или вовсе уничтожаются права старинных певцов и всех тех столетий, в которые песня жила, — такое ощущение, как мне представляется, все еще не зависит от какого-либо намерения изучать поэзию исторически. Другие же полагают, что поэзия — вольная добыча, так что всякий может обновлять ее, чтобы она была понятна не только своему времени, но также соответствовала вкусу и восприятию современности, поэтому можно даже дополнять фрагменты старого, чтобы они не погибли окончательно, а история поэзии, для которой последний прием совершенно не пригоден, пусть уж особо позаботится о

своих целях. Я не отрицаю того, что поэзия свободна, но речь о свободе может идти лишь тогда, когда на старинный сюжет создается новая поэзия, а не тогда, когда старина реставрируется холодным умом, все равно, умело или неумело, или переводится частями и тоже холодно. Самое лучшее в Гердеровом «Сиде» — то, чего вовсе нет в испанских романах, и в свою очередь в них есть много такого, что не оставило следа в «Сиде» Гердера¹. Правда, Арним, как мне кажется, всегда исходит из верного принципа, он влил во многие песни сильный элемент своей поэзии, даже целиком включил собственные произведения, как и Вы в нескольких случаях, против чего я отнюдь не возражаю, потому что все это очень красивые песни. Беда только, что Арним порой работал слишком легкомысленно, вносил поспешные и совсем не нужные перемены, в некоторых же песнях не менял ничего, хотя в них было не меньше оснований для этого, чем в других. А Вы, не будучи расположены к современному, поступали иначе, чем он, и, искусственно дополняя и расширяя песни, подражали в таких изменениях или в новых песнях старине, чтобы все казалось старинным или, вернее, чтобы новое не мешало старому. Непоследовательность обоих авторов, как и многое внешнее, что касается сохранения устаревших слов, диалекта... — не вижу, как можно извинить все это. Второе критическое замечание — это, бесспорно, то, что Вы нигде не разъяснили свой метод и свой взгляд. Заявление в «Иенских литературных ведомостях»², надо заметить, написано скрытно и неопределенно. Много в приложении к первой части³ и Ваши объявления об издании⁴, где так проникновенно говорится о ценности старинных песен, содержат нечто существенно иное, и даже некоторые новые, написанные Вами самими песни преднамеренно выдаются в сборнике за старые или же скрываются за пометой «Устно»⁵. Принцип, по которому строится история народной поэзии, сам по себе до крайности прост, однако тем труднее распознать исток песни и сказать о нем что-либо определенное, исследуя песню в ее живой изменчивости, вследствие которой она приобретает иную форму. Вы говорите: именно эта неопределенность народной поэзии, это беспрестанное смешение и переход, когда можно предъявить десять и более чтений одной и той же песни, и оправдывают любые наши дополнения и вставки. Однако есть огромная разница между

изменением, которое складывается само собою, даже неизбежно, и изменением, производимым целенаправленно и, как правило, без всякой нужды. Одного рода изменение таково, что в нем нет ни стремления что-либо улучшить, переменить, вообще нет стремления к чему-либо и совершается оно лишь невинно, по забывчивости, какая вполне в натуре человека, и либо обогащает, либо обедняет песню, одно в ней опускается, другое в нее вставляется. Другого же рода изменения совершает своею рукой поэт рассуждающий и полагающий себя вправе переменять непонятное или по собственному разумению продолжить начатое, даже если смысл песен и вполне ясен, а поэта просто побуждает к переменам его взгляд на вещи или какая-нибудь недурная, остроумная мысль. Так что я считаю, что присочинение нового, сколь бы ни было естественно и замечательно это новое, не может быть оправдано ссылкой на неопределенность старинных народных песен, а следовательно, не может быть оправдано и критической историей поэзии.

ИЗ ПИСЕМ ЯКОБА И ВИЛЬГЕЛЬМА ГРИММ
КАРЛУ ФРИДРИХУ ФОН САВИНЬИ

Вильгельм Гримм — Савиньи

15 марта 1809 года

Мы сейчас заняты большой работой. А именно оба мы сходимся в том, что создать историю поэзии можно лишь тогда, когда через бесконечные разветвления будут возведены к самому их корню те сказания, из которых (с необходимостью) рождается поэзия, когда ясно станет взору, как воды родника, изливаясь, текли бессчетными рукавами по всем странам и расходились по земле. В соответствии с этим поэзию следует изучать так, как изучают теперь мифологию (Крейцер¹), то есть должно возвращать всякой земле принадлежащее ей и потом смотреть, какие модификации претерпевала поэзия в каждом из народов, где она всякий раз принимала цвет и облик от неба, под которым цвела. Невозможно поверить — если бы не примеры, — какой почти уже вечной жизнью живут многие сказания, они существовали в самые древние времена и, беспрестанно меняя облик и форму, оставались внутри себя прочными, несокрушимыми, — так и шли они вперед чрез все времена.

Якоб Гримм — Савиньи

20 мая 1811 года

Всякое стихотворение — иначе оно не было бы явлено — растет в определенной форме, очевидно необходимой для него, иначе оно не прижилось бы и осталось идеей; если разделить тело и душу, душа упорхнет. [...] Если высокоразвитая химия и сможет установить, почему такая-то смесь различных соков способствует росту листьев именно такой, а не иной формы, то все равно это будет только полужнание, потому что сам химик не сможет выращивать такие листья; то же и поэзия, и ее рост тоже внутренний, она существует лишь потому, что живет, ее нельзя сложить извне, потому что когда мы что-либо разлагаем, то вот нам кажется — обе составные части перед нами, но на самом деле у нас нет как раз третьего, связующего элемента — духа целого; если разрушить статую, то она не возникнет заново из этого самого материала по воспоминаниям о том, что и как было. Простите за такие сравнения: они вносят в дело не истину, но ясность, так что на всякий случай еще одно сравнение. Переводчик подобен художнику, которому надлежит скопировать замечательную картину, но при этом пользоваться одним серым цветом¹, ну, скажем, потому, что заказчик не способен воспринимать никакого другого, — вообразим же себе, какой мучительный труд предстоит живописцу: при каждой линии, при каждом движении кисти он принужден думать, как бы сделать его полегче, понеприметнее. Это подводит к второму пункту: почему переводят? На такой вопрос есть лишь один ответ — тот же, что на вопрос, почему создают поэзию, почему творят. Ответ: из потребности любить — по той самой причине, по какой бог создал мир. Однако пока человек не сможет сказать себе с чистой совестью: то, что я сделал, хорошо, — до тех пор еще ничего не создано. Но может ли быть хорошим то, что просто снято с оригинала, когда хорошее, лучшее остается в стороне? Если же кто-нибудь скажет, что-де человек и так знает — его творения уступают божественным, то я не принимаю такого возражения, не принимаю именно потому, что мы не можем и думать о том, чтобы сравняться с богом, и хорошее для нас — это всегда хорошее чисто по-человечески, а также потому, что если бы можно было непосредственно слышать глас божий или видеть начертанные

им письма, то мы не взялись бы ведь переводить глас божий на язык человеческий. А во всей древней поэзии заключено как бы нечто божественное — благодаря тому, что в ней всегда содержится итог целого народа и никогда нельзя полагать, что она изошла из уст одного человека; стало быть, еще один аргумент в пользу того, чтобы держать руки подальше от нее. Поэтому всякое переложение, всякое прибавление к ней — ложь, заблуждение и все прибавленное рано или поздно где пристало, там и отпадает. <...> Далее, думать, что человеку, подлинно любящему поэзию, нужно много нового, безусловно, неверно; как раз радоваться немногому, исключительному — вот что подлинно, и лишь немногие люди способны справиться с многообразным, и уже совсем немногие могут желать многообразия. Сам бог того хотел: столько великолепной поэзии на мертвых языках он скрыл от нас; будь на свете всего один язык, так хуже ничего не придумаешь — всякий понимал бы всю поэзию, а теперь, когда язык умирает, он уже не может ожить вновь, и равным образом древняя поэзия не может воскреснуть и вновь войти в обиход, а понимают ее только люди, изучавшие ее основательно и последовательно, изучать же можно только для себя, не для других,— я хочу сказать этим, что философ никогда не может передать другим самую суть своей философии, а может сообщить им лишь свой способ философствования. <...>

Есть причина, почему я не говорю, что философия — нечто меньшее, нежели поэзия; когда обе они идут из глубины души, то заслуживают равного к себе уважения, и тогда разница между ними вообще утрачивает значение, настоящий философ сядет к столу и начнет писать — то, что носил в душе,— с тем же инстинктивным вдохновением, что и поэт. Прибавим к этому, что поэзия незаметно и постепенно переходит в философию — так зрелость сменяет юные годы,— язык растет и усложняется и становится многообразным, а простота и чистые значения корней утрачиваются, между тем как этим последним только и жива поэзия. Доказательством служит поэзия наших дней, в которой множество форм уже закрылись, словно чашечки цветов, так что она способна совладать лишь с простыми песнями, с ямбом и т. п.; вместе с Фоссом, только совсем по другой причине, чем он, я полагаю, что у нас пишут мало хороших сонетов², если вообще

есть среди них хорошие; а вот миннезингерам они удались бы, — лучше даже сказать: как удавались им и такие и еще более красивые формы! С другой же стороны, невозможно не заметить подлинно философской тенденции в замечательных произведениях Гёте — в «Мейстере», в «Фаусте» и других. Я далек от того, чтобы излагать сейчас систему или устанавливать правило, потому что как в отдельном человеке свобода и необходимость соединяются непостижимым образом, так это, видимо, и в целом. Различие между естественной и искусственной поэзией, которое я провожу в своей работе о мейстерзингерах³, следует понимать исключительно исторически, — иные толкования моего разграничения не отвечают ему. Такой несправедливый упрек сделал мне Арним, и мне хотелось бы показать ему, что сам он, несомненно, подходит к этому различию как историческому, однако он упорно настаивает на обратном. <...>

«Учение о цвете» Гёте⁴ — замечательная книга; у меня нет возможности и времени изучить ее научную сторону, весь второй том дорог мне, все изложенное в нем, если повнимательнее присмотреться, — это сплошная исповедь души, и он с неопишным изяществом говорит о самом незначительном, и вообще, о чем бы он ни говорил, он всему воздает честь по достоинству, и всякий читающий его книгу полюбит его и воздаст ему по достоинству. Могу представить себе, что следовало бы написать еще несколько томов этой книги: 1) с точным наблюдением и сравнением того, как выступают и меняются краски в природе — у животных, у растений, с историей всякой окраски; этой стороны он неоднократно касается и особенно хвалит ее в греках; 2) с исследованием всех мифов и сказаний о цвете⁵, — например, часто рассказывается, что стены и крыши древних городов были таких-то особенных цветов, в Экбатане было семь стен по числу цветов радуги, есть и много других рассказов такого содержания, на что до сих пор не обращали никакого внимания. Кроме того, мне хотелось бы прочитать подобные же исследования и о запахе, о том, каково его происхождение, с какими предметами его связывают, и т. д.

Якоб Гримм — Савиньи

[Перед 5 октября 1811 года]

1. *Ограничение в чтении поэзии.* Всею душою признаю я то, от чего никогда и не отрекался: да, надо выходить из своего угла, надо осмотреться в мире, надо, чтобы освежали нас ветры жизни, дующие с гор; давно уже доказана необходимость для людей расходиться на все четыре стороны, чтобы возбуждать в себе дух,— в истории это доказано сначала переселениями народов, инстинктом переселения, зародившимся в Азии, потом всем европейским, противоположным азиатскому, взглядом на вещи и, наконец, в Европе доказано Германией, которая по сравнению с другими странами всегда была вольнее и подвижнее. Все это заключено в каждом из нас — бывают в жизни годы странствий, когда чувствуешь в себе неизъяснимое желание что-то искать и наверняка это найдешь; я распознаю в жизни всех нас необходимость и свободу — во всей их чистоте, во всем их великолепии; человек находится под воздействием божественной силы, пока живет и остается в этом мире, пока должен выбирать, однако хочется ему и самому вытянуть свой жребий. И в том и в другом человек поступает почти бессознательно, наивно. Этим нашим странствиям, этому бродяжничеству не будет конца, но именно потому и бывают в жизни каждого часы, когда хочется преклонить голову, предаться досугу, забыть о своих трудах,— тогда человек чувствует какую-то неопределенную внутреннюю потребность в обновлении сил,— но мы никак не можем *стремиться* к этому, работать ради этого, для этого всегда нужно вмешательство других, чего-то иного, нужен случай. И, напротив, работа может совершаться лишь в тишине и покое, если угодно,— но только в своем углу; есть необходимость в том, чтобы внутренне сосредоточиваться, и эту потребность чувствует индеец, когда сидит, скрестив ноги, и долго смотрит в небо, чувствует христианин-отшельник, да чувствуем, вообще говоря, и все мы, потому что тот, кто хочет работать по-настоящему, должен решительно все отложить в сторону и жить только ради этой работы. Мыслитель, которого ни разу в жизни не задела за душу поэзия, наверняка полюбит ее и изучит, когда откроется ему такой взгляд на нее, что ему станет понятна вся важность и значительность для него поэзии; если же такой взгляд не открылся, то неле-

по стараться отыскать его. Я не порицаю тех, кто, наоборот, читает много поэзии, предоставляя случаю, что именно и откуда попадет ему в руки, но я настаиваю на том, что нельзя смотреть на случай как на нечто существенное и стремиться к такому случайному; я бы не мог, влюбившись в портрет, не стремиться найти сам оригинал его, а когда нашел бы, то забыл бы о портрете, и так всякий должен прилагать усилия и труды, чтобы стремиться достичь того, что почитает замечательным. Даже и людей, мало читающих поэзию, и не потому, что они ограничивают себя сознательно, но по своей ограниченности, о какой они и не подозревают,— даже и их я не могу считать менее блаженными в мире поэзии, чем других. Верую в то, что детей, умирающих рано и даже еще в материнской утробе, ждет то же блаженство, что и нас. Нам нельзя даже думать, что если бы мы воскресили их, то они стали бы счастливее,— все потому, что мы знаем: жизнь — это правда, и сами мы должны жить по правде и все предоставлять богу. Вы одобряете универсализм нашего времени, и я тоже хвалил за это нашу эпоху, но только известно, какой крайней односторонностью обрачивается порой этот универсализм и сколько дельного гибнет при этом. Для меня подлинный универсализм — это универсализм пчелы: она каждый день вылетает из домика, но всегда возвращается домой, и она видит тысячи цветов, тысячи красок, но дома только и думает, что о меде.

2. *Критика.* Вы находите верным и основательным суждение Вильгельма о том, что вся критика должна состоять *только* в том, чтобы отделять истину и ложь. Будь это так, я не имел бы права критиковать даже и это суждение, поскольку не думаем же мы, что кто-то из нас лжет.

Однако я не могу понять, почему вы не признаете власти критики над заблуждением — не над сознательной, дьявольской ложью, но над невинными человеческими ошибками. Критика для меня что Солнце: оно светит всем и не просто сводит пятна с белого одеяния истины, но выбеливает и грубое, серое полотно. Подлинная поэзия бывает лишь тогда, когда дух поэзии селится в чистом, ясном духе и развязывает ему язык; только такую поэзию и обязана признать критика. И если сама критика лишь индивидуальна и вполне может быть ошибочной, то это

не меняет сути дела,— главное, чтобы была воля к солнечности.

Якоб Гримм — Савиньи

29 октября 1814 года

К с. 11¹. Рост, формирование и отмирание права, укорененность его в сознании народа — все это точка в точку соответствует древней народной поэзии, поэзия и право поясняют друг друга. Политический и технический элемент, об отличии которого Вы говорите на с. 12, есть, безусловно, не что иное, как то, что я чувствовал и стремился выразить противоположностью древней народной поэзии и поэзии позднейшей, мейстерзингерской (где сосуществовали сословие и школа певцов). Последнюю можно именовать искусством, первую — естественностью. <...>

Я точно помню, что Вы мне сказали в 1805 году в Париже, когда мы шли мимо собора Парижской богородицы и разговорились о вновь введенных празднествах и должностях,— народ видит всю пустоту, всю беспочвенность подобных выдумок. Народ чтит в поэзии неброское и не приемлет новшества,— и тем более, что он слышит насмешки над первым и не смеет возражать против вторых, но обязан холодно их чтить². <...>

Мы сравнивали право с языком и сказанием, на языке говорят, легенды сказывают и поют, обычаи и права поддерживают и осуществляют. Судья, правитель — словно певец, он управляет общим достоинством, это призвание старейшин, словно древних царей. Постепенно же начинает заявлять о себе технический элемент, и отношения меняются: выше всех стоит хранитель и собиратель законов, который слагает, связывает их, как поэт — песни <...> и как певец стоит теперь ниже поэта, так судья — ниже законодателя и царя. Певцы и судьи связывают царя и законодателя с народом, однако певец поет лишь готовое и сам не творит, судья лишь разделяет. Известно подобное же отношение в церкви — между епископом и клириком; в особых случаях епископ, король, поэт могут и обязаны спуститься на ступеньку вниз — приносить жертву, судить, петь. До этого элемент искусственности все еще смешан с природой (с народностью) и выступающие наружу первые две ступени лестницы еще физически соединены с корнем. Однако затем техника совершенно обо-

сбляется (конечно, не повсюду в одно и то же время и не одинаково во всех названных сословиях), причем так, что первая ступень становится по преимуществу искусственной, а на второй сталкиваются между собой доли искусственности и естественности. Отсюда берет начало посредующая практика судьи, и теперешний студент-юрист готовится изучать не само нерасторжимое целое и не учится задавать себе меру того, до чего он может доходить,— нет, он сознательно настраивается на половинчатость³.

Вильгельм Гримм — Савиньи

12 декабря 1814 года

Наше намерение состоит в том, чтобы представить исток поэзии как общее, нераздельное со всею полнотою жизни достояние народа, достояние, начала которого нельзя увидеть телесным взором,— они, как начала всего живого, покрыты тайной. В них то особенное, что первые мысли, насколько мы можем проследивать их в их раннюю пору, сразу же являются во всей их полноте, во всем их богатстве (так Минерва выходит из головы в полном вооружении), а именно: внешне они отличаются краткостью, неловкостью, неразработанностью (подобно первым статуям богов), однако внутренне уже заключают в себе зародыши всего позднейшего, так что последующие поколения ничего не прибавляют к этим мыслям, а только развивают их. Поэтому когда Вы утверждаете, что времена юности бедны понятиями, но богаты ясным сознанием своего положения, то я разумею это следующим образом: тем временам вполне присущи и вся глубина и вся высота, каких только достигнет последующее развитие, но зато отсутствует в них все промежуточное развитие, богатство их развертывания. И кроме того, их высота и глубина, скорее, в свежести чувства, нежели в ясности мышления. Вот чему можно их уподобить: сначала люди жили в пещерах и на горах, а потом стали расселяться по долинам. Может быть, при самых благих намерениях развитие состоит еще и в том, что чувство высоты и глубины, чувство восторга постепенно утрачивается.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ЛЮДВИГА АХИМА ФОН АРНИМА
С ЯКОБОМ И ВИЛЬГЕЛЬМОМ ГРИММ

Арним — Якобу Гримму

5 апреля 1811 года

Мнение Доцена о том, что некоторые из миннезингеров одновременно были мейстерзингерами¹, можно было бы истолковать еще и в ином плане — в связи с твоим любимым прежним различием поэзии как природы и поэзии как искусства, причем, по моему глубочайшему убеждению, я никак не могу согласиться с тобой, что та и другая поэзия существуют лишь в разных лицах, совершенно раздельно. Нет, одной не бывает без другой, но только то одна, то другая может попеременно получать перевес в том или ином человеке, и коль скоро мы обнаруживаем, что в миннезанге преимущество получает природное влечение, а в мейстергерзанге — художественное сознание, то было бы крайне интересно различить подобные места или детали в произведениях более старых мастеров, — это чрезвычайно важно для истории, и, если судить по тому немногому, что я знаю из «Титуреля»², это произведение весьма способствовало бы прояснению всей проблемы. Как я вижу теперь, Гёррес не понял такой одновременности³ в развитии мифов, так что его произведение⁴ содержит много истинного в одном направлении, но только в одном, и очень скоро начинаешь чувствовать, что совсем не в этом только смысле религия овладевала как отдельными людьми, так и целыми народами. В этом отношении весьма занятно то место твоего предисловия⁵, где ты прямо бросаешь образованным людям упрек в том, что они хотят заменить естественную поэзию чем-то таким, что не способно когда-либо достичь ее уровня. Мне это представляется верхом неразумия, и ты сам, присмотревшись пристальнее, испугаешься того, что написал, ибо вопиет к небесам несправедливость, какую ты совершаешь по отношению к лучшим людям всех времен, — они ведь выражали свою природу, свои влечения, вдохновляя свой народ, ибо сказано: где двое собраны во имя духа, там он посреди них⁶, — если даже людская толпа и проходит равнодушно мимо. Если я когда-либо вдохновлялся народной поэзией и жил и чувствовал вместе с нею, то, право же, так было не потому, чтобы я полагал, будто какая-то иная природа и иное искусство произвели ее на свет,

а не те самые, которые столько скуки доставили мне в наши дни, но мне хотелось выставить ее в наивозможно ярком свете перед миром, ибо народная поэзия уже выдержала то испытание, которое выдержит и многое из того, что создается в наши дни. Сколь бы мало ни уважал я Фосса, но и в нем иногда творит первоизданная природа, и я уверен, что он никогда бы не стал ниспровергать старинные народные песни ⁷, чтобы возвысить свою собственную поэзию, — если бы только, на беду, не была затронута эта последняя и не было задето его тщеславие. Мне будет приятно услышать от тебя противоположное мнение, выраженное со всей прямоотой, потому что мне хотелось бы прийти в этих вопросах к твердому убеждению, а я уверен, что именно твое излюбленное различие поэзии природной и искусной будет оказывать самое опасное влияние на большинство твоих воззрений и прежде всего окажет ограничительное воздействие на твое собрание легенд ⁸. Я готов заклинать тебя именем Гёте, что, сколь бы сознательно ни создавал он свои произведения, а это обычно и называют искусством, его натура не раз поражала его самого такими наитиями, бессознательно дарившими ему разного рода находки и воздействие на других, о чем он и не помышлял заранее, — а так клянусь тебе гомеридами ⁹, народными певцами, что у всякого, кто спел в своей жизни больше одного стиха, были определенные художественные намерения, хотя, конечно, вполне может статься, что они несоизмеримы с тем, чего он достиг бессознательно. Зная такое мое убеждение, ты легко поймешь, что я решительно и категорически отрицаю существование каких бы то ни было *противоположностей* ¹⁰, какие угодно создавать философии в наши дни, что я отрицаю их существование как в поэзии, так и в истории и в жизни, не признаю, следовательно, и противоположности народной поэзии и мейстергезанга, но предполагаю, что для того и для другого всякий раз существует свой особый народ — при возможных совпадениях, соприкосновениях, взаимопроникновениях между такими народами и лишь в редчайших случаях с ненавистью и надменностью в их взаимоотношениях. Что мейстерзингеры отказывались еще раз перерабатывать народные песни, представляется весьма естественным: человеку лишь тогда приходит на ум устанавливать нечто свое, когда он убедился в том, что наличествующее его не удовлетворяет.

Якоб Гримм — Арниму

20 мая 1811 года

Что касается твоих возражений против моей книги, то ответчу тебе больше того, чего заслуживает сама книга и что тебе приятно будет прочитать:

1. Критика различия поэзии природной и искусной.

Такое различие я воспринял как нечто *историческое*, всегда таким его представлял себе и никогда не думал о нем как о чем-то единовременном, коль скоро и доказываю его тоже на основании истории. Поэтому несправедливо, как делаешь ты, упрекать меня в том, что я не признаю в том и другом одного и того же, то есть поэзии, — я ведь и называю то и другое поэзией. Поэзия — это то, что из души непосредственно переходит в слово, то есть постоянно изливается из естественного влечения и из прирожденной способности постигать это влечение; при этом народная поэзия вытекает из души целого, а то, что я разумею под поэзией как искусством, — из души отдельного человека. Поэтому новая поэзия называет своих поэтов поименно, а древняя их не знает, и она вообще не создана одним, или двумя, или тремя, но она есть сумма целого; как это целое сложилось и составилось, необъяснимо, как я уже и говорил, однако это не более таинственно, нежели то, что ручейки стекаются и потом текут вместе. Я не могу представить себе, чтобы когда-либо жил Гомер или автор «Нибелунгов».

История, между прочим, доказывает различие тем, что ни один культурный народ при всех усилиях, при всей энергии, затрачиваемых на это, никогда не был в состоянии создать эпос, — дело всегда кончалось попытками, которые различаются лишь степенью нелепости. И сам Гёте ничего бы здесь не достиг, он благоразумно не стал продолжать свою «Ахиллеиду»¹, а что он искусно исполнил фрагмент, ничего не доказывает, потому что в эпос нетрудно вставлять отдельные эпизоды, но, кроме того, еще труднее не заметить, что подобное сочинительство решительно ничего не достигает, потому что, сочиняя, поэт просто прислушивается к отголоскам старины в своей душе, то есть просто по-новому излагает прежние эпические идеи и речи; если же процесс затягивается, то поэту просто не хватает дыхания.

Далее, впрочем, мы подходим к вопросу: старинная поэзия — больше и лучше поэзии новой? Сами мы лучше

людей былых времен? Признаюсь тебе, что мне очень не по душе любой разговор, в котором речь тотчас заходит о самом священном: о добре и зле, о боге и черте — обо всем таком, о чем можно говорить только лишь наедине с собою, лежа в постели, вообще оставаясь сам с собой; так что и вы поступаете верно, когда не разглашаете, что начертано на внутренней стороне ваших венчальных колец. Я бы мог еще писать обо всем подобном после большого введения, то есть войдя в предмет, а иначе боялся бы, что меня неправильно поймут. Я верую, чувствую и надеюсь, что есть в нас нечто божественное, что изошло от бога и вновь поведет нас к нему. Это начало остается и вечно пребывает в человеке и, словно огонь, питается своей же внутренней энергией, но исторически, в наших понятиях о времени, его откровение бывает всегда иным — в отношении к земному, человеческому.

В людях старины было больше величия, чистоты и святости, чем в нас, над ними еще сиял отблеск божественного истока,— так чистые, гладкие предметы светятся или блестят некоторое время после того, как с яркого солнечного света их перенесут в густую тьму. Так мне и древняя эпическая поэзия — история легенд и мифов кажется лучшей, более чистой — не скажу более близкой и приятной,— чем наша остроумная (*witzige*), то есть ведающая (*wissende*²), тонкая и сложная поэзия, в которой я распознаю влечение к знанию и учению, влечение как таковое необходимое и истинное. Древняя поэзия невинна и не ведает ни о чем, она не стремится поучать, то есть влиять на всех силой отдельного человека, и не стремится чувствовать, то есть подчинять созерцание целого узости отдельного. Фабула, то есть и сюжет и басня, первоначально ни этична, ни дидактична, и формула *ho mythos deloi*³ и всякие рассуждения прибавились лишь спустя известное время.

Далее: древняя поэзия, как и древний язык, проста и богата лишь внутренне. В древнем языке все слова просты, но зато они склоняются и спрягаются так, что язык творит подлинные чудеса. Новый язык утратил невинность и внешне обогатился, но только случаем и сложением, и потому очень часто требует огромных приготовлений, чтобы выразить простую фразу. Коль скоро все взаимосвязано и во всякой притче заложена частица тайной истины, большей, нежели та, какую по причине внешнего

несходства люди редко соглашаются признавать, то позволь мне сравнить сказанное о языке со следующей легендой, истина в которой видна с первого взгляда: сначала люди рождали детей благодаря одним лишь взглядам (бог же творит одною мыслью), потом им потребовались для этого поцелуи, а потом уж — объятия и плотское совокупление.

Далее: древней поэзии присуща идущая изнутри форма, форма вечно значимая; поэзия искусная обходит тайну такой формы стороною, а позднее вообще уже не нуждается в ней. В природной поэзии невозможна проза, для поэзии искусной проза становится неизбежностью, поскольку прозаическим становится сам язык. Как можно не находить поэзию в «Вильгельме Мейстере» или в «Родственных натурах» Гёте или во многих книгах Жан-Поля, — хотя здесь она и не та истинная, что в песнях Гёте? Или разве протестанты в своих храмах с голыми стенами молятся не столь же благочестиво, что и католики, держащиеся старинны?

Итак, в поэзии как искусстве — или называй как знаешь то, что я имею сейчас в виду, хотя слово само по себе ⁴ недурно и не напоминает ни о чем мертвом и механическом, — я вижу приуготовления, а в природной поэзии все совершается само собою; первая — чисто прибранная комната, а вторая — целая страна; когда я печален и отправляюсь погулять, то меня утешает всеисилие и истина природы, стоит подобрать хоть один колосок, — это основано на том, что я знаю: природа и в малом природа; точно так же и человек, опечаленный до глубины души, все же сможет читать эпос, тогда как драма будет противна ему и драматично уже само его горе.

Что границы между старинной и новой поэзией проведены не по шнурку, а движутся на манер рака — то делают шаг вперед, то пятятся назад (этим честным средством пользовались в старину для разрешения пограничных споров), что они идут то параллельно, то пересекаются, об этом я ведь особо упомянул. И тем не менее различие остается и проливает свет на Средние века. Но когда я говорю, что искусная поэзия стремится восстановить на своей собственной основе поэзию природы и не достигает ее уровня, то думаю, что говорю правильно. В этом смысле поэзия Гёте значит меньше, чем древняя мифология, Лютер — меньше, чем христианство; кто сомневается, что Лютер стремился к истине в делах веры,

Гёте — к истине в поэзии и старания их не были напрасны; однако сознательная борьба отдельного человека не может быть тем же самым, что истина, утверждающая себя помимо всякого сознания; жалкая народная песенка относится к солидному мейстергезангу, как задушевная вера простоватого прихожанина — к проповеди ученого богослова. Не сомневаюсь я и в том, что Гёте творит, следуя известному инстинкту, при этом творит внутренне уже обдуманное; зато народная поэзия ничуть не задумывается над своими размерами, как не задумывается певчая птица над тем, какой звук ей взять и в каком положении держать при этом клюв, горло и язык.

Не понимаю, как ты можешь отрицать проводимое мною различие, и готов считать, что оба направления вполне могут существовать одновременно; то же самое возражение ты изложил еще несколько лет назад, в примечании к моей статейке в «Газете для отшельников»⁵. Разве ты не думаешь, что бывают вещи, которые уходят безвозвратно — такова молодость — и сменяются иным — старостью? Вымерли громадные чистые животные, кормившиеся растительной пищей, и стадо слонов уменьшилось; вырублены огромные леса, по которым не проедешь из конца в конец и за несколько дней, и вся земля рассечена дорогами, каналами и бороздами, — так отчего бы могла сохраниться одна лишь эпическая поэзия? А нашей поэзии все равно, сидеть ли в целом лесу или в дупле одинокого дерева, — все равно, как скорбной Сигуне из «Титуреля», которая сидит рядом с телом своего возлюбленного и с печалью и надеждой смотрит сквозь листву на небеса⁶.

Ты не признаешь противоположностей, но они повсюду в природе. Примеры: белое и черное, день и ночь и т. д. Я опровергну тебя той противоположностью, которая повторяется во всех мифах и которую даже новейшим философам не пришлось заимствовать оттуда, потому что она была в их собственных головах. Я имею в виду различие золотого, серебряного и железного века, а то, что высказывают все мифы, не устранить никакими доводами, — все это истинно⁷. Золото беспорочно, как таковое великолепно, неуничтожимо⁸; железо тоже истинно и органично, может шлифоваться и обрабатываться, блестит еще сильнее, но подвержено ржавчине. Всю работу с железом приходится начинать с его поверхности, и железо не столь мягко, как золото, из которого можно даже

вытягивать нить. Вера в бога, в величие природы поддерживает испытание вечностью, тогда как учения, догматы и науки человеческие гибнут вместе со своей эпохой.

Теперь ты уже не сможешь понять меня неправильно. Мне потому пришлось применить свой взгляд к мейстергезангу, что в нем поэтическая метрика, неясно помнившая о подлинном своем фундаменте, горела и отгорела; когда же формальная сторона была заведена чересчур далеко, то невольно возникла мысль о необходимости писать прозу. Если продолжение предыдущего образа, сложившегося у меня произвольно, по душе тебе, скажу так: мейстергезанг можно было бы представить себе серебром, потому что серебро уже не столь тяжело, зато оно звенит и к тому же оно тверже и острее.

В двух отношениях ты несправедлив ко мне. Во-первых,— когда полагаешь, будто я не допускаю, чтобы мейстерзингеры существовали в то самое время, что и миннезингеры; нет, я это допускаю, но только считаю, что поэзия тех и других была одного свойства, и не умалчиваю о том, что мейстерзингеры, сочинявшие миннезанг, вскоре после этого перевелись. Во-вторых,— когда опасешься вредного влияния моих односторонних взглядов на собиране легенд. Как раз мой взгляд и пойдет на пользу этому делу, ведь все легенды мифологичны, то есть древни, а, следовательно, я тем решительнее буду настаивать на полнейшем исключении позднейших заплата. Такого рода разделение вполне входило в намерения всех критических исследователей мифологии, хотя порой они руководствовались в своей работе весьма странными правилами. Не может быть колебаний в том, что «Пандора» и «Ифигения» Гёте, несмотря на всю их поэтичность, вполне немифологичны и что ими никак нельзя воспользоваться для целей мифологии.

Вильгельм Гримм — Арниму

28 мая 1811 года

Ты, наверное, уже получил мою книгу¹ [...]. Я полагаю, было бы замечательно, если бы ты сказал несколько слов² об отношении этой поэзии к поэзии наших дней — к хорошей поэзии, потому что о плохой сказано достаточно; по моему мнению, у нас, несомненно, существует такая партия, которая переоценивает эту старинную по-

эзию, хотя я все же, пожалуй, к ней не отношусь, поэтому всем будет приятно услышать голос человека, не принадлежащего к противникам такой поэзии, но признающего поэзию во всем, где она действительно есть. Будет важно остановиться и на различии поэзии искусной и природной: когда ты утверждаешь, что поэзии природной, национальной равным образом присуща рассудительность, я немедленно соглашаюсь с тобой, — все это явствует из Гомера и «Песни о нибелунгах», и точно так же совершенно очевидно, что «Рыбак» и «Фульский король»³ Гёте — такие же народные песни, как самые лучшие в «Волшебном роге мальчика», и различие не абсолютно, оно — *временное*, но в качестве такового оно проявлялось нередко. Так, например, и противоположность целого и отдельного, или добра и зла, тоже временная: Ариман, дьявол персов, со злобностью которого не идет ни в какое сравнение любой поступок христианского черта, в конце концов, насквозь прожженный раскаленными потоками металла, вновь возвращается к богу; та же самая идея заставляла изображать первого бога всех народов в виде гермафродита. В одном из первых своих перевоплощений Брамму именуют Великим львом, или Всепожирателем, потому что он тотчас вбирает в себя все, что появляется отдельно и обособленно от него. Если не забывать о таком внутреннем единстве противоположностей, то, я полагаю, вполне можно согласиться с тем, что они существуют; подобно этому, проводить резкие границы между различными периодами истории можно лишь при условии, что будет показано, насколько все взаимосвязано и как одно вырастает из другого. Кстати замечу, что философия, с ее противоположностями, на которые хочется ей разделить целый свет, упаковав его в отдельные тюки, представляется мне не менее извращенной, наглой и греховной, нежели тебе.

Ты несправедлив к Гёрресу, говоря, что его взгляд, выводящий любую мифологию из Индии, превратил его книгу в нечто одностороннее; ведь он признал своеобразие облика, особенную жизнь всякой религии, но его намерение состояло в том, чтобы доказать, что всем религиям присуще нечто общее⁴ — одно сердце, один бог — и что внешними знаками подтверждается изначальное единство религий, так, например (что вполне общепринято), тем порядком, в каком выстраиваются планеты, и т. д. Я тоже

считаю, что совпадение легенд всех народов идет из двойного истока: во-первых, из внутреннего, то есть из *единого духа*, живущего во всех, и, во-вторых, из внешнего, поскольку очевидно, что народы сообщали друг другу свои поэтические творения.

Арним — Якобу Гримму

14 июля 1811 года

1. *Природная и искусная поэзия.* Я никогда не отрицал влияния истории на поэзию, но именно потому, что нет ни одного мгновения, которое было бы вне истории, за исключением абсолютно первого мига творения, то нет и абсолютной природной поэзии, а есть лишь различие по степени в развитии той и другой — «больше» и «меньше», если во времена Гомера еще не было сахароварен, то мясо уже варили и т. д. Чем меньше пережил народ, тем больше сходства в чертах лиц, в мыслях; всякий, кого признают за поэта, тогда уже народный поэт, а много поэтов вместе смогут *при известных обстоятельствах* создать нечто общее на основе общего умонастроения народа, на основе его истории, и это общее, безусловно, превысит любое отдельное начинание позднейших времен, когда вследствие исторически совершающейся индивидуализации становится уже немислимой совместная поэтическая деятельность — разве что по принуждению, а от этого никак уж не может произойти ничего доброго. Поэтому и не удаются эпические поэмы большого объема, хотя в эпосе поэзия была отнюдь не просто натуральная, а в позднейших эпических поэмах она отнюдь не просто искусственная; мне кажется, я уже приводил тебе слова: *dormitat et bonus Homerus*¹, и в «Нибелунгах» ты найдешь предостаточно пустопорожней изошренности, притянутых за волосы рифм и всего прочего. История с течением времени все более разрабатывается и формируется в отдельном, от целого народа к семье, от семьи к отдельным индивидам, и если история становится все более богатой внутренне, тогда как поле, на котором может проявить себя вдохновенный одиночка, делается все уже и уже, то народ как целое все равно продолжает свое существование благодаря таким состояниям, которые захватывают всех; с другой стороны, годы и любовь повторяются вновь и вновь все в том же виде, а поэтому тот,

кто прочувствует в себе и выразит эти три вещи, будет понят всеми; поскольку же, если не считать критиков, мало кому есть дело до имен, то имена авторов большинства песен забываются и помнят их лишь немногие. Это я испытал, работая над первым томом «Волшебного рога»: я не знал, кто автор песни «Вставайте, братья, пробил час»², а ведь, пока мне не сказал этого один книготорговец, я слышал, как поют эту песню на сто миль вокруг³. Французские трубачи, которые часто исполняют шиллеровскую «Песнь рейтаров»⁴, не слыхивали ни о Цумштеге, ни о Шиллере и думают, что господь-бог послал им эту песнь, чтобы они утешались, когда нечем набить брюхо,— может быть, и правда, что мы никогда ничего не знаем о том, что нас воодушевляет. Какая благодать, если бы господь удостоил меня и песня, пройдя через мою голову, вышла бы в мир и была подхвачена всем народом, но все в руке божией, я доволен своей деятельностью, даже если и очень немногие находят в моих трудах то, чего искали, то, о чем мечтали, не умея выразить мечты свои словами, а последнее время столь многие, особенно женщины, прежде скорее настроенные против меня, чем расположенные в мою пользу, говорили мне об этом в связи с «Графиней Долорес»⁵, так что я продолжаю писать как бог на душу положит и не смущаюсь ничем. Ты поймешь, почему в таком вопросе, который затрагивает и мои занятия, я не могу не высказать свой взгляд,— так, я убежден, что ты преувеличиваешь, когда полагаешь, что главный признак природной поэзии — в том, что она никогда не следует определенному метру сознательно. Я сам, за исключением нескольких сонетов и элегий, никогда не помнил о метре, и тем не менее бóльшая часть этих песен до такой степени определена моей натурой, моим чувством, что лишь немногие способны чувствовать вместе со мной; с другой же стороны, я убежден, что излюбленная мелодия, к которой приспособляются всевозможные любимые сюжеты, а это и означает сознательное следование определенному метру, произвели на свет большинство героических песен датчан, причем нас не должны сбивать с толку кажущиеся отклонения от метра, поскольку мы не знаем, как эти песни читали, а кроме того, греки и римляне допускали подобные же, если не просто те же самые вольности в лирических размерах.

Якоб Гримм — Арниму

[Конец июля 1811 года]

Твой взгляд на старинную народную поэзию я считаю неправильным главным образом потому, что у тебя она складывается слишком внешне. Если ты, подобно мне, веруешь, что исток религии заключается в божественном откровении, что у языка столь же чудесное происхождение и что он не был получен как изобретение человекoв, то ты уже по одному этому обязан чувствовать и веровать, что древняя поэзия и все ее формы, источники рифмы и аллитерации тоже вышли на свет как единое целое и что не может быть и речи о каких-то мастерских поэтов, о рассуждении отдельных лиц и т. п. Ты, как мне кажется, принимаешь какого-то первооткрывателя, но таковой был бы сверхчеловеческим человеком, чтобы столь глубоко проникнуть в тайну и найти то, что потом в течение тысячелетий только подтверждалось в своей правоте и исключительности, в то время как все позднейшие изобретения не удерживались сколько-нибудь долго. Как из одного языка мощно излились все, так и само ядро мифа было распространено среди всех колен и каждое взяло себе искру единой поэзии. Как иначе понять сходство мифов, разделенных огромными расстояниями, существование одной и той же песни на всех наречиях? Получалось бы, что языки тысячу раз изобретали все заново и сто раз сочиняли одну и ту же песню! Речь вовсе не идет о наших переводах. Но если тебе кажется сомнительной возможность применить сказанное к старонемецкой поэзии, то поразмысли, прошу тебя, лишь над одним — над тем, сколь долго жили уже немцы в Европе и Германии, прежде чем мы узнаём о них из сообщений римлян, и спустя сколь долгое время после этого начался тот период, когда впервые показалось немецкое поэтическое искусство. Ты не захотел признать в книге Гёрреса историческую, необходимую последовательность мифологии¹.

Если ты подозреваешь, что в «Нибелунгах» есть пустопорожняя изощренность и притянутые за волосы рифмы, то я предлагаю тебе доказать это на примере, но только не по модернизированному тексту Хагена², где, естественно, подобные вещи можно отыскать. По сходной причине есть пустые рифмы и в печатной «Книге героев»³,

но если бы у нас были «Нибелунги» X или XI века, то там многое было бы еще превосходнее, чем в нашем тексте, в лучшем случае относящемся к XII столетию.

Ты совершенно верно чувствуешь, что наша современная метрика опирается лишь на условность и привычку и ими одними освящается; тем самым вполне оправданы твои сонеты, что же касается Фосса, с его Горациевыми метрами, и Фуке, с его скандинавскими рифмами, оба они — греховодники, лжецы.

Я целиком согласен с тобою и в том, что главную заслугу изданного Вильгельмом перевода датских песен, несомненно, следует полагать в пробуждении верного понимания старинной поэзии; нечто подобное было достигнуто и Гердеровыми «Песнями народов»⁴, где все отдельные переводы, как правило, уступают оригиналам, и в еще большей мере «Волшебным рогом»; однако для истории поэзии и для самой поэзии было бы величайшим несчастьем, если бы переделки и переложения оказывались долговечнее подлинников. Вполне могу себе представить, что наступят беспокойные времена, когда люди не будут ни читать, ни сочинять, — неужели же тогда к переводам будут относиться благосклоннее, чем к подлинникам? Все гибнет, то есть в известном смысле гибнет, но, конечно же, истинное и доброе продержится дольше, нежели половинчатое. Ты пытался доказать мне, что переводы бывают⁵, но не сумел привести ни одного примера точного перевода настоящего стихотворения, который остался бы надолго. А мифы и сказания прошли через все века и народы, но только не в переводе, а, согласно сказанному, как бы бессознательно и сами собою. Горация же вместе с тем, что послужило для него оригиналом, и вместе со всем тем, для чего он сам в свою очередь стал оригиналом, я, как легко можно себе представить, не считаю подлинной поэзией. [...] Переводы из Шекспира и К^о совершенно ненавистны мне, с тех пор как заработали переводческие фабрики в Берлине и Гейдельберге⁶; вообще что касается возбуждения публики и писателей со стороны публики, то ты все преувеличиваешь и представляешь себе односторонне. Гёте служит лучшим опровержением твоих слов. Не знаю другого поэта, над которым так не властна публика; всякого рода случайности, которые задевали ту или иную струну его души, приводили его в волнение, и тогда начинала исполняться музыка,

издавна скрывавшаяся в душе. А Шиллеру именно чужие суждения нанесли огромный вред.

Арним — Якобу Гримму

18 августа 1811 года

С нами, дорогой Якоб, происходит то, что бывает в любой полемике: количество вопросов все растет, ответы, в которых приходится учитывать все возражения, становятся все пространнее, каждый делает за другого выводы, о которых этот другой и не помышлял. Вот и я, говоря в прошлом письме о происхождении поэзии, совсем не намеревался отрицать, что поэзия испила из источника вечности, — но ведь такая возможность существует всегда, во все времена, даже когда стихов вообще не сочиняют, и, быть может, тогда источник еще чище; когда же вдохновение не просто наслаждается собою, в душе, а творит нечто внешне, то оно уже становится предметом наблюдения и не просто всецело полнится самим собою. Не прав ты по отношению ко мне и в том случае, когда так толкуешь мое суждение о Гёрресе, что я будто бы отрицаю последовательность в развитии мифов, однако есть множество душ, которые не принимали никакого участия в этом развитии, хотя и были привержены названным в книге религиям и были вполне религиозны; так, к примеру, я полагаю, что во все времена были и такие религиозно настроенные души, которым никогда не приходил на ум вопрос о пантеизме и которые пребывали в самых наилучших отношениях с богом и миром, не ведая того, как был создан мир, откуда пошло зло, и нимало не задумываясь над всем этим.

Арним — Якобу Гримму

22 октября 1812 года

Если ты, изучая такие поэтические создания, как «Рейнеке-Лис»¹, все глубже и глубже погружаешься в века, пытаешься проследить судьбу того или иного вымысла² из числа тех, что сложились тут в цепочку, почему же ты думаешь, что видишь самую подноготную того, как творят современные поэты? Почему не допускаешь, чтобы обособившиеся поэты продолжали бессознательно творить эпос, который предстоит сложить как целое грядуще-

му? <...> Признаюсь, когда я читал твои слова о новых поэтах, меня так и подмывало обрушиться на древних поэтов — с их скущицей, не столь уж редкой, с их лживостью и машинообразностью, когда нельзя представить за образами живого человека, и это было бы крайне несправедливо с моей стороны <...>. Поверь мне, в мире еще очень много поэзии, — если даже вдруг исчезнут все поэтические книги, и древние и новые. Пока бог и его замыслы возвышеннее человеческого, всегда будут и поэзия, и возможность поэтического творчества³, и его необходимость. Но, быть может, я просто не понял суть сказанного тобою, <...> возможно, ты просто хотел сказать, что новым поэтам не удастся изобрести новый цвет и что радуга божья, встает ли она над сожженной Москвой или над Ноевым ковчегом, всегда заключает в себе одни и те же цвета, хотя для людей ее значение всякий раз иное. И тогда ты, конечно, прав, и поэзия не бывает ни древней, ни новой, у нее вообще нет истории, если только не говорить о каких-либо закономерностях в соотношении чисто внешних моментов; только когда берется за дело какой-нибудь Боутервек⁴, то начинаешь думать, что все дело во внешнем, и такой Боутервек в короткое время расправится со всеми поэзиями мира и точно скажет, где и что было неправильно.

Якоб Гримм — Арниму

29 октября 1812 года

Ты склонен думать, что древняя и новая поэзия — одна и та же, что все чудесное в ней коренится в фантазии поэтов, вводящих в обман и нас и самих себя, что кусочки и клочочки современной поэзии сложатся в будущем в целый эпос, что нет поэтому истории поэзии и различие между поэзией природы и искусства — всего лишь шутка и фантазия. Тут ты врываешься в самую любимую мою область, и только поверь мне раз и навсегда, что я не держусь ни за одно слово, однако чувствую, что вся моя работа состоит в том, чтобы изучать самому и показывать другим, как жила, как царила на земле великая эпическая поэзия, как со временем она забывалась и попусту растрчивалась людьми, — впрочем, даже и не так, потому что люди по-прежнему питаются крохами с ее стола. И на этом основывается для меня

история поэзии как предмет, доставляющий истинное наслаждение, и притом такое, что немислимо изучить и изведать его до конца; я полагаю следующее:

1) как Рай был потерян, был закрыт и сад древней поэзии, хотя каждый еще носит рай в своем сердце. Доказательством служит чудесное, иным способом необъяснимое взаимосогласие всей сохранившейся с древних времен поэзии и аналогичный случай языка, всегда развивающегося от внутреннего поэтического совершенства в сторону философской изворотливости; то, что я сейчас сказал, следует разуметь не абсолютно строго, но как сравнение,— я, например, знаю, что в нашем языке осталось очень много слов поэтических внутренне и что философия ведет к богу, как поэзия идет от бога;

2) чудесное я считаю не фантазией, обманом, ложью, а подлинно божественной истиной¹; чем более приближаемся мы к чудесному, тем менее подобно оно туману, который рассеивался бы, но оно все более являет свою священную суть, так что мы, наконец, готовы молиться на него,— как неприкосновенно-святое, чудесное именно поэтому заключает в себе элемент чуждости и невероятности для нас, как ты совершенно правильно и заметил;

3) поэтому эпос — не простая человеческая история, какую пишем мы в наши дни, но также и история божественная, мифология, как, между прочим, сказал об этом и доказал это Канне², который не прав лишь в одном, а именно в том, что забывает о переходе божественного в человеческое, так что, хотя все мы пребываем в боге, стоящем вне истории, но история как раз заключена во всем человеческом, и эпос, как и вся наша жизнь, свидетельствует о таком чудесном соединении. Поэтому на деле невозможно говорить о поэте, создавшем эпос, как я всегда и полагал, потому что если и являлся поэт, то сделать он мог лишь одно — провести новое русло для реки, и река хоронила в своих волнах его имя, если только не вырывалось оно из волн в обличье мифа. И, стало быть, какой-либо вымысел³ тем более невозможен;

4) поэтому же во взаимоотношении истории поэзии и истории есть некая обратная пропорциональность: последняя жаждет самых новых свидетельств и подтверждений, первая — древних, последняя делается все яснее по мере приближения к современности, а первая — по мере погружения в древность. Но если ты отрицаешь противопо-

ложность древней и новой поэзии, то куда проще уничтожить подобным же способом множество таких противоположностей, которые ты, конечно же, признаешь, а тогда мы очутимся во мраке и холоде, без образов, без радостей; так, сколь утешительна противоположность былого и грядущего, противоположность, без которой немыслима сама история;

5) поскольку же, как сказано, древняя поэзия не может изобретаться, как невозможно придумать религию, но все мифологические системы в конечном счете истекают из одной истинной, божественной и, существуя в разных подобиях, все указывают на один прообраз, так и из великой, беспорочной, бессознательной веры народов вышла множественность эпосов, пролившись во всю историю и жизнь осчастливленных людей. И при этом различное выражение сказаний как небо от земли отличается от того, на что способен позднейший, обособленный поэт с его силами, сколь бы могуч он ни был. Нет лучшего примера для пояснения, как все тот же язык. Язык, без всякого сомнения, изошел из *единого* начала, но разделился на тысячу языков, и каждый из них истинен и своеобразен. Но ни один поэт не имеет права обращаться с поэзией, ни один грамматик не имеет права обращаться с наречием так, как Радлоф⁴. И, совсем напротив, у поэта или грамматика есть два довода в пользу того, чтобы а) стыдиться и трепетать перед величественной, завершенной и пережившей долгие века испытаний статуей и не подходить к ней с молотком и резцом в руках, б) поскольку сам он слишком слаб и близорук, чтобы разглядеть целое и проникнуть в него до глубины, так что и самый пронизательный расчет его, все заключения по аналогии могут оказаться ложью, а для языка — сущим позором. Не мыслимо ни единое слово, ни единое самонаинезначительнейшее словечко, которое не было бы крепко обдуманно и переобдуманно, и не выношено в душе, и не зачато в ней бессознательно; охотно признаю, что и новые поэты творят так, бессознательно, ибо уже имя поэта требует этого, но я только отличаю тех многочисленных, которые при этом немало грешат, позволяют себе непозволительное и не способны противостоять соблазну красть при всяком удобном случае. О детских сказках Клеменса⁵ мне не следовало бы судить, потому что я ничего не слышал о них и не читал их, я только пред-

полагаю, что они не понравились бы мне и что в них все та же радлофская, по сути дела, порча для поэзии, только, разумеется само собой, более остроумная и не такая закоченело-неповоротливая. Обоих не останавливает и самый замечательный материал поэзии и языка, они по большей части отсюда и черпают свои произведения, они крадут и учатся и должны были бы чувствовать в самых глубинах сердец, что все самое лучшее, что удастся им прибавить к старине,— хуже худшего в ней самой. Несчастье Клеменса — в том, что он знает слишком много литературного материала, лучше бы он меньше прочел книг, тогда написал бы больше, а так он раскладывает костер, такой громадный, что не в его силах, вообще не в силах человеческих зажечь его, чтобы запах жертвенного дыма был приятен и чтобы бог призрел на дар его. Поэтому его книга заранее представляется мне осквернением истины детства, то есть в конечном счете — истины людей древности, потому что всякий отдельный человек начинает с той самой точки, с какой начинал весь народ. А цель и суть детских сказок совсем не в том, в чем видишь ее ты,— не в том, что дети приучаются к приятному и полезному занятию и продолжают сочинять подобные же сюжеты. Сказки основаны на том, что все люди, и взрослые и дети, любят слушать и получают от этого большое удовольствие. Но не думай только, что дети сами придумывают сказки или хотя бы существенно изменяют услышанное; все перемены, какие вносят они, не выходят за рамки отдельных слов и оборотов, которые изменяются по забывчивости или потому, что рассказчик допустил неточность, — сам же ребенок ничего не придумывает, в этом нет никакой нужды, и душа его совсем не расположена к этому, да и все придуманное им было бы тотчас же забыто; я в полную противоположность всему этому твердо убежден, что все без исключения сказки нашего собрания⁶ со всеми упоминаемыми в них обстоятельствами рассказывались уже много веков тому назад. Лишь постепенно стали опускать многие красивые частности. В этом смысле все сказки с давних времен твердо зафиксированы и в то же время они претерпевают бесконечные вариации, то есть не фиксируются. Такие вариации подобны множеству говоров одного и того же языка и, как и говоры, совершенно не терпят насилия над собою. <...>

б) Еще несколько слов о том, каково мое настоящее

мнение о новых поэтах. Разумеется, и в них бог, который не оставляет никого; кроме того, я полагаю, что у новой поэзии есть преимущество перед древней — она воздействует сильнее и приковывает нас к себе, как и все, что ближе к нашей жизни, к нашим обычаям; ее сила и тепло очевиднее, она проникает глубже, поэтому нам труднее оторваться от чтения романа Гете, чем от чтения Гомера. Однако в новой поэзии неизбежен привкус иронии, несчастья, неустойчивости, так что прямо-таки видишь сквозь произведение, что создатель его во многом сомневался, во многом не был уверен, что он не был доволен жизнью, что он предавался печали. Не знаю, так ли ты чувствуешь это, как я, но все это хорошо поясняет то, что я имею сейчас в виду: если бы я был сильно опечален, то не смог бы приняться за чтение романа, а Гомер утешил и успокоил бы меня. Причина в том, что отдельное, обособленное состояние, в каком находится поэт, не соответствует настроению читателя, ранит его, тогда как ровность настроения в эпосе одинаково подходит и для любви и для тоски. Этим я объясняю себе, почему многие добрые и разумные люди, которым приходится много работать, не любят тратить часы досуга на чтение романов и стихов, которые они, быть может, жадно проглотили бы в юности, но они отнюдь не становятся от этого прозаичнее в душе.

Не отрицаю и того, что, работая над древней поэзией, я проникся любовью к ней и отвык от новой поэзии, — между тем как другие люди в состоянии отводить от себя как такую преимущественную любовь, так и отчужденность — своего рода односторонности. Однако думаю, что в одном я не ошибаюсь — именно в том, что считаю поэзию золотого века чем-то более высоким и отрадным, нежели поэзия нашего железного века. Разве не великое утешение для нас то, что есть с нами Библия, история, древние памятники поэзии? Ведь люди вполне способны утрачивать и нечто божественное, и, когда ты говоришь — пусть погибнут все книги и все культурные традиции, люди с божьей помощью позаботятся о новых, не стану отрицать этого, это правда, но только не забывай, что народ может быть в сравнении с другими беднее поэзией и богаче несчастьями. Перенесись мысленно в колонии, лишенные почвенности, в Америку, к одичавшим племенам, тогда ты оценишь по-настоящему все сокровища

нашей истории и поэзии — мы правильно поступаем, когда цепляемся за эти сокровища, и лишь простительно бояться за их судьбу, чрезмерно опасаться осквернения их, употребления их во зло. Бывают дурные формы, и это в моих глазах служит обвинительным приговором и историческим романам и сказкам Клеменса, который в своих обработках, конечно, скажет немало нового и своеобразного, — я этого не отрицаю, я об этом только сожалею.

Почти все это ты, дорогой Арним, уже слышал от меня, я давно говорил, писал тебе подобное, то же самое другими словами.

Арним — Якобу Гримму

24 декабря 1812 года

Каждая эпоха творит по-своему, и я на основании опыта, конечно, далек от того, чтобы думать, будто как раз героическая поэзия отвечает нашему времени. Завоеватели раздражают нас, мы их ненавидим — какая тут поэзия! Нам подвиги мира больше по нраву, нежели подвиги войны! Поэтому я и не думаю, чтобы наше время трудилось над эпической поэмой в духе старины, — что было, то прошло; нет, наша эпическая поэма заключается в разворачивании внутреннего мира опыта, мира, который в древних эпических поэмах выдает свое наличие лишь в отдельные мгновения; люди в большинстве случаев перестают быть [вообще]¹ людьми, они [изображаются] во всей полноте своих сил, причем я отнюдь не отрицаю, что в составлении² — слово в моем, не в твоём смысле — большой, внешней взаимосвязи целого тут встречаешь меньше единства, полноты, завершенности, так что будущему еще предстоит складывать тут все в единство. Но я уже однажды, кажется, писал тебе, что не может быть хорошего стихотворения, чтобы не стояло оно одной ногой на почве иного мира — ситуация, которая сильно будоражит фантазию, — теперь же к сказанному прибавлю, что, безусловно, не может быть хорошего стихотворения, которое не опиралось бы одной ногой на внутренний жизненный опыт поэта. Отсюда станет тебе ясной сама необходимость того, чем так часто попрекают новых поэтов, — того, чтобы сам поэт более или менее ясно рисовался в своей поэзии, в то время как в поэзии древних о нем можно совершенно забыть. Однако я вынужден

торжественно заявить протест против любого противопоставления,—не только не невозможно, но, напротив, весьма доказуемо, что отдельные стихотворения позднейших поэтов по всему складу умонастроения приближаются к древней поэзии и наоборот. Благодаря Месмеру ясно, что противопоставления наличествуют лишь в болезненном состоянии, для восприятия здорового человека одинаково ничтожны два стихотворения, если только они на деле противоположны друг другу. Но коль скоро тебе нравится именовать народной поэзией ту, что в большей степени основывается на внешнем мире, а иную поэзию — искусной, хотя, как мне кажется, не в том состоял прежний твой замысел,—пожалуйста, я не возражаю; я настаиваю только на одном — что не было ни древних поэтов совершенно без всякой искусности в своей поэзии, ни новых без всякой природности в своей.

Пребывали ли все старинные поэты в благодушном настроении, мне не известно; в той мере, в какой они позволяют нам заглянуть в их душу, верно, пожалуй, обратное. Уже Гомер говорит о том, что род человеческий претерпевает упадок, в «Эдде» выражается печаль по тому же самому поводу, и признаюсь, мне не приходит на память ни одно эпическое создание, в котором нельзя было бы разглядеть подобной меланхолии; нечего и думать об Оссиане, у которого такое настроение — основной тон; подобно этому, почти все народные мелодии — в миноре³.

Арним — Якобу Гримму

21 октября 1817 года

Дорогой Якоб!¹ Твое мнение об истории и поэзии находится в кричащем противоречии с моим убеждением касательно истории, легенд и поэзии, однако я всегда предполагал, что ты придерживаешься такого мнения, хотя оно никогда не выходило наружу столь полно. Ты боишься причинить насилие слову, которое родилось всего несколько десятилетий назад,—почему же тебе не страшно играть, играть не на жизнь, а на смерть, с мыслями, которыми вдохновлялись целые народы в течение тысячелетий?! Ведь мои мысли стары, как мысли «Эдды»,—опыт покажет, сумею ли я ясно изложить их людям,—эти мысли живы, потому что существуют, не потому вовсе, что я записываю их на бумаге, и кажется совершенно

безразличным, что подало повод излагать их, реальная ли история, то есть то, что называют историей, известную привычку рассказывать обо всем происшедшем, или собственная жизнь; совершенное достигается тогда, когда собственная жизнедеятельность совпадает с мыслью, — хочешь, называй это природной поэзией, во всяком случае, словом «природа» слишком много играли, как и словом «искусство», и тем не менее и природа и искусство остаются тем, чем были всегда: искусство — началом упорядочивающим, природа — творящим, и начиная с детских сказок и кончая одами Рамлера² ничто никогда не возникало помимо них, только что философствование вносит в поэзию больше сознательности. Так что, по моему убеждению, лучше сказать совсем коротко: эта книга, «Хранители короны», не стоит в моих глазах и ломаного гроша, коль скоро объяснять ее существование той невинной причиной, что французы первыми начали рассказывать вымышленные истории³ — утверждение, кстати говоря, совершенно неисторичное, поскольку, если только Гомер не был сумасшедшим, он, конечно, не верил в свои рассказы о троянской войне, как не верил Клопшток в речи ангелов, которые те произносят у него в «Мессиаде», то есть не верил в то, что помимо внутренней истины им присуща еще и внешняя. Я говорю это все не для того, чтобы защищаться, потому что поэзия — не ученость, где неудачная работа может подать повод к созданию лучшей, нет, здесь все неудавшееся только мешает и соблазняет, здесь произведение либо живет, и тогда живет своей особой жизнью, либо же оно мертво, и никакая сила его уже не оживит; итак, спасибо тебе за то, что ты изложил свое убеждение, но не могу не высказать и своего, а именно: те странные леса теории, которые ты выстраиваешь, чтобы потом подгонять к ним историю поэзии, непременно закроют тебе вид на все лучшее и более богатое. Когда я смотрю на лучших людей нашей нации, — на тебя, на Тика, на Стеффенса и т. д., короче говоря, на большинство их, — когда я вижу, с какой радостью они презрительно отвергают усилия целых поколений, чтобы раскопать какую-нибудь эпоху прошлого, то мне кажется, я догадываюсь, что любовь, которая таким путем постигает ценность того, что любит, — что эта любовь не настоящая, что вопреки всем знаниям история тут уничтожается, поскольку над ней царит теория. Странные времена! Всякому кажется, что он не может

найти свой родной дом, и он думает, что должен возвести его из развалин других домов, и, пока строит себе дворец, пользуясь всевозможной критикой и теорией, глянь, другой уже подкопал его фундаменты, или, вернее, первый, пока строил, незаметно для себя включил в свою постройку и то, что принадлежало другим. Я еще во всей красе выставлю эту нищету учености в «Папессе Иоанне»⁴; все, что кажется мне удачным в «Реставрации науки о государстве» Галлера⁵ — я еще, собственно, не прочитал этой книги по-настоящему, — все это еще более применимо к эстетике: уже несколько лет назад я думал над тем, чтобы разработать эстетику по «Гипериону» Гёльдерлина, — элегической будет эстетика по своему существу, а эта самая замечательная из всех элегий подает к тому множество оснований.

ЙОЗЕФ ФОН ЭЙХЕНДОРФ

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Народная песня наделена основным характером лирики вообще; она не представляет факт, а передает впечатления, произведенные на певца предполагаемыми или кратко обрисованными событиями. От лирики как искусства народная песня отличается непосредственностью и кажущейся бессвязностью, — в ней воспринятое чувство не объясняют и не украшают и не рассуждают о нем, а передают неподготовленно, молниеносно, — словно на лету, без всяких переходов народная песня открывает удивительные перспективы, и там, где этого менее всего ждешь. Поэтому народная песня, с ее иероглифическим языком образов, всецело музыкальна, рапсодична и таинственна, как музыка, она жива лишь в пении, и многие тексты песен возникли лишь из звучания какой-либо более древней мелодии и в соответствии с нею. Здесь не бывает знаменитых поэтов-одиночек; затронутое чувство, будучи истинным, естественным, общепонятным, так и звучит в нескольких поколениях; всякий призванный, любой захваченный его звучанием слагает песню, видоизменяет ее, поправляет, сокращает и дополняет, как подскажет ему счастливая минута, как подскажут ему радость и горе. Поэтому народная песня в своем неизменно живом развитии — это поэтическая портретная характеристика индивида-нации.

Но подобно тому как сила и выражение чувства не одинаковы у различных народностей в зависимости от их климатической и духовной структуры, то и народная песня всякий раз приобретает особенный, своеобразный физиогномический облик. Мы, правда, отнюдь не считаем, что народное пение могло бы охватить и исчерпать все богатство поэзии во всем ее объеме, но в любом случае оно составляет фундамент всей национальной поэзии, корни которой — в природной истинности народной песни. Даже в самой совершенной художественной форме поэзии, в драме, ощутимо слышны у Кальдерона — тона народного романса, у Шекспира — народной песни старой Англии.

Значительное число немецких народных песен относится к XV и XVI столетиям, когда самые начала Реформации и войны с турками произвели в народе необычайное движение и вместе с тем более высокое поэтическое настроение. Основное содержание таких песен — природа и любовь. Любовь здесь — не сентиментальная выморочность, она здорова до мозга костей, порой грубовата и хитро-насмешлива, но чаще всего она благочестива, и это всегда верная любовь. Гёте, юношеские песни которого вполне народны, лучше всех угадал этот тон: «Плача, ликуя, мечтательной быть; чашу печали блаженной испить; к небу лететь и низвергнуться вновь... Счастливы лишь тот, кем владеет любовь...»¹

В песнях, посвященных *природе*, к которым мы причисляем бесчисленные охотничьи, пастушеские, разбойничьи и путевые песни, нас нередко поражает самое доверительное, какое бывает только у детей, уразумение всей внешней природы, ее символики, глубокое проникновение в таинственный духовный мир животных. Тут чудесно шумят леса, ручьи плачут вместе с странствующим подмастерьем, который расстается с любимой, облака чужбины несут привет на родную землю, соловей поет о невыразимом, и лань в своем одиночестве поднимает умные глаза и вслушивается в жалобу ночи, — все сказочно, как в сневидении.

Напротив, *военные песни* (обычно их сочиняет «тот, кто сам побывал на войне») описывают не подвиги отдельных героев, а передают дружный звон мечей битвы и эхо его в народе, — таковы швейцарские песни о сражениях при Семпахе и Муртене²; или же они звучат подобно трубным сигналам, выражая неукротимый восторг солдат-

ского ремесла, — таковы многочисленные песни ландскнехтов.

Наконец, *пиршественные* песни, приветы и благословения вина, равно далеки как от нарочитой веселости современных застольных песен, так и от торжественности наших клубных обществ, где вино пьют педантично, словно занятые жизненно важным делом. Скорее, этим песням присуща какая-то отчаянность сорвиголовы — в безумном ликовании они смеются над собою же, дерзко и иронично; вот пример: «Люблю я ту всех горячей, в подвале чья стоит постель; она из досок, обручей, дано ей имя — Мускатель»³. Или: «Храни господь от Санкт-Урбана (то есть от подагры) и не дай ноге сорваться, как пойду в подвал спускаться, чтобы целым мне остаться, и скорей домой добраться, и ответ держать жене — присуди победу мне!»

И на это богатое достояние нации протестантская история литературы наложила свою руку, претендуя на него для своей партии и изображая дело так, будто немецкая народная песня возникла или по крайней мере достигла своего расцвета лишь благодаря Реформации и искоренению извращенной «папизмом» христианской веры. Конечно, начала Реформации, как мы и сказали выше, произвели значительную революцию⁴ в области духа, а эта революция породила несоразмерное обилие песен; так канарейки поют тем громче, чем шумнее вокруг них. Однако всякий непредвзятый человек должен бы знать, что самыми чистыми, невинными, целомудренными и энергичными, — одним словом, лучшими являются как раз более древние песни народа, в которых еще слышны звуки и воспоминания католической старины; так, любовные песни XV столетия нередко еще напоминают миннелид⁵. Как же воздействовала на песню Реформация по мере своего развития и распространения? Народная песня, как непосредственное изъяснение природы в звуке, необходимо исходит из идеала и обращается к реальной жизни, она в существе своем пластична. Та же эпоха, которая характеризовалась распространением Реформации, была равно отвращена как от живой веры, так и от чувственного созерцания, — она целиком склонялась к богословско-политическим рассуждениям или простой морали, а все это непластично и неприспособлено для песни.

Кроме того, народная песня нуждается во *всеобщем* участии нации — вот тогда она будет переходить из уст

в уста, вот тогда она как бы продолжает сочиняться поколением за поколением, подобно английским балладам о гражданских войнах и испанским романсам о религиозных войнах. В Германии же Реформация, совсем наоборот, чернила и порочила великое прошлое, она отняла у богослужения культ девы Марии, героические образы святых, внешнее убранство храмов, короче говоря, отняла все то, что можно изображать поэтически, и она расколола, наконец, народ на две нации, противостоявшие друг другу как чужие, даже враждебные начала. Что за превосходные сюжеты для романсов давала, например, война с турками! Однако протестантская Германия продолжала «рассуждать» и осталась совершенно холодной к этим событиям. Напрасно Солиман — грозное знамение! — подступал к самым вратам империи, чтоб утопить весь Запад в варварстве, напрасно Карл V искал пособников в этом опасном до ужаса положении⁶, — у рейхстага были другие дела, он формулировал запреты против фатов, пьяниц и игроков, как если бы и не бывало никогда высшей морали, — думали так: лучше быть турком, чем католиком. Не в этом ли заключается достославное обращение к внутреннему миру, которое будто бы произошло тогда? По меньшей мере — жалкое отвращение от любви и согласия и поворот к ненависти, зависти, неблагоприятности.

Мы говорили, что народная песня прежде всего живет жизнью настоящего; но если настоящее утратило высшую нравственность и национальные добродетели, единственно достойные воспевания, как же могло оно придавать народной песне бодрость тона, вольное дыхание? Потому-то юное и свежее лицо песни, особенно во вторую половину XVI и в XVII веке, стало приобретать черты грубого, плоского, пошлого, отвратительного. Прекрасные пастушеские, путевые, охотничьи песни, очевидно, простое эхо звучаний рога; теперь, утомленные, обветшавшие, они спускаются с зеленеющих вершин в грязные комнатенки и мастерские, где царит ремесло. Гретер пишет в «Брагуре»: «У каждого цеха своя песнь, в которой он прославляется. Есть хвалебная песнь сыромятников, есть похвальная песнь кожевников, песнь в похвалу кузнецов, цирюльников и брадобреев, гончаров, хлебопеков, мясников, ткачей, бондарей, каретников и портных, даже у крестьян есть песня в честь их сословия. Каждая такая песня начинается со своего рода обращения-призыва, потом переходит в

похвалу, перечисляются занятия каждого цеха и почести, каких они удостоиваются, а все в целом завершается всеобщим благословением славного цеха и сословия, где каждому мастеру желают благоденствия в этой жизни, постоянного здоровья, самой красивой жены с тысячью гульденов приданого и т. п. и т. д.»⁷. Очень скоро пение и стало ремеслом «дипломированных поэтов и композиторов», которые делали песни. Тут в малом повторяется теперешняя судьба немецкой лирики: сейчас люди образованные принимают ее в свои высшие школы, а тогда ее приняли в начальную школу рассудка. Рассудок подправляет фантазию, непосредственное чувство пространно разъясняется и сопровождается предисловиями; место прежних горных духов, koboldов и русалок занимает странно искаженная латинская мифология, вместо поразительно смелого и уверенного творчества, все создающего единым махом, появляются аллегория, полужнание, назидательная стариковская мудрость. Пока вставало новое солнце Просвещения, чудесный, ароматный воздух утра испарился, птицы перестали петь, леса и ручьи — журчать, и народ безмолвствовал, словно ошалев от солнечного удара. В полудневной духоте и жаре почти повсюду замолкла немецкая песня, так что Гердеру пришлось заново открывать ее в своих «Голосах народов»⁸, а Гёрресу, Арниму и Brentано — вновь обращать ее в национальное достояние. Лишь в тех областях, которые не были затронуты Реформацией, — в Каринтии, Форарльберге, Тироле⁹ и на немецком острове в Моравии — народная песня продолжала жить по сей день.

ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ
КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ

ИЗ ПИСЕМ

I.

И.-Г. Бессеру. Февраль 1802 года

Тик пришел ко мне, мы разговорились о Веймарской выставке¹, а потом и об искусстве вообще. Он полагает, что то, что хотят они там, в Веймаре, совсем не верный путь, по крайней мере так, как они этим занимаются; я был того же мнения. Я попросил его сказать, что же думает он о моей картине на деле². Мне пришлось еще раз изложить ему свои намерения. Он сказал тогда: мало кто сумеет понять это вполне, но, поскольку в работе есть внутренняя последовательность, а все лишнее совершенно устранено из нее, то всякий, кто способен чувствовать нечто подобное, получит руководство к прекрасным мечтаниям, которым будет предаваться сам, но ведь в конце концов таким и должно быть то искусство, которое возникает в наше время. Напрасно пытаться возродить старое искусство, исторический жанр,— разве когда-нибудь возвращается вновь то, что существовало раньше? Таковы были отрывочные звучания, благодаря которым мы заходили в разговор все дальше и дальше, причем каждый из нас еще додумывал все про себя. Долго стояли мы в темноте, и отдельные слова отзывались целыми аккордами в душе другого; он относится ко мне с любовью, я это знаю, мне жаль его, нередко он погружен в глубокую печаль, он болен, и мрачные мысли о бренности всего

существующего мешают ему насладиться жизнью. Быть может, и меня ждет это в конце, а когда наступит конец, я не знаю. Я замечаю, что до крайности тягостно для человека всю жизнь целенаправленно стремиться к одной цели и преследовать ее, ни на минуту не отрывая от нее своего взгляда, потому-то и бывает такое столь редко; однако Бог отдал в наше распоряжение добро и зло, жизнь и смерть, мы можем братья за все, чего только ни пожелаем, так и не следует нам слишком долго размышлять и робеть и предаваться самомучительству, нужно сразу же, не задумываясь поставить на карту всю свою жизнь, чтобы в итоге обрести ее.

II.

Даниэлю Рунге. 9 мая 1802 года

Меня всегда до крайности смущало, когда Гартман или кто-нибудь еще предполагали во мне... или хотя бы говорили о других: тот-то и тот-то толком не знают, что такое искусство. Потому что я должен признаться, что и я не мог бы этого сказать. Это всегда ело меня и лежало у меня в голове словно камень. Я пытался как-то просвещаться общими суждениями, вроде следующих: «Создания искусства вечны», или: «Творение искусства требует всего человека, искусство — всего человечества», или: «На свою жизнь нужно смотреть как на произведение искусства» и т. п. и т. д.; все подобное словно указывало в одну точку, но ее-то и надо было прежде всего обосновать, чтобы вполне понимать такие фразы, услышанные от других. Однако в последнее время в моей душе словно зажегся свет,— посмотрим, сумею ли я коротко и ясно передать тебе все многообразные свои ощущения.

Я думал однажды о такой войне, которая перевернула бы вверх дном целый свет, о том, как же вообще могла бы возникнуть такая война, и не видел для ее возникновения иного средства... коль скоро уж теперь война во всем мире сделалась наукой и, стало быть, вообще уже не может быть настоящей войны еще и потому, что сейчас нет такого народа, как тогда, когда немцы изничтожали римлян, уже покинутых духом, нет народа, который учинял бы резню в Европе и во всем цивилизованном мире,— я, повторю, не видел никакого

иного средства, чтобы началась такая война, кроме Страшного суда, когда земля разверзнется и поглотит всех нас, весь человеческий род, так что не останется и следа от всего великолепия наших дней.

Такие мысли возникли у меня в связи с некоторыми печальными заявлениями Тика, когда тот недавно болел, о распространении культуры, все эти замечания тоже как-то упирались в Страшный суд, и мне пришло в голову, что же это за отношение у этой величайшей культуры, если уж нет у нас иных средств привести ее в чувство, кроме столь грубых, к тому, каким было человечество в прежние времена, насколько простирается наше преемственное знание и даже к тому, как выглядела некогда Земля, во времена, когда постепенно объединялись первозданные массы вещества, гранит и вода, противостоявшие друг другу. Я стал находить подобные образования во всем — в человеке, в нашей жизни, в природе и в каждой эпохе истории искусства, — я думал о различных религиях, о том, как они возникали и затем гибли, и тут мне вновь припомнилось одно замечание Тика, о том, что именно тогда, когда гибнет целая эпоха, и возникают шедевры в каждом из искусств, — так, например, Гомер, и Софокл, и Данте, и великие художественные творения греков и позже римлян, то же самое и в архитектуре, — что эти художественные творения всегда несли в себе величайший дух той религии, которая как раз погибала; мне просто бросилось в глаза на основании фактов, что, как только художественная эпоха достигала своей высшей точки (например, как только был изваян Юпитер Олимпийский¹ и сразу же после создания «Страшного суда»²), искусство сейчас же начинало падать и распадаться, а тогда достигало совершенно иной наивысшей и, пожалуй даже, еще более прекрасной точки; я спросил себя: так что же, может быть, и мы как раз близки к тому, чтобы снести в могилу очередную эпоху искусства?

Я был поражен этими мыслями и в своем изумлении не был в состоянии думать дальше; я сидел перед своей работой³, и предо мной проносилось все, что я когда-либо думал о ней, когда этот замысел еще только складывался в моей душе, чувства, которые испытывал я, наблюдая Луну или заход Солнца, это предчувствие мира духов и представления о гибели света, — я отчет-

ливо сознавал все, что когда-либо ощущал в душе; такое твердое сознание стало в моей душе вечностью: Бога ты можешь только предполагать в душе за этими горами, покрытыми золотистыми лучами Солнца, но о самом себе у тебя достоверное чувство и то, что ощущаешь ты своей бессмертной душой, тоже вечно, что черпаешь из глубин своей души, тоже бессмертно,— вот где источник искусства, искусства непреходящего, вечного!.. Что происходило во мне вслед за тем, как нашел я выход из этих смешанных чувств и как пытался навести в них порядок, об этом ты сейчас услышишь; что же произошло потом и обо всем дальнейшем, что еще необходимо для объяснения, об этом ты узнаешь впоследствии.

Когда на небе надо мною кишат бесчисленные звезды, и во всех необъятных пространствах шумит ветер, и волны обрушиваются на берег, и над лесом начинается розоветь эфир, и Солнце освещает мир; когда пар поднимается с лугов и я бросаюсь в траву, искрящуюся капельками росы, и на каждом листочке и на каждом стебельке кипит жизнь и все сливается в один дружный аккорд,— тогда душа моя громко ликует и носится в безмерном пространстве, окружающем меня, и нет уже для меня ни верха, ни низа, ни времени, ни начала, ни конца, я чувствую и слышу живое дыхание Бога, держащего мир в руке своей, во всем, что живо, что деятельно... Вот величайшее, что можем мы предощутить,— Бог!

Это глубочайшее предчувствие нашей души,— есть Бог над нами, и мы видим, как все возникло, жило и прошло, как все возникает, живет и переходит около нас и как все будет возникать, будет жить, будет гибнуть, так что нет тишины, нет остановки, нет ни в чем покоя,— это живая душа в нас, исшедшая из него, она и возвратится к нему и не умрет и тогда, когда прейдут небо и земля,— вот самое достоверное, отчетливое сознание самого себя, нашего собственного бессмертия.

Мы ощущаем, что в ожесточенной борьбе между собой пребывают вечное начало, неумолимо суровое и наводящее ужас, и начало сладостной, вечной, безграничной любви,— они противостоят друг другу, как жесткое и мягкое, как камень и вода; повсюду мы обнаруживаем

эти два начала — в малом и в великом, в цельном и в отдельном, вот две изначальные сущности мира, лежащие в самой его основе, они идут от бога, и над ними лишь бог. Как только зачинается что-либо идущее от бога и укорененное в человеке и в природе, так они уже тут, они уже противостоят друг другу в ожесточеннейшей схватке. Чем грубее их стычка, тем дальше от совершенства вещь, но чем более объединяются они между собой, тем ближе вещь к своему совершенству. По достижении высшей точки совершенства дух возвращается к богу, а оставленные жизнью первоначальные вещества разрушаются до самого глубинного ядра своего бытия, тогда гибнут небо и земля и из пепла вновь складывается мир и оба названных начала обновляются, восстанавливаются в своей чистоте и вновь начинают объединяться и разрушаться*. Таковую вечную смену вещей чувствуем и мы в себе самих, и во всем мире, и в любой неодушевленной вещи, и в искусстве. Человек рождается на свет беспомощным, бессознательным существом, и подступает к нему судьба и делает с ним все, что хочет и может. С этим ужасным началом вступает в борьбу самое прекрасное — материнская любовь, она объединяет между собой дикие страсти и сладостную любовь и невинность. Достигая точки совершенства, человек понимает свою связь с целым миром. Его гонит суровая радость существования, душа, не ведая покоя, пронесится через весь мир и не находит успокоения, но потом любовь приковывает его к драгоценной жизни, и тогда он начинает творить в живом кругу и вновь единиться и завершаться в тех двух противостоящих силах; после чего дух его возвращается к богу. Когда чувство срывает нас с места, так что все живое в нас потрясается до самого основания, мы ищем суровых, значительных, резко прочерченных другими знаков вне нас и соединяем их с нашим чувством; тогда, в счастливый миг, мы можем поверить свое чувство другим; но, если мы захотим продлить такой миг, возникает перенапряженность, то есть дух усколь-

* Этим двум изначальным веществам, из которых каждое существует как таковое, в своей чистоте, необходимо объединяться — до тех пор, пока произведение искусства не достигнет величайшего совершенства или пока не достигнет величайшего совершенства искусство. Но если начала смешиваются, вместо того чтобы объединиться, то все строение искусства, не достигнув величайшего совершенства, рушится. Эти две силы в искусстве суть чувство и рассудок; когда они не уравновешены между собой и одно из них перевешивает, возникает *манера*, а тогда дальнейшее продвижение к цели затруднено.

зает из найденных нами знаков и мы не можем обрести взаимосвязь в нас самих, до тех пор пока не вернемся к первоначальной проникновенности чувства или, иначе говоря, пока не станем вновь детьми. Всякий изведет такой круг; его, где нас все равно подстерегает смерть, испытаешь в жизни не раз, и чем чаще переживаешь его, тем глубже, тем проникновеннее становится чувство. Так и возникает искусство и гибнет, и не остается от него ничего, кроме безжизненных знаков, а дух отлетел, вернувшись к богу.

Это чувство взаимосвязи всей вселенной с нами, этот восторг и ликование духа, самого живого, самого проникновенного, какой живет в нашей душе, этот единый аккорд, который в своем порыве затрагивает все струны нашего сердца, эта любовь, которая держит нас в своих объятиях и несет через жизнь, это сладостное существо рядом с нами, которое живет в нас, любовью к которому пылает наша душа,— все это переполняет нас и побуждает сообщать себя другим, мы запечатляем высшие точки своего существа, и таким путем в нас возникают определенные мысли.

Такие мысли мы выражаем словами, звуками или картинками и этим возбуждаем в душах других людей рядом с нами то же самое чувство. Истина чувства захватывает всех, все чувствуют свое единство, единую взаимосвязь, все славят единого бога, чувствуя его,— так возникает религия. Мы эти слова, звуки и картины ставим в связь с проникновеннейшим нашим чувством, с предчувствием бога и достоверным благодаря ощущению взаимосвязи целого знанием своего собственного бессмертия, то есть, говоря иначе, мы сопрягаем эти чувства с самыми значительными и полными жизни существами вокруг нас, запечатляя характерные, то есть отвечающие нашим чувствам, черты этих существ, мы изображаем символы наших мыслей о великих силах мира, то есть наши представления о боге или богах. Чем более чистыми остаются люди и самые их чувства, чем более возвышаются они, тем определеннее становятся эти символы божественных сил, тем сильнее ощущают люди великую всемогущую силу в мире. Тогда они стремятся сжать воедино все бесконечно различные силы природы, слить их в одном существе, они стараются сконцентрировать все одновременно в одной картине и так полу-

чить образ Бесконечного. (Как только человеческий дух достигает этой наивысшей степени предчувствия, сразу же возникает перенапряженность и все знаки рушатся, ибо дух покинул их, и тогда приходится начинать с самого начала, с самого первоначального чувства ребенка.)

Такими символами мы пользуемся, когда намереваемся сделать ясными, вразумительными для других великие события, прекрасные мысли о природе, приятные или ужасные ощущения нашей души, переживания событий или же внутреннюю взаимосвязь наших чувств. Мы стараемся отыскать такое событие, чтобы оно характерно соответствовало нашему ощущению, которое намерены мы выразить; когда мы находим такое событие, это означает, что мы выбрали предмет своего искусства.

Сопрягая затем этот предмет с нашим ощущением, мы так располагаем символы природных сил, или наших ощущений, чтобы они выступили как характерным образом соответствующие самим себе, предмету и нашему ощущению; такова *композиция*. (Тут человек вновь, как и тогда, когда он изображал единый величайший символ бога, стремится выразить своей величайшей символической композицией образ бога,— для этого он соединяет свое высшее чувство с величайшим событием мира, пользуется всеми символами чувств и природы, чтобы достичь своей цели — чтобы выразить мысль о самом великом ощущении своей души, о всемогуществе бога, чтобы выразить ее через изображение самого великого и самого последнего события, какое произойдет в мире⁴. Тогда этим усилием дух человеческий вновь исчерпан до дна, оставленные жизнью знаки искусства гибнут, историческая композиция достигает тем самым межевого камня, где ей наступает конец.)

Мы более ясно и связно ощущаем формы тех существ, в которых заимствуем свои символы, и точно так же мы с большей характерностью выводим контуры и все изображение их, когда опираемся на первооснову их бытия, на наше ощущение и на материальную слитность природного предмета. Мы наблюдаем предмет во всех его положениях, ракурсах и состояниях, каждый предмет, входящий в целое, передаем в точном соответствии с природой и в согласии с композицией целого, с его воздействием, с каждым отдельным моментом сюжета

и сюжетом целого, изображаем его большим или меньшим в соответствии с законами перспективы и обращаем внимание на все второстепенные детали, тоже относящиеся к первооснове, в которой все творит, причем и детали мы тоже передаем в соответствии с природой и предметом: таков *рисунок*.

Наблюдая краски неба и земли, изменения их, какие происходят в человеке, когда он испытывает аффекты и различные ощущения, и наблюдая в природе, во всевозможных ее явлениях, гармонию красок, даже учитывая определенное символическое значение некоторых из них, мы каждому из предметов, составляющих композицию, придаем сообразный ему цвет, гармонирующий и с нашим первоначальным глубочайшим ощущением и с символами и предметами как таковыми: таков *цвет* в живописи.

Передавая окраску предметов, мы пишем предметы либо более ярко, либо несколько затуманенно в зависимости от того, должен ли казаться предмет расположенным ближе или дальше, и в зависимости от того, должно ли воздушное пространство, разделяющее глаз и предмет, представляться большим или меньшим: такова *воздушная перспектива* (Haltung).

Мы следим за сообразностью цвета каждого из предметов как такового, а также за тем действием, какое оказывают на него освещение, более и менее сильное, и тень, и близлежащие освещенные предметы: таков *кolorит*.

Прослеживая все отражения, любые воздействия одного предмета на другой и цвета каждого из них, мы стремимся найти переходы между ними, стараемся передать все цвета сообразно с воздействием воздушной среды и времени дня, стремимся связать этот тон целого, последний отголосок нашего ощущения, с самой первоосновой: таков *тон целого* — и на нем заканчивается все.

Итак, искусство — это устремление прекраснейшее, если только исходит оно из общего и единого для всех. Еще раз перечислю по порядку все требования, которые предъявляются к произведению искусства, не только

что касается важности их, но и того, как должны они выполняться:

- 1) наше предчувствие бога;
- 2) ощущение нашей взаимосвязи с целым, из чего (первого и второго) проистекают
- 3) религия и искусство, то есть стремление выражать высшие ощущения посредством слов, звуков и изображений, а тогда изобразительное искусство имеет в виду прежде всего
- 4) предмет, а затем
- 5) композицию,
- 6) рисунок,
- 7) цвет,
- 8) воздушную перспективу,
- 9) колорит,
- 10) тон целого.

По моему мнению, произведение искусства вообще не может возникнуть, если художник не исходит из самых первых среди названных моментов; не может стать помимо них произведение искусства и вечным, потому что бессмертие художественного творения — это лишь взаимосвязь его с душою художника, благодаря такой взаимосвязи картина становится образом вечного истока его души. Произведение искусства, исходящее из этих самых первых моментов, но в своем исполнении достигающее лишь стадии композиции, ценнее любых художественных изысков, начинающих с этапа композиции и оставляющих без внимания все ей предшествующее, даже если такое произведение благополучно доведено до самого конца — до единого тона целого; ведь ясно же, что, не будь исполнены самые первые требования, произведение искусства никогда не дойдет до тона целого во всей взаимосвязи и чистоте. Итак, искусство сможет вновь подняться лишь при условии, что оно соблюдет приведенную последовательность, — оно должно истекать из внутреннего человеческого ядра, иначе оно останется забавой, игрой; так возникало искусство Рафаэля, Микеланджело Буонарроти, Гвидо и многих других. После них, говорят, искусство упало; но не означает ли это просто, что дух отлетел? Аннибале Карраччи и другие начинали с композиции, Менгс на-

чинал с рисунка, наши современники, производящие немало шума, начинают прямо с тона целого.

Когда я смотрю на установленную последовательность и прилагаю ее к жизни, а потом встречаю какого-нибудь расфранченного господина, который не умеет ничего, кроме как парле франсе, парле франсе, да еще распускает перья, я невольно думаю: вот он «наводит тон». Ведь та же самая последовательность и во всей человеческой жизни — «блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят»⁵.

Ну а что дельного может выйти из веймарской галиматьи⁶, когда они там хотят вызвать к жизни нечто существовавшее в прошлом, да притом с помощью одних лишь знаков?! Как это неразумно! Разве умершее возникло когда-либо заново? Не поверю, чтобы нечто прекрасное, как, например, высшая точка, какая была достигнута историческим жанром, могло появиться вновь, пока не погибнут все порочные создания нового времени, но и тогда прекрасное возникнет на совершенно иных путях, чем прежде, и путь этот уже более или менее ясен, может быть, вскоре и наступит время, когда вновь поднимется по-настоящему прекрасное искусство — *искусство пейзажа*. Мы можем сказать, что здесь не было еще настоящих художников, лишь иногда встречались, причем в более новое время, такие, которые и в этом направлении предощущали дух искусства⁷.

Разве не удивительно, что, когда мы видим, как тяжелые тучи пронесются рядом с Луной и то края их золотятся под ее лучами, а то они совершенно пожирают Луну, мы отчетливо и ясно ощущаем всю свою жизнь? Жизнь кажется нам в этот миг понятной, как если бы одними такими образами мы могли изложить всю повесть нашей жизни! Да и разве не верно, что со времен Рафаэля и Буонарроти не было ни одного настоящего исторического живописца?! Ведь уже картина Рафаэля в здешней галерее склоняется к пейзажу⁸, — хотя, впрочем, здесь под пейзажем приходится понимать нечто совершенно иное.

Вот смотри: как развивается произведение искусства от первоосновных ощущений, когда грубо противостоят друг другу две силы, так развивался и весь род человеческий, и каждая художественная эпоха показывает нам, что в самых чистых представителях каждой из

эпох обе эти силы все теснее объединяются между собой. Так, в изобразительном искусстве, да и в архитектуре египтян, в тогдашних символах искусства, было куда больше жесткого, колкого, противящегося, нежели в искусстве греков; так, первые люди еще почитали каждый отдельный родник, каждое дерево, каждый утес, очаг и пр. Христианская религия, я имею в виду католичество⁹, еще нуждалось в том, чтобы в божестве имелось четыре ипостаси, благодаря богоматери еще была жизнь на небесах, все святые тоже обретались на небе,— вот тогда-то, пока эта религия еще не стала идти на убыль, могла вполне процветать историческая композиция. Реформация ограничилась тремя ипостасями божества, но это божество, кажется, потерпело ныне крах; дух Реформации абстрактнее, но он ничуть не менее проникновенен, так что от нее и должно пойти более абстрактное искусство. Теперь же люди склонны придерживаться того, что бог — всего один; если же они вдруг утратят и его, тогда уж ничего им не останется, кроме как дожидаться Страшного суда.

Как произведение искусства недолговечно, коль скоро не основано на нашем собственном вечном бытии, так и сам человек лишен внутренней крепости, если не основал себя на божестве. Цветы, которые выращиваем мы в сознании своего первоисточника, когда усваиваются соки от самого ствола мира¹⁰, — от них бывают и плоды; всякий человек — ветвь великого древа, и соки для вечных бессмертных плодов — мы можем получить их лишь через их ствол. Кто уж не чувствует в себе взаимосвязи со стволом, тот сухая ветвь.

III.

Бенделю. 7 апреля 1802 года

Достигшее величайшего совершенства произведение искусства — это всегда образ глубочайшего предчувствия бога в создавшем произведение художнике. Вот что значит это: в каждом совершенном художественном творении мы постоянно ощущаем самую глубинную связь свою с вселенной. Мы можем быть в том или ином настроении, можем печалиться, радоваться,— если только настроение это приводит к тому, что мы начинаем отчетливо чувствовать взаимосвязь свою со всем целым, то в основе

своей все это едино: величайшая ли степень скорби, величайшая ли степень радости, ярости и т. д., все это *одно* чувство, только что различные пути ведут к нему, и именно поэтому противоположные точки оказываются столь близкими друг к другу. В такой момент мы начинаем искать предмет, с помощью которого мы могли бы выразить свое чувство, ищем его в истории, среди мифов и вообще где угодно. Тот, кто будет изыскивать самую основу такого чувства в себе самом, тот, конечно же, не выберет неподходящий предмет. Выбрав предмет, мы приступаем к *композиции*, то есть представляем себе событие так, чтобы оно перестало быть историей¹ как таковой, а стало бы символом нашего ощущения. Выправив свою композицию, мы набрасываем точный рисунок картины, характерный для предмета и отвечающий чувству и природе. Потом мы выбираем краски, точно так же характерные для предмета и согласные между собою, потом находим воздушную перспективу, колорит и, наконец, единый тон целого. Смотри же, все это являют нам те мастера, глядя на которых изумляемся мы и поныне, их творения бессмертны, хотя и не доведены до совершенства, это — те, кто жил до Рафаэля. Они доказывают нам, говорю я, что художественное творение, чтобы быть ему долговечным, должно выходить на свет из чистоты чувства; то же творение, которое прошло всеми ступенями, какие установлены у нас выше, включая единый тон целого, совершенно, — этого достиг Рафаэль. После него жили и такие мастера, которые просто живописно изображали предмет, потом — такие, которые просто создавали композиции, а после всех них и такие, которые просто занимались рисунком. Если даже все они и достигали единого тона, то все же не обретали и тысячной доли того, что дает первая ступень, ибо их работа не почерпнута из бессмертной души человеческой, а потому и недолговечна... Ибо непреходящее в творении искусства заложено лишь в самой душе художника, — тот все это способное существовать навеки обособил от себя, и потому у такого непреходящего как бы двойное существование²; естественно, что только таким образом и можно оставаться свободным от всякой манеры. Ибо если нет первоосновного ощущения, так непрочен сам фундамент постройки и его постоянно приходится подпирать извне, а подпорки и

есть присущие манере искусственные приемы... Разве не в этом причина, почему после Рафаэля и Микеланджело искусство сразу же опустилось и подлинный дух искусства вышел вон из него? Художники друг за дружкой опустились так низко, что теперешние производят много шума, а занимаются всего лишь наведением тона; таков, например, здешний профессор Грасси, который ничего не чувствует и ничем не владеет — ни предметом, ни композицией, ни рисунком, ни цветом, ни воздушной перспективой, ни колоритом — и который только наводит тон. Идти от внешнего, от рук, от ног, в центр души — это, по моему мнению, значит делать все наоборот по сравнению с тем, как поступает художник, — нет, нам надо непременно начать с самого первого, и если мы даже достигнем только рисунка, то все равно совершим большее, нежели если мы будем только расписывать обои... Разве не смехотворно, что мы изучаем натуру, то есть обнаженное тело, но не приходит нам в голову изучать внутреннюю натуру, то есть проникновеннейшую любовь, живущую в нашей душе, что мы не стремимся застать самих себя врасплох в тот миг, когда мы действительно чувствуем, и не стараемся таким способом изучить самих же себя?.. Впрочем, таким путем и не должен идти человек, который вынужден кормиться искусством, потому что все подобное люди начинают ценить лишь тогда, когда художник уже успеет умереть; но я-то выбрал искусство лишь для того, чтобы совершенствоваться благодаря нему, мне не надо кормиться за счет искусства, а потому для меня было бы смертным грехом идти иным путем и делать вид, будто этот иной путь — лучше... Прошу тебя, любезный Б., сохраняй во всей чистоте свою любовь, веру, положишься на бога — вот путь твой в искусстве. Остаешься младенцем, потому что младенец способен любить сильнее всех, и не предавайся гневу так, чтобы Солнце твое заходило за горизонт.

Здесьняя выставка закрылась; много беспардонного дерьма было на ней. Проф. Грасси³ принадлежала на ней картина, представлявшая «Божество»; рассказывают, что он, работая над ней, все время думал о картине Рафаэля из здешней галереи, но он по крайней мере совсем не думал о своей картине, потому что с Рафаэлем его можно сравнивать только так: нищий услышал, что

у богача стол ломится от луидоров, ему захотелось что-нибудь прибавить к этой куче, и он положил туда свои три пфеннига. Картина отличалась крайне замечательным тоном, и больше ничем, были на ней и руки длиннее человеческих на пол-локтя. Большая картина работы Шенау — «Убиение Астианакса», обширная пустыня... Совершенно несравненная «Голова старика башмачника» кисти Граффа, этот портрет да еще один пейзаж Мехау были лучшими работами на этой выставке...

IV.

Даниэлю Рунге. 27 июля 1802 года

Внизу на моей картине ¹ можно будет видеть фрагмент пейзажа. Густой лес, где во тьме сбегает вниз ручей; этот ручей у меня — то самое на земле, что звук флейты наверху, среди тенистых ветвей дерева. На барельефе ² же, в верхней части, вновь Амур с лирой, затем с одной стороны на нем гений лилии, спокойно сидящий в чашечке цветка под дубовой ветвью (он в близком знакомстве с соловьем, усевшимся ему на руку), но только ветвь дуба скрывает от него Амура; с другой же стороны барельефа — гений розы, страстно тянущийся к ветви дуба, откуда доносится до него соловьиное пение. Благодаря этому одно и то же повторяется на картине троекратно и по мере того, как выходит из картины, приобретает все более абстрактную символичность.

V.

Даниэлю Рунге. 4 августа 1802 года

Я заметил при этом нечто такое, что проясняет мои мысли о композиции; быть может, они и не очень новы для других, но для меня они весьма важны и мне помогают; речь идет о том, что картина моя становится тем же, чем в музыке является fuga. Благодаря этому мне стало понятным, что подобное возможно в нашем искусстве, а именно насколько облегчаешь себе задачу, когда выявишь музыкальную фразу, лежащую в основе целого произведения, и, варьируя ее, все время заставляешь проглядывать ее изнутри целого.

VI.

Даниэлю Рунге. 27 ноября 1802 года

Перейду теперь, дорогой Даниэль, к другому — к описанию картины, которую собираюсь рисовать; благодаря этому тебе, как я надеюсь, станет ясно, почему я испытываю такую неприязнь к Италии и Франции, то есть к мысли увидеть эти страны теперь.

Моя картина должна быть «Источником»¹ в самом широком смысле этого слова — источником всех картин, которые я когда-либо напишу, источником нового искусства, а также источником как таковым.

Не правда ли, когда лежишь около родника или на берегу ручья, когда все вокруг тихо и только слышно, как журчит и шумит вода, бежит по камешкам, как лопаются пузырьки и из глубины утеса и ключа доносится звонкое бульканье, словно звуки вот прямо сейчас собрались с духом и весело отправились странствовать по свету, и каждый звук знает свой цветок, играет его лепестками и качается на ветвях деревьев, — не правда ли, тут каждый втайне чувствует про себя одно, даже представляется, что камешки — это пальцы нимфы, которая играет струями и на струнах своей арфы извлекает все эти веселые звуки, которые отправляются теперь в путь. Пузырьки скользят мимо пальцев, и когда лопаются, то выходят из них бойкие дети и прячутся среди тростника, освещенная ярким светом солнца, стоит лилия, роза тянется снизу и заглядывает в ее чашечку, и тогда белая лилия краснеет от жаркого ее поцелуя. Смотри — это природа радуется свету, который бог пролил на землю, чтобы утешить ее. Так Земля формируется — словно зародыш в яйце, и, когда придет пора великих родов мира, тогда и она будет вызволена и искуплена. И, как полагал Якоб Беме, дьявол сжег Землю и заточил в нее душу, однако вечно милосердие божие, и бог сказал: да будет свет! Ибо бог прежде света и больше света, а свет — прежде Солнца, ибо оно питается светом, и свет во тьме светит, и тьма не объяла его²; тут бог даровал людям краски, и веселая жизнь зажурчала из глубины родника, и теперь рождает Земля сынов человеческих, и мы узрели божий день и беззаботно бродим по поверхности Земли; в глубине души своей томимся мы по свету, и мать наша в недрах земных удерживает

нас, и не можем отстать от нее, не можем перестать любить ее,— и Земля каждым цветком своим радостно приветствует нас, и мы узнаем ее, и слышим голос ее, и, подобно тому как религия откровения являет нам тайну Троицы, так Земля являет нам тайну тройственности цвета³, но только дьявол сеет плевелы и ядовитые, коварные растения, вроде белены, и ядовитые грибы, расписывает их адскими красками, но ни один прелестный цветок не растет рядом с ними, так что и мы, подобно цветам, должны опасаться зла и чураться дурного общества, чтобы дьявол не пожрал нас.

Картина моя такова: нимфа сидит близ родника и, погрузив пальцы в воду, играет струями воды, и пузырьки воздуха в воде все растут и растут, веселые дети сидят в них и, как только пузырьки лопаются, бойко забираются на цветы и деревья; характер у малышей — тот же, что и у цветов, к которым принадлежит каждый из них; эти младенцы — все равно что воплощенные понятия всякого цветка. Лилия стоит, освещенная ярким светом Солнца, и, словно герой, простер над нею ветви дуб; но дьявол вызывает духов из грязной лужицы, и они взлетают в тени и усаживаются на ядовитые растения. На лилию должен падать ярчайший свет,— и вообще все должно быть расположено в описанном сейчас смысле. Я думаю, это пойдет, так что я смогу изобразить все более или менее понятно для каждого, кто не совсем еще глуп и туп,— ведь конечно же, любому цветку присущ какой-то человеческий характер, так что и вся загадка только в том, что я всякий раз сопоставляю цветок и человеческий характер. Начинание не простое для меня, и хотя все фигуры, за исключением нимфы, которая должна быть изображена в рост человека, гораздо меньших размеров, все равно это для меня большая картина. Таким же точно образом впоследствии можно будет обозначать с помощью цветов самые замечательные мысли, но только всегда рисуя рядом с цветком младенцев, потому что я не думаю, что иначе можно будет точно понимать цветы. Кроме того, нужно сначала убедиться в том, в состоянии ли будут люди воспринимать такие работы. Мало проку в том, чтобы высказать идею,— надо, чтобы последующими работами, на которых вновь будут встречаться, по отдельности, все те же цветы, эта идея все время возбуждалась и объясня-

лась. Так, я думаю сейчас о такой картине, на которой можно было бы придать облик и смысл и воздуху, и камню, и воде, и огню. Таким способом, что пока еще невозможно проследить до конца, на основе такого искусства могла бы возникнуть пейзажная живопись, и она могла бы стать замечательным искусством, сохраниться надолго. Ибо ты не должен делать себе изображения Бога⁴ — потому что ты этого не можешь. Не человеческому рассудку и уму понимать бога — и представлять его в созданиях искусства. Однако если искусство не отступится от скромности своих замыслов и будет стремиться передать величайшее чувство нашей взаимосвязи, то оно окажется на своем месте достойным всяческого уважения.

VII.

Матери. 18 декабря 1802 года

Бывают у меня часы, когда мне представляется, будто мир на глазах разделяется на элементы, будто земля, и вода, и цветы, и облака, луна, утесы ведут беседы между собою, будто я вижу их перед собой живыми,— это какое-то полубезумие, но я терпеливо выжидаю, зато потом когда я снова оказываюсь на природе, то все понимаю гораздо лучше. Да ведь мне и кажется, что добрые духи не могут не проявлять подлинную заботу о нас, потому что иначе непонятно, каким образом мы постигаем и обзреваем все то, что с самого начала столь зримо и взаимосвязно стоит у нас перед глазами. Теперь я познакомился с множеством настоящих шедевров искусства и могу вполне правдиво заявить, что понимаю многих старых мастеров, что понимаю многое в том, как это стало возможным для них создать именно такие работы и именно так. Я отчетливо вижу, кто из них самый лучший и самый глубокий, на ком основывали они все свои взгляды и все свое знание; они представляются мне большими цветами, великолепно распустившимися в саду творения, и тогда все времена вплоть до нашего лежат у меня перед глазами. Потом я отчетливо чувствую, что мир бременеет новым рождением, что равнодушие к самому глубокому, что только заключено в человеке, не продлится долго и что мы вправе ожидать появления нового великолепного искусства. Я хорошо

знаю и то, как будет выглядеть страна искусства, и надеюсь еще лучше изведать это в своей душе. Все мое знание — от себя самого, от того, что дал мне господь; почему же не надеяться и не верить мне в то, что и дальше все пойдет так? Люди, как я думаю, слишком полагаются на авторитет своих предшественников, а ведь в нас бьет тот же самый ключ, в нас — то самое дыхание бога, что и в них; почему же не доверять просто самим себе?

Я не могу сейчас вполне ясно объяснить Вам, по крайней мере на письме, отчего я так твердо знаю, что нас ждет искусство прекрасное, которое, наверное, будет лучше прежнего, что мы обретем его и что на поиски его я обращаю все свои силы. Если я достигну его, то постараюсь проложить свою жизнь путь в эту страну искусства и для других. От этого я не могу отступить, и это не фантазия, а достоверность, очевидная, как солнце на небе; ибо не ложно то, что может быть приведено в чистейшее согласие и взаимосвязь со всем, что есть в нас и вне нас. Я буду стараться достичь этого, и мне кажется, что можно положить свою жизнь на то, чтобы освободить людей от страха, в какой вогнали их злополучные искусства и науки.

VIII.

Даниэлю Рунге. 30 января 1803 года

Хочу еще раз описать тебе четыре моих рисунка с изображением времен дня¹. Вот первый: внизу легкий туман, и прямо из него вырастает большая лилия. Четыре бутона опускаются дугами по обеим сторонам, на них сидят четыре музицирующих младенца, бутоны распускаются, и вниз, в самый туман, падают розы и яркие, пестрые цветы, придающие свою окраску мареву. На средней части картины поднимается вверх прямая, ясная, словно луч света, расцветшая лилия, и в чашечке ее на каждом лепестке сидит по младенцу; двое средних, те, что впереди, обнимают друг друга и смотрят друг другу в глаза; двое сидящих слева глядят внутрь чашечки, а двое сидящих справа устремляются взором на то, что висит над ними, а именно на тычинки, на которых стоят и тоже обнимаются трое таких же младенцев, поддерживающих пестик лилии, — на него опирается Венера — Утренняя звезда; она будет

исполнена золотом. Небо наверху синее, совершенно темное, но оно все светлее книзу, ближе к туманам, так что лилия вместе с младенцами воспринимается как один большой источник света. По обеим сторонам ниспадают облака, края которых ярко освещены. Книзу яркость света прибывает, так что цветом передается восход солнца, что очень трудно будет не заметить. Свет — это лилия, а три группы в своем расположении вновь соотнесены с триединством. Венера — это пестик, или, говоря иначе, средоточие света, ей я сознательно не придал иного облика, кроме облика звезды. Здесь свет разгоняет цвет, а на противоположной картине, напротив, цвет поглощает свет. Такова вторая работа — «Вечер».

Тут лилия опускает свою головку в облака. Двое младенцев, сидящих впереди, бросаются в объятия друг друга и целуются, двое сидящих слева опускаются внутрь чашечки, а сидящие справа снимают с тычинок сидевших там троих; и Венера опускается ниже, и все соотношения как бы сжимаются. Легкие облачка вьются вокруг стебля лилии, а в стороне от нее на горизонте прорастают розы, совершенно уже распустившиеся. Справа сидит младенец с тромбоном, слева — с трубой, и оба они буквально попирают ногами лепестки розы. Роза же пускает побеги, они поднимаются вверх и наклоняются с обеих сторон к Венере, и тут на розовых бутонах сидят несколько детей, играющих на музыкальных инструментах. Однако дуга поднимается еще выше, розовые бутоны все темнее, они соприкасаются в самом центре картины, так что, соприкасаясь, словно зеркала, отражают поцелуй детей, сидящих внизу; на этих бутонах сидят дети с флейтами в руках и довершают собой картину заката. Но между ними прорастает стебель мака, и если в нижней половине картины все наклонено в сторону центра, то мак широкими дугами устремляется ввысь. Свет, подобно зелени листьев мака, становится здесь совершенно холодным, и двое младенцев, сидящих на дугах из стеблей, играют на валторнах. Еще выше опускаются две маковые головки, на которых уснули двое младенцев; из самой середины поднимается ввысь крупная фигура в покрывалах, над нею Луна. Эти две картины стремятся выразить высшее понятие лилии и розы и пользуются лишь красным цветом, две остальные пользуются, напротив, голубым и желтым. По моим представлениям, голубой — это цвет дня, а желтый — цвет ночи.

«День» опишу я в другой раз, потому что еще не нарисовал его, а «Ночь» представлена у меня следующим образом.

Внизу, в центре,— распустившийся цветок подсолнечника; по бокам склоняются, во внешнюю сторону, огненные лилии. Под самим подсолнечником растут мелкие звездочки-астры — они, как желтые искорки, кажется, летят во все стороны, над ними три луговых мака, и два кустика ночных фиалок завершают по обеим сторонам эту картину огней, словно дым от пламени. Над дымом летят два ангела, приходящиеся на самую границу двух половин картины. Внизу с каждой стороны — группа спящих детей, а позади них, совсем во мраке,— еще двое спящих, там среди тьмы, как глаза совы, сверкают аврикулы, наперстники, словно скривившие рот, герани с аистовыми клювами и много иных затейливых цветочных фигур. Посредине вновь женская фигура поднимается ввысь из цветка мака — это Ночь; маки по обе стороны от нее образуют большие дуги, по четыре стебля с цветами свисают вперед влево и вправо от центра, и на каждом сидит мальчик, неподвижно и глядя прямо перед собою, все они изображены анфас, и над каждым — звездочка; так что вся эта регулярность расположения производит полное впечатление ночного неба. На картине, изображающей «День», вновь встретится нам лилия, но на этот раз без сидящих на ней фигурок, потому что мы можем смотреть на Солнце лишь вечером и утром, то есть тогда, когда благодаря красному сама Земля приближается к свету. А почему я изображаю день в голубых, ночь — в желтых тонах, на этот вопрос попробуйте ответить сами. Теперь ты видишь, что я хотел исполнить простые декорации, а получилась самая большая композиция, какую я когда-либо исполнял, ибо все четыре картины совершенно строго соотнесены друг с другом и я работал над ними как над симфонией. Поскольку в этих четырех композициях я располагаю четырьмя главными идеями и всем целым, то я без труда смогу связать их воедино, пользуясь легкими арабесками. Как простое украшение комнат все это, правда, тяжеловатая пища, но это не имеет значения,— на основе таких набросков можно с легкостью получить множество менее трудных эскизов, и все это, кстати, гораздо понятнее, чем думал я поначалу.

В течение лета я постараюсь создать так много всего, чтобы у Харддорфа появилось желание сделать что-нибудь

вместе со мною в Гамбурге, и я надеюсь, что он охотно оставит за мной мою роль, а я точно так же признаю за ним то, чем он является и что может создать. Вот что мне ясно: если хочешь сделать что-либо для искусства, то одной теории мало, как мало и одной практики,— только практика, взятая в самом высоком смысле, есть уже как таковая искусство.

IX.

Даниэлю Рунге. 23 марта 1803 года

Когда я показал в Цибингене свои рисунки Тику¹, он был совершенно обескуражен, молчал долго, должно быть, с час, а потом сказал, что едва ли можно иначе и яснее выразить то, что имел он в виду, когда рассуждал о новом искусстве, и вот что так вывело его из равновесия: все то, что никогда не мыслил он себе как зримый облик, а лишь предчувствовал как некую общую взаимосвязь, вдруг зримо предстало пред ним, перевернув все его представления,— то, что здесь не высказана какая-либо идея, но большими цветами, фигурами и линиями зримо прочерчены связи математики, музыки и цвета. Не могу в точности передать его отрывочных речей, но зато передам более существенное, относительно чего мы с ним вполне договорились и пришли к согласию, так что теперь я, как мне кажется, вполне точно знаю и свою и его позицию. Он погрузился в глубокие думы, ему кажется, что сам он теперь — ровным счетом ничто, но что со всей определенностью выраженная правдивость цвета, основные понятия веры, твердость веры, с которой приступаю я к работе,— что благодаря всему этому я преодолею любые препятствия, какие возникнут у меня на пути; твердость, с которой я последовательно иду вперед, в том числе и практически,— по сравнению с нею ему кажется, что сам он — ничто. Я считаю такое настроение и такие выводы, сделанные по первому впечатлению, вполне естественными; я только считаю неправильным, если человек, найдя сначала какую-либо истину в душе, а потом найдя подтверждение ее вовне или, наоборот, найдя в мире или в науке зримый облик того, что пустило корни в его душе,— если такой человек будет просто продолжать пускать корни вглубь и не попытается выгнать зеленый стебелек наружу, если он будет продолжать ко-

паться в своей душе, и только... Нет! Мир состоит из звука и линии, из цвета и рисунка, из любви и закона, из веры и внешних гражданских отношений, из первоидеи, предчувствия, любви и из контуров фигуры и обличья образа. И как неверно односторонне углубляться внутрь души, неверно и рассуждать лишь внешне — умственно, отвлеченно; одно разрушает тело, другое — дух, все само по себе односторонне и приводит к распадению мира, — мир же состоит из двух взаимосвязанных сторон, из времени и из жизни. Как мир, так и человек допускают лишь известное натяжение — как внутренне, так и наружно: когда же предел пройден, человек умирает, а из семени его развивается новый облик; кто достиг высшей ступени, какую способны достичь в своем слиянии тело и дух, у того стремление к дальнейшей активной деятельности духа приводит к распадению тела — Эрос живым возносится на небеса.

Х.

Даниэлю Рунге. 6 апреля 1803 года

Когда я недавно услышал исполнение «Времен года» Гайдна, мне стало совершенно ясно, сколь необходима для поддержания чистоты души и невинности сердца, понятной как таковая, понимающей и обнимающей саму себя, символика, или, иначе, поэзия в собственном смысле слова, то есть внутренняя музыка трех искусств — пользующихся словами, линиями и цветом.

Музыка — ведь это всегда то, что в других трех искусствах именуется гармонией и покоем. Так, музыка прекрасной поэзии должна создаваться словами, должна быть музыка и в прекрасной картине, и в прекрасном здании, и в любых идеях, выражаемых линиями. Из настоящей, тихой церковной музыки, которая выражала лишь безмятежный покой души и от всех мучительных рассеяний возвращала человека к самому средоточию покоя, со временем, то ли потому, что такую музыку тоже в конце концов захватила в свои руки чернь, то ли потому, что все человеческие силы были сверх меры заняты выражением душевного, вышли восторги по поводу этой самой музыки, то есть возникла пышная, шумная церковная музыка¹ — это изреченное слово самой первой души, от которой зачаты были в мире страсти и вследствие их

новое творение и которой суждено в конце концов вновь возродиться из этого зачатия во всей чистоте невинного дитяти. Я полагаю, что эта шумная музыка больше требовала, так сказать, исполнения, то есть больше материального, телесного. Когда же такая музыка была изречена как слово, то из восторгов по ее поводу вышла театральная музыка, и точно так же из этой последней — музыка Гайдна, так что в ней само тело, то есть пользование инструментами, постигается — до мельчайших деталей — с любовью, но сам подлинный час зачатия, то есть первозданная душа, из которой изошла эта музыка, находится лишь где-то на заднем плане, едва заметная во тьме, — так что, должно быть, зло и добро растут здесь попеременно, без всякого разбора.

Подобное, и, вероятно, в еще большей степени, происходит теперь и с поэзией (я хочу сказать — в той мере, в какой я знаю теперешнюю немецкую поэзию). «Книга героев»² и «Песнь о нибелунгах» — это, несомненно, самое чистое и великое, что было написано, коль скоро здесь можно услышать чистую музыку. В те же времена появились и миннезингеры, а позже — мейстерзингеры, старинные романы и прозаические повести, затем — новая поэзия, когда даже и самые лучшие поэты стали все больше стремиться подчеркнуть телесную сторону этого искусства, чтобы сделать ее музыкальной; смотри, например, шиллеровского «Водолаза»³. Театр сделался пошлым... В конце концов Тик изображает в своей пьесе⁴ одновременно и театральные подмостки и партер, так что раз произнесенное слово произносится все снова и снова... Так человек все больше запутывается в плотском — желая мыслить самомышление мысли.

То же и с живописью — мне не обязательно перебирать сейчас все искусства.

Что касается математики, то здесь я разбираюсь не так хорошо, однако если судить по самому последнему, по теперешним астрономии и звездочетству, по гипотезам, устанавливаемым на основании гипотез, которые сами по себе задуманы очень красиво, но так, что совершенно забыта в них первоначальная точка души, из которой все изошло, то и здесь все обстоит примерно так же.

Коль скоро же теперь лучшими умами отыскано, продумано и произведено все отдельное, правда, с любовью, но без всякой взаимосвязи между отдельным, то и во

всем отдельном жизнь теперь рассредоточена и рассредоточена любовь. И как незадолго до рождения в материю, завершающую свое строение, входит жизнь и тогда она отделяется от скорлупы и плаценты, сама собою находит путь наружу и прокалывает скорлупу, так и в этом страшном беспорядке, в котором большинство людей не видят никакой взаимосвязи и даже считают, что взаимосвязь — плод фантазий, уже рождена жизнь, и теперь она непременно пробьет, не может не пробить скорлупу.

Это рождающееся — новая музыка, новая любовь в мире, значительно более разработанная во всем материальном и теснее связанная с материей. Так мир посредством материи, проникнутой душой, все более обособливается от духа — и таким он будет некогда вызволен и искуплен. Материя, связанная с духом посредством любви, — это и есть то тело, что воскреснет в день Страшного суда⁵.

Выговаривая свои чувства и свою душу плоско, мелко, человек все более отдаляется от своей души, и, конечно, эпоха, в какую существует такая поэзия и такой дух, отмечена не бог весть каким величием. Тут как раз и царит величайшая тьма, потому что мир только собирается объять тьму, но душа уже перешла в слово и порождает времена одно за другим, пока снова не родится душа. Поэтому я и думаю, что символика, или, иначе, поэзия, или, иначе, музыкальное или мистическое воззрение трех искусств есть залог сохранения духа любви, есть Рай. Ясное знание — здесь это древо познания добра и зла, вкушать от древа познания означает грехопадение, а слова «семя жены будет поражать тебя в голову»⁶ означают любовь божью, живое дыхание покоя, которое вновь явится в мир.

«Женщина, когда рождает, терпит скорбь, потому что пришел час ее; но когда родит младенца, уже не помнит скорби от радости, потому что родился человек в мир»⁷.

Но ведь, собственно говоря, до крайности странно и вообще нечто пустое, когда современные художники стремятся выразить нечто новое, а при этом пользуются старыми образами, прибегают к помощи языческих богов и аллегорических персонажей! Разве не должно быть так, чтобы прежнее — красота — пребывало всегда, но чтобы красота вечно обновлялась, вечно менялась в своих образах, словах и цвете, а не наоборот? Это, думается мне, самое что ни на есть неискусство, и к нему, когда с

наступлением нового времени мир вновь разделится надвое, прилепятся те, что окажутся среди плевел.

Мне недавно очень захотелось перечитать Откровение Иоанна; мне теперь оно не кажется столь уж невразумительным.

XI.

Людвигу Тику. 29 марта 1805 года

В течение лета я совершенствовался в применении красок и благодаря этому достиг ясности относительно исполнения четырех времен дня. Поскольку вы живете среди прекрасных картин, то достаточно будет намеков, чтобы вы поняли меня, и поняли, во что разрешается все целое, после того как оно сложилось в своих формах.

Пользуясь чудесной сущностью трех несмешанных красок, мы ничего не можем довести до конца, если только не абстрактно, потому что Рай этот закрыт для нас; однако свет пришел в мир, и мир его не познал¹, и свет пронизал грех и достиг преисподней, дабы был возвешен и духам адовым; но прежде того умолкло ликование духов света в гробовой тишине, и темные воды в глубине вздрогнули и запалились от криков ужаса адовых. Но от смерти и преисподней мир избавлен тем, что Христос претерпел смерть ради мира, и крестным распятием возмещен нам свет небесный в вере, и кто верует до смерти, воспримет венец жизни.

В природе пробудилось теперь для нас зеркало его славы, и дни и годы, клубясь, текут ему вослед.

Я намеревался наметить (в своих картинах) поразительное различие между красками невидимыми и видимыми или прозрачными и непрозрачными². Собственно говоря, все краски прозрачны, но они становятся плотными благодаря добавлению в них белил и сажи. Действие ясной лазури существенно отличается от нанесенной на полотно плотной массы смешанной краски. Пользуясь красками, мы всегда пользуемся не теми, какие подразумеваем; наши краски подчиняются закону, от ига которого освобождаются лишь тогда, когда мы строго исполняем закон в надежде и вере на лучшую судьбу красок, что превышает наш рассудок.

Подобно тому как свет солнца, преломляясь, дает три основных цвета и их же прежде того скрыто содержит

в себе, так и наше время струится через крест, образумый так:

светлое
белое черное
темное

Если в первой из моих картин по всему разлита ясность, светлота («Утро»), которая, продолжай она только расцветать, разрешилась бы в свет, то на второй картине («День») являются земные плоды и земное совершение вместо небесных плодов и совершенств и природа изнемогает в белизне, вместо того чтобы перейти в совершенство света. Так в плодах возникает томление, разрешаясь темным пламенем, затем Солнце опускается среди темной тревожности мира («Вечер»), и в момент восторга природа ликует,— кажется, все телесное готово раствориться в звучании безмерных пространств, но на небе вялость овладевает надеждой, а на земле ядро (зерно) закрывает врата жизни. Пока наконец на последней картине («Ночь») не становится явным все, что только способно выносить свет, и не гибнет зерно, умершее с верой³; тут гении расстаются со своими цветами, и свет и звук созерцают себя друг в друге, единые и нераздельные в своем существе.

Хотелось бы мне, дорогой Тик, чтобы либо Вы понимали меня, либо я сам умел изъясняться понятнее.

ХII.

И.-Г. Циммеру. 24 января 1806 г.

Дорогой друг, благодарю вас не только за вашу добрую память обо мне и за подаренный «Волшебный рог мальчика»,— еще дороже мне ваше постоянное дружеское расположение ко мне, которого я никогда не забуду; я не опасаюсь, что мы когда-либо разойдемся в главном, сколь бы по-разному ни трогало нас, ни влекло к себе, внутренне и внешне, живое выражение природы, и не испытываю на этот предмет никаких сомнений.

Невозможно, взяв в руки присланную вами книгу, не проявить самого живого интереса к ней,— всякий вспомнит либо о своем окружении, либо о тех обстоятельствах, при которых пришлось услышать ему ту или иную песню, а, может быть, выпадает на долю слышать и теперь. Правда, сразу же бросается в глаза сначала то, что многое

из напечатанного здесь ты сам знаешь или слышал в более полном виде, а потом другое — что многое стало более плоским от перевода на верхненемецкий язык¹. Каждой настоящей народной песне, балладе, сказке и т. д. всегда присущ свой оттенок духовности, так цветок не бывает без тычинок,— издатели это почувствовали. Такой оттенок нередко заложен в сюжете, в материале, но обычно все же — в том, какова песня и какими средствами она пользуется. Гердер был прав в том, что песни надо печатать с мелодиями, которые придают огромный интерес даже и всему тому, что очень далеко от нас; не то ли же самое и с наречием, на котором исполняется такая песня, так что стоит задуматься над тем, не следует ли запечатлеть такие песни именно во всей их прелестности, то есть как раз в самом что ни на есть мимолетном, что свойственно им,— запечатлеть их в виде распускающегося бутона, каким они и являются перед нами? Такой миг цветения бывает во всем, не только в великом и могучем, но вообще во всем живом, он влечет нас к себе, и тот, кто стремится запечатлеть именно его, тот в конце концов видит и бутон и самое растение — итог длительных усилий многих поколений, как это и бывает в любом искусстве. Если уж сравнивать, то можно сказать, что живопись еще в самых своих началах стремилась изобразить цветение, то есть именно самое мимолетное, что стало возможным лишь в конце, когда растение достигло максимальной высоты. И подобно тому как растение во всей своей пышности цветет только один миг, так что, видя его, забываешь спрашивать, как это все произошло и каким путем развивалось, люди тоже забывают за одним о другом, и если тут кто-нибудь начинает делать что-либо так-то, не спросивши себя сначала, что он делает, то это в свою очередь похоже на то, как если бы листья растения пытались воспроизвести расцветку цветка,— а что при этом получается? Что получается, мы видим всякой осенью: дело заканчивается скверно, и если бы только зерно не пребывало, по счастью, сокровенным в почве, то откуда бы вообще появиться новой зелени?

Посылаю Вам две нижненемецкие сказочки² — вроде тех, какие рассказывают детям их воспитательницы. Редко услышишь их в столь полном виде, и я очень старался записать их так, как слышал. Вы ведь понимаете нижненемецкий, и Вам будет нетрудно найти соответствующую

интонацию при чтении или хотя бы вообразить ее себе. Тон обеих весьма различен. Первая, в сущности, возвышенно-патетическая, чему очень способствует рыбак, жалкий и решительно безразличный ко всему. Вторая не столько печальна, сколько меланхолична и часто переходит в веселый тон. Если бы кто-нибудь взялся собирать такие сказки по-настоящему и имел бы в себе дар сразу же схватывать именно подлинное, то труды его окупились бы,— нельзя только забывать, что такие вещи рассчитаны на устный рассказ, не на чтение.

XIII.

К. Шильденеру. Март 1806 года

Как и времена дня, год с его четырьмя изменениями — цветением, зачатием, рождением и уничтожением — беспрепятственно течет, журча, как ручей, у меня в голове, так что мое безраздельное томление по этому вечному чуду само собой возрождается вновь и вновь, и по обычаю художников последним среди времен года должна была бы стать весна — время цветения, пора невредимая среди всеобщей пагубы, рождающая по земному обыкновению все последующие времена, но — увы! — наше мировое время — это осень, вслед за которой наступит погибель; блажен, кто восстанет из праха!..

XIV.

И.-Г. Квисторпу. 26 июня 1807 года

Мое первое и главное стремление теперь — проработать до полной завершенности «Времена года» в том виде, в каком я их составил, и если в период их возникновения весь мой идейный мир стремился обрести выражение, то теперь я буду твердо следовать этим идеям, воссоздавая замысел в масле. Если же Вы полагаете, что, занятый иным делом¹, я не найду достаточного времени для основательной живописной практики, то я не в состоянии что-либо этому противопоставить кроме своей веры в то, что ясное осознание одной картины освобождает нас от множества других экспериментов (хотя и не от всех); помимо того, я полагаю, что хотя старые мастера и постигли тайны природы эмпирически, но что опыт, свидетельствующий об утрате самых основных, самых

первоначальных принципов их искусства, доказывает нам, что они *не познали* эти тайны и что коль скоро эпоха настаивает на том, чтобы мы теоретически осваивали все, что познаем,— это совершенно очевидно,— то мы обязаны (ведь все равно мы не способны плыть против течения и в одиночку возноситься до того величия, до какого не сумели подняться соединенными своими усилиями итальянские и нидерландские мастера) следовать своим идеям с чистотой и добросовестностью и постигать их во всей их значительности, так чтобы устремления нашего времени направлялись в ту самую гавань, что и устремления всех великих художников. Этим мы будем спешествовать делу человеческого рода, где искусству отведена роль столь лакомой пряности. Немыслимо, чтобы в такую эпоху, как наша, когда возможности художника столь ограничены, а напор идей столь велик, немыслимо, чтобы работа над одним-единственным произведением в течение всей жизни, над таким произведением, которое со всей ясностью и полнотой распространяет новый, весьма удовлетворительный взгляд на действие природных сил, не произвела бы впечатления большего, нежели если бы мы стремились написать как можно больше картин, просто для того, чтобы вполне овладеть живописной техникой. Каждый чувствует, куда ведет его дорога, но если не знает, то как же сможет он разъяснить этот свой путь? Но я знаю твердо одно,— лишь веруя, что путь этот станет для нас явным, лишь неутомимо трудясь в такой вере, мы можем и непременно будем рождать на свет доброе, если даже результат наших усилий будет несколько отличаться от того, на что мы надеялись, и я знаю также, что мы должны, что мы обязаны быть готовы чистосердечно и искренне признавать за благо все то доброе, что создается бесконечно разнообразными индивидуальными взглядами на мир,— если даже весь наш труд, все наши усилия ничто перед этим достигнутым благом.

XV.

Рубрики к «Четырем временам года»

Утро есть беспредельное озарение вселенной.

День есть беспредельное формосложение творения, за-
полняющего вселенную.

Вечер есть беспредельное уничтожение существования, возвращающегося в исток вселенной.

Ночь есть беспредельная глубина осознания нетленности существования в Боге.

Таковы четыре измерения сотворенного духа. Бог же творит все во всем; кто возьмется лепить форму, как он,— касаясь сотворенного?

Август 1807 года

XVI.

1807 год

Если мы, желая уразуметь какое-либо явление природы, познаём его основу, а затем хотим сообщить другому то впечатление, которое произвело на нас это явление, притом так, чтобы он постиг его как целостный эффект, а не как, скажем, последовательный рассказ, то мы непременно должны обратиться к характерным знакам, располагая их так, чтобы они и нам самим проясняли то явление природы, которое мы намерены представить другому.

Если же мы всецело уразумели основу явления, то способны судить также и о том, как меняется внутреннее соотношение основных начал, когда они производят на нас то или иное впечатление.

Если мы хотим сообщить другому то действие, которое оказывают на нас входящие в такое соотношение элементы, мы должны как можно более отчетливо выделить такое соотношение, совершенно оставив в стороне все прочее,— то есть остальные явления, которые еще действуют в самом соотношении, поскольку ведь существует всеобщая жизнь природы. Поскольку же мы представим элементы испытанного нами впечатления в чистом виде, то и другой обретет возможность понимать подобные соотношения в природном явлении, какие распознаем в нем мы.

Характерные же знаки, естественно, требуют, чтобы их особенный характер был аналогичен тому, что, собственно говоря, должно быть произведено посредством их во всем целокупном эффекте,— иначе они не будут характерными знаками. Так, драматург сопоставляет характеры либо характерные для действия драмы, либо драматические по соотношению их свойств¹ и таким образом

получает драматический эффект. Скульптор и рисовальщик так сопоставляет фигуры по форме, положению и выражению, чтобы части целого, будучи характерными, производили целостный эффект.

Характерность знаков, благодаря которым какое-либо творение в своем единстве сливается в живое органическое целое, находится в самой ясной и в самой тесной аналогии с той общей идеей своего отношения к богу и миру, какая есть у человека; об этом недвусмысленно свидетельствуют все физиогномические устремления², направленные как на поступки, так и на внешний облик людей, когда стараются установить, какой облик или какой жест выражает величайший подъем к божественному покою, какой — предельную приниженность и приземленность и какой — все иные, еще не затронутые сказанным черты характеров. Естественная душа всякого направляет каждый раз подобные изыскания, каждый миг находит она подтверждение любым целенаправленным или произвольным наблюдениям такого свойства, а вследствие этого применение таких физиогномических наблюдений было и более всеобщим и более точным, нежели то, как применяем мы характерные цвета, — в них мы тоже располагаем характерным свойством, но располагаем лишь бессознательно.

В древности пластические художники пользовались исключительно формой и выражением, это и были знаки, с помощью которых можно было указать на те великие идеи, которые сложились в их душе благодаря глубокому проникновению в тайны природы; аналоги этих знаков в самой природе были средствами для самих откровений, и, вполне естественно, можно было представлять идеи в тем более чистом виде, что все совершалось без участия какого-либо непонятого средства (как наши краски); по всей вероятности, именно здесь и заложена причина, почему невозможно сопоставлять вершины нового искусства и высшие достижения древнего ваяния.

В качестве аналогии недвусмысленной чистоте и ясной гармонии стиля древней скульптуры стоит вспомнить древнейшие представления о вселенной: Землю окружает со всех сторон океанский поток, а на него, словно чаша или огромный свод, опирается Небо. Энергии в такой вселенной боролись между собой подобно силам и страстям в человеческой душе, и первоосновные силы природных

явлений мыслились по аналогии с желаниями и страстями самого человека,— отсюда весьма человеческое представление о незримых силах природы. И подобно тому как мировые энергии уподоблялись человеческим свойствам, так и формы тела физиогномически соотносились с свойствами духа. А коль скоро все представления о боге были аналогичны человеческому миру и все самое великое во вселенной происходило все же наподобие людского, то все это и можно было представить лишь посредством человеческого облика; ведь благодаря рефлексии аналогия человеческого облика выходила за пределы первоосновных соотношений человеческого духа, самым тесным образом смыкавшихся с представлениями о божественных силах, и тесно прилегалала к самым возвышенным идеям. А коль скоро все такие представления можно было пластически воплотить в замкнутой форме, совершенно чистой от каких-либо прибавок постороннего, то мысль, средство и предмет и составляли чистое, неразложимое целое.

Когда же выступила живопись или когда стали прибавлять к форме нечто чуждое ей — краску, пользуясь цветом как украшением, то, поскольку вскоре начали употреблять краски с большой изобретательностью, замкнутый прежде круг не мог не нарушить прежних своих пределов³, и то же самое, что должно было приукрасить само совершенство, то же самое, будь то блестящее заполнение воздуха или пространства, окружающего человеческую фигуру, будь то цвета и цветовые эффекты, многозначительно избранные для изображения самой фигуры, не могло не подрывать со временем чистых пропорций внутренней гармонии и не противоречить безошибочности суждения о том, что подобает в разработке предмета. В этом еще, правда, не было большой беды и древнее искусство от этого еще не погибало,— до тех пор пока художники еще не подошли к совершенству в чистом изображении линии. Абсолютно все равно, было ли такое совершенство достигнуто древними, Апеллесом, или новыми, Рафаэлем, и абсолютно безразлично, умели ли древние рисовать столь же замечательно, как новые,— ведь по всему, что осталось от созданий древности и что известно о них, вполне ясно, что совершенство их умения всегда заключалось в линии. И по самому новому искусству тоже ясно, слишком ясно, что гибель начинается тогда, когда пройден предел совершенства линии или когда

начинают искать нечто более великое и значительное в совершенстве цвета.

Естественно, что всегда можно было поучиться у древних линии, потому что она была спутницей их чистой гармонии и являлась во всем своем совершенстве в изображениях богов. Но уж коль скоро человеческая душа открылась для самого средоточия цвета — для света — и коль скоро самое высшее уже не заключалось теперь в пределах человеческого сердца и пребывало вне формы, над нею, то люди никак не могли не потерять почвы под ногами, а все попытки исправить положение исходя из формы приводили лишь к самому жалкому замешательству.

Практика искусства всегда требует чистого, вполне ясного осознания средств, без этого невозможна гармония. Людям, знавшим чистоту средств древней скульптуры, все новые открытия в области цвета показались фокусами, чем-то презренным, — хотя древние творения стоят нетронутыми перед ними, а сами они не могут вернуться в древность, да древнее и не поможет им разобраться в сущности новых открытий. Итак, нет в них мужества, чтобы, оставив старину, отыскивать исконную извечную основу в самом новом, — тогда как именно это и означало бы не вводить новшества, но обрести то, что древнее древнего. То немногое, что еще сохранили они от формы древних, похоже на то, как если бы они пищали на маленькой дудке, играя на волынке, в то время как большая ⁴ гудела бы все сильнее, а они и не знали бы, что с нею делать, и пальцев на руках не хватало бы у них для такой игры.

Невозможно быть настолько тупым, чтобы изображать предметы в цвете и пользуясь красками и не заметить, что краска как вещество совсем не напоминает камень или дерево, из которого, пожалуйста, вырезай себе формы, но что краска сама по себе подвижна, сама по себе есть природная энергия, относящаяся к пластической форме, как звук к слову, что это целый мир, заключающий в себе чудесную полноту жизни. Чтобы познать этот мир в его живых проявлениях, необходимо замечать все случаи своеобразного воздействия красок, а для этого в наиболее удобном положении находится живописец, — стремясь произвести определенный эффект и ставя различные опыты, он станет замечать, насколько иначе смотрятся краски в зависимости от того, как наносить их, рождаются

ли от смеси красок новые цвета или они заглушают друг друга и т. д. Не трудно увидеть, что самым замечательным было бы открыть тот порядок, который объяснил бы нам все зримые феномены природы и вместе с тем расположил бы в ряд все находящиеся в нашем распоряжении средства изображения, так чтобы можно было усмотреть аналогию этих средств с силами природы.

Вполне очевидно, что итальянцы со времен Корреджо и вся нидерландская школа обладали весьма полным практическим знанием того, как следует наносить краски, чтобы соответствовать в том самом природе, однако, несмотря на это, из дальнейшего, а именно из того, что все это знание, не сопоставимое ни с чем по своему значению для живописи, было предано забвению или развивалось неверным путем, можно уверенно заключить, что они не понимали сути дела с полной ясностью, а потому и не привели нас к искусству вполне гармонического формосложения, каким мог руководствоваться художественный дух.

ХЕНРИК СТЕФФЕНС

Ф. О. РУНГЕ

Филиппу Отто Рунге, с которым я находился в самом тесном общении в бытность мою в Гамбурге как в первый раз, так, впрочем, и при последующих своих приездах, было тогда тридцать лет. Я познакомился с ним еще за несколько лет до того в Дрездене, где он свел дружбу с Тиком. Рунге, этот безвременно скончавшийся художник, вызвал в свое время всеобщее участие к себе, а сейчас, когда посмертное издание его сочинений пробудило память о нем, я тем более почитаю своим долгом нарисовать по мере своих способностей портрет этого во многих отношениях замечательного человека таким, каким представлялся он мне.

Портрет, помещенный на фронтиспise в издании его сочинений¹, выполнен по его собственной работе маслом и может считаться вполне удачным. Рунге был среднего роста, он был строен и отличался крепкокостным строением, что было сразу заметно по рукам и ногам, а также и по лицу. Всё же черты его лица были очень привлекательны и значительны; каждый, кто видел его, чувствовал в

нем душу поэта, наделенного богатой фантазией. Его большие, живые, умные глаза обычно как бы смотрели внутрь, они влекли к себе с неопишуемой силой. Тесно сжатые губы были нежны и тонки, и любое едва приметное движение их выдавало в нем рассудительный и острый ум. В обществе незнакомых людей он бывал молчалив и сдержан, зато охотно и легко раскрывался в кругу близких. Он был счастливым семьянином, и мне не приходится много говорить об этом. Его письма невесте и жене, как и напечатанные теперь письма друзьям, обнажают перед нами глубину чувств, и чувства его тесно связаны со всеми живописными и поэтическими идеями творчества. Не много есть на свете людей, которые казались такими чужими на этой земле. Все мысли его, и живописные и поэтические, пребывали в ином, высшем духовном мире, сам он жил в том мире, и в нем же коренилось любое его проявление. Молодые люди нередко всеми силами стремятся к тому, чтобы придать некое высшее значение своему чувственному бытию, решительно стесненному всевозможными внешними обстоятельствами, и прикрыть громкими, но пустыми словами самую низменную пошлость жизни,— такие попытки никогда ни к чему не приводят и кончаются преотвратительно; но Рунге всегда являлся в образе правды, и в его поведении не было ничего искусственного, нарочитого. Он не выбирал слов, я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь говорил так просто и так глубоко, как он; обычные люди не замечали его вовсе, но он навсегда завоевывал самую горячую симпатию всех тех, кому случалось ближе познакомиться с ним. И почти неизбежно друзья его проникались к нему таким чувством, которое вынуждало их деятельно помогать ему, так устраивать все вокруг него, чтобы внутреннее его бытие, столь чуждое миру явлений, могло развиваться и проявляться вольно и беспрепятственно. Всякий ближе знакомившийся с ним не мог не помогать ему, и это происходило с необходимостью, неизбежностью, потому что работы его весьма разнились по своей направленности, а вместе с тем были проникнуты единым жизненным принципом, так что друзья всегда с напряженным ожиданием готовились встретить новые насыщенные, живые художественные создания, о скором появлении которых они были извещены. Все это понимали друзья, родные, а прежде всего — издатель оставшихся после его смерти

бумаг, брат Рунге, живший ради него и всем ради него жертвовавший.

В кругу друзей Рунге казался ребенком — в доподлинном смысле слова. Мельчайшие события обыденной жизни наделялись поэтичностью, и любой пустяк казался ему каким-то сказочным происшествием. Я сам провел не один такой вечер, когда благодаря беседе, которую направлял он, все неожиданно приобретало какую-то приподнятость, так что, будь возможность представить все как было, перед нами явилось бы поэтическое творение из числа самых замечательных, какие когда-либо видывал свет. Тогда проявлялась и оказывала чарующее действие — немислимо было не поддаться ей — та ребячливая сила воображения, которая присуща нижненемецкому наречию; в такие вечера я слышал из уст самого Рунге две прекрасно известные и высоко ценимые в немецкой поэтической словесности сказки², что не были еще в то время ни напечатаны, ни даже записаны, и казались обе эти сказки тем значительнее, что они вступали в мир прозы не как что-то изолированное, не как заранее приготовленный текст, который декламировал бы автор, но все мы, слушатели, словно дети, проникались чудесными и жуткими настроениями жизни, так что сказки начинали казаться нам самой что ни на есть обыкновенной действительностью, а повседневные разговоры — лживыми и ничтожными.

Как бы ни отличался от Рунге своим образованием и взглядами на жизнь Новалис, но живописец на каждом шагу напоминал мне поэта. Новалис жил в многообразном мире мифов, сложившемся в ходе истории, он был погружен в исследования, в глубокие размышления, в творчество, все, что ни говорил он, шло из глубин этого мифического мира. А Рунге представлялся мне инструментом, порождающим мифы, и притом просто брошенным посреди самого холодного, рассудочного времени.

И на деле странно было наблюдать в нем наряду с богатой фантазией, которой был поглощен его ум, способность остро схватывать конкретные предметы, которые он стремился исследовать полно и всесторонне. Природа и значение цвета были крайне важны для него как художника, однако, хотя он и понимал цвет в глубоком, почти мистическом его значении, он никогда не упускал из виду чисто внешние обстоятельства, имевшие значение

для техники живописи. Было бы желательно сделать более доступными для всех результаты его экспериментов, а также тех опытов, в которых он пытался придать долговечность краскам, даже если опыты эти и не были во всем успешны. В последние десятилетия начался новый подъем живописи, после того как это искусство было либо совершенно утрачено, либо сковано малозначительными односторонними приемами, и тут люди с великим огорчением заметили, что многие из наиболее совершенных полотен самого последнего времени очень быстро потемнели. В старину художники умели придавать долговечность свежим и ярким краскам, однако такое умение, кажется, действительно перевелось в наши дни,— лишь некоторые живописцы владеют им как бы по воле случая. На этой проблеме и сосредоточил все свое внимание Рунге. Он прекрасно знал, что писали о цвете Альбрехт Дюрер и прежде всего Леонардо да Винчи. Рунге лично познакомился с одним химиком-экспериментатором из Альтоны, который долго занимался химией красок и сам полагал, что владеет немалыми тайнами. Он выдавал эти тайны не за собственные открытия, но за древнюю традицию, и Рунге не преминул вступить с ним в самый тесный контакт. Живо интересуясь делом, он завоевал доверие тайноучителя. Рунге сам поставил ряд опытов. Привели ли они, однако, к сколь-нибудь существенным результатам, мне неизвестно. Главная трудность в том, что окончательное суждение о подобном рода экспериментах можно вынести лишь по прошествии длительного времени.

Однако сочинение «Цветовая сфера», в котором он попытался конструктивно представить соотношение и степень родства всех смешанных цветов и вывести закон их гармонического соответствия, доказывает, с какой последовательностью, с какой обостренной наблюдательностью разрабатывал Рунге конкретные темы. Названное сочинение, строго ограниченное своим предметом, есть образец законченного в себе исследования, даже исследования естественнонаучного.

Рунге обратился к Гёте, и, как известно, Гёте опубликовал одно из его писем в своей «Оптике»³. Из напечатанных теперь бумаг явствует, что одно время я служил посредником в их переписке. Этот факт совершенно выпал у меня из памяти. Однако цветовая сфера, как представлена она у Рунге, совершенно независима от

какой-либо определенной теории цвета прошлого, настоящего и будущего. Как бы ни менялись взгляды на природу цвета, она сохранит свою ценность.

Хотя эта работа в своей законченности, как свершившийся факт, лежит в стороне как от больших художественно-поэтических замыслов Рунге, так и от теоретической физики, разбор ее весьма существен для всякого, кто хочет правильно оценить Рунге. В новейшее время нет ни одного художника, который столь безусловно отдавался бы своему богатому воображению,— на первый взгляд его создания напоминают сновидение с его произвольным течением, где все конкретные образы претерпевают любые изменения, теряют четкость и готовы каждую минуту исчезнуть. Однако если мы видим, что этот художник, внешне, по видимости, погруженный в мечтания, стремится охватить запутанный предмет во всех его отношениях, что он поступает при этом хладнокровно и рассудительно, вправе ли мы предполагать, что он совершенно утрачивает рассудительность, когда переходит к живописи? Не следует ли, напротив, полагать, что он столь смел и позволяет себе столь удивительную свободу лишь потому, что твердо уверен в себе, лишь потому, что у него все обстоятельно продумано? Потому, что за видимостью произвола и игры скрывается глубокая, сознательная преднамеренность? Его создания могут казаться нам загадочными, но сами загадки осмысленны, они не отталкивают нас, а влекут к себе, и мы не можем просто оставить их, не добиваясь всеми силами их разрешения.

Сколь бы радостным явлением ни было возрождение искусства в наши дни, как бы ни разделяли мы общий восторг выступившими в наше время значительными дарованиями, мы обязаны признать, что эпоха, пребывающая в таком глубоком духовном брожении, как наша, нуждается в своеобычном искусстве, которое принадлежало бы ей и только ей. А пока в наших руках лишь искусство, которое в большей или меньшей степени повторяет прошлое: Рунге был весь проникнут таким убеждением, он в этом смысле явился настоящим сыном живой, новой эпохи, в своей чистой первозданности он схож был со всем самым глубоким, что громко заявляло о себе в то время и искало тогда путей к взаимопониманию.

Все искусство — это миф, и, более того, миф находит свое чистое, законченное выражение лишь в искусстве.

Впрочем, у каждой религии, даже самой истинной и священной, есть своя мифологическая сторона, но ни одна религия, даже и самая заблудшая, не возникает из мифа. Все моменты реального существования живы в религии; в таком единстве всего живого она развивается в направлении высшего начала, превосходящего реальность чувственного бытия, вместе с тем религия стремится к своему чувственному воплощению и не обходится без него, она должна получить завершенность и на той ступени чувственного, на которой мы живем, должна обрести свою земную природу, то есть стать искусством. В этом смысле реальное бытие в самом своем истоке религиозно, как и всякое историческое явление, если только оно включает в себе свое подлинное значение, если только оно, следовательно, предстает как идеальность истории. Религия — совесть искусства и вообще всего земного дела. Однако направление в сторону искусства оказывается ограничено в движении являющейся истории узкими рамками чего-то особенного — это, в отличие от религии, не движение всего реального бытия, это поэзия, миф. В живые времена католицизма христианство стало поэтичным, а поэзия нашла свое завершение в мифологическом искусстве. Христианство не началось с мифа; тот, кто провозглашает подобный тезис, не уразумел божественного его происхождения. Однако определенная ступень земного развития завершилась такой поэзией, подобно тому как завершилась она определенными формами, какие приняли наука, государство, народная жизнь. Мы с полным основанием изумляемся глубиной божественной преднамеренности, скрытой во всех подобных образованиях, однако все они, взятые в совокупности, составляют наше прошлое, а прошлое требует того, чтобы его не оттесняли назад, но вели к высшей, внутренне более содержательной метаморфозе, в которой оно обретает более глубокое значение.

Рунге сам выразил свои взгляды на новое искусство, его высказывания доступны нам теперь во всех подробностях. Однако в этом виде они предназначались не для публики, а для самых близких друзей, то была глубокая внутренняя задача художника, и он, излагая ее своим друзьям, стремился обрести в них ее понимание и решение. Богатство самых начал этого нового искусства находилось в согласии с духовным движением всей эпохи. Новое развитие в самом своем зародыше заключало в себе

человека не как изолированное телесное и чувственное образование, но человека вместе с его миром; все природные образования должны были представить человека с его внутренней борьбой и победами, а человек в свою очередь должен был всецело стать природой. Я сам поначалу принадлежал к тем, кто по выходе в свет посмертного издания сочинений Рунге склонен был подвергать критике его излишнюю обширность. Но чем больше читал я его, тем больше крепло во мне убеждение, что печатать следовало все без исключения. Кто осмелится приблизиться с ножами в руках к этой исповеди души художника?

Арабески, с которых начал Рунге, содержали живой зародыш нового искусства; однако такой зародыш заключает в себе мощный порыв к сложению формы, многообразное, но неопределенное будущее — на него можно отдаленно указывать, о нем можно пророчествовать, но его невозможно чувственно воплотить. Композиция четырех времен дня при их первом появлении представляла нечто архитектурное; благодаря этому и все самое подвижное приобретает характер покоящегося и обретает пластичность, все три направления искусства выступают в таком начинании в своем единстве. Легко установить глубокую преднамеренность этих изображений. Знойный день, прохладный вечер, дремота ночи — эти картины, со всем своеобразием каждой из них, непосредственно обращаются к нам; однако лишь после долгого изучения этих рисунков выходит наружу глубоко скрытый в них смысл, благодаря которому образы превращаются в многозначительные письма, фигуры — в слова, а самые существенные слова — в фигуры. Выражение «символ» в применении к ним было бы слабым, неверным; в символе все равно всегда заложено что-то от внешней сопряженности облика и слова, никому не приходит в голову называть слова символами мыслей, тогда как верное слово совершенно точно выражает мысль и на этих рисунках любая фигура есть совершенно точное выражение слова. Гёррес рискнул дать в «Гейдельбергских ежегодниках» описание этих рисунков, что ему удалось⁴, и, хотя при существующей неспособности вполне совершенно понимать язык таких образов толкование всякий раз становится иным, как только приходит новый толкователь, а от этого приобретает какую-то произвольность, вполне можно утверждать, что длительное изучение этих рисунков, даже если оно и на-

чинается просто с гипотез, все же снова и снова побуждает к более глубокому их исследованию, так что в итоге складывается некое предчувствие совершенно ясного уразумения всех выражений, а когда загадка разрешена, исчезает и видимость произвола.

Я не назвал среди времен дня утра,— Рунге не был доволен этим своим рисунком⁵. Более позднее, более ясное по замыслу изображение утра Рунге прислал мне незадолго до смерти. Это единственный рисунок цикла, который был выполнен также и в масле⁶. На картине цвета выступают в своем мистическом значении. Полотно находится в собственности брата художника, и если как живопись оно может быть сопоставлено с творениями великих мастеров, то нельзя забывать о том, что эти творения были художественным завершением прошлого, а картина моего друга — лишь несовершенное начало нового искусства. Я сохраняю как сокровище рисунок, исполненный художником для меня; он литографирован в Гамбурге⁷. Мне хотелось бы обратить внимание на контраст между Утренней зарей и лежащим на спине играющим младенцем на этом рисунке⁸. Ребенку естественно лежать на спине, этим он отличается от всех животных; как раз то обстоятельство, что новорожденное животное очень рано учится ходить, означает непрекращающуюся опеку природы над ним. Беспомощное дитя бывает жалко, однако именно оно отпущено природой на волю, перенесено в иной, более высокий мир, оно рождено, чтобы носила его на руках Любовь. Когда к концу первого года своей жизни дитя, свободное от одеял и пеленок, вольно играет, лежа на спине, то нет более священного выражения для утренней зари, нежели эта сцена. Еще когда дитя кормят грудью, оно знает свои руки; члены тела, коль скоро они призваны действовать, тем самым уже бегут рефлексии,— как раз если ребенок слишком много занят рассматриванием своих ручек и пальчиков, вполне вероятно предположить в нем болезнь. Однако в первые месяцы жизни ножки почти неподвижны, они словно и не принадлежат дитяти, однако какое-то внутреннее предчувствие привлекает к ним внимание ребенка,— так впоследствии привлекают его другие дети, в которых он бессознательно чувствует возможность совместного развития на одной и той же возрастной ступени. Рассматривание переходит в оживленное движение. Дитя без конца, неутомимо шеве-

лит, сучит, играет ножками; в таком движении еще нет ничего напоминающего ползание или ходьбу, и, кажется, ребенок все еще не может ни ползать, ни ходить, однако, хотя ничего такого он еще не умеет делать, в нем словно живет неясное сознание того, что вскоре он встанет на ноги и побежит,— пока же дитя занято предварительными упражнениями, я бы даже сказал, этюдами, которые готовят его к будущей деятельности. Дитя еще не умеет говорить, его лепет не содержит элементов речи, как сучение ножками не содержит элементов ходьбы. Однако что же такое это восторженное гульканье, которым никак не может насладиться дитя? Закрытый, но все набухающий изнутри бутон речи... Всякая мать, глядя на то, как играет ее дитя, носит в своей душе небеса уверенности и надежд.

О греческом скептике Пирроне рассказывают, что однажды в страшную бурю, когда судну грозила гибель и вся команда была в отчаянии, он указал рукой на преспокойно спавшую свинью и прибавил: таким должен быть философ⁹. Как непохожа на философа мать, погруженная в созерцание восторженного дитяти (как само дитя погружено в себя самого), забывающая при нем обо всех жизненных бурях и в своем безмолвном поклонении ему видящая, как загорается на небе утренняя заря, из неисповедимых своих глубин обещая приход светлого, ясного, изобильного дня любви. Хранительные духи окружают дитя, материнская любовь своими закланиями удерживает их вблизи младенца, чтобы они служили ему; надежды дитяти, восторг бытия, чреватого грядущим,— все возвещает наступление дня, и дитя, лежащее на спине, служит самым прекрасным изображением мира, что прорастает из своего зародыша.

На рисунке художника ангелы молитвенно склоняются пред неисповедимостью ангельского воинства,— оно, сплотившись и сплотившись, взошло на небе Утренней зарей и только что, в это самое мгновение, вочеловечилось, приняв образ дитяти, а мать, парящая между ангелами и дитятей, опосредствует все, ибо целое бытие стало дитятей, а играющее и лепечущее дитя носит в себе мир.

Но такое дитя и искусство художника; нужно самому стать младенцем, чтобы постичь его в самой глубине. Искусство, говорим мы, является в художнике дитятей, но в художнике заключен мир грядущего, все умение ребенка, учащегося ходить, брать предметы и говорить, сам

художник в одно и то же время и любящая, заботливая мать и дитя. Всеобъемлющее обучение и рассудительное исследование больше, нежели абстрактная возможность, в них — будущая реальность жизни ребенка, а поэтому и все окружение получает подлинное свое значение от самого искусства с его поступательным развитием.

Так и следует рассматривать начала искусства у Рунге — как дитя, лепечущее и сучащее ножками, наделенное неприметностью развития и преисполненное великих надежд. Игра среди цветов и детей, понимающих друг друга, обещает нам, что наступит для искусства день, однако день еще не наступил, а что и эта бесполезная по видимости игра не пустая, доказывается глубокой преднамеренностью, скрытой в ней, словно в органическом бытии ребенка.

Мое знакомство с Рунге, тесный союз с ним впервые вызвали в моей душе представление о новом искусстве, о новой поэзии; я чаял их, и до сих пор они стоят передо мной словно живая надежда на будущее, хотя первые звуки поэзии, которая должна была провозгласить художественное завершение мифа искусством и наполнить его жизнью, и отзвучали в сказочном мире Тика, с его тоже ребяческим лепетом... Рунге был обречен; его чахоточная конституция решительно заявляла о себе, красные пятна, выступавшие на щеках, говорили о близящемся конце жизни, и ощущение глубокой тоски пронизало меня, когда простился я с ним в последний раз.

АДАМ МЮЛЛЕР

НЕЧТО О ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Человек приходит в мир, испытывая неутолимую, бесконечную жажду желаний, а мир достаточно богат, чтобы дать ему больше, чем он требует. Жар сердца находит для себя спасительную тень, внутренний пыл — прохладную волну, для всякого томления есть своя даль, и для души, стремящейся к покою безмятежности, уже уготовано без счета тайных, скрытых, окруженных со всех сторон уголков.

Так и пейзажные формы, пока жизнь неукоснительно движется вперед, обретают значительность для души: и де-

рево и пологий скат холма — все тихо напоминает нам о каком-нибудь прекрасном побуждении, луч солнца, вдруг осветивший местность, словно заключает в себя предсказание, и тайнописью зрятся очертания облачка на небе. Как бы различны ни были звуки, пробуждаемые в душе разнообразной местностью, но всех их гармонически связывает постоянно повторяющийся основной аккорд. Ведь где бы ни был человек, его глаз всегда поставлен так, что он не может не обнимать единым взором и небо и землю,— намек душе всегда поступать точно так же. Все непосредственное окружение человека, его хижина и деревья в саду, все это в неподвижных, твердых и ясных формах противоположности выступает на фоне лишенного формы, текучего эфира; когда человек поднимает глаза, то видит больше и дальше, тогда очертания земных предметов размываются, цвета их становятся мягче, воздух и земля, кажется, сливаются и с кроткой доверительностью меняются местами: облака — это словно земля, перешедшая на сторону неба, а реки и озера — небо, перешедшее на сторону земли, а в самой дальней дали границы стираются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя сказать, где кончается земля и начинается небо. Такой представляется человеку самая ранняя пора детства со скалистых круч настоящего: небо и земля родственны друг другу, однако память о давних днях сделалась какой-то монохромной, словно выветрилась, подобно камню; иначе и не может быть, потому что даль одинаково верно отображает начало и конец — наступление дряхлости, когда стихии не рушатся грозно, а тихо и мирно сочетаются друг с другом.

К основному аккорду льнут и отдельные гармонические чувства, которые, возможно, будут пробуждены в душе рассеянными частями ландшафта; к аллегории целого мира льнут малые аллегории и грезы без числа,— единая великая божественная мысль направляет все малые апофеозы, которые так милы человеку в окружающей его природе. Поэтому пейзажная живопись, скорее, аллегорична, нежели пластична, она склоняется на сторону искусства речи и звука, и если ваяние сжимает вечность в единое мгновение, то пейзажная живопись представляет ее символически как ряд, я бы даже сказал — как последовательность пространственных мгновений.

Нет нужды в том, чтобы упомянутый мною основной

аккорд всякий раз был ясен холодному рассудку, нельзя утверждать и того, что теряющаяся в дымке даль должна непременно присутствовать в каждой картине,— довольно того, чтобы душа чувствовала, будто отрывает ее от земли некая кроткая сила, волнует дуновение невидимого духа, благодаря чему и приобретает такую прелесть любая частность, на какой остановится взор. Отчего такое очарование в картинах мрачных состояний, меланхолических настроений природы, бурь, ненастий,— если не проникают в чувства, как в трагедию, черты мирового духа, возвышающегося и над настроениями и капризами?

Наши современники, наверное, не способны объять сразу многое, а может быть, схемы и цеховые правила стали их второй натурой, но только им хочется, чтобы дары природы и людей выпекались отдельными порциями, чтобы наука была сама по себе и искусство — тоже само по себе; иначе я, исходя из своих предпосылок, показал бы им, что самая сокровенная сущность пейзажной живописи есть нечто религиозное. Но тогда пришлось бы рассчитывать на простоту безыскусного чувства зрителей и требовать от живописной композиции не просто сентиментально-трогательного настроения и от видовых картин не одних слащавых воспоминаний о красивых местностях и приятных часах, проведенных в пути.

Но только кто будет ждать, что подобные замечания повлияют на художественные вкусы, господствующие у нас? Ведь теперь покупатели смотрят на картины как на сувениры; есть спрос на портреты и ведуты, а все остальное люди принимают к сведению, рецензируют — и идут себе своей дорогой.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ

ПИСЬМО ПРОФЕССОРУ ШУЛЬЦУ
от 8 февраля 1809 года

Дорогой профессор! Вы просите в последнем письме, чтобы я изложил Вам свои мысли об алтарном образе; но тогда его не было в моем распоряжении. И вместо

этого я изложил Вам свои мысли о другой картине. Теперь же направленная против меня статья г-на фон Рамдора служит мне поводом для того, чтобы записать относящиеся к алтарному образу мысли. Мысли эти вплетены в краткое возражение на статью. Я сам написал его, хотя и выступаю в нем в третьем лице; не знаю, зачем я так поступил. Многие уже советовали мне отдать эту статью в печать, и я, собственно, не против этого, а для того чтобы решить, очень хотел бы узнать Ваше мнение. Я предполагаю, что Вы читали статью Рамдора; если нет, то сначала прочитайте ее, потому что иначе моя покажется Вам очень странной.

Если бы картина живописца Фридриха была исполнена согласно с признанными, освященными веками правилами искусства, то есть, говоря другими словами, если бы Ф. воспользовался костылями и не был столь дерзок, чтобы ходить на собственных ногах, право же, г-н камергер фон Рамдор и не шелохнулся бы. Если бы Ф. ходил по проторенной дороге, где всякий осел тащит свой мешок и куда устремляется всякий встречный и поперечный, потому что ходить там не опасно и знаменитые художники древности выставлены там на целые тысячелетия в качестве примеров и образцов, право же, к[амергер] ф. Р. промолчал бы. Но не сами художники выставили себя здесь, нет, самонадеянные критики представили их нам в качестве путеводной нити. Потому что те старые, почтенные мастера прекрасно знали, что пути, ведущие к искусству, бесконечно различны, что искусство — это, собственно, средоточие мира, средоточие высшего духовного устремления, и что художники со всех сторон окружают эту точку центра. Так что легко может случиться, что два художника движутся в противоположном направлении, но к одной точке.

Ибо различие выбранной позиции — это различие душ и оба художника могут достичь одной цели, двигаясь в диаметрально противоположных направлениях. Только ограниченные, бессердечные критики искусства, сочинения которых испортили и охладили не одну нежную душу, только эти критики могут воображать, что есть единственный путь к искусству, а именно тот, который сами же они и предписывают. Будь картина Ф. лишена всякой ценности, несомненно, камергер дружески протянул бы ему руку и не выступал бы как его противник.

Обычное и дурное пропадает само собою, а хорошее, что появляется порой, надо поддерживать.

Однако почему Ф. не изложил с самого начала свой взгляд на пейзажную живопись к [амергеру] ф. Р.? Почему не спросил он у этого просвещенного знатока искусства, одобряет ли тот его или нет? Так и получай, что заслужил,— головомоюку от Р. за то, что проявил своеволие. Что проку, если картина нравится толпе,— г-ну ф. Р.-то она не нравится!

Беда, если кто видит так, как к [амергер] ф. Р.: ужасы времени, лик близящегося варварства, черно как ночь, оно упрямо шагает... с презрением попирает стопою все правила — все узы — все цепи, которыми люди готовы связывать дух, только чтобы остался он на проторенной шоссейной колее. Разве художественный дух нашего времени не привержен — со своей дурацкой верой, заслуживающей только, чтобы ее оплакивали,— разве не привержен он какой-то выдуманной духовности, притом совершенно расплывчатой? Разве не следует он, послушный, как дитя, даже как-то ребячливо, любому священному движению своей души? Разве не верен он любому своему благочестивому предчувствию, не слепо покорен ему, как будто это безусловно самый чистый, незамутненный источник искусства? Притом не спрашивая, не проверяя, одобряют ли все это Клод Лоррен, Никола и Гаспар Пуссены и Рейс-даль и, что куда существеннее, некто к [амергер] ф. Р.?

Эффект, или, говоря по-немецки, воздействие картины,— сильное доказательство в ее пользу¹; если только воздействие правдиво, если оно направлено на истину, на благородство. Если картина действует на зрителя как нечто душевное, создает в нем прекрасное настроение, тем самым она выполнила первое требование, какое предъявляется к художественному произведению. Как бы ни была она плоха по рисунку, цвету и живописи. Если же картина не трогает чувствующего зрителя, если она оставляет его холодным, то, сколь бы ни была она образцова по форме и цвету, все равно она не может претендовать на то, чтобы именоваться подлинным произведением искусства, а может претендовать лишь на прекрасную ловкость. Но совершенное произведение искусства соединяет в себе и то и другое.

Описание картины.

На вершине горы воздвигнут высокий крест, окружен-

ный вечнозелеными елями, и вечнозеленый плющ обвивает основание креста. Заходящее Солнце бросает свои последние лучи, и в пурпуре вечерней зари светится Спаситель на кресте.

Описание рамы.

Рама, как нам известно, не просто изготовлена с согласия художника, но полностью согласно его указаниям. За все неправильное в композиции рамы отвечает не скульптор Кюн, а исключительно живописец. Стороны рамы образуют две похожие на готические колонны. Из них поднимаются пальмовые ветви, образующие свод над картиной. В пальмовых ветвях — пять головок ангелов, все они молитвенно смотрят вниз, на крест. Над средним ангелом в чистом серебристом сиянии стоит Вечерняя звезда. Внизу, посредине вытянутого в ширину прямоугольника, — всевидящее око, заключенное в треугольник и окруженное лучами. Хлебные стебли и виноградные лозы склонились по обеим сторонам над всевидящим оком. Это следует толковать как указание на плоть и кровь Того, кто пригвожден к кресту. Рама оканчивается внизу тремя ступенями.

Язык живописца Ф. не слушается к[амергера]², и я убежден, что когда художник говорит у него, то Ф. наверняка так не говорил. Конечно же, у картины есть толкование, пусть к[амергер] никак и не возьмет его в толк! Конечно же, это намеренно, что Иисус Христос, прибывший к крестному дереву, обращен лицом к заходящему Солнцу — образу вечного животворящего Отца. С учением Иисуса³ умер древний мир — время, когда Бог-Отец непосредственно гулял по земле, когда он говорил Каину: почему ты огорчился и отчего поникло лицо твое?⁴ Когда в громах и пламени даровал он скрижали закона⁵, когда он говорил Аврааму: сними обувь свою, ибо священна земля, на которой ты стоишь!⁶ Солнце это закатилось, и Земля не могла удержать прощальный свет. Но сияет, из чистейшего благороднейшего металла, Спаситель на кресте в золоте вечерней зари, и смягченный блеск отраженного сияния простирается на землю. На скале воздвигнут крест, несокрушимо твердо стоит он, как вера наша в Иисуса Христа. Вечнозеленые во все времена года, стоят вокруг креста ели, подобно надежде нашей на Распятого. Говоря, что Ф. совершенно изгнал воздушную перспективу со своей картины⁷, к[амергер] не прав, но

если бы он сказал, что перспектива выражена слабо, то оказался бы прав. Если к [амергер] видит темноту там, где другие ясно различают предметы, картина не виновата, а виноваты его слабые глаза.

Ф. не признает безусловного требования, чтобы на пейзажной картине изображалось несколько планов⁸. Не признает Ф. и того, что живописно лишь возможно большее разнообразие формы и цвета, что рядом с прямой непременно должна быть кривая, что если одна из линий, прыгая из стороны в сторону, зовет нас радоваться, то рядом другая должна тянуться медленно и скорбно и если одна из линий постепенно теряется в кустах, то другая должна дружески протягивать нам «Уранию» Рамдора⁹, а третья — раскидывать перед нами правила искусства, сочиненные по доброте сердечной. Короче говоря, Ф.— заклятый враг так называемого контраста. Он считает нелепым желание высказываться посредством противоречий (так понимают контраст люди плоские и грубые). По его мнению, любое истинное произведение искусства должно высказывать определенный смысл, трогать душу зрителя и направлять ее к радости или печали, к меланхолии или веселью, но не пытаться перемешать все чувства, сбивая их мутовкой. В произведении должно заключаться желание быть чем-то одним, и эта единая воля должна вести через все целое, а на всем отдельном должна лежать печать целого,— а не так, как если бы множество людей прикрывали лъстивыми словами коварную злобу.

Контраст, говорите вы,— это правило из правил, основной закон искусства. Но только для вас, потому что вы контрастируете с духом, будучи лишь телами,— вот так!

Если сердце и душа человека охладели, в них уже не может жить искусство. Г-ну ф. Р. природа потому кажется безжизненной, что он бесчувствен к природе.

Ф. прощает г-ну ф. Р. его грубости, Ф. прощает язычнику, полагающему, что христианский предмет выбран ошибочно. Сначала к [амергер] жалуется, что на картине царит мрак, а потом утверждает, что видно слишком много всего¹⁰. Злобная ложь к [амергера], будто крест освещен снизу, заслуживала бы отповеди,— слишком видна в этих словах хитрая и лъстивая кошачья натура. Крест вообще не освещен, он лишь блестит в лучах вечерней зари. К [амергер] отсылает Ф. к Лерессу¹¹, а я хочу

напомнить к [амергеру] восьмую заповедь¹²: не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего.

Но если виден воздух за скалой, почему бы не видеть и лучи?

Ф. признает, что розоватая окраска воздуха ошибочна, что она вызывает сомнения, наступает ли утро или вечер, и что горé, как изображена она, недостает завершенности. Однако заслуживает презрения низость, с которой говорит к [амергер] ф. Р. обо всем этом. К [амергер] все более бесстыж! Ведь он пишет так, если бы видел Ф. сидящим за столом перед вылепленной из глины и воска моделью горы и срисовывающим ее!¹³

Г-н ф. Р. полагает доказанным, что Ф. создал далеко не хорошую картину¹⁴. Может, он и прав; по крайней мере сам Ф. убежден в том, что его работе присуще много ошибок и недостатков,— он только не убежден в том, что картина эта никуда не годится. Однако, убежденный в ошибках и недостатках своей работы, Ф. еще более убежден в низости г-на ф. Р., который, как представляется, собирался выступить как наемный убийца его спокойной жизни.

Эта небольшая статья не написана ни в защиту Ф., ни в защиту его картины, и автор, пользуясь представившимся случаем, лишь излагает любителям искусства его взгляды на искусство, на то, что для него в искусстве свято. Что же до г-на ф. Р., то он умалил не Ф., а самого себя, выставив себя у позорного столба как человека без сердца, как лгуна и клеветника!

Я обошел молчанием последнюю страницу статьи г-на ф. Р., ибо читать это мерзко. Вообще не легкая задача — дочитать его статью до конца.

КАРЛ ГУСТАВ КАРУС

ФРИДРИХ-ПЕЙЗАЖИСТ

Кто перенесется на пять-шесть десятилетий назад, в прошлое пейзажной живописи, преимущественно немецкой, тот эту ветвь искусства, во многих отношениях принадлежащую именно новым временам, застанет в самом плачевном положении. Нити воспоминаний, восходящих, с одной стороны, к Рейсдалю, Эвердингену, Ватерлоо, с другой стороны, к Клоду Лоррену, Пуссенам, Сальватору

Розе и Сваневельдту, вьются все более вяло, лениво, и поэтому наряду с ведутами, в которых художники, следуя примеру обоих Каналетто, добиваются еще довольно значительных результатов, стала широко распространяться такая пейзажная живопись, которую можно было принять, собственно, только как роспись обоев — чуть потоньше обыкновенной¹. На переднем плане несколько манерно написанных деревьев слева и справа, развалины древних храмов или скалистые утесы в стороне, в центре стаффажные фигуры, конные или пешие, по возможности река с мостом, пасущийся скот, на заднем плане в голубой дымке горы и над ними осязательно выписанные облака — вот примерно и все, что считалось тогда пейзажем. Начинаешь просто удивляться, когда видишь теперь картины, скажем, Филиппа Хакерта, а ведь он был из числа наиболее талантливых живописцев своего времени и даже самого Гёте занимал настолько, что тот собирал и внимательно изучал материалы о нем!..² Так много работ, так много живописцев, у которых время отняло всю привлекательность свежести и новизны, всю прелесть того, что отвечало потребностям своей эпохи и обеспечивало им успех у публики; оказалось, что они лишены и духовности и верности природе, что они начисто лишены фантазии, которая говорила бы что-либо душе, и что поэтому теперь их вставляют в рамы и развешивают по стенам художественных галерей разве что ради полноты представления об истории. В пейзажах англичанина Уилсона можно было видеть преувеличенное подражание Клоду, тогда как у Гесснера и Мехау³ господствовал слащавый или академический стиль пасторали; можно даже считать отличительной чертой тогдашнего времени то, что в Дрездене, городе, пользовавшемся авторитетом во всех делах искусства, особенно славились пейзажные полотна Александра Тиле, выполненные в обойной манере. Если прибавить к этому взгляд на искусство и суждения, восходившие ко временам Готтшеда и отстаивавшиеся Зульцером, Хагедорном и Рамдором⁴, то совершенно невозможно сказать, как можно было выбраться из этого болота и подняться после такой глубины падения, к чему помимо пейзажной живописи были причастны как историческая живопись, так и скульптура.

Не наша задача излагать сейчас, как и для всех этих искусств всходила постепенно утренняя заря, как отозва-

лось в них вулканическое потрясение 1789 года, изменившее облик всей Европы и нашедшее отклик как в науке, так и в искусстве, — нам в нашем введении важно лишь привлечь внимание к тому, что в этом случае — самое главное и очевидное, к тому, что в пейзажной живописи именно Фридрих, с его глубокомыслием и энергичностью, вторгся в это застойное болото прозаически-обыденного искусства и совершенно уничтожил его своей горькой меланхолией, так что на месте прежнего поднялось новое, своеобразное, светлое художественное направление.

Мы не собираемся выдавать его подход к пейзажной живописи за единственно истинный, а тем более его направление — за единственное, какому надлежит следовать, однако все, кто хочет — и еще может — восстановить в памяти прежнее состояние этого искусства, с его тривиальностью и с его эпигонством, сразу же почувствуют, как должно было возбудить, как должно было даже потрясти всякую восприимчивую душу возникновение нового и столь первозданно духовного направления в искусстве, какое открылось у Фридриха. Характерным свидетельством такого воздействия навсегда останутся слова Давида Анжерского, скульптора тоже своеобразно поэтичного в своем творчестве, — слова, сказанные им, когда автор настоящей статьи познакомил его с лучшими работами Фридриха и с самим художником: «Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage»⁵.

И эти слова, несомненно, подтвердит всякий, кто имел возможность внимательно рассмотреть большие работы Фридриха, созданные в его лучшую пору, например два великолепных полотна в королевском замке в Берлине, «Аббатство в дубовой роще зимним вечером» и «Странник на берегу моря»⁶, или «Распятие на холме с соснами после заката солнца» (в Течине, замке графа Туна в Богемии)⁷, картину, вызвавшую в свое время журнальную полемику, — все это вещи, рядом с которыми нельзя поставить ничего, что достигало бы их своеобразной красоты и глубины мысли; однако достаточно посмотреть для этого и его небольшие картины и рисунки, всегда отличающиеся остро выявленным характером.

Теперь Фридрих умер, за несколько лет до этого вся его духовная и художественная деятельность прекратилась вследствие апоплексического удара, однако еще на дрез-

денской выставке 1840 года были показаны его работы, среди которых выделяется как раз одна из последних написанных им картин⁸; эти работы доказывают, что до последних лет жизни в творениях Фридриха, художника, которому присуща редкостная несокрушимая своеобразность, царил все тот же, прежний, глубоко меланхолический и духовно живой романтизм поэзии. Именно поэтому я считаю крайне важным делом выбрать из найденных среди бумаг покойного записей некоторые, чтобы сохранить их для истории искусства,— все, что по своей весомости и законченности может быть сообщено публике. Из этих записей явствует, что и с пером и с кистью в руке Фридрих всегда оставался самим собою, а потому, если и вообще важно, чтобы в истории человеческого рода сохранялось как можно больше правдиво переданных черт тех людей, которые, постигая все с изначальной свежестью и жизненностью, открывали подлинно новые пути в науке, искусстве, в практическом направлении, мы надеемся, что современники будут признательны нам и за эти сообщения.

1.

Художник должен рисовать не просто то, что видит перед собою, но и то, что видит в себе. Но если он не видит в себе ничего, ему не надо рисовать и то, что он видит перед собой. Иначе его картины будут походить на ширмы, за которыми так и представляешь себе, что лежит больной, а то и мертвец. Вот этот Н. Н. не видел ничего, чего не увидел бы любой другой, поэтому нельзя сказать, что он слеп, однако от художника требуется все же, чтобы он увидел больше.

2.

Этот художник знает, что ему делать, а тот чувствует,— из этих двух сложить бы одного!

3.

Бывает так: что доблесть в призванном, то порок в непризванном.

4.

Всякое чистое движение души должно быть свято для тебя — и всякое благое предчувствие, потому что это и есть искусство в нас! В час вдохновения движение души становится наглядной формой, а эта форма пусть станет твоей картиной!

5.

Картина велика, но нет в ней величия.

6.

Художник X — еще один из многочисленных живописцев наших дней, кто замечательно пишет этюды с натуры; однако когда наступает пора воспользоваться ими для картин, то уже нет перед глазами самих прообразов и художник всецело зависит от своего духовного взора, — тут оказывается, что в картине не узнать собственных этюдов художника. Другие же, напротив, с натуры рисуют робко, беспомощно, зато, когда дело доходит до того, чтобы употребить зарисовки в дело, все у них оживает и одухотворяется.

7.

Н. Н. * считался мастером, когда им не был; потом он стал мастером, но его ни во что не ставят. Мастером считали его другие, а теперь он сам знает себе цену. Многие предпочитают первую ситуацию, немногие — вторую.

8.

Н. Н. известен своей склонностью к мрачным предметам, однако в общении все замечают, что в сердце его живет радость. Но друзья художника изо всех сил стараются отвлечь его от мрачного, к чему он склонен, и поэтому просят его рисовать веселое. Художник по своей натуре никогда не сможет исполнять такие заказы с

* Иногда, как, например, и здесь, Фридрих обозначает этим сокращением самого себя, однако чаще — других.

удовольствием и, напротив, с радостью стал бы изображать хмурое небо и суровые, мрачные пейзажи. Люди добрые! Вовсе чужды вам внутренняя тяга и влечение души, и вы не видите человека таким, каким сотворил его, и изваял, и отметил своей печатью господь, а хотите, чтобы он был таким, каким хочется видеть его эпохе и моде. В наше время жалуются на людскую бесхарактерность, однако, повстречав характер, все стараются подавить его. Господи, прости этим господам, — они не ведают, что творят, но, заметим, добиваются они обратного тому, к чему стремились⁹.

9.

Закон для художника — его чувство. Чистое ощущение не может противоречить природе, может лишь соответствовать ей. Но нельзя, чтобы тяжким бременем ложилось на тебя чувство другого человека. Хотя духовное родство и творит подобное, но в духовном родстве нет ничего от подражательства. Что бы ни говорили о картинах художника Н. Н., как бы ни были они похожи на картины Н. Н., они вышли из его души и принадлежат только ему.

10.

(Замечания об одной картине)

Какое нагромождение предметов и как все пусто и мертво! Сколько израсходовано красок и все не согласованы между собой и не дают единого тона! Сколько расчета или, вернее, какой просчет! Мало резкого контраста света и тени, чтобы создать впечатление прекрасного! И вся груда вещей, долженствующая производить впечатление, не способна прикрыть жалкой нищеты, духовной наготы. Картина подобна лавке старьевщика, где в полном беспорядке разбросаны не подходящие друг к другу предметы. Если судить по картине, этот художник, должно быть, надутый, напыщенный себялюбец, он знает много, но нет в нем чувства — животворной души знания.

11.

Об этом художнике говорят, что он мастерски владеет кистью. А не правильнее ли сказать: кисть делает с ним

все, чего ни пожелает? Ради тщеславного желания блистать, мастерски обращаясь с кистью, он пожертвовал высшим — правдой и природой, теперь он «знаменит», блистает как художник и идет на расхват.

12.

Лучше бы этому Н. Н. оставаться в тесном кругу, какой определила ему природа; тут он уже достиг немало. А к чему здесь, например, крест — тут уместнее жвачное животное! К чему вторить всем, не чувствуя в себе внутреннего призвания?

13.

Сегодня я видел много картин; одни пахнут фабрикой, другие отдают академией, а малую толику художники вправе считать своим личным достоянием.

14.

Человек судит ближнего своего по делам и поступкам, иное ему недоступно, но высшее существо судит по тому, от каких поступков человек отказался и как боролся с самим собою; провидя истину и все сокровенное, только оно одно и судит верно.

15.

Две половины дают целое, однако из полумузыканта-полуживописца получается лишь одна целая половина. Может быть, есть и целые четверти и еще мельче — наши художественные школы словно нарочно воспитывают таких.

16.

Большой пейзаж в лунном свете — создание знаменитого Н. Н., ловкача от искусства; на картине видно

больше, чем желательно, и больше, чем можно увидеть при лунном свете. Того же, что вечно ищет и стремится обрести в каждой картине чувствующая, предвидящая душа, здесь не найти,— как и на всех полотнах Н. Н. Будь то в его власти, он вместо множества придуманных картин лучше бы нарисовал всего несколько глубоко прочувствованных, и современники и потомки были бы более признательны ему за них.

17.

Каждая картина в большей или меньшей степени характеризует самого художника; вообще внутренняя духовная ценность человека выражается в том, что человек делает и чего он не делает. А чем яснее, и определеннее, и согласованнее между собой все поступки человека, тем определеннее и последовательнее сам человек,— будь он добр или дурен.

18.

Солнце светит на правых и неправых, и дуга божьей благодати обнимает все на земле; однако если живописец хочет изобразить радугу, то при несовершенстве имеющихся у него средств он должен раскинуть это небесное явление над достойным предметом¹⁰, а не так, как поступил Н. Н.,— над всем хорошо известными трактирами и пивными. Я не хочу сказать, что это должна быть совсем необыкновенная местность, вроде вида швейцарских гор или безграничного моря,— достаточно хлебного поля или другого простого сюжета, надо только, чтобы он отличался достоинством.

19.

Художники упражняются в изобретении¹¹ сюжетов, учатся, как они выражаются, композиции; но не значит ли это, иными словами, что они упражняются в сшивании кусков и латании дыр? Надо, чтобы картина не придумывалась, а прочувствовалась.

20.

Закрой свои глаза, чтобы сначала увидеть свою картину духовным взором. А потом извлекай наружу все, что видел во тьме, чтобы все это воздействовало на других — извне и изнутри.

21.

Слово за слово, как говорит пословица... Так и рассказ за рассказ, картина за картину... Сейчас я снова работаю над полотном большого формата, самого большого, какой когда-либо был у меня, — три локтя двенадцать дюймов высоты и два локтя двенадцать дюймов ширины. Как и на картине, о которой писал я в последнем письме, здесь изображен интерьер разрушенной церкви. Я взял за основу прекрасный, хорошо сохранившийся Мейссенский собор. Над слоем мусора, заполняющего церковь, высятся столбы и тонкие, изящные колонны — они несут на себе отчасти еще сохранившиеся своды. Время величия храма и его служителей минуло, и среди разрушенного целого поднимается новое время и иное стремление к ясности и истине. Высокие, стройные вечнозеленые ели поднялись над мусором, а около изъеденных временем статуй, разрушенных алтарей и разбитых кропилиц стоит евангелический пастор, — устремив взор свой к синему небу, он, погруженный в свои мысли, смотрит на легкие летучие облачка над головой*.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ПРИ ОСМОТРЕ СОБРАНИЯ КАРТИН ХУДОЖНИКОВ ПО БОЛЬШЕЙ ЧАСТИ НЫНЕ ЗДРАВСТВУЮЩИХ ИЛИ НЕДАВНО СКОНЧАВШИХСЯ

Видеть, что в зале или комнате выставлено или, вернее, сложено, как товар, множество картин — это всегда

* Это, по-видимому, последняя запись, сделанная художником; очевидно, она не была закончена. В наследии художника сохранилось и полотно с тщательной подмалевкой — та картина, о которой идет здесь речь. Замечу, что Фридрих никогда не писал эскизов, а тем более картонов и этюдов в цвете к своим картинам. Он начинал писать только тогда, когда картина вполне складывалась перед его духовным взором и побуждал его писать дух. Тогда он набрасывал легкий рисунок мелом, затем во всей точности выписывал его пером и делал подмалевку, так чтобы рисунок проступал все же сквозь нее, а тогда прямо приступал к исполнению работы. Но и *alla prima*, как говорится, то есть сразу же на голом холсте, он тоже не писал.

производило на меня отвратительное впечатление; нельзя рассмотреть ни одной картины, не видя одновременно частями четыре другие. В глазах любого посетителя ценность такого нагромождения художественных сокровищ неминуемо падает, тем более если рядом помещаются вещи, противоречащие друг другу, — порой их развешивают так сознательно, а тогда одна картина если не уничтожает другую, то все же вредит ей и впечатление от них — или даже от всех — значительно снижается. Я не скрываю своей досады, а поэтому никто не удивится известной резкости некоторых моих суждений. Я смотрю на картины, чтобы радоваться им, а если какая-либо не привлекает меня, то уж лучше я отойду прочь, не задумываясь, в чем тут причина — в моем хорошем или плохом настроении. Однако куда же отвернуться от нее? Ведь даже двери и окна завешаны картинами. Но если требуют, чтобы я говорил, так я начну!

Работы ХХХ напоминают мне колоду карт, — как ни тасуй, карты все те же. И эти фигуры я уже не раз видел, и задний план тоже известен мне по старым картинам и гравюрам. Одна картина оставляет после себя вкус Рафаэля, другая — запах Микеланджело и их предшественников. Не лучше ли, если бы на картине стояла печать того, кто ее писал? Или у него нет печати? Разве это называется изучать древних? Все это можно было проделать с гравюрами, и ради этого нечего было ездить в Рим. Однако сейчас отрицание здравого смысла и собственного чувства стоит на повестке дня как в религии, так и в искусстве, так что люди надувают и себя и других. Во что веровали наши предки, с их ребяческой простотой, как они поступали, во все это обязаны верить мы и обязаны так же поступать, хотя мы обладаем очищенным знанием. Сказанное приложимо к многим современным живописцам.

⟨...⟩ Эта картина не что иное, как холодные, мертвые воспоминания об итальянских фресках; художник даже пытался рабски подражать, работая маслом, сухому тону известковых красок. Наши критики очень ценят и хвалят, когда художник выражает себя то на итальянский, то на

нидерландский, то на старонемецкий лад; когда же он высказывает свои чувства на свой собственный лад, этого они не признают.

Кто может знать, что единственно прекрасно, и кто может научить этому? Кто будет полагать границы духовной природе и выставлять для этого свои правила? Сухие, скучные, пресные люди, измышляйте без конца свои правила! Толпа будет благодарна вам за костыли, а в ком есть сила, тот посмеется над вами.

Господам критикам уже мало нашего немецкого Солнца, нашей Луны, наших звезд, наших скал, лесов и трав, долин, рек и озер. Все должно быть итальянским, а тогда уж и притязать на величие и красоту.

Человек одинаково близок к богу и черту и одинаково далек от них. Он — существо высшее и низшее, благородное и порочное, символ благого и прекрасного и символ скверного и проклятого, существо самое возвышенное во всем творении, позорное пятно на сотворенном.

Искусство — посредник между природой и человеком. Прообраз слишком велик, слишком возвышен для толпы, и она не способна постичь его. А отображение ближе к слабому человеку, и в этом объяснение тому, что часто слышишь: отображение нравится больше, чем сама природа (реальность). Или, как принято говорить: так красиво, будто нарисовано, — вместо того чтобы говорить о картине: так красиво, как сама природа.

Относительно склонности многих решительно все заковычивать в узкие пределы, будь то духовное и бесконечное, будь то наука или искусство. Пугливым хотелось бы сдерживать вольный полет души, чтобы все послушно брели по одним и тем же исхоженным тропам. Бросьте вы это, мудрецы, — пусть все стремящееся идет своим путем, потому что и заблуждения в конечном итоге приводят

к добру. Во всякую эпоху есть дух добрый и дух злой; познавай лучшее и не выставляй безусловным образцом для современности прошлое, как поступают сейчас многие. Предупреждайте об опасностях, но не мешайте идти.

Какой анималист это рисовал?! Собака нарисована превосходно, а человек, который держит ее на поводке, выглядит так, словно его рисовала собака.

Вот что модно сейчас в религии и в искусстве: возводить хулу на здравый рассудок, обманывая собственное чувство, самого себя и вообще всех тем, что будто ты веруешь во все самое немыслимое,— это называется теперь подлинной религиозностью и художественным чувством, очистившимся благодаря наилучшим образцам. Все, во что веровали наши праотцы, с их ребяческой невинностью и слепотой,— во все это обязаны верить и мы, хотя мы все знаем куда лучше.

Как много людей называют себя художниками, не подозревая о том, что одного умения для этого мало¹. Для многих нелепость — то, что искусство должно идти из глубин человека, что оно зависит от нравственно-религиозной ценности его души. Ибо лишь чистое, незамутненное зеркало способно давать чистое отражение, и точно так же подлинное произведение искусства исходит лишь из чистой души.

Нас радует благочестивая простота старинных работ. Не будем, однако, такими простаками, чтобы рабски копировать их ошибки, а лучше будем благочестивы, чтобы повторять их добродетели².

Благородный человек (художник) во всем познает бога, а низкий человек (и художник тоже) везде видит форму, а не дух.

Глаза многих только замечают ошибки и не видят красоту. Это характерная черта большинства знатоков искусства, а многие из них не видят красок, которые сами же хвалят, и не видят ошибок, которые порицают.

Искусство можно сравнить с ребенком, науку — со взрослым человеком.

Единственный подлинный источник искусства — наше сердце, язык чистой ребяческой души. Если созданное истекло не из этого родника, оно лишь ловкая выдумка. Все подлинные произведения искусства бывают зачаты в благой час и рождены в счастливый, — порою художник производит их бессознательно, следуя влечению своего сердца.

Внимательно следи за формой, большой и малой, и не отделяй малого от великого, но отделяй великое от мелкого.

Художественные критики вывели на основании живописных работ правила, о которых художники и не думали, а теперь полагают, что из этой пены тоже можно творить картины. Глупцы!

Когда художник умеет подражать лишь «мертвой природе» или, вернее сказать, только умеет умерщвлять природу, подражая ей, то он просто образованная обезьяна или стоит на одном уровне с камеристкой графини: она убирает госпожу, он — комнату господина, вот и вся разница.

Искусство не в том, чтобы преодолевать трудности, потому что это, скорее, фокусничество.

Хочешь узнать, что такое красота, спроси господ эстетиков. За чайным столиком их ответы могут быть

полезны тебе, но не перед мольбертом, где нужно чувствовать, что прекрасно.

Не всему можно учить, не всему учиться, не все выучишь мертвыми экзерсисами; духовное в искусстве выше узких рамок ремесла. Поэтому когда молодые художники собираются группами, чтобы упражняться в композиции, то они явно не понимают, что такое высшее искусство. Если ты хочешь научиться выражать свое чувство, свои ощущения посредством формы и цвета, то этим нельзя овладеть просто как практическим умением, этому нельзя научить. Ремесло, в котором можно и нужно упражняться, отличается менее тонкой природой, но и тут следует поступать более осторожно и с большим вниманием к своеобразию ученика, потому что живописная манера находится в более тесной, чем обычно представляют, связи как с изображаемым предметом, так и с изображающим его. Художник ХХХ обещал много, а исполнил мало — вот живой пример того, к чему ведут уроки, преподанные не ко времени, вмешательство учителей и их заносчивость. В конце концов каждый должен полагаться на самого себя, на свои духовные возможности. Таков мой взгляд; иначе думают другие: они утверждают, что искусству следует учиться, как всякому ремеслу, они приводят славный пример — Менгса, они же приводят в пример Россию, где музыку и живопись вбивают в крепостных плетью. Но и основательные живописцы давних дней, как, например, Альбрехт Дюрер и много других, учились у своего мастера, как теперь учатся только у сапожников и портных. Однако сейчас, когда в молодых людей вселилось самомнение и высокомерие, когда яйца учат курицу и опыт пожилых оставлен без внимания, а каждый хочет быть своим же собственным учителем и думает, что знает, в чем его беда, теперь, когда всякий полагается на талант, данный ему от бога...³

Вы утверждаете, что предмет выглядит в жизни иначе, и порицаете ХХХ за то, что он усмотрел в нем много такого, чего на самом деле нет. А я ценю то, что вы порицаете, потому что все, что усмотрел в предмете ХХХ, прекрасно и верно передает характер предмета и

природы, подчеркивает и сохраняет этот характер. Вы ведь не высмотрели в предмете даже и тех черт, которые очевидно заключены в нем, и произошло это потому, что дух ваш слеп и способен лишь бездушно подражать.

О художнике ХХ говорят — он сам не знает, чего хочет, и я этому верю, потому что он не может выразить словами, что́ хочет. Однако говорят и иное — картины ХХ берут за душу и, приковывая к себе внимание, возвышают сердце и чувство. Художник же ХХ говорит о ваших картинах, что в них не выражено воли, не выражено ни ясно, ни двусмысленно, и я придерживаюсь его мнения.

Если умеете, так делайте машины, скрывающие в себе и излучающие дух человеческий, но нечего создавать людей, подобных машинам, без собственной воли и энергии.

У ХХ, видимо, было предчувствие, что из него выйдет дельный художник, потому что он говорил об этом еще тогда, когда до подлинного знания и умения было ему еще очень и очень далеко. Но если судить по достигнутому, то он доказал, что не ошибался в себе по примеру столь многих, — он действительно стал замечательным живописцем. Однако, по мере того как ценность его искусства все возрастает и все шире признается, чаще слышишь пожелание, чтобы помимо правильного понимания и верной передачи природы он больше задумывался над выбором предметов. Он, безусловно, чувствует возвышенное в природе, что доказывают его ранние работы, созданные тогда, когда еще нельзя было причислить его к умелым живописцам. Но людям хочется, чтобы и теперь он выбирал предметы, которые сильнее и глубже захватывали бы зрителя, приковывая к себе все внимание. В природе, конечно, все и значительно, и велико, и прекрасно, и благородно, однако значительно лишь в большей или в меньшей степени, в большей или меньшей степени пригодно для живописи и в разной степени выразительно. Но задача истинного живописца, очевидно, состоит в том, чтобы изображать самое прекрасное, самое возвышенное и наиболее волнующее. Это не значит — горы, уходящие

в небеса, и бездонные провалы. Пока нет лучших примеров, мы признательны ХХ за то, что он дал нам в последние годы. Но мы будем вдвойне признательны тому, кто постигнет предметы духовно более значительные и сумеет изобразить их так, как ХХ. Но по сравнению с другими в работах ХХ исполнены уже все требования, какие можно предъявить к пейзажной живописи, так что работы его могут служить образцами для всех времен. Может ли живопись или любое другое искусство исчерпать себя? Не перестают ли они существовать как искусства с той самой минуты, как им положен предел?

Время обошло художника ХХХ; ему хотелось бы вернуть прошлое, когда его ценили, когда его мнения и взгляды считались безусловно верными, — будь то в его силах, он предпочел бы очернить все новое. Только ограниченность его положения и даже, пожалуй, ограниченный его ум мешают ему поступить так, как поступил благородный ХХХ, — тот молча повесил на гвоздик все свое умение и свою палитру, говоря, что бессилён идти нога в ногу с временем, а бороться с ним считает низким и неразумным. Он говорит так: наша великая роковая эпоха всеобщего возбуждения, ломки всего существующего захватывает все ремесла, искусства и науки, а потому не в силах человеческих сдержать предрешенное богом — это значило бы восстать против воли всемогущего, а это уж не приведи господь. И еще этот благочестивый человек говорит так: Ах, если б люди поняли слова Священного писания! Зачем мятутся народы и племена замышляют тщетное? Восстают цари земли и князья задумывают напрасное⁴.

⟨...⟩ Как бы многочисленны, различны и противоречивы ни были мнения, у нас от прежних времен осталось много превосходного, что создавалось в самой разной манере, и все это может служить для нас доказательством того, что не столь важно в искусстве «как» и куда важнее «что».

На первый взгляд эта картина изображает развалины монастыря — воспоминание о мрачном прошлом. Свет

настоящего освещает давнее. Видишь, как ночь отступает перед загорающимся днем. Глаз переходит на полотне от света к сумеркам, от сумерек к темноте, от темноты к мраку. Наверное, художник — протестант и, пока он писал картину, ему грезились нечто подобное⁵.

Эта картина работы ХХ напомнила мне о том, о чем уже говорилось так часто: если бы в наши дни и появился вновь или Рафаэль, или кто-нибудь иной из художников далекого прошлого, наделенный такими же богатыми природными задатками и способностями, как его предшественники, то он все же писал бы совсем иначе, чем они. Его создания непременно несли бы на себе печать новой эпохи, и таким образом второй Рафаэль весьма отличался бы от первого даже в изображении тех же самых предметов. Посему, господа подражатели Рафаэлю, Микеланджело и всем прочим, ваши работы никогда не сочтут творениями этих мастеров, как не сочтут обезьяну человеком, и скорее можно подвергнуться соблазну считать обезьянами вас самих. Будьте же разумны, повейте и познавайте себя и свое время.

Дело весьма непростое — быть всегда справедливым к другим и не переоценивать себя; это относится и к эпохе и к отдельным людям. У каждой эпохи своя печать. У каждого человека своя манера. А чем более сообразны дела человека с природой и человечеством, тем достойнее они внимания и подражания. Время не стоит на месте, и, поскольку оно движется вперед, ведется беспрестанная война, ибо как только где-либо в мире начинает складываться нечто новое, пусть даже несомненно истинное и прекрасное, так старое, существующее ополчается против него, и лишь в борьбе, в споре новое способно отстоять свое место, утвердиться, пока не придет его черед отступить перед чем-то еще более новым. Однако если существовавшее оттесняется существующим, то познание не всегда возрастает по мере времени. Так, если применить сказанное к изобразительному искусству, то встает вопрос, можно ли рассматривать как достижение эпохи новую пейзажную живопись. Я не думаю, чтобы пейзаж когда-либо постигали и изображали с тем достоинством, какого

он заслуживает по существу. Но я думаю, что бывали времена, когда пейзажная живопись была ближе к идеалу, чем в наши дни,— потому что сейчас начинают и кончают тем, что лгут — лгут, загромождают полотна предметами, громоздя их друг на друга вширь, ввысь, вглубь, как бы стремясь достичь богатства и разнообразия. Пейзажисты новейших времен поступают немилосердно — все, что увидят в секторе ста градусов, то спрессовывают в сектор сорока пяти градусов. Разделенное в природе значительными промежутками сближается на небольшом пространстве, все это перенасыщает взор, переполняет глаз и производит отвратительное и какое-то пугающее впечатление на зрителя. При этом более всего страдает водная стихия — море превращается в лужицу... Это противоестественное стремление к богатству, к полноте, простое бахвальство, оно вдвойне тягостно, вдвойне ощутимо для зрителя оттого, что новейшие пейзажисты непременно напишут совершенно чистое, прозрачное — итальянское небо, благодаря которому все отдаленное приближено к глазу и необычайно отчетливо, остро, определенно рисуется на фоне неба как темная масса. Художники начинают с прозрачного темно-синего неба, так что человек непредвзятый сразу же замечает, что при ограниченных средствах живописца невозможно исполнить в таком тоне всю картину. Тогда и получается, что средний план поглотил всю силу и яркость красок, а для переднего плана не осталось ровным счетом ничего. Приходится прибегать к помощи отдельных растений, трав, фиников, абрикосов, виноградных гроздей, даже улиток и насекомых,— все это художник пишет робко, жалко, старательно подчеркивая контуры предметов. Но не лучше ли признаться, что расчет не оправдался? Говоришь им: «Воздух и задний план слишком темны и излишне детально проработаны»; они отвечают: «Такова природа Италии». Не спорю. Однако спрашивается, приступит ли разумный человек к делу, не будучи уверен, в состоянии ли он довести его до конца? То есть в этом случае— до переднего плана. И разве не надо принимать во внимание масштаб изображения? Или, может быть, люди думают, что необходимо подходить как можно ближе к природе в ее отдельных частях, если даже это наносит ущерб связи целого, а если принять к сведению сказанное раньше, то можно, пожалуй, решить, что художнику важно не связать все воедино,

а свалить все в одну кучу. Другое дело, если художник просто упражняется в изображении дальних планов или, скажем, отдельно взятых предметов,— тогда, разумеется, он может потратить на этот предмет все богатство своей палитры, потому что перед ним нет ничего, кроме этого одного предмета. Художники старательно обходят проблему верного подражания ландшафту природы, а отдельные части ландшафта, кстати говоря, воспроизводят далеко не так точно, как представляется это на первый взгляд. Конечно, уже нет пресловутой беглой манеры недавнего прошлого, зато появилась робкая старательность, сухость и жалкая скудость давнего прошлого,— от этого живописцы не столько выиграли, сколько проиграли... Мне еще не случалось видеть ни одной картины новейшей школы, которая произвела бы на меня благоприятное впечатление, зато многие производят впечатление мучительное — так сдавлены на них все предметы — и отталкивающее: краски и формы резки и сухи, недостаточно выявлена воздушная перспектива, хотя, разумеется, дело не в том, чтобы вместо этого писать серое северное небо. И, наконец, впечатление противное — не видишь ясного желания представить природу в ее простом благородстве и величии, такой, какова она на деле,— если только есть у тебя смысл, душа и чувство, чтобы познавать и передавать ее. Зато везде я вижу пресловутое стремление рабски копировать старинные картины и гравюры! Священная природа! Как часто приходится отступать тебе перед модой, освобождая место для установлений человека. Не пророню ни слова о так называемом «высоком историческом стиле», будто бы столь замечательном, которым якобы отличается новая пейзажная живопись,— не пророню ни слова до тех пор, пока сами живописцы и критики, осыпающие их похвалами, не покажут яснее, пока они сами не узнают, что же, собственно, подразумевается этими словами.

Нельзя отрицать, что картины ХХ выполнены аккуратно и с большим умением. Все, на что способна рука, здесь достигнуто, но напрасно искать того, что задело бы сердце и чувство. Эти люди прекрасно *знают*, что такое искусство и каковы его цели, но все равно не *чувствуют* этого и не прониклись этим в душе своей,— оттого-то

ваше знание мертво и дела ваших рук не обращаются к сердцу. Если бы вы, пресные, хотя бы раз в жизни по-настоящему чувствовали, ваши картины не были бы подобны бездыханным, бесчувственным трупам. Тут уместно применить слова Священного писания: если ты имеешь всякое познание, а не имеешь любви, то ты — медь звенящая или кимвал звучащий⁶. Или иначе: если ты лучше всех на всем земном круге разумеешь искусство махать кистью, а недостает тебе живого чувства, то все твое ловкачество — мертвый хлам.

Бывает, что человек жаждет вещей невозможных или таких, что, несмотря на все затраченные усилия, они никогда не отвечают ожиданиям, мечте и производят впечатление неприятное. Иллюзия, как и всякий обман, производит неприятное впечатление. Так отталкивают нас восковые фигуры — тем сильнее, чем сильнее иллюзия подобия. Картина должна заявлять о себе как картина, дело рук человеческих, а не пытаться подменить собой природу. Пусть художники стремятся к истине — поистине не смогут они подменить природу, да и не в этом требование искусства. Вот ХХ поставил перед собой особую задачу — с иллюзорной ясностью воспроизвести предметы, находящиеся в тени; он, рисуя водопад, применил чистые, беспримесные белила и, мало того, утверждает, что пена в природе еще светлее, — и, несомненно, прав. Однако как же мог поступить ХХ столь опрометчиво, употребив все имевшиеся в его распоряжении светлые краски на изображение тени и в то же время желая на том же самом полотне изобразить еще и солнечный свет? Ведь он, как выражается кто-то, уже покидал все свои козыри на тень. Вновь пример бесхозяйственного обращения с теми малыми средствами, какими распоряжается художник, — тут он свет принес в жертву тени. На другом полотне, рядом, художник, напротив, всем пожертвовал ради света, только чтобы произвести эффект. Как же трудно не сбиться в сторону...

Не будь я сегодня столь утомлен множеством увиденного, пейзаж работы ХХ произвел бы на меня еще большее впечатление. Тихие, спокойные сумерки, водо-

раздел дня и ночи, и стоят тут могучие руины минувших веков, готические арки и своды великого прошлого возносятся над нашим болезненным временем. К стене, еще прочной настолько, чтобы служить надежной защитой для построек новых времен, прилепилась бедная хижина старика, сама обветшавшая. Старик, опершись на палку, стоит перед развалившейся стеной, устремив взгляд в открытое море, и словно рассказывает юноше, стоящему подле него, повесть своей жизни. Однажды именно в таком окружении мне рассказывал о своей жизни один старик, он, сам развалина среди развалин древности, говорил мне о том, что сам еще живет, тогда как три сына могли бы стать его опорой в старости, но жестокая судьба уготовала им могилы на дне Восточного, Северного, Южного морей.

Когда образ действительно прочувствован художником, то попытки людей вмешиваться в работу художника могут очень повредить ему. А если образ не прочувствован и все только дело рук, то тогда, как ни мешают посторонние, как ни стараются они поучать художника, все без толку, потому что художник этот не поймет и самое прочувствованное слово, обращенное к нему. Духовная личность — вот что дается художнику. Отсюда своеобразие и единство его картин. Художник XX живет вдали от людей, он и не подозревает о многом из того, что провозгласили законом для всех самонимение и высокомерие, поэтому и поучения не могли сбить его с толку. Для духовно одаренных людей порой счастье, что никто их в жизни не наставлял. Поучения, наставления — они нередко убивают духовное в человеке, а жалкому позволяют достичь среднего уровня. Вред, во всяком случае, превышает пользу от такого обучения.

Теперь уже не считают задачей пейзажной живописи духовное постижение предмета, сопряженное с самым серьезным намерением верно воспроизвести природу, — нет, теперь требуют, чтобы все было точно скопировано, то есть длина, ширина, высота, форма, цвет предметов; считается, что этого довольно, чтобы передать сам дух, — что же, как не дух, и выразится в предмете. Такое подра-

жание именуется чистым, кротким, детски послушным следованием предмету, принесением в жертву ему собственных желаний. Итак, пусть живописец пишет, а желать — это не его дело! Потому что теперь даже и все то, что усмотрит духовное око через посредство плотских очей, — даже и все это считается чрезмерным притязанием и грехом. Стало быть, гляди и строго и точно копируй то, что видишь, — вот требование времени, вот задача искусства. Откровенно заявляю, что никогда не соглашусь с таким мнением. Впрочем, охотно признаю, что работы ХХ, которые, как утверждают, удовлетворяют таким требованиям, отличаются значительными достоинствами и верное воспроизведение деталей доставляет мне удовольствие. Но целое не слишком привлекательно для меня, как и для многих, — нет в них живительной души. Я далек от того, чтобы противиться требованиям времени, если это не простая мода, и не собираюсь плыть против течения, а больше полагаюсь на то, что время уничтожит свое собственное порождение и не заставит долго ждать того. Но я и не настолько слаб, чтобы уступать требованиям времени вопреки собственным убеждениям. Я опутываю себя паутиной, — пусть и другие так поступят: посмотрим, что выйдет со временем из куколки — пестрокрылая бабочка или червяк.

Художник ХХ пишет картины, пользуясь словами, он же способен весьма удачно выражать словами свое чувство. Но поскольку предполагается, что он живописец, то он пытается выразиться формами и цветом, и из этого ничего не выходит, что и доказывает его работа. Встает вопрос, не мешают ли ему его знания. Потому что все, что он чувствует, отражается в его душе как мысль и слово, а не как образ, обладающий формой, цветом и мыслью. Счастлив, у кого держат шаг голова, сердце, рука.

Художнику ХХ предъявляют такой упрек: его картины недостаточно разнообразны, и он всякий раз угощает нас почти одним и тем же. Я нахожу такой упрек несправедливым, ибо если сюжеты и не слишком разнообразны, то все же они всегда своеобразно поняты и непременно производят впечатление на зрителей. Должно быть, наше

воспитание повинно в том, что эпоха предъявляет к художнику несуразные требования — он один должен объять все. Но ведь природа не дает каждому все, — она дает каждому свое. Зато во всяком предмете заключена бесконечность постижения и многообразие изображения. Я считаю признаком величия, когда каждый признает положенный ему природой предел, скромно держится в рамках отведенного ему и трудится не покладая рук, вместо того чтобы пытаться во что бы то ни стало подняться над самим собой.

По поводу картины ХХ мне придется повторить то, что говорил я прежде, и не один раз: искусство — это не просто умение и ловкость рук, как думают многие из художников, но искусство — это в самом настоящем смысле слова язык нашего чувства, нашего душевного настроения, искусство — это даже благоговейное настроение, это наша молитва. Меня радует, что на картине я вижу то, что встретишь не часто. Я не способен ясно высказать, что чувствую, когда вижу эту картину, но я чувствую, что возвышен, захвачен, взволнован. Не сюжет так трогает меня, потому что в нем нет ничего необычного. И не искусность мастера, но излияние чистой, взволнованной души. И встает вопрос, знает ли сам художник во всем объеме, что изобразил он на полотне, и тем более — мог ли бы он выразить все это на словах. Мы хвалим у него продуманность, удачную диспозицию всего изображенного, но, наверное, все это сложилось у него неосознанно, потому что, пока создавал он свое полотно, душа его растворилась в чистых гармонических звучаниях и чувство стало законом для него, и тогда настроение и духовный подъем только и могли произвести на свет подобную картину... Так, бывает, благочестивый молится без слов, но всевышний его слышит, и так чувствующий художник *пишет*, а чувствующий человек его понимает и даже не столь чуткий все же что-то отдаленно предчувствует.

Взгляды этого художника на искусство, как излагал он мне их устно, совсем иные. Он говорит так: «Чувственная красота, само собой разумеется, чувственность возвы-

шенная, усиленная,— вот первое, вот единственное требование к произведению искусства. А отнюдь не требование, чтобы произведение искусства пробуждало в нас священные религиозные чувства, как учит философия Гегеля⁷. Поэтому ничто не исключается из сферы живописного — ни пейзажная живопись, ни любая иная разновидность образного воплощения,— все может обретать значительность для чувственного человека, все может постигаться со стороны своей красоты и создавать в созерцателе более высокое настроение. Прекрасное лицо, продолжал наш оратор, и прекрасный зад одинаково достойны пластического изображения, то и другое — природа, и творец открывает себя человеку в природе во всей красоте и во всем многообразии формосложений, в великолепии всевозможных красок,— единственно к этому и должен стремиться художник, и ни к чему иному, если не хочет, чтобы искусство вырождалось в болезненную чувствительность, вместо того чтобы будить в душе радость бытия». Такого воззрения будто бы придерживались и древние греки и лучшие из итальянских живописцев, но, признаюсь, я не могу согласиться с таким взглядом. Я со своей стороны требую от искусства, чтобы оно возвышало дух, требую религиозного подъема — хотя не только этого. Нельзя отрицать, что картина этого художника производит приятное впечатление на зрителя — в чем будто бы единственная цель искусства,— но большего о ней не скажешь. И со всем этим я бы еще примирился, если бы все это не выставлялось и не преподносилось теперь как единственная истина, которой следует учить и которой следует учиться.

Не смейтесь! У этого живописца в кончиках пальцев больше разумения, чем в вас с ног до головы. Впрочем, только в кончиках, потому что во всем остальном он совершенно пол.

Эта картина заключает в себе строгую, выведенную на основании наблюдения природы или, быть может, скорее, строгую и преднамеренную симметрию⁸, которая, однако, не была, видимо, продиктована внутренней склонностью к симметрии, а возникла из подражательства.

Потому что иначе вряд ли художник сделал бы столь грубую ошибку в расположении отдельных лучей, поднимающихся из-за креста, и полосок тумана,— ошибку, из-за которой все изображение как бы перекошилось⁹. Однако и сам предмет и вся его передача на полотне не диктовались вольной склонностью души художника, и это причина, почему целое не удалось ему и картина не производит того впечатления, на которое он рассчитывал; может быть, однако, что такой предмет слишком велик для этого человека. Хотя, даже и понятая как пейзаж, эта картина сгодилась бы для церкви, что, наверное, и входило в намерения художника; однако, для того чтобы исполнить подобный замысел, нужна более глубокая, наделенная более тонким чувством христианская душа,— простых живописных приемов и умения здесь недостаточно, как, заметим, и всегда, когда нужно бывает создать нечто основательное, прочное. В художнике не было должной святости для такого предмета, ему не хватало внутреннего света, теплоты религиозного чувства и подъема веры.

Я чту этого человека и ценю его устремления; он выше многих других, ему подобных. Но здесь он явно не понял себя и перешел пределы круга, отведенного ему природой. Не симметрия дурна на его картине, а ошибки в ней. Я не порицаю и того, что он пошел дальше, нежели достало ему сил, я только напоминаю об этом.

В заключение я хотел бы задать вопрос: человек ли творит эпоху или эпоха — человека? Пока я обзирал целый ряд произведений, более старых и более новых, этот вопрос возникал сам собою: всякому времени — свой предел, который не может перейти даже и самый гениальный человек; но если он все же перешагнет границу, то современники отказываются его понимать, объявляют его сумасбродом, и лишь потомки начинают его разуметь. Так действительно ли свободен человеческий дух или он привязан к времени и месту? В области изобразительного искусства видно, что в известные отрезки времени с предельной ясностью и определенностью складываются различные манеры изображения и выбора предметов, находят выражение различные способности передачи предметов,— это относится и к различиям в духовной направленности и к различиям в практическом исполне-

нии. Все различно — даже манера рисовать драпировки, способ видеть все с отчетливыми или размытыми контурами, в бледных тонах или по крайней мере все изображать именно так, способ видеть все либо плоским, либо округлым и т. д. Или, скажем, совершенно не обращать внимания на воздушную перспективу или слишком подчеркивать ее. Все отдаленное видеть в коричневых, или голубых, или фиолетовых, или зеленых тонах, всякий раз преувеличенно. Подобные наблюдения, если даже они покажутся кому-нибудь странными и смехотворными, говорят в пользу такого мнения: люди не так вольны подниматься над временем и местом, как думают многие.

Чудо, что здесь еще уцелели две картины ХХ и им пока не пришлось уступить место новому,— это зимний вид и изображение местности в тумане, то есть два сюжета, которые стали ныне притчей во языцех, признаются недостойными кисти живописца и, как утверждают, отличаются незначительностью содержания. Мода требует, чтобы искусство радовало, однако несколько лет назад вид суровой зимы был радостен для всех, а теперь не радует никого. Легко объяснить антипатию тех, чьи глаза и чувства недостаточно остры, чтобы рассмотреть великое белое покрывало природы, это воплощение наивысшей чистоты,— скрываясь под ним, природа готовится вновь возродиться для света,— чтобы рассмотреть нежнейшую игру красок на этом белом фоне; легко понять и тех, чья фантазия слишком бедна или кто в тумане видит только, что все серо. Однако местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, величественнее, она обостряет фантазию, мы с нетерпением чего-то ждем — словно видим перед собой девушку, которая с ног до головы укутана в шубы. Даль, теряющаяся в дымке, вообще сильнее влечет к себе глаз и фантазию, чем предметы, расположенные у нас под носом. Но что ж поделаешь, туманы и зимние пейзажи нынче оплеваны, и никто не может гарантировать нам, что такая же судьба не подстерегает и осень — хмурую, предвещающую смерть. А поскольку решительно все пребывает в беспрестанном коловращении, то знойное и тягостное лето тоже может получить от наших худо-

жественных критиков пинок под зад, а тогда уж не будут долго церемониться и с прекрасным, нежным весенним юношей, и вновь удостоится почестей зима. Все подвержено моде,— будь, мол, дураком, как все, сопротивление напрасно! В наши дни художники, случается, живут в самой прекрасной горной местности, а отправляются в Париж; иной раз они через Голландию или через Берлин едут в Дрезден, Мюнхен, Вену, Флоренцию и наконец прибывают в Рим и Неаполь, чтобы в тамошних галереях изучать старинных мастеров и усваивать благородный стиль и прекрасную манеру их пейзажной живописи. А на то, что расставил на пути из города в город самый старинный мастер, из мастеров мастер, пусть даже все это и лишено стиля и манеры,— на это они, конечно, тоже бросают взгляд, насколько позволяет им скорость курьерского дилижанса, однако относятся к этим созданиям настороженно, да иногда смотрят не тем местом и всегда думают: вот собрать бы все увиденное в одну картину, хорошенько все примяв, вот тогда-то получится настоящая богатая композиция!

ГОТТХИЛЬФ ГЕНРИХ ШУБЕРТ

ВЗГЛЯДЫ НА НОЧНУЮ СТОРОНУ ЕСТЕСТВЕННОЙ НАУКИ

На этом месте позволительно сказать несколько слов относительно взаимосвязи иного порядка, имеющей место между будущим высшим и предшествующим ему низшим существованием, о том именно, каким образом реальная способность, сила, что воплотилась в грядущем существовании, заранее возвещает о себе в существовании, предшествующем тому,— в качестве неудовлетворенного, как таковое еще бесцельного стремления. Зародыш грядущей жизни, как бы эмбрион ее, явственно содержится уже в жизни ей предшествующей.

Правда, еще не родившиеся силы грядущего существования становятся зрими по преимуществу тогда, когда человек находится в болезненном или обморочном состоянии, что я намереваюсь показать в следующей лекции, сегодняшняя же лекция продемонстрирует нам, что такие предвестники новой, относящейся лишь к грядущему жизни являются живым существам и тогда, когда эти существа вполне здоровы.

Для человеческой души подобное рассмотрение взаимосвязи различных ступеней существования представляет совершенно особый интерес, потому что нигде, как в человеческой природе, не сказываются с такой поразительной отчетливостью и проникновенностью мир грядущий, с его еще не раскрытыми, глубоко спрятанными силами, и мир настоящий,— оба смешиваются и дают одно радостное, цветущее наслаждение. Мы отчетливо распознаем эту разнообразную смесь¹ в истории формирования нашей человеческой природы — тогда, например, когда она стремится развернуться достаточно многогранно. С этого мы и начнем.

Но могу ли я поступить лучше, нежели твердо придерживаясь работы одного из моих друзей, пейзажиста Фридриха, и пересказывая историю формирования человеческой природы так, как представлена она им в четырех временах года — четырех возрастах жизни,— если мои слова и значительно уступят его кисти?

Мы не знаем, в чем та глубокая прелесть, что разлита по первым годам раннего детства. Будто отзвук неведомого сновидения, из которого мы вышли на свет, а может быть, отблеск божественного величит детские годы, наичистейший отблеск, который пребывает на всем кротком и ребяческом. Пробуждаясь от того сна, мы обнаруживаем, что словно окружены лучами утренней зари, зачинающей один сплошной весенний день, светлой зелени которого не нарушит и самый малый след прошедшей осени. Мы просыпаемся близ прозрачного источника жизни, в водах которого в первозданной ясности отражается вечное небо. И наше чувство еще не стремится выбраться за край ближних холмов, мы ищем в природе и находим одни цветы, и жизнь является нам в образе невинно скачущих агнцев. Тут расцветающей души ребенка касается первый луч томления*, он и поведет нас от колыбели к могиле, и, не отдавая себе отчета в бесконечной дали, разделяющей нас с известным источником света, ребенок простирает руки, чтобы обнять его. Но уже самые первые шаги — заблуждение; с одинокого холма, на котором зрели мы детские сны и где восприяли мы первые лучи

* Первые лучи восходящего Солнца падают прямо в лицо одного из детей. Ребенок с распростертыми объятиями устремляется навстречу Солнцу, но, вместо того чтобы бежать назад, вверх по холму, он бежит вперед и вниз, туда, где еще лежит на земле тень.

восходящего солнца, мы сбегает вниз и погружаемся в глубокий жизненный хаос, и сумерки вновь объемлют нас. Прозрачный ручей набирал силы и становился потоком, внутреннее стремление, наливаясь мощью, мужая, вело, уводило нас все дальше. Быстро протекли часы утренней зари, далеко позади остались зеленые холмы детства с весенними цветами, сновидения, скачущие агнцы; но все ярче и величественнее светит Солнце, восходя к зениту, и на зеленой тропе не торчат из земли острые камни. Когда затем в часы светлблещущего полдня открывается перед внутренним чувством картина вольного, цветущего мира, когда смелой душе, никогда не достигавшей еще края своих устремлений, тучи на дальнем горизонте рисуются отдаленной горной цепью, до которой, думается ей, никогда не поздно будет дойти, тогда, в сладостную пору цветения роз, глубокое томление души словно обретает свою цель. Где лилия сочетается с розой и стройные деревца сплетают свои ветви, там юная любовь обвивает нас своею рукой. Тогда чувству, испытывающему совершенное блаженство, уже не нужен мир, и мы мечтаем об одинокой хижине на тихом зеленом холме, о ворковании лесной горлицы, об одиночестве долины; на миг забыты прочие стремления, и мы в первый и, быть может, в последний раз предаемся отдохновению, счастливо-блаженные и всем довольные. Ибо смотри — среди лилий и роз растет и высокий подсолнечник, следящий движение вечного светила и всегда обращенный к нему лицом. Еще не удовлетворено в нас глубоко таящееся томление, и вечный идеал вновь будит нас суровым окликом.

Тем временем за многообразностью устремлений прошел и час полудня, и отошло время лилий и роз. Вечер застаёт луг в пору самого могучего позднего цветения, в пору созревания трав и злаков. Цветы, радовавшие некогда душу, отошли, лишь немногие дали семена, большая часть не вызрела, и на осенней земле цветет одиноко, под цвет вечерней зари, безвременник осенний, что принесет свои плоды лишь следующей весной. Мечты о тихих хижинах на цветущих лугах, воркование горлицы — все развеял незатихающий шум города *. И толь-

* В детстве только видишь цветущий кустарник близ источника; в юности за рекой виднеются отдельные домики; в зрелые годы там, на берегу широкого потока, поднимается большой город; а в старости ты стоишь среди могил.

ко теперь, когда полдень пройден, душе стало наконец понятно, чего жаждет глубоко заложенное в нас томление. Смотри,—треглавою вершиной возносясь над вольным полетом облаков, все стоят в незамутненной ясности небес покрытые вечными снегами несокрушимые горы, блещущие в свете Солнца,—великий образ света нездешнего. Душа, собравшись с силами, рвется к вечным вершинам; однако мощь страстей в нас обратилась со временем в широкий поток, что несет на себе большие ладьи, плывущие вниз по течению. Порою мы тщетно боремся с волнами потока, мы стремимся к иному берегу, к тем высоким горам, и лишь в часы вдохновения, словно орел, что далеко под собою оставил и поток и облака, устремляется душа к несокрушимым высотам². А когда внутреннее стремление ослабевает, утомленное последним отрезком каменистого и неровного пути, то здесь, на этом берегу потока, оно находит место, чтобы отдохнуть — под сенью креста, мирно возвышающегося над утесом. И, наконец, душа осознает, что родина томления, приведшего нас сюда,— не на этой земле. Так кати же свои волны, поток! Там, где воды вливаются в вечный океан, на дальнем берегу есть место — место последнего нашего упокоения. Там остудится внутренний жар души, там исцелятся глубокие ее раны! Отцветай же, несчастный безвременник, ибо близится зима,— последний поздний цвет уж не завяжет плода. Но, цветок чудесный,— пройдет зима,— вызреет под лучами новой весны.

И, наконец, смотри — солнце зрелой поры опустилось за горизонт. Конец пути был пуст и одиноко. Все цветы увяли, и прошла пора плодов. Ибо все, что почитали мы неотторжимым своим достоянием, все отняла у нас судьба, и все это было добровольным даром ее нам. И на наших глазах уже пала часть созданного нами, создававшегося на века, и юный мир забыл об этих созданиях наших. И осталось нам одна воля, одно лишь стремление, очищающееся и совершенствующееся вплоть до самой могилы, и на это стремление доверчиво полагается наша душа. Достигнут тихий брег, где могучие воды потока теряются в океане, и седовласый путник один стоит среди могил. Но глубокое томление, приведшее нас сюда, все не удовлетворено, хотя — ах! — прошла даже пора надежд на то, что лето даст вызреть всему томящемуся, снег покрывает теперь посевы грядущей весны. Тут, чрез возвышенные ру-

ины древности, проливает на нас свой яркий свет луна. И небеса распахиваются над морем и в последний раз являют нам, как во времена раннего детства, свою ясную, прозрачную голубизну. В пророческом мерцании провидится тогда по ту сторону моря берег далекой страны. Мы узнаем о вечной весне, что стоит в той стороне, — там вызреет всякий бутон, который принесем мы сюда в сокровенных глубинах души. Теперь пусть время возьмет у нас последние развалины нашего земного бытия, и пусть сотрет оно в нас, не навечно, даже самые воспоминания о пройденном пути, — погруженные в дремоту, как требует того извечный закон, прибудем мы на родину, по которой томились всю жизнь.

Рассматривая историю формирования человеческой души, прослеживая ее развитие с колыбели до могилы, мы в непрестанности земного стремления распознаем иное, высшее стремление, оно находится почти уже в противоречии с первым и по крайней мере в суете нашей жизни лишь очень редко — или никогда не способно распусться, расцвести. Высокий мир поэзии, художественного идеала, а тем более мир религии не может обосноваться в нашем земном существовании и обычно противится своему смешению с элементами жизни. Порою, и нередко, мы в течение недолгих мгновений видим мерцание глубоких сил нашего естества, — иной раз они вызываются наружу и тогда благодаря широте своей духовности вырываются далеко за пределы наших земных способностей, но тщетно пытаются удержать их при себе.

У нас не будет недостатка в примерах, заимствуемых из различных разделов естественной науки, которые прольют известный свет на это неясное свойство нашей души, заключенное в самой ее глубине. По праву называли это свойство начатком высшего, неземного существования, человека же — существом двойственным, таким, которое, находясь на самой вершине земной природы, в то же время соединило в себе и первичные задатки природы неземной. Мы видим, что едва пробуждается в нем стремление к полноте духовного и что стремление это не удовлетворяется в течение его недолгой жизни. Однако во всей природе высшее существование уже проникает в существование ему предшествующее и не столь совершенное — проникает то в виде предчувствий, то вполне отчетливо, в своих первичных живых начатках.

ФРАНЦ БААДЕР

ИЗ ДНЕВНИКОВ

1786

[I.]

14 апреля

Вчера вечером я читал в первом томе «Прозанческих сочинений» Виланда «Об идеале древних» и «Что есть истина?»¹

Психологические наблюдения в первой статье вполне совпадают с моим личным опытом и с моим глубочайшим самосознанием; я пришел в такой восторг от того, что мои дотоле неясные понятия были полностью разъяснены (и развиты, что, будь Виланд рядом со мною, я бросился бы ему на шею!

Да, право же, в нашем микрокосме творятся вещи, которые и не снились обыденной философии, а ведь достаточно лишь приоткрыть очеса духа и увидишь *то, что есть*. К примеру, я просто читаю у Виланда, каким путем Фидий пришел к тому, чтобы изваять Юпитера² — черным по белому, и ничего более! — и ведь смотри, я прихожу в восторг. Я вижу Фидия, преисполненного своего божества, вижу Юпитера его работы, одно подножие которого едва вмещалось в храм³, — священный трепет овладевает мною!.. Когда же я начинаю прислушиваться к своей душе, то глубоко чувствую и сознаю, что мой дух, мое *Я* творит по собственной воле, что оно составляет образы из увиденного в реальной действительности, но что это увиденное в реальной действительности, чувственные представления не более чем краски на палитре. Дух, душа во мне — ху-

дожница, которая занята тем, что смешивает по собственной воле или по глубокой, внутренней, особой идиосинкразии ⁴ данные ей краски — и наносит их на полотно, где самые первые тени и очертания образа уже прочерчены, однако, в душе перстом доброго или злого гения. Только от моей воли зависит, писать ли этот образ красками, но я от него не отступаю! С радостью и любовью — материнской, мартышкиной, художнической — я все равно завершаю его, и — смотри! — он во всей своей прелести и новизне витает пред моей душой, я наслаждаюсь им, ощущаю в нем свое могущество, силу!.. Внутренний принцип творчества моего духа выступает со всею ясностью: материя поступает извне, это грубое вещество, пища духа, а он, дух, придает материи форму, усваивает ее себе, ассимилирует, и ведь, собственно говоря, вся жизнь и деятельность духа в нас состоит лишь в том, чтобы делать духовное извлечение из чувственного, большого мира ⁵. (См. Гердера, Монбоддо ⁶.)

Сию минуту вбегает ко мне брат, веселый, шустрый мальчик семи лет, и с горящими от восторга глазами рассказывает мне, что вот только что «вот такой огромный, невиданный (*wundergrosser*) коршун схватил во дворе вот такую огромную, невиданную (*wundergrosse*) курицу и унес ее в клюве». Но я-то знаю, что было: я видел, что маленький ястребок держал в когтях воробышку, и ничего иного, наверное, не *видел* мой брат. Однако детской душе, требующей пищи, этого мало, — в погоне за чудесами ей нужен огромный-преогромный орел с огромной-преогромной курицей в клюве, — вот такой образ наполнит душу, и — смотри! — без малейшей мысли о хитрости или обмане историческая истина решительно отбрасывается, и душа пишет свой образ, чтобы удовлетворить свою потребность и доставить себе радость. Каких трудов стоило бы вернуть ее в скудную страну реальности! Душа как бы солгала себе, а потому вынуждена уверять в этой лжи других. (Ср. происхождение поэзии! См.: *Vaco de augm. scient. lib. II, c. XIII* ⁷.)

[II.]

В эти два дня душа моя была мягка, светла, весела — как вся природа, расцветающая окрест. Смеющийся вид священного храма господня, как утешаешь, как возвышаешь ты мою душу! Какие кроткие и светлые чувства,

мечты плывут в несчастной жаждущей душе-мыслительнице! Не в силах развить их все, она всецело отдается радости и наслаждению. Благодарствуй, единомудрый! Она наслаждается теперь, упиваясь потоками ароматов, и не копается среди корней! Эти чувства освежают — это уже не мысли, застревающие в мозгу и насквозь прожигающие его волокна; нет, *свет*, собирающийся в фокусе, становится теплом, и это тепло разливается кротким, мягким потоком по всему моему живому Я. Я чувствую теперь, что я — не одна голова, что есть у меня сердце, внутренности, все члены тела, что они ожидают, волнуются, радуются, подобно цветущему дереву, которое радостно взмахивает всеми столь многочисленными руками своими на свежем, животворном ветру!..

Чудеса и чудеса! Из ощущения сделалась мысль, из набегающего на нее морского прибоя чувств мыслительница избрала для себя некоторые и своей непостижимой творческой силой слила их в одну светлую точку — это мысль. А теперь радуется, словно мать, своему творению — новорожденному дитяти. Но скоро, если будет только созерцать и мыслить, изнеможет и падет без чувств. Она жаждет новой пищи. Против воли перестает она созерцать, сзывает все силы, отрывая их от светлой точки, и, не останавливаясь ни на чем отдельном, весь горизонт свой погружает в приятный полумрак. Мысль делается ощущением!

Образы благотворно действуют на душу! Вот ее подлинная пища. Душе доставляет удовольствие жевать, пережевывать пищу, и без нее душа не может поддерживать в себе здоровье. Когда же питается образами, то по-юношески полнокровна и сочна, если нет, дух изнуряется и пухнет.

Мышление есть лишь стремление к познанию, — тупица, поденщик тот, кто вечно стремится и копит, но никогда не наслаждается.

[...]

Непереваренная идея нередко подолгу лежит во мне в темноте. Если это идея приятная, то ее развитие заранее доставляет удовольствие, и неясное сознание того, что я храню в себе целое сокровище, сберегает мне на целый день самое лучшее, веселое настроение; такова, например, *идея бога*. Если же идея, напротив того, неприятна, то дух при любой последовательности мыслей словно робеет, и я сам долгое время не могу назвать причины своей скованности.

[...]

Для прекрасных душ добродетель — не долг, а наслаждение¹. *Императив во мне!* Глас божий, слышу тебя! Но кроток сей глас: «Ибо иго Мое благо и бремя Мое легко!»²

Повсюду в природе нужда сопряжена с наслаждением. Так будет ли иначе в царстве духа и в диететических³ законах его? Правда, если утрачена невинность, шумит буря, непогода, тогда стоит трудов и борьбы удержать нашу лодчонку, чтобы она не перевернулась. Но и тогда не деспотический, беспрекословный императив: «Ты обязан!» — но перспектива вознаграждения, блаженства, лучших времен, *солнечного света!*

[III.]

8 мая

Во всем, что именуем мы мертвой природой, мы не ведаем ни о каком внутреннем состоянии! Вот исходный тезис любой метафизики!.. Внутреннее и внешнее, зримая поверхность и незримое ядро, явление и сущность вещи (действие и причина).

Мы в каждой вещи видим лишь *зримое* — и осязаем лишь ее поверхность, покров, одеяние. Стоило бы поначалу исследовать, есть ли смысл в вопросе о внутреннем, о сущности вещи вне нас? Мы каждый миг чувствуем, видим, воспринимаем воздействие извне, замечаем такие перемены в нас, какие произведены совсем *не нами*, какие возникают и исчезают без нашего участия и желания, — мы иной раз можем по собственной воле отвлекать от них внутреннюю деятельность созерцания, сознание, иной раз по собственной воле всецело предаемся им, но порою — увы! — нам остается только против воли следовать туда, куда нас влекут! Такие перемены мы называем феноменами, воздействиями извне, причем мы, конечно, никоим образом не понимаем, не постигаем вещей внешнего мира, откуда идут перемены. Что не *является* нам, *не существует для нас*, и, однако, мы все охотно верим тому, что *существует много такого, что не является нам*, и беспрестанная борьба с ложью и истиной, видимостью и бытием заполняет всю нашу жизнь... Как может питать меня пища, которую я не взял на язык? Как могу я познавать то, что прежде не ощутил? Правда, во мне

живет дух, он ощущает и познает, наделенный проникновеннейшим чувством своей деятельности, он вбирает в себя, он жует и переваривает пищу, которая поступает к нему отовсюду и ассимилируется его органом — нервной системой; но ведь если нет этой приходящей извне пищи, то сама сила духа бессильна, — так гибнет и тело, если не получает пищи. Правда, человеческий дух не может умереть от голода, подобно тому как нет в природе чистых химических веществ, однако он может голодать или переполняться нездоровой пищей, может худеть и сохнуть, пока не останутся от него кожа да кости, или может превращаться в жирный окорок, подвешенный в печной трубе. Всякое существо во вселенной есть центр¹, который воспринимает все радиусы, которые идут к нему извне от всего прочего с удаленной в бесконечность окружности его, воспринимает столько радиусов, сколько способен воспринять. Все, что только может приблизиться к существу, к нему и подходит — свет, огонь, все стихии подбираются к растению, а растение — это сплошной рот, и этот рот всасывает и вбирает в себя столько, сколько может, пока совершенно не насытится. А что же окорок? И окорок тоже впитывает тучные пары очага, живет в них как в лимбе, и этого вполне достаточно окороку...

Пока я — не *Солнце*, а пребываю *вне его*, как отдельное, обособленное от всех иных существ *Я*, я ничего не восприму от него и не узнаю о нем, кроме того, что приносят мне его лучи. Лучи — это, правда, не само Солнце, но они идут от него, это его явление, его имя, это символы его существа. Так и все прочие феномены. Тем не менее неоспоримо то, что мы не можем избежать вопросов о внутреннем, о существе всех вещей вне нас. Мы уверены, что наше познание вещей никогда не достигнет степени убежденности, и, однако, существенная потребность нашего разума заключается в том, чтобы поставить на место этого *x*, коль скоро мы во всех своих расчетах не терпим никаких *x*, пропорциональную ему величину, поставить хотя бы временно. Но какие же есть у нас на это права, средства, полномочия? Ответ: есть средства сопоставления, пропорции, аналогии. Если $a : b = c : x$, то мы говорим, что нашли *x*, то есть пропорциональное ему выражение. Но разве требуется нечто большее, чтобы продолжать расчет или логический вывод? Еще большее? От такого выражения для *x*, для существа вещи вне нас, которое не содержало бы

момента пропорциональности нашему собственному ощущению и опыту, не было бы ни малейшей пользы для нас, все равно как если бы вместо формул $\frac{bc}{a} = x$, $\frac{yz}{w} = x$ стали бы давать определения на непонятном нам языке; получилась бы метафизика для ангелов, тщеславное повторение подхваченных на лету обрывков фраз, попугайничанье, от которого не было бы ни малейшего проку, — что, однако, легче всего придумывать.

[IV.]

24 июня

По прочтении «Рассеянных листков» Гердера ¹

[...]

Всему свое время — утро, полдень, вечер и ночь, весна, лето, осень и зима вечно сменяют друг друга на нашем земном шаре. Мы цветем в весеннюю пору нашей земной жизни, когда прелестным пылом юности раскрываются все наши скрытые в нежном бутоне силы, наша жизнь подобна тогда светлой, радостной, обещающей немалое утренней заре. Пройдет несколько дней, и волшебные краски утренней зари поблекнут — увядший цветок склонит свою головку, и листья растения полетят по ветру. Либо хмурые тучи затянут все небо, так что весь остаток дня пройдет в бурях и ливнях, либо же будет пылать на безоблачном небе яркое полуденное солнце, являя во всей жалкой реальности все то, что утром столь романтично манило к себе картинами грядущего счастья, — и бедный человек, поглощенный заботами о родных своих, ковыряется в земле в поте лица своего. Не прошло и нескольких часов, как он, нетерпеливый юноша, никак не мог дожждаться, когда же наступит день, и вот, обессилев, устав, он уже мечтает о конце дня, о тихом, покойном вечере, который утешит несчастного мечтателя, пробудит в нем новые чаяния и укрепит его для нового тяжелого поденного труда. И со всем родом человеческим, с человеческим духом в его развитии все обстоит именно так. Радостная, прекрасная, юношеская пора человеческого духа отошла, отошло время, когда человек мирно пользовался всею полнотой жизни, время юных чувств, безмятежной радости, прекрасной, цветущей, самой человеческой формы, самого тонкого равновесия и гармонического согласия всех сил,

а вместе с тем отошла и *aurea mediocritas*², которая в созданиях той поры светится словно прелестная утренняя заря и на нас, поденщиков литературного труда, тяжело дышащих, пыхтящих, изнывающих от зноя на поле в сухой, жаркий полдень оказывает столь благотворное действие, что мы, юноши, всеми мечтаниями своими переносимся в райские кущи аркадской невинности. Увы! — одни мечты... Ибо все нас окружающее отличается чудовищным антигреческим духом, повсюду, в ученом и неученом цеху, соскоблен, смыт, затоптан последний след юного, как говорится, греческого духа, и сама красота собственно гуманных наук³ есть лишь неудачная копия древних развалин, резко контрастирующая с теми из них, которые сохранились еще от золотого времени древности, — контраст столь же резкий, как между спиною Геркулеса и отвратительно истерзанной спиной нашего бога — на тех статуях, какие носят в крестном ходу на страстную пятницу, — так что, право, не знаю даже, как и назвать того фантаста, кому хоть на минуту придет в голову мысль искать аттический вкус, аттический нрав, аттический дух среди нас, злополучных франкоготов, или тем более желание привить родным нашим дубам цветы, произрастающие лишь в атмосфере Греции.

Отошла прекрасная пора юношеского цветения, и человек *зрелый*, право же, найдет для себя занятие получше и посерьезнее того, чтобы лить слезу над увядшим венком вместе с отроком и вместе с радостным и беззаботным юношей проводить дни в сплошных удовольствиях и в безоблачном покое, в блаженной праздности! Быть может, от моего образа веет гордыней — потому что он облакает наш век в полдневный наряд, который, что бы ни говорили господа просветители и воспитатели человеческого рода⁴, совсем не к лицу этому веку; если все это так, в чем я глубоко уверен, вот образ иной.

Все мы *больны*, и больны все дела и труды наши, вся наша философия, да и религия — только для больных. И искусство жить, и искусство здравствовать душою и телом, и искусство видеть, и все то великое множество искусств, которым учат в наш профессорский век, которые *ex professo*⁵ преподаются как настоящими врачами, так и ярмарочными шарлатанами, которые излагаются и выслушиваются, описываются и прочитываются, — обо всех этих искусствах в иные, варварские времена знали,

должно быть, ровно столько, сколько об умении ходить и бегать; все это множество искусств, особенно говоря, доказывает лишь одно — доказывает, что люди совершенно *разучились* по-настоящему жить, видеть, благоденствовать и т. д., что все мы больны, хромы, слепы, и по-сему, конечно же, крайне нуждаемся во всех целебных снадобьях сразу.

[V.]

19 июля

Форма, фигура, зримое сложение, пластический облик вещи! Лишь в существах живых (органических) все это зримо для нас. Разве форма иное, нежели буква внутренней сущности вещи, иероглиф? Не просто остроумное сравнение, но глубокая физическая истина в том, что мы органом зрения читаем в великой книге природы, — мы по крайней мере непрерывно читаем в ней по складам¹. До тех пор пока мы не *увидели* зримую форму и пластический облик той или иной существующей вне нас вещи, все доставленные нам прочими чувствами известия о ней не перестают быть неясными, неопределенными, — они исходят от неведомой нам вещи, от вещи-невещи, от тени, от ночного призрака, они все равно что волшебный голос, дуновение неприкаянного духа. Все такие известия лишены в нашей душе твердой опоры, субстрата. А истину, устои, реальность, жизнь они обретают, как только мы увидим объект, которому подобают все эти свойства, все эти проявления его силы. Все прочие *qualitates sensibles*² вещи мы прямо соединяем с его зримой формой как ее свойства, как истинное *имя*, *букву*, *характер* ее и только тогда говорим, что знаем вещь, когда *видели* ее, подобно тому как лишь тогда утверждаем, что знаем нечувственное существо, когда все признаки его объяли *именем*, как бы *облачением* его, а тем самым придали ему *индивидуальный* облик. Смотрите, что происходит при *словотворении* и *именовании*: сначала в нашей душе лежат, как неразвитые члены тела в зародыше, все по отдельности, рассыпанные, неясные признаки — *disjecti membra poetae*³. Они, как бы не получив еще формы, плавают в царстве теней, в шеоле, в гиле⁴. Затем же творящая душа в один миг складывает всех их в единое целое (в мыслительную сущность)

словом, или именем. Вместе с тем и благодаря тому все отдельные неясные понятия обретают опору, реальность, жизнь! Они составлены вместе в одно подлинно ново-творенное существо и такими предстают внутренним очам души,— теперь ясно, почему в ближневосточных языках давать имя, творить и радоваться рожденному — синонимы! ⁵ (Смотри! это глубочайшая тайна в нас,— мы образ и подобие божие, образ и подобие Вечно творящего!) Что лишь такие природные письма, или иероглифическое письмо природы, что лишь они одни дают нам сведения, по крайней мере сведения по аналогии, о внутреннем в существах ⁶, что лишь тот может быть назван мудрым знатоком природы ⁷, кто умеет читать их, и что еще много нераскрытых тайн — это я хорошо понимаю. Вспомним, что, например, говорит Аристотель о *форме* органического, живого, то есть одушевленного, тела! ⁸

[VI.]

5 ноября

Так называемая чувственная, материальная природа есть символ и копия внутренней, духовной природы.

Всякое деяние бога в живой и так называемой неживой природе, в природе и в Библии *семантически*, *символично*, есть исполнение и раскрытие предшествующего и зародыш и печать грядущего.

Все в этом Всем есть единство и средоточие, все сплетается одно с другим, и все выплетается одно из другого.

1787

[I.]

5 июля

Взгляни на природу, на великое чувственное всебытие вокруг! Что за дерзновенная поэма, полная единого возвышенного *смысла* в своем вечно ином и вечно одном и том же откровении! Великая фабула, с каждым убывающим моментом времени приближающаяся к своему единому и столь же прекрасному, сколь изумительному учению морали. Блажен смертный, кому предчувствие

уделило некую толику знания того великого смысла и кто принял дар с трепетом и содроганием. Ибо даровано ему созерцать Незримого — в облачении его. С радостью приступает тогда он к постижению *правила природы*, ибо повсюду, вверху и внизу, видит он, что содействует оно единой цели. Ибо Бог есть истина, и внутреннее познание истины, любовь к истине, наслаждение истиной есть закон природы для человека. Чем иным мог бы быть разум человека, как не восприятием, как не внятием незримых законов, направляющих и упорядочивающих повсеместно земную персть, как не слышанием голоса бога, звук которого раздаётся повсюду, как не чтением — как не чтением по складам его иероглифических письмен?..

И человек как таковой не способен делать ничего иного, как *поэтически творить!* Воспринять великий идеал бога в природе, стремиться к нему чувством, проникать его чувством — и затем на всем существующем вне его, на всяком слове и деле своем ставить печать своего внутреннего идеала, то есть искаженной, ущербной, нечистой копии того первого, воспринятого им идеала. И как человек не видел истины иначе как под покровами, в облачении, в образе, так не может он и явить и представить истину вовне себя иначе как под покровами, в облачении, в образе — в своем взгляде и слове, в своем деле и деянии. Так что же досадовать на образность слов, на чувственность речений? Бывают ли слова иные, нежели образные, и речения иные, нежели чувственные, так что когда священный провидец излагает, рассказывает нам священную историю, а занебесные метафизики — свои «Взгляды в великое Ничто и Нечто», о чем ином повествуют они, как не о вещах неизреченно непостижных, каких не слышало ухо¹ и каких не изведали сердца людей?!

[II.]

5 августа

Весь мир вокруг тебя — неясная тайна, и раскрытие ее — снятие облачения с тайны: как, откуда, что?.. Смотри, свет — от престола божия самонаиразоблачительнейший язык! Раскрой глаза свои — и это все ты узришь. Хочешь, не хочешь, сомневаешься... *ты видишь: есть.* Дело, реаль-

ность тебя учат. Не удивительно, что вся психология и теология древности исходят из этого прекрасного, благого, вездесущего явления Бога в природе. И верно, и я тоже не хочу даже слушать о какой-либо иной теологии и психологии.

Но иное ли что откровение божие в наших душах? Раскрываю глаза и зрю, что́ есть. И раскрывается внутреннее око души, и как только познание достигает высшей ясности, то и здесь — *созерцание того, что есть*. Известно, ничто не дает такого глубокого, близкого, родного ощущения своего собственного существования, осознающего себя духа, как созерцание истины. И здесь тоже конец сомнениям — *вижу: есть*. Тогда познание становится живым, становится чувством своего собственного существования — и вместе чувством истины. Наслаждаешься, ибо всякое искание, всякое самокопание было лишь стремлением к этому. Теперь найдено — конец трудам и заботам.

Там нужен был посредник (*medium*, шехинах¹) между моим глазом и великим оком мира, — нужен и здесь! Здесь это Дух, Утешитель, который наставит на истину во всем².

В ясный полдень я не могу поднять очес своих к небу! Их слепит лик пламенеющего Солнца. Чрезмерный блеск скрывает от меня источник света. Но струящийся поток блеска освещает все вокруг меня, со всего снимает покровы, и я вижу. Его незримое пребывание лучится для меня в каждой капельке росы!.. (См. Xenophon. Memorabil. Sokrates, lib. IV, с. 3³.)

Итак, нет во веки веков иной логики познания, кроме одной: раскрой глаза свои, сними повязку с глаз твоих, поднимись на вольную вершину, протри глаза свои и, если ослеп, проси, да прозреешь. Так поступай — и узришь.

1788

[I.]

[Начало года]

...Иной раз вся картина — о непреборимое тщеславие наше и непреборимое же и куда более стойкое чувство справедливости в нас! — оказывается лишь хит-

роумной и пустой речью в защиту нас самих! И тем не менее мы берем верх над собою и обретаем в себе силы противостоять туманным испарениям страсти, и тогда верно — страсти подходит конец... Недавно мне пришлось испытать это на себе, и это было поразительно. Я был объят любовью, безрассудной, и едва мог противиться ей! В самом скверном настроении, недовольный самим собой, раздосадованный до предела, я отправился к себе в комнату. Не без ясного ощущения того, что именно от этого произойдет спасение, я уселся за стол и начал набрасывать на бумаге самого себя и всю бурю страстей во мне. И смотри: когда рисунок был закончен и я ответил себе на вопрос «чего же я хочу?», причем ответ не послужит мне к чести, я успокоился и почувствовал в себе все удовольствие от этого состояния внутреннего покоя, я вполне удостоверился в душе в том, что *разумность поведения — всегда самое лучшее*, так что впредь чувствовал себя увереннее, когда овладевали мною неразумные желания, и с той поры начал выздоровливать.

Не мы делаем открытия, говорит Клаудиус¹, а они сами находят на нас,— в основе этого утверждения великая истина! Попробуйте в точности восстановить в памяти те редкие светлые мгновения, когда на горизонте нашего духовного взора поднималась или загоралась истина!

Ее, неведомую, мы узнаем в глубинах нашего духа, мы долго искали ее во мраке, мы предчувствовали ее, и все равно — она явилась совсем новая, неожиданная, она вызывает глубочайшее изумление нашего духа, и ум бросает взгляд на прежние свои блуждания: ах вот как, не так, а так, не так, как я думал, и т. д. Вот она, она излучает свет, тепло,— проходит всего несколько мгновений, и ее нет: она пришла незваная, словно вестница богов, и, как вестница, исчезла! Душа посылает вослед ей свои благословения и радуется тому фосфоресцирующему свечению, которое осталось на том месте, где только что была она, и тому теплу, которое пробудило глубоко скрытое в нас сознание, вызвав в нем новое, предвосхищающее жизнь чувство.

Не могу назвать эти светлые мгновения иначе, нежели мгновениями поэтического восторга, вдохновения, и насколько верно то, что такой восторг и овладевает нами и покидает нас совершенно без всякого участия с нашей

стороны, что дух наш ясно чувствует и сознает: дар этот, который для него то же самое, что дыхание для младенца, дается нам извне; настолько же верно и другое: все истинное, великое и прекрасное в мыслях и делах человеческих обязано своим появлением на свет не тщанию и не неутомимому исканию, как это обычно говорят, а подобным мгновениям вдохновенности. Нам остается лишь честь выражать словами и разносить то, что поверено нам втайне, — мы эхо. Если надо точно указать, что творится во мне в такое мгновение, то я буду должен сказать, что ощущаю себя *деятельным* органом, а не *слепым* орудием. Толчок идет изнутри, а не извне.

Когда я называю это состояние восторга поэтическим, то понимаю поэзию в том смысле, в каком вселенная есть лишь поэма, лишь эпическая поэма, созданная воображением божества.

[II.]

25 сентября

Всякий раз, когда вещество внезапно становится из незримого зримым, это феномен замечательный, прекрасный! Если бы сила тяжести и прочие проявления не свидетельствовали о том, что это вещество, которое на наших глазах прямо рождается как бы из ничего, наличествовало еще и прежде, нам оставалось бы только удивляться, глядя на этот феномен. А поскольку органы наших чувств весьма тупы, то легко может случиться, что мы не заметим и не будем даже предполагать наличие разлагающегося, разрушающегося вещества и что даже весь раствор предоставит лишь весьма мало сторон для наблюдения. Вполне естественно, что тогда любое внезапное появление вещества будет для нас загадкой и непостижимым феноменом! Это происходит весьма часто даже тогда, когда среда воздуха или пара совершенно незрима, и тут немногочисленные новейшие открытия уже многое разъясняют нам!.. А что будет, если мы спустимся в царство незримых сил? Здесь все для нас — покрытая мраком тайна, ибо ведь и сама среда недоступна нашим чувствам. Между тем, держа в руке светильник аналогии, мы можем догадаться, что вещества становятся зрими согласно сходным законам (в целом). Любое откровение, любое порождение в сфере чувствен-

ного есть, вероятно, лишь эдукция (репродукция), то есть перемещение, а не *новое в собственном смысле слова порождение*. То есть изведение наружу того, что уже существовало ранее, но в ином виде и в ином месте (репродукция) — и соответственно этому и исчезновение, растворение, когда вещество становится из зримого незримым. Если рассматривать рождение и разрушение, жизнь и смерть с этой, истинной точки зрения, то получается гораздо более утешительное зрелище, чем если просто пялить глаза на феномены и наткаться на покровы чувственного мира! Представьте себе, что в неизмеримости светового океана живых сил появляется одна гаснущая точка — где выделявшиеся незримым энергии полностью перешли в область зримого; перед нами — то самое мгновение, когда целая Солнечная система обращается в изначальный хаос. Великое, колоссальное, дерзновенное видение — немею перед ним.

1793

[I.]

Природа, говорит Клаудиус¹, напоминает мне колокольный звон, о котором мы не ведаем, откуда, с какой колокольни он доносится.

Символы в природе.

Свет — динамическое соединение мира в пространстве. Свет — аналогия жизни разума и пламени. Ясность мысли есть феномен жизни, и то самое, что создает ясность, дает пищу и свету.

Свет — аналогия (света) с мыслью и чувства со скрытым теплом (*calor obscurus*). Рассеянный свет не греет, собранный в фокус зажигает. Так знание истины становится высшим чувством и волей при его ясности. Все прочее органическое в нас лишь корневая система, идущая от головы и сердца и созданная для того, чтобы перерабатывать свет и тепло. Голова — орган света, сердце — орган чувства, тепла. Реакции в обеих чувственных сферах. Хорошее самочувствие и ощущение легкости возникает тогда, когда наше чувство своей личности не привязано этими реакциями к какому-то

определенному месту нашего органического строения. Мозг словно распространяет свет. Как свет, отбрасываемый пламенем, зрим и ощутим, так мозг в животном строении излучает мышечную и мыслительную силу. В так называемой мертвой природе нет ничего более деятельного, нежели свет; у мышц — большой момент силы, а самый большой — у тихой мысли, собирающей в себе тысячи разнообразных энергий.

Свет — живительная сила его в опыте Франклина².

Свет — органическое строение растений, насекомых, животных вообще в их соотношении между собой, через посредство воздуха и воды.

Свет — повсеместно доказывает идеальность пространства. Например, когда мы рассматриваем звездное небо через игольное ушко.

Свет — Ньютонова система эманации совершенно абсурдна, потому что действие света даже в самых простых феноменах немислимо помимо его абсолютной сплошности.

Свет — Делюков роман³ с атомистическим доказательством того, что свет — это *primus motor*⁴.

Множество природных феноменов, когда и где бы ни сочетались они между собой, например весною, словно представляют собою некую музыку — своими волнообразными движениями, приятным и осмысленным эхом которых внятно звучит наша душа, если только она не расстроена. Гимн!

Как звучат струны, если ударять по клавишам, так естественное движение природных феноменов в их последовательности вызывает чувство радости. На этом основано все наслаждение природой, а также вся красота и даже изощренность, или, говоря иначе, индивидуальный характер отдельных частей пейзажа.

Опыт Линнея доказывает, что если свободный рост растения затруднить, например, теснотою пространства или как-то иначе, то растение будет стремиться возместить такой недостаток роста бóльшим количеством семян, какое произведет.

Подобное же возмещение внутреннего разворачивания силы, особенно пластической силы фантазии, можно заметить у мужчин, которые воздерживаются вступать в половое общение с женщинами. Может быть, даже

и смерти лишь компенсируются новыми рождениями? Ибо коль скоро природе важно лишь сохранить род, то она будет до тех пор порождать индивидов, пока индивиды будут убивать самих себя.

Обыкновенно говорят, что для природы время — ничто, а для нас — все. Нет более ошибочного суждения. Как раз для природы время — все. Например, при движении мышц она, чудовищно расточительствуя, все приносит в жертву — в жертву времени и пространству (ради легкости и скорости движения). При движении мышцы теряется $\frac{59}{60}$ энергии.

Применяли это суждение и к политике. Но при этом неудачно пользовались примерами из естествознания. Природа, разрушая, растворяя, всегда медлит, но, когда ваяет, действует стремительно и конвульсивно.

Никогда нельзя предсказать последствий анархии. Форма земной поверхности обязана своим существованием анархии.

Огонь высекается из кремня не тогда, когда его трут медленно и спокойно, но когда резко, быстро удаляют им.

[II.]

Все же человек не слишком большой эгоист. Непосредственные его потребности быстро удовлетворяются, а всякая роскошь восходит лишь к видимости — к сложившемуся мнению других. То есть роскошь отнюдь не столь уж грубо чувственна. Человеку хочется казаться счастливым — и он готов пожертвовать бытием ради видимости. Подобная черта затейливости (*whimsical*) в человеке все же являет нам кончик его подлинной натуры — как существа *метафизического*¹. Он неустанно носитя с мыслями, которые сам же и породил. Вся эта изощренность по меньшей мере указывает на его предназначение — быть художественным существом. *Его природа — в искусстве.*

ТЕЗИСЫ ФИЛОСОФИИ ЭРОСА

Религия и любовь, находящиеся между собой в близком родстве, несомненно, являются высшими дарами

жизни и при разумном пользовании ими определяют счастье таковой, при неразумном же употреблении их во зло приносят несчастье как индивиду, так и обществу людей. Поэтому можно было бы думать, что для человека нет дела более настоящего, нежели скорейшее прояснение для себя этих двух предметов. Однако любезная инертность духа и души, равно как старинный предрассудок, вновь извлеченный на свет божий Руссо и Якоби,— будто человек перестает чувствовать, как только начинает мыслить и осознавать,— значительно способствовали тому, чтобы люди пребывали в полном неведении на предмет религии и любви, в неведении большем, нежели относительно какого-либо иного предмета жизни. Говорят так: религия и любовь — это для сердца, то есть тут не над чем раздумывать, мыслить, и обретаешь их и сохраняешь лишь воздерживаясь от мысли,— другими словами, все это чистая эмпирия. Не удивительно, что у столь многих и религия и любовь — какая-то неопределенная светотень их разума.

1.

Если по справедливости полагать сущность любви в объединенности и выравнинности, в завершенности и взаимодополняемости обособленных индивидов через поступление их под начало высшего, через подведение их под такое начало — под начало Эроса, ибо всякое единение совершается через подведение под общее, то следует поразмыслить над следующим: 1) лишь неравное может выравняться и испытывать нужду в выравнивании, подобно тому как не одни и те же (*unisone*), но лишь различные звуки могут складываться в аккорд; 2) такой аккорд, гармония и созвучание не имеют место ни *перед* реальной выравнинностью, ни *после* нее, но имеют место лишь в ней самой, как актуозность¹, и поэтому любовь не может быть понята вне любления, единство (*unitas*) вне единения (*unire*), жизнь (*vita*) вне жизни (*vivere*); и, наконец, 3) во всякой любви, в любви твари к творцу или твари к твари, можно различить две стадии, или два момента, в первом из каковых любящие еще пребывают лишь в унисоне, то есть в неиспытанной беспорочности своей любви, где пока невозможно заметить какое-либо расхождение, различие

между ними, но где таится возможность различия, опасность разрушения и смерти единства, что должно радикально уничтожить, прежде чем любовь перейдет во вторую стадию истинного аккорда и субстанциальной формы.

Для философии Эроса уже большой успех, если начинают понимать, что любовь (божия и человеческая) не есть лишь нечто такое, что можно даровать самому себе или принудить даровать себе, не есть нечто такое, чем можно наслаждаться пассивно и праздно, но что подлинная любовь есть нечто актуозное и подлинной любовью (*amor generosus*²) не становится иначе, нежели как через посредство чего-то непосредственно данного не без участия со стороны любящего, то есть, иначе говоря, что любовь лишь как данная, при всей своей прелестности и невинности, все же заключает в себе тленность и даже смерть, радикальное уничтожение каковой, следовательно, не просто дано любящим, но задано им как проблема, которую только еще предстоит им разрешать*. Любовь как единение, кстати, приобретает совсем иной характер в зависимости от того, относятся ли единящиеся друг к другу как высшее к низшему или стоят друг напротив друга; с этой точки зрения уже в ранее помещенной в этом журнале статье (о связи культа и культуры)⁵ было выявлено генеалогическое древо любви, то есть взаимосвязь любви божьей, человеческой и природной.

2.

О таком уничтожении разъединимости и бренности любви непосредственной, просто естественной, природной, следует утверждать, что оно возможно двояким образом. А именно, 1) либо в переходе от первой ко второй стадии различие, или раскол, не вырывается наружу явно и не обретает прочных форм, но доходит лишь до соблазна, каковой соблазн преодолевается любящими, которые из этого испытания выходят уже

* Тем самым мы избавляемся от скучных изображений любви как праздного наслаждения — и в аскетике и в романтизме³ — и начинаем понимать, почему счастье, каким пользуется невинный, есть лишь счастье случайное и не заслуженное им, заключающее в себе ненадежность и возможность выпадения из такого состояния. Древние говорили: *Dia omnia laboribus (doloribus) vendunt*⁴.

искушенными и не подверженными дальнейшим искушениям; вместе с тем оказывается, что искушение есть необходимое условие подлинной любви между ними; 2) либо же любящие не выдерживают испытания, соблазн раскола не преодолевается ими и таковой эффективно осуществляется. В каком случае (что называют также *отпадением любящих*) встает необходимость уничтожить, или снимать, уже не просто возможность различия, но реальную различенность, и это уничтожение именуется тогда *примирением*.

Заметим, что если сейчас мы называем естественной, природной, любовь непосредственно данную, то понимаем это слово, «природа», в том смысле, в каком понимает его апостол Павел, когда говорит, что первый, непосредственно сотворенный человек есть человек природный, из какового посредством снятия такой непосредственности должен будет выйти человек духовный¹. Лишь опосредованная в этом смысле любовь есть любовь, ставшая истинной и духовной, любовь не просто натуральная, но супранатуральная, свободная от природности, но природности не чуждая, подобно тому как святые дары в таинстве свободны от природности, но природности не чужды, и эту вторую любовь можно поэтому назвать *возродившейся*, или *воскресшей*, и здесь отношение любящих между собой оказывается совсем иным, нежели на первой стадии их любви. К примеру, лишь во второй стадии любви творец возвещает о себе сотворенному — как о подлинном отце чада своего.

3.

Если в первом из описанных выше случаев переход от первой стадии любви к второй совершается свободно и незатрудненно, то это не так во втором случае, во время и после отпадения любящих друг от друга. Здесь возникает новый момент, момент затруднения, реакции, и его необходимо устранить, снять, разрушить, чтобы переход мог осуществиться. Слово «Sünde» (грех) происходит от разделения, разособления (*asunder*¹), и из этого явствует правильность того утверждения, что грех, отделивший нас от бога, есть нечто вполне реальное в отношении к нам самим, как и вообще во всяком случае отпадения любящих друг от друга отпадающий

ставит между собой и любимым им момент затрудненности и потому находится с ним в состоянии напряженности; причина, почему начало примирения, деятельное, уничтожающее напряженность, само собою представляется началом искупляющим.

4.

Поскольку же отношение (связь, сопряженность) сотворенного к сотворенному определяется лишь отношением его к творцу, или, говоря иначе, каково отношение человека к богу, таково же и отношение его как человека к человеку и к природе, и поскольку, отпав от бога, он порвал с ним и может достичь подлинной любви к богу лишь посредством примирения с ним, постольку и подлинной любви к человеку и природе он может достичь лишь этим путем,— потому что незатрудненный переход из первой стадии любви к второй закрыт для него.

5.

А именно понятие примирения включает в себя как понятие обоюдного примирения бога с человечеством, так и понятие вытекающего отсюда примирения людей между собой, когда люди не своей, но примиряющей их силой взаимно отступают от вражды и распадения, равно как и от робости перед лицом природы, о чем неоднократно писал Гёте, то есть от робости перед лицом природы как силы, чуждой человеку, чреватой опасностями, даже коварной и такой, какую никак нельзя сдружить с человеком до конца. Так что всегда, когда имеет место истинная любовь или когда она реально перешла из первой стадии непосредственности во вторую, высшую стадию, в основе ее лежит одна и та же религиозная (релиирующая¹), высвобождающая, искупающая акция*.

6.

Что способно совершить примирение в любви, о том ежечасно твердит нам опыт и сравнение той же самой

* Поскольку изобразительное искусство, равно как подлинное культивирование природы, исходит лишь из любви к последней, а любовь исходит лишь из примирения, то не подлежит ни малейшему сомнению, что религиозная, или примиренная с богом, душа есть первое требование, предъявляемое к истинному искусству.

любви до и после примирения, или, лучше сказать, до примирения и в примирении, и хотя это только пошлый предрассудок, думать, будто самая лучшая любовь — это такая, когда между любящими с самого начала нет никаких недоразумений, споров и ссор, а следовательно, не бывает в них ни раскаяния, ни прощения, каковые, приходя в соответствие, только и осуществляют примирение, то все же нельзя отрицать, что и самая лучшая на свете любовь сводит не равнонастроенные души, но лишь такие, какие можно настроить в унисон, то есть такие, каким еще только предстоит выравняться между собою посредством снятия множества различий, какие разовьются и скажутся в них лишь со временем. Да и кто не испытал на собственном опыте, что порой лишь глубочайшее отчуждение приводило к новому, самому искреннему и прочному соединению в любви к друзьям, жене, родителям и что порой лишь разрыв или отпадение служили поводом к тому, чтобы пролилась и принесена была в жертву кровь сердца и кровью сердца скрепился новый союз, глубже и долговечнее прежнего. Господь сказал о своей кроткой подруге: «Прощаются ей грехи многие за то, что она возлюбила много»¹.

7.

Рассмотрев любовь в ее диалектике, стремящейся к совершенству и проходящей этапами соращения к неверности (греху, ибо всякая неверность в отношении к любящему есть грех), боли в раскаянии и унижения в прощении, мы должны теперь заметить, что речь всякий раз идет лишь о боли, добровольно принимаемой на себя, и об унижении, добровольно принимаемом на себя, поскольку до тех пор, пока боль и унижение принимаются не добровольно и претерпеваются лишь внешне, они порождают лишь противоположность любви. Угрызения совести (или моральный императив*) как таковые нисколько не способствуют исправлению грешника, вот и черти лишены религии и любви к богу, как бы ни веро-

* Действительно престранно, как это могла прийти в голову нашим философам мысль упразднить религию посредством морали (так называемого морального императива¹) и искать моральное спасение и спасителя не в дативе, но лишь в том самом императиве (совести). Как если бы императив, требование кредитора, не совпадал по времени с неплатежеспособностью должника, подтверждая, не устраняя ее, — так в организме нестерпимые желания приходят вместе с бессилием.

вали они в бога, трясаясь от страха, то есть они попросту бессильны против такой веры и такого убеждения.

8.

Если справедливо утверждают, что любовь состоит в тесном родстве с состраданием, или если Платон называет любовь дочерью роскоши и нищеты¹, то это можно истолковать и так, что любовь есть дочь прощения и раскаяния, то есть примирения, потому что лишь богатая душа прощает и лишь бедная нуждается в прощении. Но прощать и раскаиваться мы не можем в тесных границах своей природной самозамкнутости, но можем лишь во всеисилии проникающей и перелетающей через любые границы любви, то есть любви бога, который есть любовь.

Поэтому где бы ни встречались среди людей, примиряя их друг с другом, раскаяние и прощение, не сами люди собственными силами (*ex proprio*) производят примирение, но высшая опосредующая акция, которой совместно подчиняются они, совершается между ними, даря одному щедрость прощения, другому — силу смирения, и поэтому всякий подлинный акт примирения следует рассматривать как акт религиозный, являющий реальность названной выше опосредующей высшей акции*.

9.

Только что изложенный тезис — опосредующая акция, или посредник, всегда выше опосредуемых — вполне общезначим. Так, к примеру, откровение опосредующей

* Было бы весьма полезным начинанием рассмотреть с предложенной точки зрения все исторически предлагавшиеся «суррогаты» подобного опосредования, к которым прибегали всякий раз, когда желали обойти подлинно опосредующий принцип религии, рассмотреть при этом, как правители все более удалялись от искусства править *con amore*², а подданные — от искусства служить *con amore*. А поскольку потребность в чем-то появляется тогда, когда это что-то утрачивается, — так самолюбие появляется тогда, когда утрачивается истинная человеческая самость, — то можно понять и бурное желание установить конституцию, желание, которое возникло тогда, когда погибли подлинно конституирующие государство принципы. Хотя наши корпящие над конституциями художники государственности и решительно протестуют против предположения, что за всеми их философскими спекуляциями скрывается всего-навсего биржевая спекуляция, им трудно доказать свою невиновность, когда на них падает подозрение в фихтеанстве, потому что конституционное устройство государства есть у них не что иное, как фихтеанское полагание самого себя.

и примиряющей любви следует признавать более глубоким откровением бога, нежели откровение его праведности (закона), каковым должна быть опосредована тварь. И точно так же оказывается, что поскольку во всяком обществе правитель и управляемые лишь благодаря опосредованию могут существовать в органически свободном прочном союзе и единении (нарушение какого сверху есть деспотизм, снизу — бунт и возмущение), то такое опосредование может совершать лишь высшая, стоящая над обеими сторонами, тем самым духовная или моральная сила, то есть сила религии. Поверхностными и негодными необходимо считать любые теории государства, которые объясняют возникновение, существование и восстановление государства натуралистически, полагая, что можно обойтись без религии и ее опосредующей, религирующей, все выравнивающей через примирение силы, или такие, авторы которых не понимают, что и общество призвано, вобрав в себя принцип религии любви, перейти из первой стадии (стадии натуральности) во вторую, высшую стадию.

10.

Сказанное выше о примирении как производящем новое единение и любовь полностью подтверждается тем, что благодаря этому 1) мы начинаем понимать, что такое примирение отнюдь не возвращает павшего человека в состояние непорочности или в первую стадию отношения его к богу, но что оно сразу же переносит его во вторую стадию любви, и 2) начинаем познавать всеобщий закон жизни, согласно которому всякое органическое воссоединение глубже и прочнее предшествовавшего ему, снятого, союза и единения по той причине, что после совершившегося отпадения или побуждения к таковому *единающий* принцип решается на новую, более глубокую эманацию и посредством такой более глубокой, почерпаемой из самого себя эманации соответственно глубже, теснее связывает все подлежащее единению. Дитя, спасенное нами от физической или моральной гибели, благодаря этому несравненно дороже нам, и ощущение здоровья, восстановленного после долгой и тяжелой болезни, превосходит все ощущения в период, предшествовавший болезни. Так и Писание говорит, что

более радости на небесах будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии¹. Так и в организме мы видим, что шрам предотвращает на будущее новое ранение.

11.

Чтобы, однако, сразу же постигнуть и показать в самом высоком его значении и выявлении закон, по которому все глубже почерпаемые эманации жизни совершаются в ответ на реакции отпадения, мы должны заметить сейчас, что бог в своих трех последовательных эманациях, какими отмечены три мировые эпохи, следует тому же самому закону. Ведь нельзя отрицать того, что появлению человека в мире, или отправлению его в мир, предшествовал раскол в мире и что человек (как бы *le lendemain d'une bataille*¹, по выражению одного французского писателя) явился в мир, призванный восстановить и выровнять распавшийся, разрушившийся духовный и недуховный мир; нельзя, далее, отрицать и того, что бог после первого совершившегося раскола решил на более глубокую эманацию — сотворение человека, и точно так же очевидно, что после совершившегося второго отпадения, отпадения человека, бог решил на третью, самую глубокую эманацию своего сокровеннейшего существа (Любви, или Иисуса), благодаря каковой последней эманации впервые могла достигаться и осуществляться цель нерасторжимого отныне единения твари с творцом, или бога с миром, одновременно с величайшим возвышением твари. Так что здесь, как было замечено и выше, лишь пролитая и принесенная в жертву кровь сердца скрепила единение, или союз, каковой пребудет вечно.

12.

Вместе же с этой кровавой жертвой растопилась и кровь сердца (*âme princière*¹) каждого человека и стала годна для принесения ее в жертву, тем самым человек был вызволен, искуплен из застылости в своей самости, каковая прежде не позволяла ему перейти из первой стадии любви во вторую. Личность человека, прежде все из себя выдворявшая и в себе затворявшаяся, теперь

благодаря теплу пролитой крови бога вновь отворилась, и когда бог принес себя в жертву человеку, то и человек обрел способность вольно приносить себя в жертву богу, и не только богу, но благодаря ему и в нем также и человеку, приносить себя в жертву добровольно и без всякой мысли о себе самом, а вместе со способностью любить бога человеку была дана и способность подлинно любить как людей, так и природу.

13.

Если действительно наступила та третья мировая эпоха, которая была названа в тезисе 11-м, то ее наступление можно установить и показать *, сравнивая способность человека к любви до христианства и вне христианства со способностью его к любви в христианстве. И действительно, достаточно сравнить относящиеся к половой любви (к браку) нравы, обычаи, социальные установления и законы христианских и нехристианских народов, чтобы убедиться в истинности нашего утверждения. Даже и в том, что можно назвать галантностью (в нефривольном смысле), сказывается то же очевидное различие между дохристианскими, христианскими, а теперь уже — отчасти и нашими, послехристианскими временами. Лишь благодаря христианству женщина обрела гражданскую свободу и честь, а потому у женщин как хранительниц любви есть серьезная причина быть приверженными к христианской вере и хранить ее — еще и потому, что лишь примиренные с богом и благодаря этому съединившиеся с богом души могут истинно единиться и между собой, то есть способны подлинно любить.

14.

Я потому называю женщину хранительницей любви, что, как известно, у мужчины инициатива принадлежит

* В наши дни, к сожалению, пренебрегают способом как бы реконструировать историю в обратном порядке, начиная с современности, отчего так широко и распространилось недоразумение, заключающееся в том, что история и философская спекуляция взаимно считают друг друга излишними для себя. Умозрительная мысль проникает через кажущееся современным к современности подлинной, а поскольку в этом подлинно настоящем времени движение времени покоится как в прямом, так и в обратном направлении, то в нем покоится и история, обретая в нем прочную опору для себя. Провидец (пророк) лишь потому видит прошедшее и грядущее, что разверзто пред ним настоящее, в котором все прошлое (свершившееся) еще пребывает, а все грядущее уже содержится. (...)

не любви, но похоти и любовь только следует за наслаждением, тогда как, напротив (в нормальном состоянии), у женщины наслаждение следует за любовью, а вообще женщина не столь способна к абстрагированию того и другого, как мужчина. Поэтому мужчина в этом смысле сознательно дает женщине худшее — наслаждение, а женщина мужчине — лучшее (любовь), и против этого достоинства женщины не может служить серьезным возражением ни употребление во зло половой любви (*abusus optimi pessimus*^{1*}), ни то замечание, что именно женщина разжигает в мужчине похоть и что любовь девы возбуждается мужчиной, потому что женщина лишь неосознанно (невинно) пробуждает похоть в мужчине, но зато отвечает ему любовью сознательно.

15.

Половая любовь, пребывающая в пределах простой натуральности, не способна довести до полного и подлинного единения две ее составные части, возвышение и смирение, не способна отделить личность от прагматики, но когда единение наступает, то любовь уже принимает религиозный характер. Если же поразмыслить над тем, что те же самые стихии, которые выступают как составные части половой любви, в своей отдельности и противоположности, как бы в дикарском совокуплении вообще, проявляются в виде высокомерия (тщеславия, деспотизма) и низости (подлости, раболепия) и что эти же самые две потенции суть враждующие в человеческом общезитии силы, то можно понять, что любовь полов действует, через посредство религии, как сила, охраняющая общество, как сила, очищающая его от греха начиная с семьи, что любовь полов — это прибежище религии и любви.

16.

Когда половая любовь вступает во вторую, высшую стадию и вместе с тем обретает религиозный характер, то и общность имущества (*communio bonorum et malorum*¹),

* Глубочайшее унижение женщины в лице Евы (Eva) преизобильно возмещено возвеличением и прославлением ее в лице Марии (ave)².

существующая между любящими и брачащимися, получает высшее значение *. Высшее благо (*summum bonum*) в жизни человека есть не что иное, как то, что уже в этой земной, или временной, жизни он начинает осуществлять, реализовывать свои изначальные божественные задатки, идею человека как образа и подобия божия, благодаря чему вновь становится возможным для него воссоединение с богом, что, как мы слышали, возможно для него лишь благодаря примирению с последним. Но, вступая в союз любви, любящий и любимая отрекаются от своего личного, отдельного совершенства и вместе составляют солидарную общность как в стремлении к такому совершенству, так и в чувстве боли от недостижимости все откладывающегося и в наслаждении отчасти достигнутым, так что процесс примирения становится для них совместным и можно сказать, что верная любовь следует за своей любовью вплоть до самых врат адовых.

17.

Потому если брачащиеся, входя в единство рода или совместную природу пола, заключают свой союз не просто для себя, сепаратно, но продолжают его в роде (в добром и дурном смысле), то такое продолжение рода приобретает несравненно более высокое значение — в том случае, когда оно оказывается продолжающимся восстановлением образа и подобия божия в человеке и тем самым благословием для всего человечества, и в том случае, когда оно, наоборот, действует в поколениях людей как проклятие.

18.

Наконец, если смотреть с этой высшей точки зрения, то и естественно совершающаяся в любви полов фантазматическая, когда любящие на первой стадии своей любви взаимно считают себя более красивыми, милыми, совершенными — лучшими, чем есть они на деле, — то и это указывает на высшее значение. Эту восхищенность, эту идеализацию любящие должны рассматривать лишь как ободряющий и поощряющий призыв, обращенный к ним, а именно

* Всякая радость, не поведанная любимой, мучает любящего, и всякая мука, поведанная ей, обращается в утешение и порой прямо в радость². (...)

как призыв и призвание становиться в своем совместном стремлении подлинно и существенно тем самым, чем провидчески, словно мираж, являет им внутренние, заложенные в них задатки та самая фантазмагория любви, — вместо того чтобы, как это обычно происходит, обращать во зло эту мимолетную утреннюю зарю любви, скоро, слишком скоро теряющуюся в сером облаке жизни, пользуясь ею всего лишь для взаимного, праздного, тщеславного и ничтожного самолюбования.

Таковы тезисы философии Эроса; возможно, они будут способствовать реальному доказательству возможности такой науки, а тем самым тому, что будет наконец положен предел вечной то лишь неразумной, то злобной болтовне о ненужности такой науки любви для самой любви; ведь просто земной Эрос потому дурен, а небесный потому столь хорош, что первый — слеп, второй же — зряч.

ФРАГМЕНТЫ ДРУГИХ РАБОТ

[I.]

Творец наделяет тварь отделенным от себя, отличным от себя существованием и самосознанием, с тем чтобы в ответ человек признавал Его как творца. Ложная мистика представляет себе созерцание Бога так, что величайший аффект любви приводит в таком созерцании к полному растворению самосознания твари. Даже Гёте по видимости высказался в пользу такого мистицизма в стихотворении «Одно и Все», начинающемся такими словами:

Любой готов с собой проститься,
Чтоб в Беспредельном раствориться¹.

Но если бы отдельный человек действительно растворился в беспредельном, то он не обрел бы себя вновь, — коль скоро он обретает себя, значит, он не растворился. Согласно замысловатой мистике творец и отдельное существо — что-то вроде таких двух созвездий, которые никогда не появляются на небосводе одновременно. Только жалкий бог Сатурн пожирает свои чада, чтобы самому остаться в живых. Отличительность, которую получает наделенное умом существо от бога, оно не утратит во веки веков.

[II.]

Учение о самосознании как о бытии в открытости для себя самого приводит к усмотрению необходимости того, чтобы любая формация духа заключала в себе внутреннее, имманентное различие. Поэтому коль скоро абсолютный дух есть единственная субстанция, субстанцирующийся дух, тем самым он есть и дух самоформирующийся. Единство, или единость, абсолютной духовной субстанции есть поэтому не лишенное формы, непосредственное, покоящееся единство, но единство сформированное, формирующееся, проводящее себя через посредство своего внутреннего различия, а потому постоянно восстанавливающееся в себе самом, актуозное и пульсирующее. Гёте сказал:

Тот, кто жив, тот не един,
Множество — в живущем¹,

но выразился бы правильнее, если бы сказал:

Тот, кто жив, хоть и един,
Заключает множество.

Поскольку бытие как таковое присуще лишь тотальности, или единству, то есть оно покоится, постольку, пока подобная его завершенность не отменена, не может иметь места движение, становление или явление, формирование, то есть явление, движение, жизнь могут выступить лишь в расчленении. Ибо явление относится к существу как становление к бытию. Лишь *бытийствующее становится*, или является, и лишь становящееся, или являющееся, бытийствует. Если целое не становится, не движется, то оно не может являться, не может и становиться. Всякое движение есть движение членов целого, есть *motus intentionis*².

[III.]

В обществе, в науке и в искусстве каждому, так сказать, частичному Страшному суду, как в царстве природы, так и в этике предшествует появление известных разрушительных, апокрифических, софистических существ, подобно тому как в Апокалипсисе всеобщему Страшному суду предшествует выход на свет таких существ, как, например, невиданные насекомые¹, и очень смешно смот-

реть на то, как эти существа, одержимые влечением все разрушать и все объедать, словно критические муравьи и термиты, пытаются выдать такое влечение за социальный или научно обоснованный инстинкт организации и формы. Столь смехотворным претензиям наших дезорганизаторов противостоят не менее смехотворные притязания иллиберальных деятелей, которые по-прежнему спят и видят реставрацию средневековья, без конца болтая о нем, хотя здесь дело уже не в том, чтобы подкрепить ослабевшее, но в том, чтобы воскресить мертвое; тем не менее с упорством ханжей они не желают расстаться с надеждой реставрировать отмершие формы этого земного царства, — вроде как король Лир, который возится с перышком в руках над телом Корделии², никак не желая прекратить свой эксперимент.

[IV.]

Рассказывают, что разлука с любимой — вот что превратило любящего в поэта и ваятеля и что так и были изобретены людьми поэзия и ваяние. И действительно, в этой сказке ключ к пониманию подлинного значения этих двух искусств и, более того, всей нашей жизни и деятельности во времени. А именно если ускользнувшая от нас по нашей вине Идея (София) вновь восходит перед нами подобно почившему — лишенному плоти или невоплотившемуся и, во всяком случае, бесплотному — духу, вновь восходит перед нами в ночи нашей земной жизни как небесная звезда, как идеал, хотя пока и на непреодолимом для нас расстоянии, и является перед нами как призрак почившего образа божия, то ведь это явление Духа (Софии, Идеи) — не явление духов! — есть и добровольный дар, поскольку мы утратили всякое право на то, чтобы открывался перед нами выход из пещеры, и не заслужили его вновь, и возложенный на нас долг деятельно складывать и ткать плоть Идеи, то есть ее, Идеи, окружность и подвенечное платье, чтобы она спустилась к нам и поселилась внутри нас. Ибо центр реально осуществляется благодаря тому, что жив в своей окружности, или, лучше сказать, и центр и окружность совместно входят в реальность, в свою конкретность, и замкнутая окружность как бы магически заключает в себе центр¹. Устремляясь взором и сердцем к этой Утренней звезде,

мы все свое ваяние и ткачество должны подчинить одной этой, названной выше цели. Нет иного императива и оптата² во временной жизни, кроме того, чтобы служить в этом смысле осуществлению идеала, служить всей душою, всем сердцем, всеми силами.

[V.]

Но пока мы готовим эту фату, это подвенечное платье, всякий стежок отзывается в нашем сердце болью, потому что мы одновременно прокалываем свою иглою — и не можем не колоть все снова и снова — ложный образ, разрушение которого — а создан он нами же самими — поверено нам, точно так же как изготовление самого лучезарного платья — лучезарной плоти. *Destructio unius — generatio ulterius*¹, или, как говорит Павел, возникновение и рост нового, светлого человека совпадает со смертью и гибелью ветхого, мрачного человека².

[VI.]

Всякого истинного поэта и ваятеля никогда не оставляет двоякий аффект — томление по тому, чтобы осуществилась, или воплотилась, Идея, и боль или даже гнев, вызываемый неподатливостью материала. Трояким образом относятся люди к поэзии и ваянию и занимаются ими. Для одних это простое времяпрепровождение: хотя они и утверждают, что нуждаются в них для образования и душевного утешения, на деле они лишь развлекаются всем этим, все равно, идут ли в церковь или в театр. Для других, немногих, кто пользуется ими в серьезном, подлинно религиозном смысле, и не без мук деторождения, это способ ткать подвенечное платье небесной Софии, а для третьих, тоже весьма немногочисленных, — способ ткать черное покрывало Гекаты¹. Ибо религиозной поэзии противостоит не просто фривольная поэзия, но подлинно inferнальная, или бесовская.

[VII.]

Рядом с фразой «*Non progredi est regredi*» («Не идти вперед — значит пятиться назад») можно было бы поставить другую, выражающую то же самое, но только более

отчетливо: «Non elevari est labi» («Не быть возвышаемым — значит падать»). Ибо нет ничего более верного, как то, что человек, если он не хочет стать или остаться дурным, нуждается в том, что возвышало бы его, в том, что было бы над ним.

Наш дух чувствует, что возвышается, когда испытывает аффект изумления и родственный ему — почитания. <...>

Если даже признание и наблюдение этого высшего начала, пробуждающего в нас жизнь, и остается у большинства людей на самой низкой, первой ступени неясного чувства, то все же желание умножить такое познание, равно как внутреннее убеждение в том, что все ощущаемое чувством как бы во тьме можно также ясно увидеть (притом отнюдь не перестаешь ведь чувствовать то, что начинаешь видеть), заключено в лучшей природе человека, — что бы ни возражала на это лжепросветительская философия, плохо скрывающая свое невежество. Напротив, мракобесие лжепросветительства противится подлинной культуре человечества и опасно для нее. Ибо если возможность созерцать в светоносной сфере есть лишь залог и примета ее энергичной и вольной общности со мною — созерцающим, то стремление достичь такого созерцания совпадает с иным — со стремлением достичь высшей свободы в такой общности, то есть сохранить саму среду наивозможно более чистой, прозрачной, проводящей образ. А это и есть цель всякой моральной культуры, как называют ее, и всякого подлинного Просвещения — очищение, просветление, обострение внутреннего зрения.

В отношении этого можно, впрочем, сказать, что человеческий дух действительно и повсеместно устремляется лишь к чуду и не успокаивается до тех пор, пока не достигнет единственно достойного изумления чуда, — если такое стремление не проявляется в общественной жизни, в искусстве народа, в народной поэзии, то это значит только, что человек и народ испорчены и чужды духу. Как сердце, испытывая чувство почтения, окружено любовью, так и дух покоится в чуде и лучшая часть человеческой души живет и поддерживает свое существование благодаря такому двоякому аффекту. Если окружение и принятая манера поведения доводит человека до того, что он ничего уже не чтит своим умом, то он уже

не может чтить и то, что любит, и любить то, что чтит, а тогда его психическая жизнь подвержена недугу и порче, подобно тому как все живое гибнет, если испытывает недостаток в присущей ему природе. Такой источник порчи превосходно охарактеризовал Жан-Поль в том месте своей «Кампанской долины», где говорится: «Но если подошло уже к концу неизбежное наше служение зверю, и лающий внутри нас зодиакальный животный круг весь накормлен и напоен, и звери решили свои споры в поединках, тогда, наконец, и внутренний человек в нас требует положенный ему нектар и манну небесную, ибо если кормить его одной перстью, то он превратится либо в несущего гибель ангела и адское божество, доводящее человека до самоубийства, либо же в отравителя, истребляющего все радости в жизни человеческой»¹.

[VIII.]

Подобно тому как установлено, что истоки старонемецкого зодчества (период расцвета которого относился к XIII—XVI векам) были чисто немецкими¹ и что зодчество это было церковным, и, заметим кстати, подобно тому как то же самое можно утверждать о равным образом религиозной старонемецкой живописи и немецкой церковной музыке, я, опираясь на многолетние исследования, утверждаю, что то же самое можно сказать и о старонемецком природоведении, или натурфилософии, которая одновременно была и теологией, и о теологии, которая одновременно была и натурфилософией,— в этой чисто немецкой науке (ее именуют то теософией, то алхимией, то мистикой, но одинаково не знают) глубокое религиозное чувство немцев и их призвание заявляли о себе в не меньшей степени, чем в названных трех искусствах.

[IX.]

Если мы, желая быть достойными наших предков и их высокого всемирно-исторического призвания, хотим и должны не просто педантически-ханжески и с деланным вдохновением копировать античность, но, подобно праотцам нашим, творить с подлинно гениальным вдохновением в политике, науке и искусстве, то мы должны черпать из того же источника культуры, что и они. Нам следует твер-

до придерживаться того убеждения, что те, кто замутняет этот священный и подлинно бессмертный источник или намерен отвлечь нас от него в ложном мнении (см. «Винкельман и его век»¹), будто необходимо самому стать язычником, чтобы понимать и использовать достижения язычников в политике, науке и искусстве, — что эти люди, говорю я, если бы им удалось осуществить свои намерения, привели бы нас к варварству и к гибели всего подлинно немецкого, неотделимого от христианства, тем более что первое понятие во всемирно-историческом плане совпадает с вторым.

[X.]

Сказанное в предыдущем параграфе относительно естественного родства дурного и нездорового (равно как доброго и здорового) в неменьшей степени верно и относительно родства *доброто*, *прекрасного* и *приятного*, и, без сомнения, лишь потому у нас до сих пор нет удовлетворительной теории красоты, что в новейшие времена теоретики не довольствовались тем, чтобы вполне определенным образом отличать прекрасное от доброго и приятного, что было бы вполне правомерно, но ввели вместо такого органического различия настоящее размежевание (абстрагирование) этого тернара¹. Вследствие этого до сих пор по большей части не понято все величие и достоинство проблемы, стоящей перед художником и заключающейся отчасти в том, чтобы пробудить в нас воспоминание об исконном естественном родстве (ассоциации) этих трех понятий, а вместе с этим — чувство сожаления (*regret*) о потерянном Рае, и отчасти в том, чтобы даровать нам прообраз грядущего, и притом неразрушимого, воссоединения этого тернара доброго, прекрасного и приятного, а тем самым оживить в нас надежду на то, что Рай можно завоевать вновь.

Связывая понятие Рая с союзом, или воссоединением доброго, прекрасного и приятного, я отхожу, впрочем, от аскетизма наших современных трансцендентальных сверхочистителей² — философов-моралистов, которые совершают совсем небольшую ошибку, а именно свободу чувства принимают за бесчувственность, так что их бесчувственный аскетизм непонятнее, фантастичнее и скучнее самого дурно понятого и самого преувеличенного мона-

шеского аскетизма былых времен. Кстати, все те, кто ищет в изящном искусстве (по существу вполне языческом) лишь средства отвлечься от религиозных аффектов души, рассмеются или рассердятся при одной только мысли, что это искусство может преследовать религиозные цели.

Сказанное в предыдущем параграфе о естественном родстве доброго, прекрасного и приятного верно также и о родстве между религией, наукой и искусством, о которых известно, что прежде они шли рука об руку и что порча их наступила лишь после их размежевания. Если назвать *современным* в них все то дурное, что порождали и продолжают порождать они в своей раздельности (абстрагировании), то против этого нельзя будет возразить равным счетом ничего, если только не возлагать вину за дурное качество этой «современности» на новизну, то есть на более поздний срок появления на свет этих порождений, поскольку это было бы равнозначно утверждению, что церковь, наука и искусства вынуждены были перестать рождать новое начиная с какой-то произвольной даты (так что всем их порождениям — увя! — подошел конец и теперь остается только писать их историю³), или, говоря иными словами, что классичность (охранение догмата) и гениальность (все время новое, обновляющееся представление догмата) не могут не находиться в противоборстве и, следовательно, одной из них, классичности или гениальности, можно содействовать, лишь нанося ущерб другой, и таким образом классичность, вместо того чтобы пробуждать гениальность и держать ее в узде, вынуждена была бы видеть в ней лишь своего заклятого врага и, наоборот, гениальность — своего заклятого врага в классическом качестве. Между тем нет ничего более достоверного, нежели то, что любой организм растет здоровым и сохраняет свое тождество лишь постольку, поскольку охраняет догмат своего прообраза⁴ (беспреданно излагая, истолковывая его) — догмат, который лишь потому возвышается над любым отдельно взятым моментом в эволюции организма и не может быть смешан ни с одним из них, что такой абстрактно понятый момент, замерев на месте, немедленно превратился бы в надгробный памятник самому догмату (*hic jacet...*)⁵. Однако верно, что когда побуждающий элемент возвышается в своем самолюбии и отвергается от охраняющего момента (то есть когда начинают расходиться учение и традиция), то это разрушающе дей-

ствует на последний, каковой в подобном случае равным образом начинает действовать не как охраняющий, но как тормозящий, противопоставляя губительному влечению первого свое влечение к окаменению.

[XI.]

Создания искусства должны заменять нам, по замечанию Сан-Мартена, явления богов, видения, и действительно, деятельность гения заключается в том, чтобы вызволить свое создание из мрачных оков более низкой, извращенной природы, чтобы через него, словно через раскрытый глаз, смотрел на нас, грозно или дружелюбно, высший мир, — нетрудно понять, что лишь служба религии искусство пребывает в своей истинной стихии, так что лишать его такого служения — значит, по словам Клаудиуса, святотатствовать.

[XII.]

Куда большей важностью, нежели, вероятно, полагают некоторые читатели, отличается то, что говорит Гегель в § 10 «Энциклопедии философских наук» о «тех осмысленных созерцаниях», «которые так упорядочивают то, что есть, правда, лишь явление, что порядок этот начинает соответствовать внутренней последовательности в самом понятии, причем здесь к тому же благодаря противопоставлению и многообразию сопоставляемых явлений до такой степени снимаются все внешние, обычно случайные обстоятельства условий, что чувству доступным становится лишь единое, всеобщее, истинное. Такая чувственная экспериментальная физика, история и т. д. стала бы представлять во внешнем образе, зеркально отражающем понятие, все рациональное естествознание, исторические события и деятельность людей и т. д.»¹. Если присмотреться, то вообще цель любого искусства и состоит в зеркальном отражении, в прозрачности образа, такова же и цель религиозного искусства, культа, почему я уже в первой тетради этого сочинения и сопоставил его с экспериментом². Так что, получается, и о понятии верно говорить: *Vis ejus integra, si conversus in Terram*³, то есть когда, пройдя через представление (*Vorstellung*), оно обретает свое воплощение (*Darstellung*).

КОММЕНТАРИЙ

Предварительные замечания. В любом комментарии научных или художественных текстов прошлого решаются различные задачи, включая такие прозаические, как установление источников цитат, и любой комментатор должен в разумных пропорциях сочетать весьма различное. В настоящем случае все без исключения входящие в книгу тексты слишком многообразны по затронутым в них предметам, чтобы можно было разъяснять до конца, до полнейшей несомненности все то в них, что может показаться неясным, непонятным, вызвать недоумение. Важнее такого растолковывания частных частей представлялось иное — возможность продолжить в комментарии живой диалог различных точек зрения, мнений, взглядов, который начинается уже в самих текстах и чрезвычайно показателен для переломной романтической эпохи. Такой диалог должен придать большую объемность самим текстам. Той же задаче *документирования исторической эпохи*, создания более живого ее образа служат отдельные экскурсы, а также вводные разделы комментариев, где можно найти отзывы современников о том или ином тексте.

В научном жанре комментария превосходно ощущается коллективность и преемственность научной работы, и составитель этого комментария глубоко обязан всем тем, кто до него занимался этими же произведениями немецкой словесности, а также всем, кто помогал ему в работе, — сотрудникам Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, своим друзьям и коллегам. Автор признателен своим зарубежным коллегам — ныне покойному д-ру Г. М. Лунину (Овернь, Швейцария), профессору Мюнхенского университета д-ру Вольфгангу Фрювальду, профессору д-ру Фрицу Мартини.

С технической стороны оформления текстов в нашем издании надлежит иметь в виду, что любые редакционные дополнения, вводимые в тексты (в основном корпусе и ниже, в цитатах), помещены в квадратные скобки; равным образом знак сокращения, в отличие от авторских отточий, заключен в угловые скобки.

Неоднократно упоминаемые во вступительной статье и комментарии издания цитируются сокращенно, с указанием арабскими цифрами тома и (через запятую) страницы и в некоторых случаях (после точки) — строки. После заглавия работы в ряде случаев указывается (в квадратных скобках) дата ее первой публикации.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Ath. *Athenaeum. Eine Zeitschrift [1798—1800]/Hrsg. von P. Raabe. Berlin, 1960.*
- BA *Goethe J. W. von. Berliner Ausgabe. Berlin, Weimar, 1960—.*
- Baumgardt* *Baumgardt D. Franz von Baader und die philosophische Romantik. Halle, 1927 (DVj, Buchreihe 10).*
- BS *Börsch-Supan H., Jähnig K. W. Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen. München, 1973.*
Указываются либо страницы, либо номера каталога.
- Brentano-Koll. *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978/Hrsg. von D. Lüders. Tübingen, 1980.*
- Carus* *Carus C. G. Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten/[Gekürzt] hrsg. von E. Jansen. Weimar, 1966.*
- DLE *Deutsche Literatur <...> in Entwicklungsreihen.*
(с указанием серии)
- DLE *Deutsche Literatur <...> in Entwicklungsreihen. Reihe [VII] Romantik/Hrsg. von P. Kluckhohn. Leipzig, 1930 — (Stuttgart), 1950.*
- dtv *Kleist H. von. dtv-Gesamtausgabe/Hrsg. von H. Sembdner. München, 1964—1969 (Bd. 8. Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen).*
- DVj *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.*
- E *Eichendorff J. von. Werke. München, 1970—.*
- Eberlein* *Friedrich C. D. Bekenntnisse/Hrsg. von K. K. Eberlein. Leipzig, 1924.*
- Fambach* *Fambach O. Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik. Bd 2. Schiller und sein Kreis. Berlin, 1957; Bd 5. Der romantische Rückfall. Berlin, 1963.*
- FBA *Frankfurter Brentano-Ausgabe. Brentano C. Sämtliche Werke und Briefe. Stuttgart, 1975—.*

- Frühwald* Görres J. Ausgewählte Werke/Hrsg. von W. Frühwald. Freiburg, Basel, Wien, 1978.
- Funk* Funk Ph. Von der Aufklärung zur Romantik. Studien zur Vorgeschichte der Münchener Romantik. München, 1925.
- GJb* Goethe-Jahrbuch (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft).
- Goedeke* Goedeke K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2.Aufl. Dresden, 1884—.
- GS* Gesammelte Schriften.
- (Brentano) GS* Brentano C. Gesammelte Schriften/Hrsg. von Chr. Brentano. Frankfurt a.M., 1852—1855.
- (Görres) GS* Görres J. Gesammelte Schriften. Köln, 1928—.
- Grimm — Sav.* Briefe der Brüder Grimm an Savigny/Hrsg. von W. Schoof. Berlin, Bielefeld, 1953.
- GW* Gesammelte Werke
- HA* Goethe J. W. Werke. Hamburger Ausgabe/Hrsg. von E. Trunz. München, 1982.
- Hegel* Hegel G. W. F. Werke. Berlin, 1832—1840.
- Henkel-Schöne* Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts/Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart, 1978.
- Hinz* Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen/Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968.
- Hoch* Hoch K.-L. Caspar David Friedrich — unbekannte Dokumente seines Lebens. Dresden, 1985.
- HKA* Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe/Hrsg. von E. Behler. Paderborn, 1958—.
- (Friedrich)* Caspar David Friedrich. Hamburger Kunsthalle/[Hrsg. von] W. Hofmann. München, 1974. Указываются либо страницы, либо номера каталога.
- Hofmann*
- (Runge)* Runge in seiner Zeit. Hamburger Kunsthalle/[Hrsg. von] W. Hofmann. München, 1977. Указываются либо страницы, либо номера каталога.
- Hofmann*
- Hölderli* Hölderlin F. Sämtliche Werke/Hrsg. von N. Hellingrath. Berlin, 1922—1923.
- HS* Runge Ph. O. Hinterlassene Schriften/[Hrsg. von D. Runge]. Hamburg, 1840—1841.
- JALZ* [Jenaische] Allgemeine Litteratur-Zeitung.
- Jb* Jahrbuch
- JbFDH* Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts.
- JP Br.* Jean Paul. Briefe/Hrsg. von E. Berend. Berlin, 1952—1964 (Jean Paul, SW, 3.Abt.)
- JBr.* Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus

- der Jugendzeit. 2.Aufl./Hrsg. von W. Schoof. Weimar, 1963.
- Kleist* *Kleist H. von. Werke und Briefe/Hrsg. von S. Streller. Berlin, Weimar, 1978.*
- M** *Müller Adam. Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe./Hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert. Neuwied, Berlin, 1967, Bd 1—2.*
- Neidhardt* *Neidhardt H. J. Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig, 1976.*
- Nov.* *Novalis. Werke/Hrsg. von G. Schulz. München, 1969.*
- Nov.* *Novalis. Schriften/Hrsg. von. P. Kluckhohn und R. Samuel. Leipzig, o. J. [1928].*
- (с указанием тома)
- PhJb** *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*
- Raab* *Joseph Görres. Ein Leben für Freiheit und Recht. Auswahl <...>/[Hrsg. von] H. Raab. Paderborn, 1978.*
- Ritter* *Ritter J. W. Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur [1810]./Hrsg. von S. und B. Dietzsch. Leipzig, Weimar, 1984 (указываются номера фрагментов по авторской нумерации и страницы); см. также факсимильное издание с послесловием Г. Шиппергеса: *Ritter J. W. Fragmente <...>. Heidelberg, 1969.**
- Romantik** *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium/Hrsg. von R. Brinkmann. Stuttgart, 1978.*
- RP** *Reprint*
- SA** *Schiller F. von. Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Stuttgart, Berlin, o. J. [1904—1905].*
- Sauter* *Baader F. von. Schriften zur Gesellschaftsphilosophie/Hrsg. von J. Sauter. Jena, 1925.*
- Schellberg* *Görres J. Ausgewählte Werke und Briefe/Hrsg. von W. Schellberg. Kempten, München, 1911.*
- Schelling* *Schelling F.W.J. Sämtliche Werke/Hrsg. von K.F. A. Schelling. München, 1856—1861.*
- (*Schiller*) **Br.** *Schiller F. von. Briefe/Hrsg. von F. Jonas. Stuttgart, o. J. [1892—1896].*
- Schlegel* *Schlegel A. W. Sämtliche Werke/Hrsg. von E. Böcking. Leipzig, 1846—1847.*
- Steig, 1, 3* *Steig R. Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Bd. 1. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart, 1894; Bd. 3. Achim von Arnim und Wilhelm Grimm. Stuttgart, Berlin, 1904. RP: Bern, 1970.*

- Steig*, 4 *Steig R.* Clemens Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart, Berlin, 1914.
- Stoll* *Stoll A.* Friedrich Karl von Savigny. Ein Bild seines Lebens. Berlin, 1927—1939 (Bd. 1. Der junge Savigny; Bd. 2. Professorenjahre in Berlin 1810—1842).
- Sumowski* *Sumowski W.* Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden, 1970.
- Suphan* *Herder J. G.* Sämtliche Werke/Hrsg. von B. Suphan. Berlin, 1877—1913.
- SW Sämtliche Werke
- (*Baader*) SW *Baader F. von.* Sämtliche Werke. Leipzig, 1850—1860.
- T *Tieck L.* Schriften. Berlin, 1828—1854.
- Thieme-Becker* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler <...>/Hrsg. von U. Thieme und F. Becker. Leipzig, 1907—1950.
- Titzmann* *Titzmann M.* Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800—1880. Der Symbolbegriff als Paradigma. München, 1978.
- Traeger* *Traeger J.* Philipp Otto Runge und sein Werk. München, 1975.
- UL *Brentano C.* Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano/Hrsg. von W. Schellberg und F. Fuchs. Jena, 1939.
- W Werke
- (*Brentano*) W *Brentano C.* Werke/Hrsg. von W. Frühwald, B. Gajek und F. Kemp. 2. Aufl. Studienausgabe. München, 1978.
- (*Herder*) W Herders Werke in 15 Teilen/Hrsg. von E. Naumann. Berlin [u.a.], o. J. [1912].
- (*Jean Paul*) W *Jean Paul.* Werke/Hrsg. von N. Miller (Bd. 2. Von G. Lohmann). München, 1961—1967.
- WA *Goethe.* Werke. (Weimarer Ausgabe). Weimar, 1887—1919.
- Weltalter *Baader F. von.* Die Weltalter. Lichtstrahlen <...>/Hrsg. von F. Hofmann. Erlangen, 1856.

Раздел I

ФРИДРИХ ФОН ГАРДЕНБЕРГ (НОВАЛИС)

ВЕРА И ЛЮБОВЬ

Перевод по: *Nov.*, 352—368. *Nov.*, 2, 47—60; см. также: *Novalis.* Dichtungen und Prosa/Hrsg. von C. Träger. Leipzig, 1975, S. 416—432.

В кругу ранних романтических мыслителей, с которыми Новалис был связан в последние годы жизни, он выделялся своими универсальными интересами. В частности, он прошел школу геогноста (геолога) Абрагама Вернера во Фрейбургской горной академии; Вернер был близок Гёте, с его фундаментальными занятиями геологией, и в то же время, как нетрудно судить даже по прилагаемым к нашему изданию «Биографическим справкам», у Вернера учились несколько выдающихся романтических деятелей. Специальные проблемы становящейся геологической науки не были оторваны тогда от духовных проблем бытия и человечества в их истории. История Земли — это отложившийся след истории духа, по меньшей мере косвенное свидетельство его истории; это книга Природы, наполненное для того времени нестершимся глубоким смыслом понятие (см. к истории этого понятия и его функционированию в эту эпоху: *Ohly F. Das Buch der Natur bei Jean Paul. — Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag. Heidelberg, 1981, S. 177—232; Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern, München, 1978 — по указ.; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 183—209). Шеллинг в «Лекциях о методе академических занятий» (1802) истолковывает это понятие близко по духу к Новалису — в обязательном для всех натурфилософов-романтиков стиле: «Земля — это книга, составленная из фрагментов и рапсодий весьма различных эпох. Каждый минерал — подлинная филологическая проблема. В геологии только ждут еще своего Вольфа [Ф.-А. Вольф — автор «Пролегомен к Гомеру», 1794], который разделит бы и вновь сложил Землю, словно Гомера» (*Schelling, 5, 247*); «Природа — это для нас древнейший автор, писавший иероглифами; листы его — колоссальны, как говорит художник у Гёте. Именно тот, кто намерен изучать природу эмпирически, более других нуждается как бы в знании ее языка, чтобы понимать мертвый для него язык» (*5, 246—247*). Ср. у Г.-Г. Шуберта: «Книга Природы содержит подобный миф <...>. Откровение Слова в Природе составлено из литер <...>. Однако весьма сомнительно, всегда ли было так или, скорее, творящий Протей был силой удержан в последнем своем превращении <...>» (*Schubert G. H. Symbolik des Traumes. Bamberg, 1814, S. 132*).*

Как пишет советский историк литературы, «личность в концепции Новалиса существует в бесконечных временных и пространственных измерениях — в космосе, во вселенной, данной от века, без конца и без начала. Как часть, но в то же время и как центр этого универсума, вмещающего все и вся, бесконечна и неизбывна во всеобщей бесконечной круговерти и жизнь человека, он всегда существует, для него нет небытия» (*Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975, с. 161*). Рассматривая мир и человека в столь широких свя-

зях, Новалис видит аналогию между физическими законами мира-космоса и историческим бытием человечества; история человечества представляется геологическим процессом или его продолжением: «Обширные наводнения, перемены климата, колебания центра тяжести, повсеместная тенденция к таянию и невиданные метеоры — все это симптомы бурного возбуждения, последствия которого составят содержание нового зона. Видимо, совершенно необходимо, чтобы все через определенные промежутки времени приходило в движение и растворялось, потому что тогда могут возникать новые, необходимые соединения и складываться новые, более чистые кристаллы» (см. фрагм. 15 «Веры и любви»); ср., *Haslinger J. Die Ästhetik des Novalis. Königstein/Ts., 1981, S. 228*. Новалис создает геолого-космическую эстетику, практическая задача которой — изменение мира через искусство (ср. *Ibid., S. 165*). Однако для этого как мир, так и искусство должны быть открыты для человека и освоены им в своей подлинной широте, — искусство как собственно творчество и волшебство (магия). «Новалис считает, что мир, в котором живет рационалистически мыслящий человек, «не романтизирован», поэтому человек воспринимает только одну, лишь ничтожно малую часть всеобъемлющего универсума — ту часть, которая связана с земным отрезком его бытия, — и считает ее конечной. Ему просто недоступна другая, невидимая жизнь, в которой он существовал раньше, до своего рождения, в которой он будет существовать и после смерти» (*Дмигриев А. С. Указ. соч., с. 161*). Стремясь к полноте знания, Новалис, видимо, не мог не переходить одновременно и к рационалистическому конструированию и комбинированию, равно как и к романтически-мечтательному заглядыванию в «потусторонний» недоступный мир, что получило более систематизированное развитие в книге Г.-Г. Шуберта «Взгляды на ночную сторону естественной науки» (1808) и позднее было отражено в поэтических фантазиях Гофмана. Мысль о необходимости приведения человека в исконный гармонический и магический раппорт с природой была унаследована И.-В. Риттером (см., например: *Ritter, 288—289*).

Цикл «Вера и любовь» отмечен интенсивностью натурфилософского мышления. Идеи семьи, общества, государства коренятся во всеобщей органичности бытия. Гармония венчает все развитие. Но не только совершенство идеального мира предстает как красота, но и сама мысль и сам создаваемый текст становятся предметами любования; как все ранние, «иенские» романтики, Новалис до конца постиг «эгоистическую» самооценку личности, — как все они, он — натура самовлюбленная, старательно пестующая свой «эгоизм».

Впервые цикл фрагментов Новалиса «Вера и любовь» был опубликован, без указания имени автора, в июльском номере берлинского журнала «*Jahrbücher der Preussischen Monarchie unter der Regierung*

Friedrich Wilhelm III.», основанного в январе того же года, после восшествия на трон, в ноябре 1797 г., короля Фридриха Вильгельма III и королевы Луизы. Журнал был призван поднять авторитет королевского дома; в предисловии к нему говорилось: «Чем более королевский дом, проникнутый чувством ценности подлинно семейной жизни, станет возвышать такую до редкостных вершин трона, тем более станет узнавать себя в этом образе большая семья народа, она вступит в прекрасный круг, проникнутая чувством своего блага, и, соединившись, обретет могучую силу, способную охранить ее» (цит. по кн.: *Nov.*, 2, 45). Обаятельность королевы Луизы способствовала тому, что в обществе возник полный сентиментальных нот культ ее, — он только усилился после ее ранней кончины — в 1810 г., об этой «прусской легенде о Луизе» см.: *Frühwald W.* Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815—1842). *Romantik im Zeitalter der Metternichschen Reaktion.* Tübingen, 1977, S. 74—79. Свои фрагменты Новалис написал весной 1798 г. вполне в духе программы журнала. При их публикации из состава цикла было исключено несколько небольших стихотворений (см.: *Nov.*, 35—36), написанных элегическим дистихом (одно — алкеевой строфой).

Основная литература: *Kluckhohn P.* Persönlichkeit und Gemeinschaft. *Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik.* Halle, 1925; *Samuel R.* Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs (Novalis). Frankfurt a. M., 1925; *Mähl H.-J.* Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. *Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen.* Heidelberg, 1965. *Kurzke H.* Romantik und Konservatismus. Die «politischen» Werke Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte. München, 1983, S. 133—202.

Содержание фрагментов Новалиса соединяет в себе острейшие противоречия. В их основе — вошедший в плоть и кровь монархизм; еще в школьные годы Новалис пробует свои силы, воспевая в стихах и Фридриха Вильгельма II и австрийского императора Иосифа II. Несомненно, что у более зрелого поэта эти детские настроения трансформируются в утопический образ государя и государства-семьи. Изменения претерпевает и испытанный Новалисом романтический «нигилизм»: «Простое отрицание жизни, магически представляемое читателю в «Гимнах к Ночи» и отчасти царящее в «Цветочной пыльце», переходит в свою противоположность — в попытку дать более глубокое духовное обоснование общественно-государственной организации в том виде, в каком она реально существовала» (*Träger C.* *Geschichte und Romantik.* Berlin, 1984, S. 32). Вместе с тем эта позитивность взгляда на реальность государства, сменявшая нигилизм, и патриархальная утопия перерабатываются Новалисом в качество политической остроты — с весьма актуальными компонентами. Т. Манн не без основания ссылал-

ся в своей речи «О немецкой республике» (1924) на Новалиса, «роялиста особого свойства, сказавшего, что вскоре все люди убедятся: король не может существовать без республики, а республика — без короля,— высказывание в любом случае демократическое и заставляющее нас дополнить его так: пожалуй, республика еще скорее сможет просуществовать без короля, нежели наоборот <...>» (*Mann Th. GW. Bd 12. Berlin, 1956, S. 492*). Т. Манн говорил о Новалисе как о человеке, в котором «художественное чувство живописно-народного развилось до универсально-человеческого и национализм и универсализм [космополитизм] счастливо сосуществовали» (*Ibid., S. 495*). Современный исследователь Новалиса также акцентирует в этом цикле фрагментов «якобинские» и «социалистические» черты мировоззрения Новалиса, который «привержен реформизму — одинаково радикальному и практически неосуществимому» (*Haslinger J., Op. cit., S. 164*),— едва ли такую позицию нельзя сравнить с позицией некоторых декабристов, оставшихся еще сторонниками монархии. Известно, что король был недоволен фрагментами, имя автора которых безуспешно старались разузнать. Неплохо уловил двойственную суть фрагментов А.-Ц. Юст, который писал Новалису (ноябрь 1798 г.): «Если бы французы завоевали теперь Германию, Вам пришлось бы опасаться за свою голову! Но если бы монарх, поверив этой Вашей вывеске, пожелал купить в Вашем лице монархиста до мозга костей, он, приглядевшись повнимательнее, понял бы, что его надули <...>. Кто не знает Вас, решит, что Вы написали эти гимны из корыстных побуждений» (цит. по кн.: *Nov., 754*). Позднее политические идеи Новалиса были систематизированы и вульгаризованы Адамом Мюллером.

¹ *Аббревиатура* — сокращение, сокращенное обозначение; *элонгатура* — понятие, обратное аббревиатуре.

² Возможно, под стрелками следует понимать поэтов, чужестранцев в этом мире.

³ Рассказывается о Генрихе IV.

⁴ Прибор для измерения содержания кислорода в газе. Отметим, что кислород был новым для того времени открытием (относящимся к 1770-м годам и связанным прежде всего с именем А.-Л. Лавуазье), которое привело к созданию новой теории горения и вытеснению из науки представления о теплороде (флогистоне), которым Новалис тем не менее еще пользуется ниже (Ф. Баадер еще в 1786 г. начал свою ученую деятельность с публикации пространной диссертации о теплороде!).

⁵ Селитрой пользовались при изготовлении пороха, и Новалис в иносказательной форме говорит здесь о необходимости проводить политику мира. О получении кислорода из селитры писал Лавуазье в «Мемуаре о природе вещества, соединяющегося с металлами при

прокаливании и увеличивающего их вес» (1775): «Удобовдыхательный воздух, по замечанию Лавуазье, получается также из селитры при взрыве и является частью селитряной кислоты» (Становление химии как науки. М., 1983, с. 102).

⁶ Вполне ясного толкования этого образа пока не дал ни один комментатор.

⁷ Перевозбуждение — один из терминов броуновской медицины (см. об этом примеч. 4 к «Афоризмам об искусстве» Гёрреса).

⁸ В оригинале — *Bildend*. Это слово (одно из ключевых понятий эпохи) означает, во всем сложном комплексе своих значений, и творческую (пластическую, от греч. *platto* — леплю, ваяю, созидаю, создаю) силу, и формообразование, и «ваяние» образа-смысла, образа-идеи, и все это — в большой близости к греческим представлениям об идее в платоновскую эпоху.

⁹ В оригинале — *Dichtung* — слово, сложно объединяющее здесь разные представления; его можно передать и как «поэзия», и как «вымысел», и, что особенно важно, как «миф»: Новалис занимается в своем цикле фрагментов (как и во всем творчестве) сплавлением действительности и мифа, действительности и поэзии, доведением их до полной неразличимости. Все это имеет для поэта не узко-«поэтологический», формально-экспериментальный смысл, но должно готовить реальный переход действительности в поэзию и миф, подобно тому как о пресуществлении действительности средствами искусства мечтал спутя более ста лет А. Н. Скрябин.

¹⁰ Утопическая мысль в то время не лугается перспектив «благоустроенного полицейского государства», каждый гражданин которого «обязан постоянно носить при себе паспорт и предъявлять его по первому требованию полиции», как описывается это у Фихте (1796; *Fichte I. G. Werke. Auswahl. Bd. 2. Leipzig, 1922, S. 299*). И мифопоэтической восторженности Новалиса, как видно, тоже не мешают подобные штрихи казенности.

¹¹ Обскурантами (мракобесами, темными людьми) в эпоху Просвещения любили в соответствии с извечной семантикой «света и тьмы» именовать противников просветительских идей (ср. в эпоху Реформации знаменитые сатирические «Письма темных людей», 1515—1517); Новалису же удастся столь оригинально изменить соотношение света и тьмы, что просветители-радикалы оказываются в тени, отбрасываемой мракобесами.

¹² Эфемеры — однодневки.

¹³ Этометр — так сказать, прибор, измеряющий уровень нравственности, «нравомер» (слово, образованное Новалисом).

¹⁴ Ум здесь — *Intelligenz*, то есть одновременно и «ум» в философском смысле, *poys-intellectus*, *intelligentia*, и совокупность «умного» в

обществе, так что мы присутствуем здесь как бы при «повороте» этого старинного слова в том направлении, в котором оно дало в русском языке слово «интеллигенция». Этот «ум» у Новалиса можно было бы передать даже как «ноосферу государства», в центре которой и должен находиться его идеальный монарх.

¹⁵ Старинное наблюдение, о котором, например, рассказывал Абрагам фон Франкенберг в своем жизнеописании Якоба Бёме: «Он <...> умер в следующее воскресенье, 7 (17) ноября, призвав к себе сына Товия и спросив его: «Слышишь ли ты красивую музыку?»; когда сын ответил: «Нет», он сказал: «Надо открыть двери, чтобы лучше слышать пение» (De vita et scriptis Jacobi Böhmi <...>. Amsterdam [Leyden?], 1730, S. 21). В романе «Титан» (т. 2. 1801) Жан-Поль, характеризуя романтически-чуткую, болезненно-утонченную душу Лианы, имеет в виду этот эпизод: «Во время мигрени и других болезней, когда чувствуешь большую слабость, нередко случается, что начинаешь звучать сам,— как гигантская арфа при перемене погоды, когда никто не прикасается к ней; отсюда то же явление, когда человек умирает: так жизнь Якоба Бёме оборвалась, окруженная полнотою гармонии,— оборвалась так, как кончается завод у часов с музыкой» (W, 3, 342). Сама душа героини уподобляется у Жан-Поля арфе, и смерть Лианы описана так картинно: «Тут вдруг с арфы Лианы сорвался светлый, высокий звук, долго прорезавший тишину; парка, что вила нить ее жизни, поняла этот знак, остановилась и поднялась с места, подошла сестра ее с ножницами в руках. Пальцы Лианы перестали перебирать покрывало, и все под ним затихло и замерло» (W. 3, 537. 30—34); ср. многократно излагаемое Г.-Г. Шубертом представление о жалобном звуке, пронизывающем всю земную природу, умирающую и чающую возрождения в новом космическом цикле. Замечательно тонко, уже не сентиментально, а горько-иронично использован эпизод из жизнеописания Бёме автором «Ночных бдений» (Шеллингом?), изданных в 1805 г.: в «первой вигилии», описывающей смерть вольнодумца, герой-рассказчик своим тихим пением пытается потеснить в душе умирающего грозные проклятия попа-фанатика: «Умирающим сродни музыка, в ней — первый сладостный звук дальней потусторонности, и муза пения — мистическая сестра, указующая путь на небеса. Так, внимая отдаленной музыке, почил Якоб Бёме, и никто, кроме него, не слышал ее» (*Bonaventura. Nachtwachen/Hrsg. von W. Paulsen. Stuttgart, 1968, S. 9*). Тот же мотив — в обобщающей натурфилософскую психологию книге Г.-Г. Шуберта «История души» (1830): «Чувством слуха дольше всего играют силы ускользящей или, может быть, близящейся жизни; умирающий думает, что слушает музыку и ликующее пение прелестных голосов,— за такими приятными фантазиями следует признать по меньшей мере способность маги-

чески заражать даже и здоровых» (*Schubert G. H. Geschichte der Seele. 3. Aufl. Stuttgart, Tübingen, 1839, S. 312*). Гёррес в «Афоризмах об органонии» (см. ниже, в тексте,— фрагм. V) дает свое объяснение этого феномена, исходя из понятий броунианства.

¹⁶ «Распорядитель удовольствий» (*франц.*).

¹⁷ Поэтическая работа — изображение двух принцесс, Луизы и Фридерики Мекленбург-Стрелицких (1795—1797; Берлин); ко времени завершения скульптурной группы первая из сестер стала прусской королевой. Роман Жан-Поля «Титан» был посвящен четырем сестрам — Шарлотте, Луизе, Фридерике, Терезе,— которых писатель уподобляет сошедшим с Олимпа Афродите, Аглае, Евфросине и Талии.

¹⁸ *Kulturelle Stände* — одно из многочисленных обозначений «образованных», привилегированных в культурном отношении слоев населения. Очевидно, определить такие слои каким-либо одним словом было трудно для современников; вспомним выходившую в Лейпциге с 1801 г. газету, которая издавалась «для элегантного мира», другую, тюбингенскую,— для «образованных сословий».

¹⁹ Курфюршество Бранденбургское было провозглашено королевством в 1701 г.; признание курфюршества королевством, а курфюрста королем потребовало долгих переговоров и растянулось на десятилетия.

²⁰ Фридрих Вильгельм I умер в 1740 г.; ему наследовал Фридрих II.

²¹ Вечный мир — идея, волновавшая людей в преддверии наполеоновских войн; в 1795 г. Кант опубликовал трактат «О вечном мире»; первый печатный труд Гёрреса (1798) назывался «Вечный мир. Идеал».

²² Наталия — из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796): см. кн. VIII, гл. 3.

Раздел II

ЙОЗЕФ ГЁРРЕС

АФОРИЗМЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Книга Гёрреса вышла в свет осенью 1801 г.— с указанием года издания 1802-го: *Aphorismen über die Kunst als Einleitung zu künftigen Aphorismen über Organonomie, Physik, Psychologie und Anthropologie. Koblenz, Jahr X*. Спустя два года, в конце 1803 г., издатель книги выпустил ее новое, титульное издание (с заменой титульного листа): *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organonomie <...>. Jahr XII. 1804*. Перевод по изданию 1804 г. и единственному переизданию: GS, 2/1, 57—164. При переводе исправлен ряд мест, в том числе не отмеченных в GS. Кроме того, снята обширная разрядка, которая лишь в необходимых случаях передана у нас курсивом.

О создании этой книги и отражениях ее в естествознании своего времени см.: GS, 2/1; см. также: *Dyhoff A. Einführung in die Aphorismen über die Kunst.*— GS, 2/1, XVIII—XXX. Какой-либо работы, в которой анализировалась бы универсальная совокупность идей «Афоризмов», до сих пор нет, хотя «Афоризмы» рассматриваются в частных аспектах во многих работах о Гёрресе (см., например: *Schultz F. Joseph Görres als Herausgeber, Litterarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik.* Berlin, 1902; *Habel R. Joseph Görres. Studien über den Zusammenhang von Natur, Geschichte und Mythos in seinen Schriften.* Wiesbaden, 1960, S, 21—25; *Tarnóci L. Joseph Görres zwischen Revolution und Romantik.* Budapest, 1970, S. 114—139).

В «Экспозиции физиологии» (1805) Гёррес так характеризует направленность своих прежних работ: «Все чудесные творения всегда производил на свет дух подлинно греческий, республиканский; я всю жизнь стремился вызвать его к жизни, и эпоха, пробудив его в Германии, сумеет охранить его от вмешательства грубых и жестоких деспотов, которым хотелось бы весь мир обратить в отражение их собственной, современной, прилизанной подлости. С таким независимым настроением писал я свои работы, могучая натура Шеллинга возбудила меня — как возбудил его Платон; всякий человек — свой собственный продукт, продукт всей своей прошлой жизни» (*Schellberg, 1, 168*).

Нуждается в разъяснении слово «афоризм» в самом заглавии книги. Оно восходит к традиции понимания «афоризма» (как «определения», в соответствии с этимологией греческого слова) в научной, особенно медицинской литературе, начиная с древности и кончая первой половиной XIX в., и, в частности, соответствует употреблению его Ф. Бэконом в «Афоризмах об истолковании природы и царстве человека» (в составе «Нового Органона», 1620), с которыми у Гёрреса есть и тематические пересечения.

Гёррес использовал в книге терминологический язык естествознания начала XIX в. Необходимо привести основные термины с принятыми у нас соответствиями (в примерном порядке появления терминов в тексте):

- Entzweiung — раскол
- Evolution, evolviren — развертывание, развертывать
- Convolut — свернутость
- produktiv — продуктивный
- eduktiv — эдуктивный
- Association — связывание (мыслей)
- Cohäsion — сцепление
- Menstruum — среда

attraktive	} Kraft	— сила	{	притяжения
repulsive				
Gemüth	— способность чувствования, сфера чувствования, чувствование, (редко) душа			
Gravitation	— тяготение, сила тяготения			
Humanität	— человеческое, гуманность (см. ниже, примеч. 10)			
Eindruck	— запечатление (см. ниже, примеч. 11)			
Wahrnehmung	— восприятие			
Erregbarkeit	— возбудимость			
Reiz	— раздражение			
Erregung	— возбуждение			
Sensibilität	— чувствительность (к внешнему)			
Empfindung	— ощущение			
expansive Kraft	— сила расширения			
exzitiren	— бодрить			
deprimiren	— подавлять			
(Un)Lust	— (не)удовольствие			
Irritation	— волнение			
Irritabilität	— восприимчивость к внутреннему			
intellektuell	— умный, интеллектуальный (ср. poetikos)			
Kontraktion	— стяжение			
Expansion	— растяжение			
Kunde	— (эмпирическое) знание (см. ниже, примеч. 15)			
Kunde der Natur	— (эмпирическое) знание природы			
positiv	— положительный, позитивный			
negativ	— отрицательный, негативный заряд электричества			

Примечание. В книге Гёрреса отражено состояние физики конца XVIII века, где некоторые понятия не достигли позднейшей степени обобщенности. Гёррес принимает существование «силы притяжения» и «силы отталкивания» (см. «Метафизические основания естествознания» И. Канта, 1786). Как силы притяжения понимались также когезия и когеренция (по Л. Гмелину): когезия — сила притяжения, действующая между однородными, образующими гомогенное тело веществами при их непосредственном соприкосновении, когеренция — как действующая на известном расстоянии сила притяжения между разнородными веществами, образующими состав или механическую смесь.

В целом эстетическая мысль Гёрреса пронизана представлениями естественных и точных наук, так что, для примера, «идеал» в его словоупотреблении включает и математическое понятие «предела» и

колеблется между общефилософским и математическим значением. Подобное можно сказать и о многих других терминах Гёрреса.

¹ Вечный мир — в книге Гёрреса понятие «мира» и «покоя» двоятся: с одной стороны, мир, Земля должны в итоге бесконечного органического развития достигнуть покоя как окончательного опосредования всех противоположностей; с другой стороны, мир, покой есть смерть. В политическом смысле Гёррес был сторонником мира: в 1798 г. он издает брошюру «Всеобщий мир. Идеал», где развивает идеи Канта и Фихте, а также Руссо. В то же время весь образ истории есть у Гёрреса картина борьбы, нередко слепой и хаотической (ср. ниже № 23 из статей в журнале «Аврора»), а предисловие к «Афоризмам об искусстве» проникнуто пафосом борьбы за освобождение.

² Французская школа — школа Лавуазье, опровергнувшего существование флогистона (окончательно — в 1777 г.). Многие еще придерживались тогда теории теплорода, и первая большая работа Баадера (1786) была посвящена ее защите (SW, 3, 1—180).

³ Органомия — искусственно (и некорректно) образованное слово (из греч. *organo-* и *-nomia*): наука об органическом, о целостности форм; более правильное — органономия — встречается в специальной литературе тех лет. Ввиду искусственности самого слова повсюду сохраняем обе формы его, как употребляет их Гёррес.

⁴ Броунианцы — сторонники теории шотландского врача Дж. Броуна (Брауна). Эта теория стала распространяться в Германии в конце XVIII века (тогда как практически не нашла отклика во Франции); противник ее, Кр. Гирганнер, уже в 1797 г. насчитывает 43 немецкие работы о Броуне. Среди первых видных пропагандистов Броуна в Германии — А. Рёшлауб (*Röschlaub A. Untersuchungen über Pathogenie. Frankfurt, 1798*), К.-А. Эшенмайер (*Eschenmayer C. A. Sätze aus der Natur-Metaphysik. Tübingen, 1797*). Книгу последнего конспектировал в 1797 г. Новалис. Теорией Броуна был увлечен Шеллинг, у которого следы ее влияния заметны уже в работах 1798 («О мировой душе») и 1799 («Первый очерк системы натурфилософии») гг.; в 1800 г. Шеллинг отправляется в Бамберг к Рёшлаубу, чтобы изучить теорию Броуна на месте, и затем развивает ее в ряде публикаций, в том числе в начатых им «Ежегодниках медицины как науки» (1805—1808; совместно с А.-Ф. Маркусом). Суть теории Броуна, которую можно рассматривать как примитивный прообраз кибернетической теории (в определенных приложениях), заключалась в установлении принципа равновесия между живым организмом и средой, определенного отношения между *возбудимостью* организма и *раздражениями* (поступающими к организму извне и изнутри: движения, восприятия, мыслительная деятельность, движения души, равно как все идущее извне). Живой организм наделен со своего рождения «возбудимостью»

(Erregbarkeit, excitability, способность возбуждения). «Возбудимость» — не определяемое далее, как бы аксиоматическое понятие — разлита по всему живому телу; ее носители — нервные волокна и мышцы. Воздействие на организм раздражителей реализует потенцию возбуждения — организм приходит в известное состояние возбуждения (следует отметить, что сам жизненный процесс приобретает характер «вынужденности», «недобровольности»). Отношение между раздражителями и возбуждением по силе прямо пропорционально: более сильные раздражители вызывают более сильное возбуждение; чем меньше возбудимость организма, тем большее раздражение способен он переносить, чем больше возбудимость, тем меньше раздражений способен переносить организм. Однако при постоянном воздействии сильных раздражителей равновесие раздражителей и возбуждений может нарушаться. Состояние здоровья характеризуется равновесием между возбуждением и раздражениями; такое состояние обычно определяется у броунианцев как стения, стеническое (от греч. sthenos — сила). Нездоровье характеризуется нарушением равновесия: 1) так, что возбуждение организма падает; 2) так, что оно чрезмерно возрастает. Первое состояние обычно называется астенией, астеническим; второе — гиперстенией, гиперстеническим. Кстати, оба состояния красочно охарактеризованы Гёрресом в «Афоризмах по органономии» (см. ниже в тексте фрагм. V). Броуновскими представлениями насквозь пропитаны и «Афоризмы об искусстве»; Гёррес, очевидно, прекрасно видел в броунианстве его общетеоретическую сторону.

П. Шмидт (см. ниже) настойтельно подчеркивает два обстоятельства, важные для распространения медицинской теории Броуна в культуре того времени: 1) sentimentalная наклонность конца века к слабому, «астеническому» типу личности и, шире, связанность теории Броуна с английской эстетикой своего времени, причем возможно даже предполагать влияние эстетики на формирование взглядов Броуна; 2) срастание эстетико-художественного и медицинского способа рассуждений (что Шмидт справедливо находит даже у Гёте, объясняющего «патологией» ряд сцен в «Валленштейне» Шиллера). Были, однако, и другие, более глубокие обстоятельства, способствовавшие распространению этой теории, — они заключены в культурно-исторических особенностях эпохи, мыслившей оппозициями, причем как в теории культуры (древнее — новое, наивное — sentimentalное и многочисленные другие пары), так и в естественной науке — теория электричества. Вероятно, самое важное в усвоении теорий Броуна в Германии в это время — то, что ее понятия и представления начали проникать в широкое культурное сознание, вливаясь в круг его антитез, подобно теории электричества, с ее представлениями о полярности положительных и отрицательных зарядов. В более специальном смысле с теорией Броуна

как фундаментом спекулятивной медицины можно было соглашаться или не соглашаться. Отнюдь не противопоставляя спекулятивную (умозрительную) медицину медицине эмпирической и не пренебрегая последней (такую ошибку совершал Шеллинг), Гёррес всецело принимает язык ее понятий и невольно расширяет сферу их применения (то же происходило с понятиями «положительного» и «отрицательного», когда представления теории электричества переносились на любую антитезу). Не совершая той ошибки, что Шеллинг, Гёррес, однако, не подвергает броуновскую теорию никакой содержательной критике. Это характерная черта мысли Гёрреса: все, что существует, любую тенденцию жизни, он готов принимать как исторический фактор и энергию бытия, не входя во внутренние разбирательства и не ставя вопрос о правомерности и истинности существующего: коль скоро есть медицина спекулятивная и эмпирическая, рассуждает он, та и другая должны, следовательно, опосредоваться, со временем сближаясь друг с другом. «Истинный эмпирик, — пишет он в «Экспозиции физиологии», — знаток и жрец природы, прослеживающий во всех явлениях идеи ее, отличается равным достоинством со спекулятивным исследователем, реализующим идею разума в понятиях, — лишь степень гениальности предпринимает достоинство, а не случайность форм» (*Schellberg*, I, 163). О Броуне в Германии см.: GS, 2/1, XV—XVI (P. Штейн); *Leibbrand W.* Die spekulative Medizin der Romantik. Hamburg, 1956, S. 75—81; *Neubauer J.* Dr. John Brown (1735—1788) and Early German Romanticism. — «Journ. of the History of Ideas», 1967, vol. 28, p. 367—382; *Schmidt P.* Gesundheit und Krankheit in romantischer Medizin und Erzählkunst. — JbFDH, 1966, 197—228; *Schipperges H.* Krankwerden und Gesundsein bei Novalis. — Romantik, 226—242; *Rothschuh K. E.* Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik. — Ibid., S. 243—266; *Segebrecht W.* Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmans Rezeption der Bamberger Medizin. — Ibid., S. 267—290; см. также: *Koppel M.* Schellings Einfluß auf die Naturphilosophie Görres'. — PhJb, 1934, 47, 221—241, 346—369; 1935, 48, 41—69.

⁵ Рёшлауба и Гуфеланда можно рассматривать как примеры противоположностей: первый — сторонник броунианства, второй — критик этого направления. Точно так же противоположны Фихте и Жан-Поль — критик фихтеанского «нигилизма» в «Ключе к Фихте» (1800), умозрительный Шеллинг и естествоиспытатель А. фон Гумбольдт.

⁶ Время наиболее крупной ежегодной книжной ярмарки в Германии.

⁷ Продукция — создание нового, эдукция — выведение наружу уже наличествовавшего в природе. Отсюда продукт и эдукт (ср. в дневнике Баадера за 25.IX 1788 г. — в нашем издании).

⁸ См. развертывание этого характерного для эпохи противопоставления в статьях из «Авроры» (№ 16—16 а); впрочем, здесь про-

тивопоставленность их относительна, коль скоро Гёррес утверждает, что нет такой идеи («созерцания», «видения»), в которой не участвовало бы дискурсивное мышление.

⁹ Гёррес подхватывает здесь проблемы, именно в те годы бывшие предметом острейших споров — о природе, тождестве или различии, «флюидов» электричества статического, гальванического, животного.

¹⁰ Humanität — гуманность, свойство человека быть человеком, бытие человеком, человечество.

¹¹ «...Запечатление неорганической материи на органической...» — пользуясь словом *Eindruck* (собственно, «впечатление»), Гёррес подчеркивает его внутреннюю форму: это *оттискивание* или *напечатление* формы, образа на упругом веществе, осуществляющееся с нажимом и встречающее сопротивление вещества; такое «запечатление» сопоставимо с оттискиванием печати, штемпеля, штампа и, как действие, родственно внутренней форме таких греческих слов, как *typos* («тип») и *character* («характер»), которая в современном словоупотреблении поблекла или совершенно утрачена. Поэтому «запечатление» в гёрресовском смысле нельзя смешивать с неопределенно понимаемыми «впечатлениями» или с «впечатлением» в психологическом смысле: речь повсюду идет у Гёрреса о тех основополагающих для жизни индивидуального организма событиях, которые разворачиваются на «границе» тела и окружающей его среды, — взаимодействию психофизиологического организма и среды присущ характер борьбы, бесцеремонного внедрения одного в другое, яростного сопротивления, бурного *натиска* и решительного *отпора*. Таково это «напечатление», которое нужно разуметь прежде всего «грубо»-материально, — оно производит в организме «раздражение» и тем самым служит фундаментом отношений организма и мира: «раздражение» проходит затем через все три уровня человеческого организма, через сферы тела, чувства и ума. Запечатление, то есть натиск и отпор, есть у Гёрреса первый элемент кибернетической системы «организм — среда».

¹² Для органического воззрения на мир в эпоху романтизма характерно убеждение в том, что состояние душевного нездоровья всегда очень близко к человеческому существу (подобный взгляд беллетристически разрабатывал Гофман); человек — *ens vulnerabile*, ранимое существо (ср.: *Leibbrand W. Op. cit., S. 115*). Лучше Гёрреса об этом говорил Шеллинг: «Что такое человеческий дух? Ответ: сущее, но из не-сущего, то есть рассудок — из безрассудного. Что же базис человеческого духа <...>? Ответ: безрассудное. А поскольку человеческий дух и к душе относится как относительно-не-сущее, то и к ней тоже как безрассудное. Следовательно, глубочайшая сущность человеческого духа — NB, если рассматривать его отдельно от души и от бога, — есть безумие. Поэтому безумие не берет начало, но выступает наружу — тогда, когда собственно

не-сущее, то есть безрассудное, переходит в действительность, стремясь быть сущностью, сущим. Следовательно, базис рассудка — безумие. Поэтому безумие — необходимый элемент, но только нельзя, чтобы он показывался наружу, переходил в действительность. Что же мы обычно называем рассудком, если это реальный, живой, активный рассудок, то это не что иное, как благоупорядоченное безумие. Поэтому рассудок может выявляться лишь в своей противоположности, то есть в безрассудном. Люди, совсем не заключающие в себе безумия,— это люди с пустым, бесплодным рассудком. <...> Когда безумие обуздано влиянием души, тогда это подлинно божественное безумие, основание вдохновения, всякой активности вообще. <...> Когда же дух и чувство лишены кроткого действия души, изначальная темная сущность вырывается наружу и увлекает за собой рассудок <...>» (Штутгартские лекции 1810 г.: Schelling, 7, 469—470).

¹³ Образ, вероятно, подсказанный парижскими музейными впечатлениями (эллинистическая скульптурная группа; в те же годы работа Кановы, 1792).

¹⁴ Спекулятивный — умозрительный; «Журнал спекулятивной физики» издавал Шеллинг (1801—1802; вместе со Стеффенсом).

¹⁵ Знание природы — Kunde der Natur; Гёррес имеет в виду эмпирическое знание. Следует указать, что слова «Kunde der Natur» — прямое соответствие латинскому «*historia naturalis*» (ср. одноименное сочинение Плиния Старшего), «естественная история», причем греко-латинское слово «*historia*» подразумевает не «историю» в современном словоупотреблении, но именно описательную или описательно-классифицирующую науку, основанную на непосредственном наблюдении, эмпирическом знании. Гёррес схватывает четкую для него грань между, с одной стороны, традиционной, преемственно восходящей к античности «естественной историей» и, с другой стороны, наукой, или «введением» (*Wissenschaft*), основанной на философском, натурфилософском постижении целого, на системности, и, в частности, включающим в себя и все новое, бурно накапливающееся в то время специальное научное знание (которое легло в основание специальных естественнонаучных дисциплин XIX в., быстро утрачивавших связи с натурфилософским «целым»).

¹⁶ Ср. мысль Маркса о том, что наука достигает зрелости лишь там и в той мере, в какой ей удастся взять на вооружение математику. Эта мысль высказывалась уже и Кантом (ср. ниже в тексте идею Матесиса, то есть полного и точного знания).

¹⁷ Еще не расшифрованные тогда (до Шамполиона, 1822) иероглифы трактовались как запись тайного знания. Против этого возражал Гердер в «Идеях к философии истории человечества» (кн. XII, разд. V).

¹⁸ Рассуждение о полярности мужского и женского начал — в духе дуалистического мышления эпохи; ср. статьи В. фон Гумбольдта в жур-

нале «Оры» (1795) — «О различии полов и влиянии его на органическую природу», «О мужской и женской форме» (см.: Die Horen. Bd. 1. Berlin, 1959 (Jg. 1795), 1/2, S. 215—248; 332—355, 378—404; *Humboldt W. von. Werke* / Hrsg. von A. Flitner und K. Giel. Berlin, 1960, S. 268—295, 296—336. Несмотря на иную направленность (у Гумбольдта — в сторону гуманитарно-педагогического), у Гёрреса немало точек соприкосновения с этими статьями по мысли и в терминологии. Представления Гёрреса о «расколе» полов входят в весьма широкий круг герметического, алхимически-теософского знания, служащий почвой его натурфилософского мышления и лишь иногда проявляющийся в изложении в достаточно явной форме; такой субстрат (восходящий к древности) лежал в основе всей натурфилософии рубежа XVIII—XIX вв. и в самой значительной степени способствовал становлению специфически органического взгляда на мир (идея *Bildung* со всеми «биолого-химическими» оттенками этого понятия); такой субстрат был по прямой линии унаследован, как известно, и Гёте, в частности благодаря знаменитым швабским пиетистам натурфилософского толка (по выражению Ф.-Кр. Этингера, «химия и теология — не две разные вещи, а одна и та же», *Baumgardt*, 83), и был претворен во всем его многообразном творчестве (см.: *Zimmermann R. Chr. Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition der deutschen 18. Jahrhunderts.* Bd. 1—2. München, 1969—1979; *Id. Goethes Polaritätsdenken im geistigen Kontext des 18. Jahrhunderts.* — *Jb der Deutschen Schillergesellschaft*, 1974, Bd. 18, S. 304—317; *Id. Goethes Verhältnis zur Naturmystik am Beispiel seiner Farbenlehre.* — *Epochen der Naturmystik* / Hrsg. von A. Faivre, R. Chr. Zimmermann. Berlin, 1979, S. 333—363). Гёррес тверже и «догматичнее», буквальнее, чем Гёте, придерживается буквы унаследованных представлений, герметической, гностической, алхимической традиции.

¹⁹ Ирида (греч. *iris*) — радуга, олицетворение радуги.

²⁰ *Wörtersprache*, язык слов. Гёррес понимает «язык слов» весьма специфично: его развитие дает «*redende Kunst*», то есть искусство речи, «речевое искусство», словесность, риторическое искусство, и это искусство включает в себя даже и музыку. Такое понимание «*redende Kunst*» основано на том безусловном единстве, которое составляли вплоть до конца XVIII в. все искусства — они все (включая и изобразительное искусство) подчинены слову, его главенству, и все они заняты истолкованием словесно-формулируемых тезисов морального знания; это — та общая схема, которая позволяет переходить от словесности к музыке в рамках *одного* искусства. На деле же у Гёрреса смысл искусств переносится в иную плоскость: его деление искусства на «риторическое» и «пластическое» (изобразительное) начинает отражать подразделение искусств на временные (сукцессивные) и пространственные (симультанные), впервые произведенное Дж. Харрисом в «Трех трактатах об ис-

кустве» («Three Treatises on Art», 1744); в «Сполохах» Гёрреса (№ 25—26) такое разделение проведено вполне эксплицитно. В XVIII в. было привычным деление искусств на *gedende, zeichnende, bildende* — риторические, «рисовальные» (рисунок и живопись), пластические (скульптура и др.); последние объединяются у Гёрреса по-новому, широко осмысленным понятием «пластического». Кант («Критика способности суждения», § 51) подразделял искусства на риторические, пластические и «изящной игры ощущений».

²¹ Звук включает в себя обертоны основного тона, набор и соотношение которых определяет его качественную сторону, тембр.

²² Буквально: осцилляции. Излюбленное слово Гёрреса; ср.: «Софи [Мерó], с ее спокойной рассудительностью <...>, в строго очерченном кругу повседневного допускающая лишь легкую, незаметную, поверхностную осцилляцию <...>. Твое сердце вечно возбуждено, вечно осциллирует, не уходит в себя так, как сердце Софи <...>» (из письма невесте Каролине фон Лассó 25. II 1800 г; *Schellberg*, 2, 31, 33). Ср. родственное представление у Гегеля: «абсолютное дрожание внутри себя (In — sich — Erzittern) крови». У Новалиса само движение истории есть осцилляция («Христианский мир или Европа», 1799): «<...> мы имеем дело с временами и периодами, а разве не существенна для них осцилляция, смена противоположных по направлению движений?» (*Nov.* 502, 19—21).

²³ Слово «Tonkunst» (буквально «искусство звука») в немецком языке того времени — обычный синоним слова «музыка»; однако Гёррес в некоторых случаях трактует его шире — как «искусство звучаний» вообще, которое еще должно получить конкретизацию; именно поэтому ниже говорится: «Продуктивное искусство звука — музыка, гармония», а «эдуктивное искусство звука — мелодия, пение».

²⁴ Гёррес не предвидел, но, скорее, предугадал дальнейшее развитие музыки, подвести предварительные итоги которого (за полтора десятка лет) появилась возможность лишь в наши дни; тенденция развития музыки к концу XIX в. заключалась в постепенном опосредовании «мелодии» и «гармонии», горизонтали и вертикали, в их отождествлении и переосмыслении, далее — в опосредовании и взаимопроникновении выразительного и технического элементов музыки (смысла и «фактуры»). Все это — закономерные процессы обобщения, происходящие в музыкальном мышлении и отражающиеся в языке музыки (см. об этом, например: *Котляревский И.* Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983 (особенно — разд. II, гл. 5).

Гёррес как натурфилософ, пользовавшийся отвлеченными и заданными категориями и схемами, тем не менее нередко схватывает диалектику реальных явлений в их развитии — постольку, поскольку сами эти категории и схемы не были просто «надуманы», но несли в себе

отражение реального опыта истории — иногда в неоправданно поспешном обобщении.

²⁵ Излюбленные музыкальные инструменты эпохи: в гармонике звучали колокольчики или металлические стержни, в Эоловой арфе натягивались на раму струны и «играл» на них ветер. Оба инструмента своим звучанием связывали музыку как искусство и музыку природы (см. об этом подробнее: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. I. М., 1981, с. 35—36, 391. Там же — литература и многочисленные примеры в текстах).

²⁶ Здесь «аккорды» — в самом общем, неопределенном значении: «звучания»; греческая музыка не знала аккордов.

²⁷ Это место понятно в связи с последующим (о мужском и женском начале): по Витрувию, дорический ордер — это мужское, ионийский — женское (для Гёрреса мужское — продуктивное, женское — эдуктивное).

²⁸ «...Второй Клопшток...» — по религиозному настроению своей оратории (Клопшток — как автор поэмы «Мессия» и духовных од).

²⁹ Мужеженственный — по сочетанию в его творчестве героических и сентиментальных черт; как будет видно из дальнейшего (см. примеч. 48), этот эпитет — величайшая похвала. В «Музыкальной эстетике Германии XIX века» (т. I, с. 391) в этом месте опечатка.

³⁰ Плиний, 35, 24.

³¹ Весьма неожиданная мысль, коль скоро пейзажист находится в особой зависимости от природных форм; тем не менее она замечательно соответствует, во-первых, характеру немецкой романтической пейзажной живописи, особо ярко сказавшемуся в творчестве К.-Д. Фридриха уже к концу 1800-х гг., — художник насыщает формы природы своим глубоко прочувствованным, индивидуальным отношением к ним, — а, во-вторых, дальнейшим, более широким тенденциям субъективного восприятия и передачи пейзажа (см., например: *Rosenblum R. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. New York, 1975; Eberle M. Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen, 1980, S. 200—252; Wedewer R. Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Köln, 1978*). Вновь Гёррес угадывает закономерности последующего развития искусства.

³² Алтарная композиция (1518—1520; Ватикан), не законченная Рафаэлем и завершенная Джулио Романо.

³³ Аполлон Бельведерский (найденная в конце XV в. римская копия греческого оригинала), (ниже) Лаокоон (позднеэллинистический греческий оригинал, найденный в XVI в.) и скульптурная группа Ниобы (римская копия греческого оригинала; Флоренция, Уффици) долгое время принимались за безусловные образцы греческой скульптурной пластики, без достаточной дифференциации их стилистики. Группу Ниобы вы-

разительно описывал Гёте: «Мать Ниоба, стремящаяся укрыть младшую свою дочь от разящих стрел Аполлона» (НА 11, 88); «Раз искусство творит кентавров, то может, и даже обязано, представлять нам лживым образом мать-девственницу. Ниоба — матрона, мать взрослых детей, но у нее девственные перси, привлекающие своей юной прелестью» (НА, 11, 602).

³⁴ Петрефакт — окаменелость, здесь — как бы прочное впечатление.

³⁵ Тушь — здесь в значении монохромной графики вообще.

³⁶ Бюст — портретный бюст.

³⁷ В весьма непривычном словоупотреблении Гёрреса сфера земной природы не раз именуется мертвой!

³⁸ Ср. об этом в «Философии искусства» Шеллинга (§ 83) и в текстах Гегеля (последние собраны в книге: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М., 1981, с. 156—158; там же, с. 119—121, — Шеллинг). Более новые представления о пропорциях Солнечной системы обсуждаются в книге: *Warren F. Essai sur l'Harmoniques Mundi ou la Musique du Monde de Johann Kepler*. Paris, 1942.

³⁹ Формулируется третий закон Кеплера («Гармония мира», 1619).

⁴⁰ Матесис (греч. *mathēsis*) — знание, особенно рациональное, допускающее проверку (отсюда слово «математика»).

⁴¹ *Bildungstrieb*, термин, введенный гёттингенским профессором естественных наук И.-Ф. Блуменбахом (*Blumenbach J. F. Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäft*. Göttingen, 1781; расширенное издание — 1791; см.: *Goedeke*, 6, 236), в культурно-философском контексте усложняется в сравнении с естественнонаучным смыслом и разделяется трудно передаваемой семантикой: это тяготение к росту и обретению пластической формы, влечение к «культурному» облику, к самослаганию в гармонический вид; понятие соединяет в себе такие пласты представлений: 1) биологический (рост); 2) художественный (ваяние, лепка формы); 3) эстетически-духовный (сложение внутреннего облика, строя души, лепка гармонической личности); 4) нравственный (воспитание, самообразование). К истории понятия важные замечания — в статье Гёте «*Bildungstrieb*» (1818; опубли. в 1820): К.-Ф. Вольф придал органической материи «*vim essentialem* [сущностную силу], приспособляющуюся ко всему, что стремилось бы производить себя, и тем самым возвел ее в ранг производящего начала. Однако выражения подобного рода оставляют желать большего, поскольку, какой бы живой мы ни мыслили органическую материю, все равно в ней остается нечто вещественное. Слово «сила» в первую очередь подразумевает нечто физическое, даже механическое, а то, что должно органически сложиться из этой материи, остается темной, непостижимой точкой. Тут Блуменбах не достиг высшей и окончательной точности выражения — он антропоморфизировал угадываемое слово и то, о чем шла речь, наименовал *pisus*

formativus, влечением, активной деятельностью, какой должно достигаться формосложение (Bildung)» (НА, 13, 32—33).

⁴² Иными словами, организм человека обретает такое совершенство, что может служить каноном телосложения, подобно античному канону Поликлета.

⁴³ Обман — в том коренном смысле, в каком искусство покоится на иллюзии, вымысле и Гомер учит поэтов говорить неправду (pseude legein; Аристотель. Поэтика, 34, 1460 а 18); «продуктивная» деятельность «души», создающая обман, или иллюзию, встречает, однако, ограничение для себя — в природе и в «эдуктивной» (извлекающей, выводящей) деятельности.

⁴⁴ Bildung zur Humanität — весьма по-гердеровски звучащая формула (см. его «Идеи к философии истории человечества» и «Письма к поощрению гуманности», 1793—1797).

⁴⁵ В слове «культура» Гёррес еще отчетливо расслышит его исконное значение — возделывание (земли): культура души — упорное, укорененное в органической природе человека возделывание души.

⁴⁶ Питт Младший — британский государственный деятель, возглавлявший кабинет с 1783 по 1801 г.; падению кабинета предшествовали драматические разногласия с королем касательно билля об уравнивании в правах католиков и протестантов.

⁴⁷ Избирательное средство — термин химии конца века (*Bergmann T. De attractionibus electivis. 1775*), особенно известный благодаря заглавию романа Гёте (1809) (см.: *Kapitza P. Die frühromantische Theorie der Mischung. München, 1968, S. 39—68*).

⁴⁸ Андрогин (androgynus; см.: Платон, Пир, 189е—193а) — представление, постоянно возникавшее в романтической мысли (см.: *Giese F. Der romantische Charakter. Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik. Langensalza, 1919*. Подробное, но не полное изложение материала; *Baumgardt, 295—299, 359; Busst A. F. L. The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century.— Romantic Mythologies / Ed. by J. Fletcher. London, 1967, p. 1—96*. В основном на французском материале; *Römer L. S. A. M. von. Über die androgynische Idee des Lebens.— Jb für sexuelle Zwischenstufen, Leipzig, 1903, Jg., S. Bd. 2. S. 707—939*). Романтизм весьма активно и многообразно воспринимает герметически-алхимическую традицию вместе со всем древнейшим репертуаром-символом, который несла она с собой; крайне важен был Я. Бёме, толкователем которого считал себя Ф. Баадер; см. «Первую апологию против Бальтазара Тилькена» Бёме, § 603: «Он [Адам] был мужчиной и женщиной до [создания] Евы, [был] чистой, благонравной, мужественной девственницей Божией» (*Böhme J. Erste Apologie wider Balthasar Tilken. Amsterdam, 1682, S. 259*; ср. подобные же представления о прачеловеке в гностицизме: *Leisegang H. Die Gnosis. Leipzig, 1938, S. 126 u. a.; Ru-*

dolph K. Die Gnosis. Leipzig, 1977, S. 97—130); взгляд на Адама как андрогина, на расщепление полов как следствие грехопадения и грядущее восстановление единства пространно развивал, после Бёме, И.-Г. Гихтель; ср., например: «Правда, Бог сотворил Адама и Еву одновременно, но не раздельно в двух телах, а в едином теле, наделенном двумя качествами, подобном огню и свету, душе и духу <...>» (*Gichtel J. G. Theosophia practica. Halten und Kämpfen <...>. 3. Ed. Leyden, 1722, S. 295*); «Первый человек Адам не был ни мужчиной, ни женщиной, его тело было кристалльным, из священного чистого элемента, из которого сотворены четыре стихии <...>» (*Ibid., S. 299*); «Мы знаем из Писания, что Бог сотворил мужчину и женщину, но в едином теле, и этот человек был мужедевой, как Иисус Христос <...>» (*Ibid., S. 552*). Из мыслителей XVIII в. чрезвычайно значительную роль сыграл Луи-Клод де Сен-Мартен, глубоко воспринятый Ф. Баадером (на немецкой почве было существенно посредничество И.-Ф. Клейкера: *Kleuker J. F. Magikon oder das geheime System einer Gesellschaft unbekannter Philosophen <...>. Frankfurt, Leipzig, 1784*). У немецких романтиков эти представления возрождаются нередко в весьма тонкой, одухотворенной, символически-зашифрованной форме — подобно загадкам, предложенным человечеству для разрешения (так у Новалиса). И.-В. Риттер писал: «Если патриархи были андрогинами (уже ввиду их преклонного возраста), то, вероятно, они рождали детей не столь чувственным образом, как мы. И потому, возможно, было верно выражение: Адам познал свою жену» (фрагм. 612; *Ritter 254*); в последнем случае Риттер затронул культурно-исторически существенную тему семантической связи между представлениями о познании и соитии (Быт. 4, 1), во многих языках выражающимися одним и тем же словом или однокоренными словами; в индоевропейских языках слова, выражающие «знание» и процессы, связанные с рождением, генетически родственны: «И.-е. *ǵen — «знать», несомненно, тождественно *ǵen — «рождать(ся)» и происходит от этого последнего» (О. Н. Трубачев в книге: *Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. М., 1967, с. 101*). Эта связь, которая, по выражению Г. Курциуса, «находится по ту сторону разделения языков» (*Curtius G. Grungzüge der griechischen Etymologie. 3. Aufl. Leipzig, 1869, S. 169*), постоянно актуализуется в ходе культурного развития (о др.-евр. *jd'*, греч. *gignōskein* см.: *Аверинцев С. С. К истории истолкования символики мифа об Эдипе.— Античность и современность. М., 1972, с. 96*). Над этой темой задумывался и Баадер («Аналогия познания и акта зачатия», 1807), не имея, как и Гёррес, лингвистического материала для ее разрешения (ср.: *Baumgardt, 265* с аналогичными примерами: *Schelling, 7, 414*; *Шуберт Г.-Г. Символика сновидения, 1814*). Характерным образом проблема «мужеженственного» человека не менее интенсивно, чем романтиков, занимала В. фон Гумбольдта, с его ориентацией на

классику (см. названия его работ в примеч. 18), у которого, в русле философской мысли Канта и Шиллера, идея единства полов приобретала, скорее, метафизически-чистый вид: идеал недостижим в реальности, и высшая красота невозможна в действительном мире (*Humboldt W. von. Werke. Bd. 1, S. 323*); тем не менее можно говорить о *единстве* полов, во-первых, потому, что как раз противоположность, полярность полов создает единство *вида* (*Ibid., S. 296*), во-вторых, потому, что сам характер каждого пола связан и непременно должен быть связан (это общекультурная, педагогическая задача!) с свойствами высшей человечности (возвышающейся над различием полов), с свойствами человека «вообще» (*Ibid., S. 322*); таким образом, бесполой человек как идея поднимается над физиогномически-характерными чертами каждого пола и оба пола в культурном развитии тяготеют к своему единству. Гёте, у которого все романтические идеи времени получили воплощение в необычайно широком мировоззренческом контексте (и это невзирая на антиромантическую в общем направленность взглядов Гёте!), Гёте, полно и своевольно отразивший герметическую традицию (см. примеч. 18), воплотил идею андрогина в ярком и не поддающемся окончательному рациональному истолкованию образе Миньон, которая и названа у Гёте — «мальчик-девочка» (*Knaben-Mädchen* — «Годы учения Вильгельма Мейстера», II 7; *HA, 7, 227.25*, — ср., напротив, *Jungfrau-jüngling*, о Вакхе, у Гердера в оде «К Винкельману», 1770); этот образ, который романтическим рефлексиям на тему андрогина противостоит как убедительнейшее художественное решение, превосходящее любое частное суждение или соображение, ошеломил современников и глубоко поразил писательское воображение на несколько поколений вперед — вплоть до Диккенса (см.: *Сильман Т. А. Диккенс. М., 1958, с. 162—168, 183*) и Достоевского (см.: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 9. Л., 1974, с. 350*); ср.: *Пигарев К. Русская поэзия в ее соотношении с живописью.— Европейский романтизм. М., 1973, с. 441—442; Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле.— Смена литературных стилей. М., 1974, с. 201—250*; в немецкой литературе у этого образа, естественно, особо богатая судьба. Не случайно разные преломления этого образа мелькают и на страницах нашего издания: ср. примеч. 1 к статье Гёрреса «Вера и знание».

У романтиков идея андрогина выступает в разнообразных аспектах — иной раз как попытка реставрировать и варьировать традиционное тайноведение или фантазировать на его основе с привлечением естественнонаучных материалов последнего времени. Для И.-А. Канне, наиболее «дерзкого» из всех романтических мифологов, обновлявшего древнее знание (ср. Макробия, V в., *Saturn. III, 8, 2—4*), даже бог изначально, пока он не предстает пред самим собой в своем образе и подобии, есть андрогин («*Christus im Alten Testament*», 1818). Баадер более других

стремился внести порядок в нечеткие и хаотические представления современников об андрогине, и имел для этого основания в известной системности своей мысли, наследовавшей Якобу Бёме; Баадер настаивал на различении гермафродита — как простого смешения полов и андрогина — как их подлинного синтеза, взаимопроникновения: «Следует прежде всего предупредить против смешения понятия андрогинны [так!] с грязной карикатурой на нее — с гермафродитизмом, потому что в этом последнем как раз в самом разгаре пребывает различность половых признаков, отсутствие единства личности и вместо чистого, единого, завершенного в себе облика выступает крайнее уродство, отсутствие облика. То, что именуем мы мужским и женским в природе животно-временной, человеческой, есть не просто эдукт расщепления, разложения андрогинны — первоначального образа и подобия божия. <...> Мужчина и женщина не были первоначально сотворены как таковые, их должно объяснять и разумеать как уродство, хотя и ставшее неизбежным. <...> Итак: тайна, таинство истинной любви состоит в согласном союзе любящих — помогающих друг другу восстановить андрогину, человека в его чистоте и цельности [ср.: Пир, 193 а], человека, который не был бы ни мужчиной, ни женщиной, то есть не был бы чем-то половинчатым» (Weltalter 355—356). Баадер прилагает свое, почерпнутое главным образом из Бёме представление об андрогине к искусству, сожалел о том, что художники и скульпторы, понявшие образ мадонны «как центральный образ, или фокус всех религиозных образований», в то же время не удерживались на высоте своей идеи, требующей такого выражения «небесно-девственной, ангельски-андрогинной природы», что «при виде ее исчезла бы всякая страсть и похоть и в созерцателе совершенно затихало половое влечение»; «если подойти с этим масштабом, — добавляет Баадер, имея в виду прежде всего современное искусство, — к образам мадонны, ангелов и Христа у самых больших наших мастеров, то придется слишком часто убеждаться в том, что художник не чувствовал живо свой собственный предмет (андрогинную, тем самым умиротворенную в своей целокупности природу человека) и не веровал в него, так что не должно удивлять нас и то, что нередко и художник и зритель стремятся и предпочитают вновь вернуться к египетским котлам с мясом [Исход, 16, 3] и к прежнему язычеству, а поскольку это невозможно и только безумному принцу Зербино [в пьесе Тика] приходит на ум идея вернуть былые сцены истории, то вновь впадают в аффектацию и манерность <...>» (SW, 3, 304—305); Баадер находил, что даже у Рафаэля, в его образах, в которых и современное искусствоведение (как у Леонардо да Винчи) нередко отмечает неопределенность выражения пола, «андрогинность выступает <...> лишь в отдельные мимолетные мгновения, <...> например в Сикстинской мадонне» (SW, 15, 156).

Таков исторический фон, на котором выступает гёссесовская идея

раскола полов и его преодоления, занимающая большую часть его «Афоризмов об искусстве»; Гёррес, правда, не достигает ясности расчленения, проводимого Баадером, и, в отличие главным образом от Гумбольдта, считает андрогина *реальным* итогом исторического развития человечества, но только он, можно сказать, с хладнокровием математика переносит этот итог физиологического развития в бесконечность, оставляя конечному, напротив, самое резкое выражение полярности полов. К историческому фону, естественно, принадлежит и «Мировая душа» Шеллинга (1798) — сочинение, служившее непосредственным источником вдохновения для Гёрреса (как в те же годы и для Гёте). См. также: *Baeumler A. Das mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums. [1926]. München, 1965, S. 186—194* (Шеллинг, Гумбольдт, Гёррес); *Токарев С. А. Двуполые существа.* — В кн.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980 с. 358—359. Таким образом, противопоставление мужского/женского и их синтезирование относится к основным элементам языка культуры рубежа XVIII—XIX вв. Ср. очень близко к Гёрресу у И.-В. Риттера: «<...> Чем больше выступает женщина [то есть женское начало, ср. anima], тем больше отступает мужчина [ср. animus]. Если вперед выступает мужчина, женщина отступает или стягивается к центру» (фрагм. 486; *Ritter, 213*); «Искусство — способ, каким рождает мужчина <...>. Женщина рождает людей, мужчина — произведения искусства. Томление никогда не может явить произведение искусства, но явит его лишь покой беременности. В любви мужчина зачинает произведение искусства, женщина — ребенка. Человечество и искусство — это два пола» (фрагм. 495; *Ritter, 217*; ср. фрагм. 496, 497). Наконец, у Риттера возникает и тема андрогина, причем так, что он как бы передает эту тему психологическому искусству XIX в.: «<...> двоякий пол мужчины открывается уже в его *внутреннем расколе*, неведомом женщине. Лишь в женщине мужчина обретает покой» (фрагм. 486; *Ritter, 214*). Гётевская, фаустовская тема душевного раскола («Но две души живут во мне» — «Фауст», ст. 1112, пер. Б. Пастернака) осмысливается здесь в том, собственно, виде, в каком она станет важнейшим мотивом творчества Р. Вагнера.

⁴⁹ У Гёрреса — *formitiv*; вероятно, ошибочно вместо *formativ* (ср. *nisus formativus*); единственный раз встречающаяся форма.

⁵⁰ Алкагест — алхимическое вещество, всеобщий растворитель (см. примеч. 28 к первому разделу рецензии Гёрреса «О сочинениях Жана-Поля Фридриха Рихтера»).

⁵¹ Можно думать, что Гёррес имеет в виду что-либо вроде напряженной динамики трагедии (ср. след. абзац), — иначе этот риторический вопрос малопонятен.

⁵² Санскрит — в смысле священного и возвышенно-непостижимого языка.

⁵³ Ср. у Брентано в театральной рецензии (1814): «<...> кто стоит по ту сторону рампы, для меня уже не отдельный человек, но все те люди, которых он представляет». Поэтому даже не надо знать имена актеров, занятых в спектакле (W, 2, 1064). Ср.: *Dennerle D. Kunst als Kommunikationsprozeß. — Zur Kunsttheorie Clemens Brentanos. Bern, Frankfurt/M., 1976, S. 20—21.*

⁵⁴ Тип (греч. *typos*) — как образ-печать, которую актер «отпечатлевает» на себе.

⁵⁵ Зоофиты — животные-растения.

⁵⁶ Это рассказ о Диогене Синопском и Платоне (не о Зеноне) — см. Диоген Лаэртский, VI, 40 (ср.: *Диоген Лаэртский. О жизни, учении и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 246.*)

⁵⁷ См. развитие подобных мыслей с физиологическим их обоснованием в «Афоризмах об органономии» — подытоживание «Афоризмов об искусстве» вполне в броунианском духе: «Если система лимфатических протоков относится к артериям как чувство к фантазии, то отсюда следует, что протоки и артерии находятся в прямой противоположности друг другу: все, что будет подавлять одно из них, будет возбуждать другое, и наоборот. Поэтому если положительные поэтические произведения, живописные картины и музыкальные сочинения возвышают фантазию в ущерб чувству, то положительные раздражители, воздействующие на артерии, будут возбуждать их в ущерб лимфатическим протокам; если же отрицательные произведения, картины и сочинения будут возвышать чувство и пропорционально этому понижать иной фактор — фантазию, то соответствующим образом отрицательные раздражители будут способствовать всасыванию в протоках и препятствовать пульсации артерий. Положительное в искусстве есть то, что стремится изнутри конечного навстречу бесконечности: форма его расширяет любую материю до того, что забывает о каких-либо границах, жар фантазии обращает в пар любую реальность, — таковы сентиментальная поэзия, гармония в музыке, светотень в живописи, общий тип всего этого — трагедия. <...> Отрицательное начало выступает в искусстве тогда, когда связующая сила объемлет все вольное и влечет его к ограничению, — материал побеждает здесь форму и выступает наружу явственно, во всем своем многообразии; таковы наивная поэзия, мелодия в музыке, колорит в живописи; общий тип всего этого — комедия» (GS 2/I, 192. 16—42).

⁵⁸ Слова в квадратных скобках добавлены в соответствии с параллельным местом (ниже в тексте).

⁵⁹ Иатроматематики — образование по аналогии иатрофизиков и иатрохимиков XVII—XVIII вв.; если последние объясняли состояния здоровья и нездоровья действием в организме химических и физических законов, то иатроматематики объясняют их пропорциями, соотношениями, — имеются в виду сторонники спекулятивной медицины.

⁶⁰ Затруднительно сказать, какой музыкальный опыт стоит за этими словами; Гёррес примыкает к южнонемецкому культурному кругу, и его идеал — Моцарт.

⁶¹ Начиная с Ньютона и французского математика Л.-Б. Кастеля в первой половине XVIII в. предпринимались попытки установить закономерную связь между звукорядом и шкалой цвета; практические опыты ее реализации выразились в постройке «цветного клавира» Кастелем, «ocular harpsichord» в Англии (1757) и т. д.

⁶² Возможно, имеется в виду «Лежащий гермафродит» эллинистической эпохи (Рим, Термы); весь фрагмент основан на описании в какой-то книге, — сам Гёррес не бывал в Италии.

⁶³ Уравнение записано не корректно.

⁶⁴ Садовое искусство сохраняло огромное значение для культуры того времени, и его относили к живописи; Кант, не соглашаясь с этим, все же считал, что *Lustgärtnererei* сходится «с чисто эстетической живописью без определенной темы — занимательно komponующей воздух, воду, землю посредством светотени» («Критика способности суждения», § 51); В.-Т. Круг называет садовое искусство — «пластической пейзажной живописью» (1806; см.: *Krug W. T. Geschmackslehre oder Aesthetik*. Wien, 1818, 2. Abt., S. 440). См.: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*. Heidelberg, 1978, в частности статьи: *Schusky R. Der Garten als Buch — das Buch als Garten*, S. 93—99; *König D. von. Das Leben — ein Garten. Bemerkungen zu Jean Pauls «Titan»*. S. 113—118.

⁶⁵ Весь этот фрагмент, с его фатальным стремлением исчислить все хотя бы теоретически мыслимые искусства, может показаться абсурдным. Правда, со своей классификацией вовсе не существующих искусств Гёррес не выходит за рамки принятого у эстетиков той эпохи, но только нарочито не вычленяет «изящные», «свободные» искусства из всей совокупности искусств, умений. Ср.: Кант («Критика способности суждения», § 54) ставит в один ряд (как «вольную игру ощущений») азартную игру, игру звуков (то есть музыку) и «материал [или повод] для смеха», чтобы затем отличить две последние «игры» от первой — как «игры с эстетическими идеями»; В.-Т. Круг (1804) в число искусств включает каллиграфию, вольтижировку; К.-Кр.-Ф. Краузе (1828—1829) — каллиграфию, каллитипию, всевозможные прикладные искусства; ср. также: *Titzmann*, 38—65. Шеллинг, иронизируя над Зульцером, сопоставляет музыку и «концерты обонятельных и вкусовых ощущений» (*Шеллинг Г.-В.-Ф. Философия искусства*. М., 1966, с. 191; SW, 5, 487). См. также: *Михайлов А. В. «Архитектура как застывшая музыка»*. — *Античная культура и современная наука*. М., 1985, с. 233—239.

⁶⁶ В стихотворении П. Вяземского «Эперне» (1839—1854) шампанское в шутку названо «текущая словесность» (*Вяземский П. Стихотворения*. Л., 1958, с. 318).

⁶⁷ Чуть позднее Шеллинг назвал человека «поворотным пунктом между двумя мирами» (*Schelling W. F. J. Clara / Hrsg. von L. Kuhlentbeck. Leipzig, o. J., S. 53*), что сопоставимо с гёррессовским образом по меньшей мере в одном отношении: человек — существо, стоящее на краю природного мира.

⁶⁸ То есть в подземном царстве греков.

АФОРИЗМЫ ОБ ОРГАНОНОМИИ

Перевод по: GS, 2/1 (здесь полностью — 165—333), 170.31—172.27.

Первое издание: *Aphorismen über die Organonomie*. Koblenz, 1803. Фактически «Афоризмы...» увидели свет не позднее осени 1802 г.

¹ Матф. 17.

СПОЛОХИ

Перевод по: GS, 3; *Schellberg*, 1 (неполная публикация) и *Frühwald* (неполная публикация).

«Сполохи» («Korruskationen») — общее название статей, которые Гёррес печатал в журнале «Аврора», издававшемся директором Мюнхенской библиотеки К. фон Аретином (*Aurora. Eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland. München, 1804 — 1805*), видным баварским политическим деятелем пронаполеоновского толка (см.: *Funk* 154—159). Статьи, публиковавшиеся под общим названием, не имели отдельных заголовков. У Гёрреса было намерение собрать все эти статьи; к сожалению, оно не было исполнено. Лишь в 1900—1902 гг. их собрал Ф. Шульц (*Görres J. Charakteristiken und Kritiken aus den Jahren 1804 und 1805. Köln, 1900—1902*). К статьям, объединенным заглавием «Сполохи», он добавил еще ряд статей, приписав их авторство Гёрресу (без каких-либо внешних свидетельств авторства). Опубликовав статьи в хронологическом порядке их появления в журнале, Шульц последовательно пронумеровал их (всего тридцать пять статей). Эту общепринятую нумерацию мы ради удобства сохраняем в нашем издании, однако статьи из цикла «Сполохи» публикуем отдельно от остальных.

[1.]

Aurora, № 71 (13.VI 1804). GS, 3, 73—74; *Frühwald*, 97—98.

¹ Далее Гёррес варьирует знаменитую формулу Винкельмана, характеризующую пластическое искусство греков, — «благородная простота и спокойное величие» (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755*). Ниже нередко встречаются разные варианты этой формулы.

[2.]

Aurora, № 71. GS, 3, 74—77; *Frühwald*, 99—103; Jean Paul im Urteil seiner Kritiker/Hrsg. von P. Sprengel. München, 1980, S. 60—62.

¹ Гёррес защищает Жан-Поля, возражая Ф. Шлегелю («Фрагменты», № 421 J. Minor; Ath., 1, 307—309; «Письмо о романе» в «Разговоре о поэзии», Ath., 3, 113; НКА, 2, 329), а также Г. Меркелю и А. Клингеману (статьи о романе «Титан»). Ср. также ниже «Приложение» к этому разделу и рецензию «О сочинениях Жана-Поля Фридриха Рихтера». Ниже: Лиана, кавалер Золотого руна — персонажи романа «Титан» (1800—1803).

² «Мадонна в кресле» (ок. 1516; Флоренция, галерея Питти).

³ Гёррес имеет в виду «Люцинду» Ф. Шлегеля (1799) и разгоревшийся вокруг нее спор.

⁴ Намек на дидактическое сочинение К. фон Вобезер «Элиза, или Женщина, какой должна она быть» (1795), пользовавшееся популярностью, равно как сама формула в заглавии,— ее без устали пародировали в те годы (ср.: *Goedeke*, 6, 427—428; *Beaujean M. Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Bonn, 1964, S. 29).

⁵ См. «Корабельный журнал воздухоплователя Джанноццо» в первом томе «Комического приложения к роману Титан» (1801).

[3.]

Aurora, № 72 (15.VI 1804). GS, 3, 77; *Frühwald*, 103.

Ср. к этой статье шиллеровское различие наивного и сентиментального (1795), переплетающееся с противопоставлением античного и современного (европейского). Оно было подхвачено романтиками.

[4.]

Aurora, № 72. GS, 3, 77—78; *Frühwald*, 104—105.

¹ Наверное, Бог-Отец — Гёте, а черт, возможно, Ф. Николаи, долготелный издатель «Всеобщей немецкой библиотеки» (рецензионного органа), находившийся в конфликте со всем новым в литературе; против него резко выступали и Гёте, и Жан-Поль, и романтики, и Фихте.

² Ср.: Быт. 6, 2.

³ Ср. сцену в «Кабачке Ауэрбаха» в «Фаусте» Гёте.

[5.]

Aurora, № 72. GS 3, 78; *Frühwald*, 105.

¹ Соопределение четырех царств сторонам света следует архетипическому представлению четверицы (ср. четыре царства в Кн. пророка Даниила). Восприятие России как страны *Севера* было настолько устойчивым, что даже шведы (!) воспринимали Россию и Малороссию (!) как *страну севера* (см.: *Шарыпкин Д. М.* Русские дневники шведов —

полтавских пленников.— Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975, с. 65—66); с переносом столицы в Санкт-Петербург такое восприятие, видимо, еще укрепилось (ср. условное именование «Prince du Nord», «Князь Севера», Павла Петровича во время его путешествия по Европе), благодаря чему Западная Европа прямо наследует и прочно удерживает античное восприятие Скифии (отождествляемой затем с Россией) как Севера; ср.: «царь ледяного края под Полярной звездой, кого страшатся (...)» у Горация (Оды, I, 26); «Если встать лицом к Северу, откуда приходят зима и русские, (...) то там стоит Полярная звезда <...>» — сказано в народном календаре И.-Ф. Гебеля, выходявшем на юго-западе Германии (1811; *Hebel J. F. Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes/Hrsg. von W. Theiss. Stuttgart, 1981, S. 251*). Сосланный в Томы, на западном побережье Черного моря (ныне г. Констанца в Румынии), Овидий видит себя на «краю земли», «под снежным полюсом», где не растут даже растения (см.: *Подосинов А. В. Овидий и Причерноморье: опыт источниковедческого анализа поэтического текста.* — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования. 1983. М., 1984, с. 18, 87, 93, 98, 147; здесь же о мифологеме «Скифии» — с. 17—19). Ср. в восприятии детей с севера Германии (конец XIX в): «<...> Сибирь,— конечно, она не могла быть далеко от Куммерова, она начиналась сразу же за Померанией, откуда зимой приходил холод» (*Welk E. Die Heiden von Kummerow [1937]. Leipzig, 1984, S. 187*).

Не менее любопытно то, что у Гёрреса «римский кесарь», то есть венский император Франц II, царит на Западе, а Наполеон — на Юге, — политико-мифологическая география!

² Само собой разумеется, что это ирония!

³ См.: «Государство» Платона, 2, 359—360а.

[6.]

Augora, № 72. GS, 3, 78—79; *Frühwald*, 106.

¹ Издатели предполагают, что вновь имеется в виду Николай, который как философ никак не мог служить противовесом Канту, Фихте, Шеллингу.

[7.]

Augora, № 73 (18.VI 1804). GS, 3, 79—80; *Frühwald*, 106—107.

¹ Числ. 13, 23; Втор. 9, 2.

[8.]

Augora, № 74 (20.VI 1804). GS, 3, 80.

¹ Рецензентом был Ф. Дельбрюк, который писал: «Трагедии, где царит независимая от действия судьба, нуждаются в персонаже, который

зримо воплощал бы ее. Таков хор древних, таков он и у Шиллера [...]» (*Fambach*, 2, 489).

² В свою трагедию «Мессинская невеста» (1803) Шиллер ввел хор. Толкование у Гёрреса хора как «мнения публики», «голоса народа» могло быть подсказано таким, например, местом в статье Шиллера «О применении хора в трагедии» (предисловие к «Мессинской невесте»): «Сам хор — не индивид, но всеобщее понятие; однако понятие это представлено чувственно-всесильной массой, которая воздействует на чувства, заполняя пространство настоящего. Хор покидает узкий круг действия (...)» (SA, 16, 125.27—32). Поэтому несправедливо считать, что «мысли Гёрреса расходятся с шиллеровским замыслом» (Г. Мюллер в: *Görres* GS, 3, 487); в частности, в письме К.-Г. Кёрнеру (10.III 1803 г.) Шиллер писал: «О хоре замечу, что мне необходимо было представить его двойственный характер, а именно его всеобщечеловеческую роль, когда он пребывает в состоянии спокойной рефлексии, и роль специфическую, когда он приходит в волнение и становится действующим лицом. В первом качестве он пребывает как бы вне пьесы и больше соотносится со зрителем. Как таковой он обладает преимуществом перед всеми действующими лицами, но лишь тем, каким пользуется человек спокойный перед взволнованным, так он в безопасности у берега, когда судно борется с волнами» (Вг., 7, 24). Гегель в «Эстетике» рассматривал хор в новой (шиллеровской) трагедии «как субстанциальное, высшее, увещающее избегать ложных конфликтов, задумывающееся над исходом целого сознание»; хор — это «реальная субстанция нравственной героической жизни и действия, по отношению к отдельным героям — народ, плодородная земля, родная почва, на которой индивиды растут словно цветы и могучие деревья, обусловленные ее существованием»; публика обретает в нем «представителя своего собственного суждения о происходящем» (*Hegel*, 10/III, 547). Гёте писал о четырех эпохах хора в греческой трагедии — в четвертую эпоху хор играет роль зрителя (приложение к письму К.-Ф. Цельтеру от 28.VII 1803 г.: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Berlin, 1833—1834, Bd. 1, S. 68—70) — и о взаимозависимости между ролью хора и поэтическими родами: «Пока хор играет главную роль, преобладает лирика; когда он больше становится зрителем, вперед выступают другие роды (...)» (в «Западно-восточном диване», BA, 3, 233). В одной из позднейших статей (1810) Гёррес метафорически пользуется образом хора при несомненной близости к ходу рассуждений в «Сполохах»: «Общественное мнение, если для описания драматических обстоятельств позаимствовать образ драмы, — это хор в политическом спектакле; как хор исчез со сцены, так и в государствах новейшего времени, за вычетом Англии, исчезло общественное мнение» (*Reflexionen*. — DLE Reihe Politische Dichtung. Bd. 2, Leipzig, 1932, S. 104).

[9.]

Aurora, № 74. GS, 3, 80—81.

¹ «К Эберту» — ода Клопштока (1748), обращенная им к ровеснику и другу И.-А. Эберту, переводившему в те годы «Ночи» Юнга; свидетельство раннесентименталистских, юнгианских настроений, они, как особая психологическая линия души, могли оставаться всецело близкими, например, Жан-Полю и, как можно видеть, Гёрресу. «Пересказываемая» ода Клопштока, Гёррес (как и всегда в подобных случаях) дает яркие вариации на темы источника. Ниже он приводит стихи 67—80 этой оды.

² Ср. высказывания А.-В. Шлегеля: 1) «Клопшток — грамматический поэт и поэтический грамматик» (или, иначе: «Клопшток, как поэт, — грамматик, как грамматик — поэт»; фрагмент из «Атенеума», 1798, — Ath., 1, 210); 2) «В Клопштоке, невзирая на недоразумения и аффектацию, раздутые до таких масштабов, как едва ли у кого из поэтов до него, все равно остается нечто такое, что не может погибнуть вполне; по крайней мере в грамматической части поэзии, хотя и тут его открытия были затуманены недоразумениями, он в известном смысле может рассматриваться как основоположник» (из берлинских лекций, относится к концу 1802 г.; напечатано Шлегелем в первом номере журнала «Европа» за 1803 г., перед самой смертью поэта, в статье «О литературе, искусстве и духе эпохи»: *Schlegel A. W. Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters/Hrsg. von F. Finke. Stuttgart, 1969, S. 92*). Под «грамматическим» у Клопштока Шлегель, очевидно, имел в виду, во-первых, синтаксическую усложненность его поэтической дикции, нередко почти экспериментальной и воспроизводящей сложные метры, в результате чего родной язык может восприниматься почти как иностранный, нуждающийся в синтаксическом анализе для своего уразумения, и, во-вторых, интерес самого Клопштока к проблемам грамматики и правописания.

[11.]

Aurora, № 94 (6.VIII 1804). GS, 3, 83—84.

[12.]

Aurora, № 94. GS, 3, 84.

[13.]

Aurora, № 94. GS, 3, 84.

¹ Софи Мерó — писательница, жена Brentano. Роман ее был издан во Франкфурте в 1803 г. Отрывки — уже в 1797 г. в журнале «Оры» Шиллера.

² *Spanische und Italienische Novellen/Hrsg. von Sophie Brentano.*

Penig, 1804—1805. Два тома «Новелл», вышедших после смерти С. Меро-Брентано, содержат свободные переводы с испанского новелл Марии де Зайяс-и-Сотомайор (1637). По мнению Р. Штейга, Г. Амелунга, Брентано переводил их сам. Незванные критики — имеется в виду, вероятно, отзыв в берлинском листке «Der Freimüthige» (1804, № 118).

[14.]

Aurora, № 96 (10.VIII 1804). GS, 3, 84—86; *Frühwald*, 108—110. См. также ниже статью № 32 из «Авроры».

¹ Оры — олицетворение роста, цветения, созревания в природе, времен года. У Гесиода имена их — Евномия, Дика (не Дирка!), Ирена. К теме статьи ср. «Опыт о различном стиле в ранних и поздних произведениях Гёте» в составе «Разговора о поэзии» Ф. Шлегеля (1800). Что касается «Годов учения Вильгельма Мейстера», то Гёррес разделяет здесь со всей эпохой недооценку романа, не схватывая его своеобразной поэтичности, — в противоположность пронизательным замечаниям Шлегеля.

² «Ксении» — острые эпиграммы Шиллера и Гёте, опубликованные в шиллеровском «Альманахе Муз на 1797 год» и переполошившие немецких литераторов. Резкие по тону, нередко кричаще несправедливые, они воплощали полемический замысел Шиллера.

[15.]

Aurora, № 96. GS, 3, 86—88; *Frühwald*, 110—113.

¹ Гёррес побывал в Париже в свой революционный период; отсюда он писал 27.XI 1799 г. Каролине фон Лассо, своей невесте: «Одно лишь вознаграждает меня, — это накопленные здесь художественные ценности; благодаря им я отхожу душой после всего того, от чего вынужден отказываться, но я не знаю, что делается со мною, а они со своей стороны тоже способствуют дурному настроению. Было время, когда я людей и в моральном отношении считал подлинными антиками, идеалами, более или менее совершенными; эти счастливые дни обмана давно прошли. Однако теперь я вынужден, с отвратительнейшим ощущением в душе, убеждаться в том, насколько же и в физическом отношении уступают они тому идеалу высшей красоты, какого я до сих пор не знал. Если бы ты была со мной и могла наслаждаться ими вместе со мной — в одиночку я наслаждаюсь ими лишь вполсилы, — так эти образы ожили бы, наделенные столь же совершенным духом, и создали бы мир, в котором все было бы хорошо и не было бы зла, — этот мир окружил бы нас тогда; в нем всякий человек был бы тем, чем он должен быть, и никто не мучил бы других своими подлостями. Тогда и люди устыдились бы и стали бы лучше. Ох эти люди! Какой контраст с чистыми формами: эгоизм — идол их, интриги — все их замыслы и цели, охота

и развлечения — единственные их занятия. Они не похожи на республиканцев, как грязный савояр не похож на Аполлона Бельведерского» (*Schellberg*, 2, 13). Аполлон Бельведерский (римская копия греческого оригинала IV в. до н. э.; Ватикан), по Винкельману, «высочайший идеал искусства среди всех творений древности, избегших разрушения», расценивался столь высоко до конца XIX в., когда образцовый характер статуи стали подвергать сомнениям (см. новую работу, которая подкрепляет прежние оценки: *Kenner H. Der Apoll von Belvedere. Wien, 1972*).

² Направлено против тенденции французского просветительства, наиболее остро выраженной у Ламетри.

[16.—16а.]

Aurora, № 117 (28.IX), № 121 (8.X 1804). *GS*, 3, 88—93; *Frühwald*, 113—118, 788—790. Письмо Гёрреса Аретину от 12.X 1804 г. (*GS* 3, 489) доказывает, что оба фрагмента составляют одну статью.

¹ Очевидна связь с фрагментом Шлегеля (№ 216; *Ath.*, I, 232): «Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гёте — вот величайшие тенденции эпохи <...>»

² Новая философия — кантовская.

³ Дурацкий, нелепый огонь (*лат.*).

⁴ «Сон в летнюю ночь» Шекспира, д. III, сц. 2 (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

⁵ Ср. цитату из письма в примеч. 1 к № 15 (оживающие статуи). Шелльберг в своем комментарии отсылает к «Художникам» Шиллера; но ср. также Деян. 14, 11: «Боги в образе человеческом сошли к нам». Возможно, что беспрестанно развиваемый Эйхендорфом миф об оживающей статуе хотя бы отчасти навеян Гёрресом (лекции которого Эйхендорф слушал в Гейдельберге в 1807 г.), — если принять во внимание, что «идеи» приобретают в дальнейшем изложении неожиданную двойственность (см.: «Вот великое событие...» — откуда начинается № 16а), из идей-богов превращаются в тиранов и мучителей. О мотиве оживающей статуи см.: *Fink G.-L. Pygmalionbild und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik. — Aurora. Jb. der Eichendorff-Gesellschaft, Würzburg. 1983, Bd. 43, S. 92—123*.

⁶ См.: Кн. Судей 12, 6: слово, по выговору которого определяли национальность человека.

⁷ Противопоставление идей и понятий нередко у романтиков; оно вытекает, впрочем, из философии немецкого идеализма (см.: *Titzmann*, 95—96).

⁸ Саламандра не тушит огонь, а живет в нем и питается им (так в традиционном знании — см.: *Henkel-Schöne*, 739—742).

⁹ «Фауст» Гёте, ст. 2038—2039:

«Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо».

(Пер. Б. Пастернака)

¹⁰ «Старый крот» — слова Гамлета о призраке (конец I д.)

[20.]

Auroga, № 125 (17.X 1804). GS, 3, 97—98.

¹ Вольная цитата из «Адрастеи» Гердера (*Suphan*, 24, 391). И — после закрытия кавычек, до точки, — пересказ Гердера.

² По рассказу у Вазари; ср.: *Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев и ваятелей*. Т. 3. М., 1970, с. 53. Рассказ, очевидно, легенда, в то время всем известная (ср.: *Fiorillo J. D. Geschichte der Malherrey*. Bd. 2. Göttingen, 1801, S. 308). «Святое семейство с Магдалиной» — имеется в виду «Мадонна со св. Иеронимом» (1527—1528; Парма).

[22.]

Auroga, № 129 (26.X 1804). GS, 3, 100—101; *Frühwald*, 118—120.

¹ «Семейство Шроффенштейн» — первая драма и первая (анонимная) публикация Г. фон Клейста: *Die Familie Schroffenstein*. Bern und Zürich, 1803.

² Неточно: Руперт убивает своего сына Оттокара (в плаще Агнесы).

³ «Король Иоанн», д. IV, сц. 2. Пер. Н. Рыковой.

⁴ «Семейство Шроффенштейн», д. IV, сц. 1. Пер. П. Мелковой.

⁵ См. д. II, сц. 1.

⁶ Правильно: д. II сц. 1.

⁷ Пер. П. Мелковой.

⁸ Д. III, сц. 1. Пер. П. Мелковой.

[23.]

Auroga, № 133 (5.XI 1804). GS, 3, 101.

[25.—26.]

Auroga, № 151, 152 (17, 19.XII 1804). GS, 3, 104—109; *Frühwald*, 120—123.

¹ В 1804 г. Шлегель издал антологию из произведений Лессинга в трех томиках (*Lessings Geist aus seinen Schriften*), включив в каждый из них свои собственные объяснительные статьи, в том числе и написанные ранее; этим изданием Шлегель как бы простился со своими прежними интересами, когда его еще привлекала деятельность Лессинга — философа-просветителя и публициста.

² См. статью «О духе комбинаторики» во втором томе шлегелевского «Лессинга».

³ В «Послесловии к Лаокоону». Трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи» (1766), с его стремлением выявить специфику искусств в противовес барочно-эмблематическому поэтически-картинному мышлению, до сих пор остается живым текстом — как в дискуссии о природе искусств, так и в изучении специально античного искусства, где скульптурная группа Лаокоона — позднеэллинистическое создание (I в. до н. э.) — претерпевала разнообразные исторически-закономерные толкования, в своей совокупности отразившие всю историю искусствознания (см., например: *Bieber M. Laocoön. The Influence of the Group since Its Discovery. Detroit, 1967*).

⁴ В № 59 и 60 «Авроры» была напечатана статья Доцена «Спор живописи и скульптуры. К биографии Бенвенуто Челлини».

⁵ Такого же взгляда придерживался и Кант, отдававший предпочтение живописи перед прочими изобразительными искусствами, поскольку живопись лежит в основе их всех, лучше других способна проникать в сферу идей, а ее круг созерцания — шире, чем у других пластических искусств («Критика способности суждения», § 53).

⁶ Такое мнение излагает Бенвенуто Челлини в главе VI «Трактата о скульптуре»; эту главу в вольном переложении сообщил Гёте в приложении к своему переводу «Жизнеописания Бенвенуто Челлини» (1803).

⁷ См.: «Лаокоон», XVI.

⁸ В «Письме о романе» Шлегеля сентиментальными названы Жан-Поль и музыка; слова поэзии тоже могут быть проникнуты священным дыханием музыки (*Ath.*, 3, 119—120; *НКА*, 2, 333—334). Ср. у Новалиса (фрагмент, которого не мог знать Гёррес): «Шиллер очень много музицирует философски — то же Гердер и Шлегель. Иногда и Гёте в «Мейстере». Жан-Поль поэтизирует музыкальные фантазии. Песни Тика тоже исключительно музыкальны» (*Nov.*, 3, 127).

⁹ См. примеч. 4 к фрагм. II из романа Брентано «Годви».

[27.]

Augora, № 10 (23.1 1805). *GS*, 3, 109—110; *Frühwald*, 128—130.

¹ Издано в 1804 г.

² Поэма — *das Gedicht*, то есть и поэтическое создание, шире — творение вообще и эпическая поэма как особый, выдающийся вид творчества. Подобным образом пользуются этим словом Гоголь (жанровое определение «Мертвых душ») и Достоевский.

³ «Пожар в Борго» — фреска, выполненная по эскизам Рафаэля его учениками (1514—1517).

⁴ Д. V, сд. 2 (ст. 3181).

⁵ «Вильгельм Телль» был издан с тремя гравюрами К. Мюллера по рисункам Г.-М. Крауса в части тиража.

⁶ *Vier Tragödien des Aeschylus übersetzt von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*. Hamburg, 1802. Эта книга с четырьмя трагедиями Эсхила в переводе графа Ф.-Л. Штольберга — одно из замечательных немецких изданий начала века. В нем помещено 16 гравюр по рисункам Флексмена, скопированных Гердтом Хардорфом-Старшим. Издал книгу Пертес, позже выпустивший цикл «Времен» Рунге и побудивший Рунге на создание иллюстраций к Оссиану (*Traeger*, № 326—344). Творчество Дж. Флексмена, интерес к которому в Германии (и на континенте вообще) был в это время велик (см. статью А.-В. Шлегеля «О рисунках к поэтическим произведениям и контурных рисунках Флексмена» — *Ath.*, 2, 193—246), несомненно, способствовало становлению родственных художественных тенденций, прежде всего у Рунге, с характерной для него тягой к лаконической иероглифичности и плоскостности графического образа (см.: John Flaxman. *Mythologie und Industrie*. Hamburger Kunsthalle. München, 1979; специально о Рунге и контурной манере: *Traeger*, 146—149).

[28.]

Aurora № 12 (29.I 1805). GS, 3, 111—113.

¹ *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie von A. W. Schlegel*. Berlin, 1804. Издание содержало отрывки из Данте, Петрарки, Боккаччо, Ариосто, Тассо, Гварини, Монтемайора, Сервантеса, Камюэнса, а также оригинальные стихотворения Шлегеля.

² Драма Калидасы, переведенная в 1791 г. Г. Форстером (с англ. пер. У. Джонса; 2-е изд.— 1803).

³ Индийский бог любви.

⁴ Канцона «*Donna pietosa e di novella etate*» (*Blumenstr.*, 4—8; *Schlegel*, 3, 383—387).

⁵ Из романа Монтемайора (1559) Шлегель перевел «*Canto di Ninfe*» (*Blumenstr.* 157—180; *Schlegel*, 4, 173—188).

⁶ «Певуче» (*итал.*; музыкальное обозначение).

⁷ Из пасторали Гварини «Верный пастух» (1595) Шлегель перевел отрывки. В «Разговоре о поэзии» (раздел «Эпохи поэзии») Ф. Шлегель расценивал пастораль Гварини как «единственное, величайшее творение итальянцев» после великих поэтов от Данте до Ариосто,— в нем «романтический дух и классическая культура слились в прекраснейшую гармонию» (*Ath.*, 3, 79; *НКА*, 2, 298—299).

⁸ Гёррес, по всей видимости, прав в оценке переводов Шлегеля из Петрарки.

⁹ Перевод А.-В. Шлегеля (1799—1810) стал классическим.

¹⁰ *Wunderbilder und Träume in elf Märchen*. Königsberg, 1802.

Гёррес, как и романтики шлегелевской школы, переоценивал поэтические возможности С. Бернхарди (сестры Тика). О ней Гёррес писал в «Авроре» еще раз («Драматические фантазии Софи Бернхарди» в № 151 за 1804 г., согласно атрибуции Ф. Шульца).

¹¹ В сборнике А.-В. Шлегеля помещены четыре гравюры: по рисункам Ф. Тика (брата поэта), известного скульптора.

[29.]

Augora, № 14 (30.I 1805). GS, 3, 113—114; *Frühwald*, 130—132.

¹ См.: Порфирий, Жизнь Пифагора, 57—58 (рус. пер. в книге: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 460); Ямвлих. Жизнь Пифагора, 248—250.

[30.—31.]

Augora, № 21 (18.II 1805). GS, 3, 115—116; *Frühwald*, 132—137.

¹ «История волшебника Мерлина» по средневековым источникам составляла первый том изданной Ф. Шлегелем «Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters» (Leipzig, 1804) — пересказ Д. Шлегель и Хельмины фон Шези́.

² «История прекрасной и добродетельной Эврианты» — второй том названного собрания (пересказ Х. фон Шези́). Роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» — II в.

³ Роман вышел в переводе филолога и философа Ф. Аста в 1802 г. (Лейпциг).

⁴ Канопы — египетские и этрусские урны антропоморфных форм; гарпократ — грецизированное наименование египетских изображений богов в виде сокола.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В приложении публикуем текст, написанный в стиле статей из «Авроры», но впервые изданный Г. Мюллером лишь в GS, 3, 445—446. От опубликованных самим автором он отличается разве что некоторой стилистической недоработанностью. Есть возможность датировать текст точнее, чем это делал Г. Мюллер: terminus post quem задается ссылкой на определение физики как искусства — подразумевается доклад И.-В. Риттера «Физика как искусство», прочитанный им в Мюнхенской академии наук 28 марта 1806 г. и тогда же изданный; очевидно, что статья Гёрреса написана примерно в то же время.

¹ *Jean Paul. Vorschule der Aesthetik. Leipzig, 1804.*

² Проблема совмещения идеи и материи, идеи и материала искусства, которая волновала Жан-Поля как теоретика поэзии, находилась в центре внимания особенно тех философов, кто, как чуть позже Зольгер, тяготел к искусству и его истолкованию.

³ Ср. 1 Кор. 15, 42—44.

⁴ Ср. § 1 «Приготовительной школы эстетики»: «<...> только дух целой книги может содержать правильное определение <...>» (W, 5, 30. 24—25).

⁵ Материализм в «Приготовительной школе» — изображение действительности без идеала, антипоэтически-приземленное (см. § 3).

⁶ В § 1 Жан-Поль цитирует определение поэзии: «Сущность поэзии состоит в прекрасном (духовном) подражании природе» (W, 5, 30. 27), которое называет аристотелевским, но которое, по сути дела, таковым не является.

⁷ Не сразу понятная мысль: коль скоро поэтическое «подражание» (в только что приведенном определении поэзии) есть подражание специфически «прекрасное», то, следовательно, подражание как таковое (не-поэтическое) — не-прекрасно и, следовательно, поэт, подражая природе, переводит такое не-поэтическое, «прозаическое» подражание на язык поэзии.

ДРУГИЕ СТАТЬИ ИЗ ЖУРНАЛА «АВРОРА»

Ф. Шульц стремился установить авторство Гёрреса для ряда статей, где оно не подтверждено внешними свидетельствами. Критерии Шульца были достаточно шаткими: некоторые из таких статей, безусловно, не принадлежат Гёрресу («Гердер» в № 123 за 1804 г.; «Мистика и Новалис» в № 34 за 1805 г.). В нашей книге помещаем, во-первых, те статьи, для которых авторство Гёрреса представляется весьма вероятным, и, во-вторых, статью «Вера и знание», которая не вошла в составленный Шульцем перечень, поскольку была предварительной публикацией начала вышедшей тогда же отдельной книги.

[10.]

Aurora, № 89 (25.VII 1804). GS, 3, 81—83.

В статье Гёррес цитирует книгу: *Meiners Chr. Historische Vergleichung des Mittelalters mit unserm Jahrhundert*. Göttingen, 1793—1794. В нашем издании исключены подстрочные ссылки на нее.

Г. Фойгт, несомненно, ошибался, связывая эту статью с гёррессовской «апологией Средних веков» (в таких работах, как послесловие к «Немецким народным книгам», Гёррес, по выражению Фойгта, затмил даже «гарденберговский апофеоз средневековья» в «Христианском мире или Европе» — см.: *Voigt G. Friedrich Engels und die deutschen Volksbücher*.— *Deutsches Jb für Volkskunde*. Bd. 1. Berlin, 1955, S. 77). Дело в том, что «апологетические» наклонности Гёрреса коренились в глубокой потребности мифологически претворять все эпохи прошлого.

Притом до крайней неисторичности: любая эпоха прошлого могла представлять у Гёрреса как самый *первый* или близкий к «первоначальности» момент рождения человеческого сознания и творческого духа из природного бытия, как «сама» исконность и первожданность (и это несмотря на тысячелетнее культурное развитие человечества!). Гёррес обращал тогда историю в миф и порой смешивал все времена, сдвигая их в сторону все одной и той же изначальности. Но именно такая «идеальность» видения истоков и не мешала ему смотреть на Средние века весьма трезво, сопоставляя, по-гердеровски, его положительные моменты и все негативное — ужасы и бедствия человеческого существования. И в настоящей статье, полемизируя с гёттингенским историком-просветителем, Гёррес хочет сказать не то, что Средние века во всем хороши, но, напротив, то, что *настоящее* — *плохо*. Гёррес спорит с просветителем, но его статью отнюдь нельзя назвать «антипросветительской»: Гёррес решительно возражает против слишком радужного взгляда на современность, — а именно такой розовый взгляд и был присущ поздним немецким просветителям. Им начинало казаться, что цели Просвещения достигнуты или почти достигнуты — дело за исправлением мелких недочетов, а это, по существу, было изменой просветительской идее, ее предельным заземлением — бескрылым снижением, слепотой, которая вела к примирению с действительностью и мельчанию мысли. Гёррес напоминает о мрачности настоящего, о царящих кругом вопиющих бесправии и несправедливости, а тем самым он подхватывает тему Просвещения в ее радикальном виде и продолжает просветительскую критику действительности. Как и во многих романтиках, в Гёрресе, в глубине сознания, жил «просветитель», а, в отличие от многих других романтиков, в Гёрресе был жив и недавний радикал — «якобинец», какого в эту эпоху оставалось лишь заглушать в себе. Гёррес уже не мог разделять просветительских иллюзий, а это привело его в конфликт с позднепросветительским мировоззрением и его неоправданным оптимизмом и близорукостью. Итак, не средневековые — хорошо, но настоящее — скверно — вот мысль Гёрреса, и именно она заставляет его искать в истории потенции идеального, незамутненной и незапятнанной правды, «сущности», сохранившейся в первожданной чистоте, неискаженных и не изуродованных ложным развитием творческих сил. Это ничего общего не имеет с «апологией» Средних веков.

[21.]

Aurora, № 128 (24.X 1804). GS, 3, 98—99; Schellberg, 1, 129—131.

¹ Роман был издан в 1797—1799 гг. Русский перевод в издании: Гёльдерлин Ф. Соч. М., 1969.

² «Диа-на-соре, или Странники» — анонимно изданный утопический

роман В.-Ф. фон Мейерна (Лейпциг, 1787—1789; 2-е изд.—1800). Действие происходит в условной восточной стране (где-то на севере Индии); здесь в результате заговора (типичный мотив романов того времени) устанавливается идеальный (и в то же время жесточайший) военный строй, однако народ в конце концов оказывается не на высоте своих спартански суровых вождей и герои гибнут.

³ С конца XVIII в. некоторые педагоги стали пропагандировать занятия гимнастикой (*Gutsmuths J. Chr. Fr. Gymnastik für die Jugend. Schnepfenthal, 1793*); в 1810-е гг. гимнастика стала составной частью программы радикальных идеологов народности (Ф.-Л. Ян, Ф. Пассов), распространилась в студенчестве, но обществом по-прежнему воспринималась как нечто экзотическое. См. о гимнастике в проникнутом экзальтированным свободолобием романе Мейерна: «〈...〉 запрет физических упражнений обязан удерживать наши тела вечно в ребяческом состоянии» (*Meuern W. F. Dya-Na-Sore. 3. Aufl. Bd. 3, Wien, 1840, S. 48*).

⁴ Ср. *Hölderlin, 2, 285—286*.

⁵ «*Taschenbuch auf das Jahr <...>. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*» издавался в 1800—1810 гг. у Ф. Вильманса в Бремене, с 1803 г.— во Франкфурте (с продолжениями до 1839 г.— см.: *Goedeke, 8, 51—53*). Здесь («на год 1805») было напечатано девять стихотворений Гёльдерлина (под неавторским заглавием «Ночные песнопения»). Все это были образцы позднего, трудного, малодоступного современникам стиля поэта.

ВЕРА И ЗНАНИЕ

Aurora, № 1, 2 (1805). GS, 3, 5—10; *Schellberg*, 1, 136—145.

Предварительная публикация начала книги, вышедшей в свет спустя четырнадцать дней. Гёррес писал Виллеру (15.XI 1805 г.) о замысле своей работы: «Я напечатал сочинение под заглавием «Вера и знание». В нем я развиваю свою систему философии, основанную на идее божества и изложенную согласно принципу опосредуемой двойственности полов. Как сам принцип противоположен шеллинговскому, так и результаты,— конечное и реальность, которые Шеллинг попирает ногами, вновь оцениваются по достоинству, и божество переходит, выступая из своей идеи, в ту чрезмерность, которая подобает идее изначальной. При этом философия Шеллинга, как мужественная, оказывается противоположностью философии Якоби, как женственной: обе равны по достоинству, обе примирены — примирены идеей, в какую погружены,— каждая по отдельности лишь одна сторона пансофии, и обе достигают наивысшего лишь в своем срастании, отнюдь не будучи

враждебными друг другу принципами. При этом утверждается вполне равное достоинство философии и религии, из которых последнюю Шеллинг — лишь последовательно для него, хотя и бессознательно, — ставит по причине женственности ее выше первой [см. «Философию и религию» Шеллинга, 1804], и я беру под защиту не только высшее философское достоинство Якоби, но также и Фихте — вопреки принижению его у Шеллинга» (*Schellberg*, 2, 83). Так определяет Гёррес место своей работы в рамках тогдашней философии. Вступление же к ней можно было бы назвать романтическими вариациями на тему философии истории Гердера — органической философии истории, приводящей в единую связь непрерывного роста все бытие — от хаоса стихий до человеческого духа и от сотворения мира до настоящего.

¹ «...Знаешь ли край...» и, ниже, «В страну Восхода... увлечен тайным тяготением наш дух...». Гёррес варьирует синтаксическую конструкцию «Песни Миньон» Гёте (из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера»): стихотворения из этого романа запечатлелись в памяти современников и осели в сознании как образы и формы мысли (см.: *Жирмунский В. М.* Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?..» [1962]. — *Он же.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с. 408—426; *Lienhard J. Mignon und ihre Lieder.* Zürich, 1978).

² Те годы были ознаменованы обращением к восточной поэзии и культуре. Гёррес пишет «Мифологию азиатского мира» (1810); Ф. Шлегель занимается санскритом и публикует работу «О языке и мудрости индийцев» (1808); И.-А. Канне выпускает «Пантеум древнейшей натурфилософии» (1811), а затем «Систему индийских мифов» (1813). Чуть позже Гёте обращается к поэтам Персии и создает «Западно-восточный диван» (1819) — синтез классических и романтических исканий эпохи. В статье «Рост истории» (1807) Гёррес писал: «Вся европейская культура покоится на греческой, а греческая — на азиатско-мифической. Как поначалу боги достались грекам оттуда, так впоследствии — великие способы созерцания мира (*Weltanschauungen*) (...). И точно так же как вся европейская история покоится на азиатской, так и духовное развитие во всех своих формах искусства и науки и жизнь восходят к азиатскому мифу и могут быть полностью поняты только на основании его» (GS, 3, 440.5—8.21—25). Развитием этих мыслей была «Мифология азиатского мира» — одновременно ученый замысел и вдохновенная рапсодия о живом переходе мифов из Азии в Европу.

³ И здесь Гёррес следует за Гердером, который, трансформируя библейский рассказ о сотворении человека, писал: «Развитие культуры и истории дает фактические доказательства, подтверждающие, что человеческий род возник в Азии» (заглавие разд. 3-го кн. 10-й «Идей к философии истории человечества»).

[32.]

Aurora, № 30 (11.III 1805). GS, 3, 118—119.

Ср. статью № 14 из «Сполохов». Нередко высказывается мнение о резкой критичности или даже враждебности Гёрреса в отношении Гёте. Оно весьма несправедливо; Гёррес мало похож на представителей «лагеря врагов Гёте», который начал складываться в те годы и состоял из анархически настроенных буржуазных радикалов, хотя Гёрреса сближали с некоторыми из них не затухающие у него социально-критические мотивы; чуть ближе Гёррес к голосам «первого», шлегелевского, романтического поколения, не упускавшего случая подмечать у Гёте всяческие слабости и провалы, однако и по отношению к ним Гёррес хранит значительную самостоятельность. Другое дело, что склонность Гёрреса «поляризовать» всякое явление, находить в нем противоборствующие энергетические поля ведет к эмфатическому преувеличению крайностей, в том числе и у Гёте.— Гёррес усиленно их подчеркивает, как бы захваченный наблюдаемой борьбой сил. Своеобразным продолжением двух статей о Гёте из журнала «Аврора» служит отрывок из письма Гёрреса Арниму (от 1.I 1810 г.), представляющий собою маленькую рецензию в обычном стиле Гёрреса. Речь идет о только что вышедшем из печати романе Гёте «Родственные натуры»: «Я порадовался искусству — как из узенькой полоски юности, заглядывающей в старость, составить целое, которое кажется цельным, из одного куска, и совсем-совсем юношеским. Эта артерия пульсирует мощно — та, кровью которой написана Оттилия; она обещает еще сотню лет жизни, теплый ток крови возвращает чудесные творения, искусственные кристаллы и течет словно красное вино для всех людей, зато Эдуард — что-то вроде быка, которого зажаривают целиком в честь коронации прекрасного образа [Оттилии]. Есть тут и всякие тоскливые прибавления, как в «Вильгельме Мейстере», — ледяные цветы на окнах и хорошо проспиртованные препараты, кое-что кажется мне не сделанным, а подделанным. И везде все чисто прибрано, все стоит на своих местах, и в этом хозяйстве нет детей, которые все переворачивали бы вверх дном и оставляли бы за собой маленькие лужицы, — все как у старого холостяка, и управительницей служит старая дева, уже весьма в летах, которая и наводит порядок. Излишняя преднамеренность во всем замысле тоже мешала мне. Короче говоря, я вырежу себе Оттилию и заключу ее в золотую рамку, а остальное поднесу мадам Крейцер на рождество, но, впрочем, я слишком ценю и все это остальное и не могу так поступить, хотя лучше бродить в сапогах по зимнему саду [намек на цикл новелл Арнима, 1809], чем ходить в зимних башмаках по этому гладкому льду. И тем не менее он прав — радуга может опираться на крыши двух домов, и в одном будут пить чай, а в другом в эту самую минуту принимать слабительное, сливы, — в соответствующей

обстановке, я же предпочту цветущее дерево и гору — всю в зелени. Нет ничего удивительного, что у древних подобные же вещи могли опираться на жизнь и стоять твердо, без риска упасть, — у них сама жизнь отличалась изяществом формы, даже если была сложена из простого камня, а наша жизнь в лучшем случае — богатая и уютная, но тут нидерландские живописцы уже подобрали все до последней пылинки» (*Härtl H.* «Die Wahlverwandschaften». Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman. 1808—1832. Berlin, 1983, S. 106—107). Видимо, такая оценка романа Гёте сравнима с отношением Новалиса к «Годам учения Вильгельма Мейстера», притом что Гёррес судит о произведении живее, эмоциональнее, картиннее и с самого начала проецирует все действие в жизнь, обращаясь с персонажами непосредственно, словно с реальными существами, — гёрресовский принцип непосредственности.

¹ Вагнер — Э. Вагнер как автор романа «Взгляды Виллибальда на жизнь» (1804) (*Шелльберг*).

² Ср.: W, 5, 277.19—23 (*Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 280).

³ За ними закрепилось название «Римских элегий»; впервые изданы в журнале «Оры» (1796).

⁴ В период пребывания в Италии (1786—1788) и после этого Гёте ориентируется на античную классику (пластику).

⁵ «Евгений», по имени героини, обычно называли трагедию Гёте «Побочная дочь» (1804).

⁶ Стения — см. примеч. 4 к «Афоризмам об искусстве».

ЭКСПОЗИЦИЯ ФИЗИОЛОГИИ

Перевод по: *Schellberg*, 1, 159—161.

Первое издание: *Exposition der Physiologie*. Koblenz, 1805.

Публикуем отрывок из четвертого раздела книги; в нем Гёррес характеризует свой метод изложения и, глубже, свой метод образно-логического мышления. Гёррес был задет замечаниями, высказанными ему Жан-Полем (в письме от 25.V 1805 г. — см. выдержки из него ниже, в коммент. к статье Гёрреса «О сочинениях (...) Рихтера»). Из критиков гёрресовского метода мышления особо выделяется Гегель — как рецензент поздней книги Гёрреса «Об основании, членении и последовательности эпох всемирной истории» (1830). В рецензии 1831 г. Гегель с наивозможной для него объективной благожелательностью характеризует стиль чуждого ему сочинения: «(...) для введения, которое пока дает нам в руки автор, не будет неуместна известная доля цветущей фантазии, образов, тепла, красноречия. В критической аннотации книги следовало бы выделить содержание в более чистом, более абстрактном

виде, однако кажется даже нецелесообразным отделять содержание книги от живого и теплого языка образов, которым содержание не облечено наружно, но с которым оно, скорее, полностью связано; было бы даже жаль оставлять в стороне все, что украшает изложение, но нельзя отрицать того, что гул ораторской речи, текущей через все периоды трех лекций, препятствует должному воздействию, вызывая чувство утомления, и даже при чтении слишком часто наполняет не столько дух, сколько слух» (*Hegel*, 17, 250). В контексте философски-бурного времени гёрресовская позиция полнейшего опосредования и слияния мысли и образа выступает как крайняя — противоположная иной, согласно которой чистое содержание мысли должно решительно размежевываться с образом, как утверждал поэт Шиллер в статье «О необходимых границах прекрасного, особенно в изложении философских истин» (в журнале «Оры», 1795; позднее — в составе статьи «О необходимых границах применения прекрасных форм»).

¹ Иатропоэтика — слово образовано формально по аналогии с иатрохимией и иатрофизикой, однако семантически иначе: Гёррес хочет сказать, что не собирается анатомировать искусство.

² Схизма (греч.) — раскол.

НЕМЕЦКИЕ НАРОДНЫЕ КНИГИ

Впервые опубликовано: *Die teutschen Volksbücher*. Heidelberg, 1807. Перевод по: GS, 3, 173—183; *Frühwald*, 147—162.

Вводная часть книги Гёрреса (соответствующий раздел книги никак не озаглавлен, равно как и заключительный, обобщающий раздел, выполняющий функции развернутого послесловия) неоднократно переиздавалась в Германии. См.: Arnim, Klemens und Bettina Brentano, *J. Görres*/Hrsg. von M. Koch. Stuttgart, [189-], Т. I (DNL 146), S. 1—46 (с послесловием и семью избранными главками); *Schellberg*, 1, 173—253 (с заключением и некоторыми главками книги); DLE, 12, 78—91; *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (Hrsg. von H. Mayer. 2. Aufl. Bd. 1. Berlin, 1956, S. 677—694 (есть издание: Stuttgart, 1962). Единственное известное нам полное отдельное переиздание книги Гёрреса: *Die teutschen Volksbücher*/Hrsg. von L. Mackensen. Berlin, 1925. Без коммент.; послесл.: S. 313—352.

Книга Гёрреса была встречена почти всеобщим одобрением (Баадер, Крейцер, А.-В. Шлегель, Брентано; Б. Доцен — JALZ 1810; Я. Гримм в рецензиях). Жан-Поль в письме Ф.-К. Мархейнке от 10. V 1808 г., говоря о радости, которую доставил ему Гёррес своей книгой, отмечает, что у Гёрреса «любая идея нередко нацепляет на себя сразу все расшитые свои камзолы» и что автор «являет тяжеловесное богатство фантазии, золото которой призрачно ускользает из рук

в еще кипящих жилах, так что критик пожелал бы, чтобы золото сначала отчеканили на поэтическом монетном дворе» (JP Вг., 5, 215.5—11). Тот же в целом положительный взгляд и те же существенные оговорки повторены Жан-Полем в «Эстетике» (дополнения 1813 г. см.: W, 5, 23; *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 57). А.-В. Шлегель отозвался так (*Heidelbergische Jahrbücher*, 1810): «Можно быть иного мнения о многих деталях, но в целом взгляд — подлинный и пронизательный, и автор, пишущий вдохновенным слогом, обладает в нем запасом волшебных формул, вызывающих из могилы фантазию, что живет в этих поэтических созданиях» (*Fambach*, 5, 504.16—20). Гёте одобритительно отозвался о книге Гёрреса в прозаической части «Западно-восточного дивана» (1819), в разделе о Джоне Мандевеле (ВА, 3, 278). Резко отрицательная оценка «Немецких народных книг» Гёрреса принадлежала Арниму (см. письмо его к Brentano от 19. X 1807 г.: *Steig*, 1, 221—222); отрицательную рецензию опубликовал Ф.-Г. фон дер Хаген (*Museum für altteutsche Literatur und Kunst*, 1809, Bd 1).

¹ Характерна очевидная близость Гёрреса к взглядам И.-Г. Гердера, без которого совершенно немислим и весь немецкий романтизм; идеи веротерпимости, «гуманный дух» — основной пафос и вывод всего учения Гердера: «Гуманный дух — вот проблема, которая решается вокруг меня тысячами различных способов, а результат человеческих усилий — всегда один: на справедливости и рассудительности основана сущность человечества, цель и судьба человеческого рода» (*Гердер И.-Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 456; XV, V); в «Письмах к поощрению гуманности» (№ 124, 1797) Гердер рассуждает о «всепрощающей терпимости, преодолевающей зло добром деятельной любви», которая является не «предметом умозрения», но «светом и жизнью человечества, даруется через образец и подвиг любви», через «человеческую общность», непрестанно деятельную в истории (*Herber J. G. Briefe zur Beförderung der Humanität/Hrsg. von H. Stolpe*. Bd. 2. Berlin, Weimar, 1971, S. 313—314). Каждый народ имеет право на свое место в мировом бытии и на полное выявление своей самобытности: «У каждого языка, каждой нации, каждого климата — своя мера и свои источники излюбленной поэзии» («О духе еврейской поэзии», 1783: W, 10, 79). В «Идеях к философии истории человечества» Гердер писал: «Все возможное происходит на деле и порождает на свет все, что могло породить» (*Гердер И.-Г.* Идеи (...), с. 454; ср. известный тезис «Философии права» Гегеля: «Все разумное действительно (...)»). Эти слова Гердера выражают органический взгляд на все существующее исторически (оно живет — растет по своему внутреннему закону, переживает положенные стадии роста и реализуется вполне, в соответствии с внутренними возможностями и внешними обстоятельствами) и почти

беспримерную оптимистическую убежденность в поступательном, победном для духа гуманности развитии человечества. У романтиков первое (органический взгляд) усиливается и укрепляется, второе — «вера в прогресс» — ослабляется. Так, Вакенродер вместе с Л. Тиком смотрит на историю, скорее, пассивно-созерцательно и несколько эстетически-отстраненно (см. «Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбию в искусстве» и «Сердечных излияниях отшельника — любителя искусств», 1796; см.: *Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве*. М., 1977, с. 55—58). У Гёрреса биологизм исторического роста доведен до возможного предела (история почти буквально есть живой организм, по аналогии с животными и растениями), но, с другой стороны, в нем продолжает жить вера в какой-то неодолимый и победоносный прогресс истории — в направлении своей (пусть сколь угодно отдаленной) идеальности; для большинства других (особенно филологически ориентированных) романтиков ни то ни другое вовсе не было приемлемо, — в одном случае они не располагали материалом для аналогии, естественно-научными знаниями, в другом не признавали столь активного, самостоятельного, почти автоматического, математически выверенного действия сил истории — действия, которое у Гёрреса приобретает даже вид какого-то слепого порыва вперед. Редкостный исторический оптимизм Гёрреса одновременно оказывается и его слабостью: «математичность» исторического движения отрывает мыслителя от реального течения истории с его закономерностями, — все, что ни совершается, заведомо исполняет некоторую математическую формулу движения. Поэтому то, что отличается здесь Гёрреса и от Гердера и от Гегеля, лежит на поверхности: история для Гёрреса не столько движение разума, сколько органическая «слепая» энергия, инстинкт или попросту заданность движения к математическому пределу. На такой почве Гёрресу нетрудно было впоследствии реконструировать телеологию истории — как бы в отрыве от реального наполнения исторических этапов, — что и критиковал Гегель в своей рецензии 1831 г.

² В свою полемику с противником народной поэзии Гёррес ввел излюбленный мотив романтической натурфилософии, — он становится одним из ведущих во всем поэтическом творчестве Й. фон Эйхендорфа (слушавшего Гёрреса в Гейдельберге); ср. четверостишие Ф. Шлегеля (1802), которое взял эпиграфом к своей фантазии до мажор, соч. 17, P. Шуман: *Durch alle Töne tönet/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/Für den, der heimlich lauschet* (НКА, 5, 191; «Сквозь все звучания пестрого земного сновиденья слышится протяжный тихий звук — тому, кто вслушивается тайком»). Ср.: *Schumann D. W. Friedrich Schlegels Bedeutung für Eichendorff.* — *JbFDH* 1966, 336—383.

Волшебная лоза, опыты с которой занимали воображение романтических натурфилософов (как раз в 1807 г., когда Гёррес преподавал

молодому Эйхендорфу в Гейдельберге, в Мюнхене физик И.-В. Риттер вместе с Шеллингом и Баадером занимались опытами с итальянским обманщиком «лозоходцем» Ф. Кампетти — см.: *Berg H., Germann D. Ritter und Schelling, Empirie und Spekulation.— Die Philosophie des jungen Schelling/Hrsg. von E. Lange, Weimar, 1977, S. 83—113*), становится широким символом таинственно-интуитивного проникновения в глубины духовного мира; в самом конце жизни Эйхендорф писал: «(...) чувство лишь волшебная лоза, чудесно обостренное ощущение живых потоков, которые своими жилами пронизывают таинственную глубину; фантазия — волшебная формула, для того чтобы вызывать познанных стихийных духов, тогда как рассудок, опосредующий и упорядочивающий, лишь закрепляет их в формах реального явления. Подобное гармоническое взаимодействие [сил] мы находим у всех великих поэтов — у Данте, Кальдерона, Шекспира и Гёте,— как бы ни расходились их пути» (Е, 3, 544).

³ Это характерное для натурфилософского биологизма Гёрреса убеждение: не случайно, по мнению Гёрреса, древние народы подобны сомнамбулам — их сознание как бы не вполне ясно, но близко к сну природы, в которой завязываются ростки сознания. Романтические мыслители (*Schelling, 9, 64; Баадер SW, 4, 31*) и беллетристы (Гофман) высоко ставят сомнамбулические состояния как состояния таинственные и тем самым «выговаривающие» редкостную истину природы и как состояния прозорный, озарений, ясновидения, где «сон наяву» соединяется с «сверхъявственностью сновидения» (по Шеллингу; ср. греческое понятие «энаргей»).

⁴ В этом месте Гёррес, видимо думал о Наполеоне (как ни ненавистен был он ему).

⁵ Ср. 1 Кор. 13, 1.

⁶ В оригинале — *Scheidung*, один из многочисленных химических терминов, какими пронизана почти вся статья Гёрреса (далеко не все могло найти отражение в переводе).

⁷ Королек — «частица, слиточек, зерно чистого металла, выплавленное в горну или под паяльной трубкой» (В. Даль).

⁸ Так, о своем детском увлечении народными книгами пишет и Гёте в «Поэзии и правде» (кн. 1): «Книги, которые впоследствии сделались известными и даже знаменитыми под названием «книг для народа», «народных книг», издавались или, лучше сказать, фабриковались в самом Франкфурте; ввиду большого сбыта их печатали стереотипными литерами на ужасной промокательной бумаге — получалась почти слепая печать. Мы, дети, были счастливы, что каждодневно находили эти ценные пережитки средних времен на столике перед дверью книжника-старьевщика и за несколько крейцеров могли обращать их в свою собственность. «Эйленшпигель», «Четыре сына Хаймона», «Прекрасная Мелузина»,

«Император Октавиан», «Прекрасная Магелона», «Фортунат» вместе со всей его родней, включая «Вечного жида», — все было в нашем распоряжении, стоило нам только пожелать купить их вместо какого-нибудь лакомства. А самое большое преимущество состояло в том, что стоило нам растрепать или испортить такую тетрадку, как ее можно было купить и начать проглатывать заново» (ВА, 13, 40).

⁹ Достаточно сильное сходство у этого места — с гётевским, тоже физиологически-интенсивным мировосприятием в ранний штюрмерский период; см. стихотворение Гёте «На озере» (1-я ред., 1775): «Я всасываю пищу из мира через пуповину, и сколь великолепна вокруг меня природа, прижимающая меня к своей груди...» (ВА, 2, 568).

¹⁰ «...поднявшись над животной горизонталью...». За этим стоят гердеровские мысли о прямохождении, о вертикальном положении тела человека, предопределившем его превосходство над животными: «⟨...⟩ человек ⟨...⟩ это дерево, устремленное ввысь, и крона дерева — венец тончайшего здания мысли» (Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 91; IV, I, ср. III, VI).

¹¹ Образ здесь — в первую очередь графический образ, запись, произведение.

¹² В основе образа — контаминация Гомера и Моисея; поэмы Гомера — как Священное писание греческого народа.

¹³ «Сама традиция...» — традиция устного бытования эпоса.

¹⁴ Этот перенос христианских представлений («искупление») на мир и «чающие искупления» вещи (здесь — на «традицию») впоследствии очень характерен для мышления Р. Вагнера, который читал Гёрреса; возможно, подобное представление подготовило увлечение буддизмом у Шопенгауэра и Вагнера.

¹⁵ «Современны» — в противоположность «древнему», нерелективному, «наивному», как подсказывала историко-культурная типология того времени.

¹⁶ Физика здесь — как «учение о природе» вообще, как общее обозначение всех естественных наук.

¹⁷ То есть сам человек как физическое тело.

¹⁸ Известен К.-Ф. Зольбриг, чтец-декламатор и издатель некоторых альманахов.

¹⁹ «...У Музеуса...». В «Народных сказках немцев» известного веймарского писателя Й.-К.-А. Музеуса (5 ч., 1782—1786), в вольной форме, в духе просветительства разрабатывавшего мотивы сказок; эти переработки при всей своей условности остались живой литературой и переиздаются поныне.

²⁰ Вновь химический термин, распространенный в тогдашней науке и ставший заглавием романа Гёте (1809); см.: *Kapitzka P. Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von*

romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie. München, 1968; Становление химии как науки. М., 1983, с. 81—91.

²¹ «...Сатуры этрусков и ателланы осков...». Древняя латинская культура знала две разновидности «сатуры», или «сатиры» (букв. «смесь»): ту, впоследствии писавшуюся гекзаметром, которая была начата Эннием, продолжена Луцилием и у Горация приобрела высокоцивилизованный и тяготеющий к философскому обобщению вид (с ним генетически связана «сатира» как европейский жанр обличительной литературы), и ту, которая связана с именем писавшего по-гречески и пользовавшегося «смесью» метров Мениппа (III в до н. э.), от которого пошел неустойчивый в своих проявлениях, пародирующий и перевертывающий все ценности жанр «мениппеи», «менипповой сатиры» (в частности, исследованной М. М. Бахтиным). То, что Гёррес понимает под «сатурой» древнейший вид народного сценического представления, возможно, и не лишено основания (созвучное, хотя этимологически не родственное наименование «сатировской драмы» греков, снижающей или пародирующей трагическое действие, тоже влияло в разное время на позднейшие попытки уяснить себе жанр «сатуры»); приписывание «сатиры» этрускам (народу, жившему в древности в средней Италии, между Тибром и Арно) коренится в подобных же попытках (вклад этрусков в культуру Италии до сих пор четко не вычленен, а в эпоху Гёрреса существовали взгляды, делавшие этот вклад весьма значительным). Ателланы (от названия г. Ателлы) — разновидность народного фарса с постоянными ролями-масками, заимствованная римлянами у осков (народность в Кампании).

²² Все это место, несмотря на отдаленность темы, содержит аллюзии на Быт. 32, 25—27.

²³ Гёррес приводит название самой популярной из издававшихся в то время просветительских книг для народа — «Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute» (1788; множество переизданий) Р.-З. Беккера, следуя в своем выпаде Тику (Т, 9, 9). Точно так же, пародируя известный фрагмент Ф. Шлегеля, Гёррес в «Экспозиции физиологии» (1805) называет «триа высшими тенденциями эпохи» «Книгу о суевении» Г.-Л. Фишера (1791), книгу Беккера и другие подобные издания, которые отнюдь не заслуживали столь пренебрежительного отношения к себе.

²⁴ «Наивное» (лат. *nativus*) связано у Гёрреса с первозданностью, исконностью естественного, природного, соединенного с бытием «пуповиной» (как выше у Гёте), и лишено незамысловатости обиходного понимания; подобную же эволюцию претерпело и слово «примитивный».

²⁵ Гёррес аннотирует в дальнейшем (с разной степенью подробности) 49 книг — из них некоторые случайны и по приговору самого же автора не относятся к теме его работы. Первые десять главок книги

посвящены дидактическим сочинениям в более узком и в самом широком понимании, с включением (№ 10) народной книги с описанием путешествия Джона Мандевиля, заходящей уже в сферу романтических народных книг, которым посвящены главки с 11-й по 21-ю (с включением таких популярных, как «Фортунат», «Четыре сына Хаймона», «Император Октавиан», «Прекрасная Магелона» и др.). Далее Гёррес переходит к сборникам шванков (маленьких рассказов) и загадок, где доля случайного материала увеличивается; эти сборники вновь приводят, однако, к произведениям второй группы («романтическим») с плавным переходом к произведениям с религиозными мотивами или на религиозную тему (здесь оказывается и знаменитая «Геновева», № 47, и столь же знаменитая «Мелузина», № 40). О композиции книги более подробно писал Л. Макензен в послесловии к своему изданию (S. 345—347).

МИФОЛОГИЯ АЗИАТСКОГО МИРА

Перевод по: GS, 5, 298.4—24.40—299, 30

Первое издание: *Mythengeschichte der asiatischen Welt*. Heidelberg. 1810.

Помещаем фрагмент заключительной части книги, в котором утверждается органическая цельность мира на всех его уровнях, уровнях роста, начиная с хаоса стихий и кончая культурно-духовным, — единство управляющих миром законов роста.

Приведем для характеристики книги в целом два отзыва о ней В. Гримма: в письме Брентано (26.VIII 1810 г.): «Книга Гёрреса необычайно пронизательна, великолепа по идее и во многом — по исполнению (...). О «Мифологии» Крейцера у меня было иное представление, она местами написана скванно и неровно, однако разумеется само собою, что это весьма замечательная книга. В Крейцере больше учености, в Гёрресе — естественности» (*Steig*, 4, 106); в письме Арниму (26.III 1811 г.): «Тщательно изучив книгу Гёрреса, я должен признать ее одной из наиболее замечательных и важных книг, каких не было уже давно. В ней — дух недюжинный, пронизательность и рассудительность, но они не препятствуют, однако, и самым тонким движениям живого материала. Оба Шлегеля, собрав все силы, не смогут догнать Гёрреса; книга об Индии первого из них совершенно незначительна по сравнению с Гёрресом. Его же книга — большой урок современным философам, которым не следует спешить со своими завершенными и замкнутыми системами: философия, как и поэзия, должна быть итогом жизни, должна постигать дух целого народа; тогда она и будет выше всякой критики» (*Steig*, 3, 104—105).

¹ Такое переосмысление «Библии» как откровения мира в книге, содержащей самую суть мировой закономерности и развивающейся

вместе с миром, встречается еще у Ф. Шлегеля и Новалиса и весьма показательно для того раннего периода развития романтизма, когда он, мало ценя традиционную, догматизированную веру, мечтал о новой, высшей, художественной религии. Новая «Библия» — идеальная книга мира (Ф. Шлегель в письме Новалису от 2. XII. 1798: «(...) Библия — центральная литературная форма и, следовательно, идеал всякой книги»), о которой, однако, можно высказываться лишь крайне неопределенно. Ср. фрагм. 95 «Идей» Ф. Шлегеля (Ath. 3, 20—21): «В виде Библии явится новое вечное Евангелие, о котором пророчествовал Лессинг,— но не как отдельная книга в обычном смысле. (...) Или разве есть другое слово, чтобы отличить идею бесконечной книги от книги обыкновенной, кроме Библии, то есть Книги вообще, абсолютной книги? Ведь есть существенное и даже практически важное различие между книгой, служащей средством для достижения цели, и самостоятельным созданием, индивидом, олицетворенной идеей. <...> Все классические поэтические произведения древних находятся в зависимости друг от друга, они неразъединимы, образуют органическое целое и составляют, если верно на них посмотреть, лишь одно-единственное поэтическое произведение, в котором сама поэзия является в полноте и совершенстве. Точно так же и в совершенной литературе все книги должны составлять только одну Книгу, и в такой вечно становящейся Книге будет содержаться евангелие человечества и культуры». Отклик Новалиса на этот фрагмент см.: *Nov.*, 3, 362; ср. близкие высказывания самого Новалиса: «Не находится ли Библия все еще в процессе роста?» (3, 321); «Библия — наивысшая задача писательской деятельности» (3, 128). Ср., однако, выражение «Библия Природы» у Яна Сваммердама (изд. 1737; *Apel K. O. Das Verstehen.*— *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 1. 1955, S. 146): как мир есть «откровенное в Природе Слово» (Г.-Г. Шуберт) и, согласно традиционной метафоремифологеме, книга, написанная творцом («книга бога» — «те, что он начертал собственным перстом»: *Николай Кузанский*. Соч., т. 1. М., 1979, с. 362), так романтическая Книга должна заключить в себе весь смысл мира. Это последнее представление, очевидно, трансформирует традиционный образ.

РЕЦЕНЗИИ ИЗ «ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ ЕЖЕГОДНИКОВ»

В 1808—1813 гг. Гёррес опубликовал в только что основанных «*Heidelbergische Jahrbücher*» девять рецензий, из которых несколько относятся к числу наиболее выдающихся его работ и вообще исторически наиболее значительных критических выступлений тех лет. К истории журнала см. литературу в: *GS*, 4, 274—275; *Creuzer F. Aus dem Leben eines alten Professors*. Leipzig, Darmstadt, 1848, S. 57—58 u. а. Вскоре после публикации в 1809 г. начала рецензии «Волшебного рога мальчика»

(см. ниже) влияние рационалистов и классицистов в этом органе Гейдельбергского университета усилилось, романтически настроенные профессора вынуждены были отступить, и возможность для Гёрреса помещать здесь наиболее принципиальные работы почти исчезла. До весны 1809 г. отдел филологии, истории, литературы и искусства вел Ф. Крейцер, после него, до 1810 г., — филолог-классик Бёк, позднее — историк Вилькен.

«ВРЕМЕНА». ЧЕТЫРЕ ГРАФИЧЕСКИХ ЛИСТА ПО РИСУНКАМ

Ф.-О. РУНГЕ

Перевод по: GS, 4, 1—10; *Schellberg*, 1, 324—341; *Frühwald*, 203—222.

Впервые опубликовано в 1808 г. (т. 2, отд. 5-й, с. 261—277).

Гёррес рецензирует в статье цикл Рунге, изданный в гравюрах Пертесом в Гамбурге в 1806 г. (см.: *Traeger*, № 280A—283A). О творчестве Рунге и его цикле см. подробнее в разделе «Рунге» нашей книги и в комментарии к нему. Литература об этом цикле: *Traeger* (с библиографией); *Schuster P.-K., Feilchenfeldt K. Philipp Otto Runges «Vier Zeiten» und Temperamentlehre.— Romantik, 652—669.*

В числе первых отозвались на появление цикла Рунге «Веймарские друзья искусства», то есть Гёте и Г. Мейер, в *JALZ*, 1807 (Bd. 1, S. VIII—IX). И Гёте, и Мейер относили эти произведения к чисто орнаментальной побочной ветви изобразительного искусства, к «арабескам», как понимали их в доромантическую эпоху. Известно, что Рунге смотрел на эти свои опыты совсем иначе, — для него они были экспериментами в самом сердце искусства и должны были привести к полнейшему переустройству всего языка живописи (см. письма Рунге в нашей книге). С этим никогда не согласились бы Гёте и Мейер. Раскрыть сущность этих произведений изнутри, прочесть их романтический язык — это была задача Гёрреса, задача, которую он выполнил гениально вдохновенно. По поводу своей рецензии он писал Виллеру (1.VIII 1808 г.): «Я фантазировал на текст Рунге, не соблюдая меры, ибо был ожесточен той проклятой, пустой, трезвой сухостью, с которой принимают в Германии, в Германии громогласно витийствующей, подобные создания. Охотно поверю, что добрейший Рунге и не помышлял ни о чем подобном, однако все это заложено в его произведениях. Ведь и природа не думала о «*Mécanique du ciel*» [«Небесная механика», сочинение Лапласа]» (*Schellberg*, 2, 110). В дневнике Й. фон Эйхендорфа (9.VII 1807 г.) имеется следующая запись: «Сегодня на лекции по эстетике Гёррес показал нам четыре бесподобные гравюры Рунге, получившие на этот раз премию в Веймаре [последнее неверно]. Арабески. Бесконечное толкование» (E, 4, 587). К лекциям Гёрреса относится и неблагоприятный отзыв Г. Фосса-младшего в письме

Шарлотте Шиллер: «Этот Гёррес принадлежит к числу писателей, изыскующихся посредством арабесок. У него есть фантазия, и он остроумен, но лишен вкуса; чуть больше трезвости и рассудительности не помешали бы ему. Боюсь, что беспорядочная фантазия заведет его в Бедлам. Теперь он проповедует в Гейдельберге арабески Рунге, мистические по содержанию, но ни у кого, кроме профессора де Ветте, который верит всякому его слову, и нескольких студентов, не находит одобрения» (*Fambach*, 5, 681). Мысли Гёрреса об искусстве Рунге были подхвачены Brentano и нашли, в частности, отражение в написанном им некрологе Рунге (W, 2, 1039—1042), опубликованном в «*Berliner Abendblätter*» Клейста 19.XII 1810 г.; здесь Brentano писал, что Рунге первым показал: «⟨...⟩ арабеска — это иероглиф, и сочетание арабесок — такой же глубокомысленный язык образов поэзии немой и живописующей, каким, но только языком произносимым, должны быть и творения поэзии» (W, 2, 1039). Толкованию цикла Рунге была также посвящена специальная работа, вышедшая в Берлине в 1821 г., — «О четырех временах Ф.-О. Рунге» А.-А.-Ф. Миларха (частично перепечатана в HS, 2, 530—537). Даниэль Рунге отмечал влияние рецензии Гёрреса на дальнейшую переработку «Утра» художником (HS, 2, 536).

¹ «Народ многочисленный и великорослый» (Втор. 9, 2).

² Библ — финикийский город, в котором, согласно мифу, произошла встреча Изиды-Астарты и Адониса. Как толкует Гёррес миф, не совсем понятно. В «Мифологии азиатского мира» у него сказано: «И Хронос основал Библ, и Астарта <...> дала мужу четыре глаза в качестве знаков царской власти» (GS, 5, 215.18).

³ Исх. 16, 31 и Числ. 11, 8, где, напротив, говорится, что у нее был вкус, как у лепешки с медом или елеем.

⁴ Это место побудило Brentano написать стихотворение с такими строками (в его «рейнских сказках»): *Himmel oben, Himmel unten, / Stern und Mond in Wellen lacht, / Und in Traum und Lust gewunden / Spiegelt sich die fromme Nacht* (W, 3, 85; GS, 7, 487; параллель найдена Шелльбергом; см. также: *Frühwald W. Das Wissen und die Poesie. Anmerkungen zu Leben und Werk Clemens Brentanos.* — Brentano — Koll., 62—63).

⁵ Отсюда начинается описание «Ночи».

⁶ Хризалида — кокон (греч. *chrysalis*).

⁷ Сова, которую Гёррес сопоставляет с голубем из рассказа о всемирном потопе.

⁸ В Аиде, греческом царстве мертвых (см. «Одиссею», 11, 539. 578; 24, 13: «...проверяли тени на асфодилонский Луг, где воздушными стаями души усопших летают» в переводе В. А. Жуковского); *asphodelos* (вид лилии) был посвящен Деметре-Персефоне.

⁹ Отсюда начинается описание «Утра».

¹⁰ Фосфор («Светоносный», лат. Люцифер) — то же, что Утренняя звезда, Венера.

¹¹ Отсюда начинается описание «Дня».

¹² Здесь Гёррес резко переходит к описанию «Вечера».

¹³ Эфебы — здесь служители в храме.

¹⁴ Утренняя и Вечерняя звезда — все та же Венера, как бы две ипостаси одной звезды.

¹⁵ Антеры (греч. *anthera* — цветы) — здесь тычинки; вообще считается (Schellberg, 2, 676), что Гёррес употребил здесь одно из «тайных слов» Парацельса.

¹⁶ Понятие «арабесок» подвергается в это время глубокому переосмыслению. По Гёрресу, рисунки Рунге нельзя назвать «арабесками», если понимать их в старом толковании, и возможно истолковать по-новому — как «иероглифику», «пластическую символику» (см. ниже в тексте).

¹⁷ Эта идея объединения искусств изложена здесь близко к мыслям самого Рунге. Для Рунге музыка — это, во-первых, внутренняя стихия всякого искусства (из поэтов тут родственен ему Brentano): «Музыка — ведь это всегда то, что в других трех искусствах именуется гармонией и покоем. Так, в прекрасной поэзии музыка должна создаваться словами, должна быть музыка и в прекрасной картине, и в прекрасном здании, и в любых идеях, выражаемых линиями» (см. письмо от 6.IV 1803 г.: NS, 1, 43, и ниже, в разделе «Рунге», письмо XI). Но, во-вторых, Рунге смело размышляет и о слиянии отдельных искусств в единое целое: «У меня есть и еще кое-что в голове, скажу только — самую соль! Четыре мои картины, все великое, что есть в них и что еще вырастет из них, — короче говоря, когда все это будет развито, получится абстрактная живописная фантастически-музыкальная поэма с хорами, сочинение для трех искусств, взятых вместе, причем зодчеству придется еще возвести ради этого особое здание» (письмо от 22.II 1803 г.: NS, 2, 202).

¹⁸ «Прогрессивном» — в смысле «допускающем поступательное развитие, дальнейшее развертывание темы». Таким образом, тема представлена не в завершенном облике, но внутренне открыта для вариантов, вариаций и развития значений. Так что буквально и было с циклом Рунге, постепенно вызревающим на протяжении восьми лет.

¹⁹ Источник ссылки не установлен.

²⁰ См. выше, в общей части комментария к этой статье.

«ВОЛШЕБНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Перевод по: GS 4, 24—30.34; 39.8—40.9; 40.25—36; 44.6—45, Schellberg, 1, 349—360, 379—381, 381—382; Fambach, 5, 453—475.

Первая публикация: Heidelbergische Jahrbücher, 2. Jg., 5. Abt., 5. H. (März 1809), S. 222—237; 3. Jg., Bd 2, 9.H. (Aug. 1810), S. 30—52.

Текст рецензии дается у нас с несколькими купюрами: исключен длинный обзор состава книги, поскольку его нельзя читать отдельно от самого сборника.

Сборник «Волшебный рог мальчика» был издан в Гейдельберге в 1806 (т. 1; вышел уже осенью 1805 г.) и 1808 гг. (т. 2, 3): Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. A. Arnim und Clemens Brentano. Heidelberg, 1806—1808. Первое историко-критическое издание осуществлено Г. Рёлке: FBA 6—9. «Волшебный рог мальчика» как собрание народных песен никак нельзя смешивать с продиктованными научным, этнографическим интересом сборниками записей народных песен, какие уже начали появляться в то время в разных странах; для сравнения см. соответствующие главы новой «Истории русской музыки» (т. 2. М., 1984, с. 153—255), написанные Ю. В. Келдышем и О. Е. Левашовой. Создание этого сборника было вызвано не каким-то частным, специальным интересом — филологическим, этнографическим и т. п., — но целостным замыслом — замыслом интенсивного выявления народного духа через подлинность поэзии народа. Такой замысел предопределил и сильные стороны сборника и его слабости. Слабость заключалась, например, в отсутствии критического подхода к текстам, так что все входившие в состав сборника тексты публиковались в разнообразном, случайном, не подчиненном единому принципу виде, сюда же были включены и собственные поэтические создания Brentano и Arnim, — вся картина этой пестроты вырисовывается уже во взаимной критике романтиков (см. ниже в тексте фрагменты переписки Brentano, Arnim, Гёрреса, братьев Гримм). По словам В. Фрювальда, «Ахим фон Арним и Клеменс Brentano впервые создали тот современный для XIX века тон, который мы привыкли называть тоном народной песни. Это — тон искусства, сконструированный (а романтики полагали — реконструированный) на основе текстов гигантских монастырских библиотек, спасенных ими после всех секуляризаций, войн и грабежей» (Brentano — Koll., 58). Этот воссоздаваемый средствами искусства народный (не псевдонародный) тон доказал свою продуктивность — и еще возродился в новом облике, когда в конце XIX — начале XX века Густав Малер создавал свои проникнутые духом симфонизма и, следовательно, интеллектуально-психологического развития песни на слова из «Волшебного рога мальчика», когда, еще шире, он создал целый мир неоромантической музыки на основе осмысления, переживания этого сборника, прочитанного и усвоенного им с редкостной чуткостью, просветленного в его музыке, обретшего в ней глубокий экзистенциальный смысл, трагический и иронический, безысходный и беззаботный в одно и то же время. См. письмо Малера Л. Карпату

от 2.III 1905 г.: «<...> до сорока лет я все тексты заимствовал исключительно из этого сборника, если не сочинял их сам (но и эти последние в известном смысле относятся к нему же). <...> Я целиком отдался этой поэзии с полным сознанием ее своеобразия и тона,— она существенно отличается от любой «книжной» поэзии, и ее можно было бы именовать не столько искусством, сколько природой и жизнью, а ведь это — источники всей поэзии» (*Mahler G. Briefe/Hrsg. von M. Hansen. Leipzig, 1981, S. 277*).

Как то было и с предыдущей рецензией («Времена» Рунге), статье Гёрреса предшествовал весьма благоприятный, развернутый отзыв Гёте о первом томе сборника (JALZ, 19, 21, 22.I 1806 г.; BA, 17, 390—405; второй и третий тома там же рецензировал Г. фон дер Хаген), в котором есть моменты, близкие взгляду Гёрреса.

После публикации начала рецензии в январе 1809 г. Brentano восторженно писал Циммеру: «Я сейчас же прочитал вместе с Савиньи [рецензию] Гёрреса. Мы считаем ее столь блестящей, многогранной, тщательной и столь полной великолепных идей, что после нее мало что останется сказать об этой книге. Савиньи говорит, что «Ежегодники» могут гордиться такой рецензией, и более не сомневается в том, что с отъездом Крейцера из Гейдельберга вместе с ним покинет город сама живая душа журнала. Печатайте же скорее рецензию Гёрреса. Прочитав ее, я вновь преисполнился глубочайшего уважения к этому замечательному человеку; совершенно независимо от «Волшебного рога» эта рецензия порадует и утешит многих. Немедленно возвращаю рукопись, поскольку столь замечательное сочинение нельзя долее скрывать от публики. Если рецензия Гёте и будет в большой мере способствовать сбыту книги, то ничего лучшего о книге, о ее ценности она все равно не сможет содержать [предполагалось, что Гёте сам напишет рецензию последних томов сборника]. Вот рецензия, каких никто не писал прежде, и если бы все рецензии были таковы, то рецензенты перевелись бы <...>» (*Fambach, 5, 479—480*). Примерно такой же отклик поступил чуть позже от Савиньи: «Рецензия Гёрреса блестяща, прекрасна, особенно в начале, потому что в середине она показалась мне длинноватой, сам не знаю почему,— ибо она полна мыслей. То же впечатление у Клеменса [Брентано]» (*Steig, 1, 380*). В эти же месяцы обмениваются между собой впечатлениями Я. и В. Гриммы: «Рецензия Гёрреса получилась столь светлой и прелестной, как мало что у Гёрреса» (В. Гримм 29.IV 1809 г.; Jbr., 94); «Рецензия Гёрреса замечательна, целый трактат о народной поэзии, только что не все соответствует «Волшебному рогу» и [принципам] его издания. Особенно понравилось мне начало, потому что в дальнейшем лишь повторяется та же тема, но сколь же глубоки и богаты эти повторы» (Я. Гримм, 3.V 1809 г.; Jbr., 95); «Рецензия Гёрреса содержит удачные намеки и уколы. Однако меньше всего нра-

вится мне в Брентано и Арниме их манера собирать и издавать старину, еще меньше нравится, впрочем, в Арниме — все ведь, собственно говоря, произведено на свет библиотекой Клеменса. Конечно, выбор замечателен, связь — изобретательна, все целое приятно публике, но для чего же только компилировать и подправлять старину? Оба не желают и слышать о критически-точном исследовании, не дают старине быть самой собой, им все хочется перенести в нашу эпоху, где для этой старины уже нет места <...>» (Я. Гримм 17.V 1809 г.; Jbr., 101). Отзыв В. Гримма направляется и Арниму (июнь 1809 г.): «Меня разозлило то, что пишут о стиле Гёрреса, он [фон дер Хаген] обошел молчанием все, о чем стоит говорить, и накинулся на самое лучшее в Гёрресе. Попробовал бы он сам написать хотя бы страницу, подобную рецензии «Волшебного рога», столь же правдиво, дельно, легко и изящно» (Steig, 3, 34). Уже в апреле Крейцер передает Бёку все журнальные материалы; Вилькен и Бёк, пишет он Гёрресе, намерены сократить рецензию в конце (26.IV 1809 г.; Fambach, 5, 482). Из переписки Крейцера и Бёка с Гёрресом явствует, что дальнейшей публикации рецензии мешают почти непреодолимые обстоятельства: юрист Тибо высказывается против ее печатания, Вилькен усматривает в ней заговор авторов, рецензента и редактора (ср. письмо Арнима Гёрресе от 28.V 1810 г.: «Знаешь, почему не выходит продолжение твоей рецензии? Потому что Крейцер <...> послал ее Савиньи, чтобы тот прочитал ее, и тот внес в нее несколько мелких замечаний о вещах, которые ты не мог знать», FBA, 9/III, 699). Эта ситуация продолжалась больше года; наконец, и сам Бёк счел бессмысленным публикацию окончания — см. в письме Арниму от 2.IV 1810 г.: «Что касается «Волшебного рога», то я вполне убежден в Вашей беспристрастности; несколько недель тому я постарался раздобыть остаток рецензии, на который наложил арест Вилькен, но было бы смешно помещать продолжение теперь, после столь длительного перерыва. Однако Крейцер все же совершил ошибку — послав рецензию в Ландсхут Савиньи и Брентано и сам же открыто выставив их согласие с рецензией как особый повод для ее скорейшей публикации» (Fambach, 5, 486). Все же в августе 1810 г. на заседании редакции было решено (вопреки мнению Тибо и Вилькена) допечатать рецензию до конца. К истории полемики вокруг «Волшебного рога мальчика» (выступление Фосса и реакция Арнима и Брентано и т. д.) см.: Fambach, 5, 10—58; FBA, 9/—III.

¹ Имеется в виду виньетка на титульном листе сборника; см.: Rölleke H. Die Titelkupfer zu «Des Knaben Wunderhorn». — JbFDN 1971, 123—131.

² Так не раз поступал Гёте в Веймарском театре.

³ Природная поэзия — Naturpoesie, то есть поэзия народная, коллективная, стихийная, природная, естественная, неиндивидуальная, бес-

сознательно творимая; см. споры о существовании и соотношении поэзии «природной» и «искусственной» (искусственной, художественной, сознательной, индивидуальной, авторской) между братьями Гримм и Арнимом ниже в тексте.

⁴ Стоит обратить внимание на то, что в это время еще не было принято называть современных поэтов «романтиками», и отсюда такая непривычная для нас манера выражения. Возможно, первым употребил слово «романтик» (в применении к современникам) Жан-Поль в «Приготовительной школе эстетики» (1804; W5, 377.13): оно сложилось у него на ходу, и первое время этим словом никак нельзя было пользоваться как номенклатурно-нейтральным, зато к нему с удовольствием прибегал в своих выступлениях против «Волшебного рога» и его составителей Фосс, то безвкусно пародировавший гимн «День гнева» (*Dies irae*) в виде «Покаянной песни романтика» (*Fambach*, 5, 18—20), то сочинявший «Песнь романтиков, обращенную к их господину богу» (*Fambach*, 5, 29—30); для него слово «романтик» значило примерно «помешавшийся на романтизме», то есть на «романтизме» средневековом; сугубо ироническое употребление слова «романтик» постепенно привело к стиранию экспрессивной окраски слова (ср. Гёррес в письме Виллеру от 1.VIII 1808 г.: «После этого он [Фосс] заставил меня прочитать «Верую» в пользу романтиков»; «Его [Фосса] походы против романтиков направлены в основном против меня, что бесконечно смешно, потому что я не поэт» — *Fambach*, 5, 312). Отметим, что слово «романтик» в неопубликованных тогда записях Новалиса имеет совершенно иную семантическую устроенность, о чем сейчас излишне говорить подробнее. Ниже — остроумное противопоставление классицистов с их атрибутами — гипсовыми слепками (имеется в виду Фосс) — и романтиков, представленных жанром сонета. Именно сонет стал предметом полемики между Фоссом (*G. A. Bürgers Sonnette.* — *JALZ*, 1808, № 128—131; *Fambach*, 5, 225—252) и романтиками; в «*Zeitung für Einsiedler*», (№ 26, 29.VI 1808) Гёррес поместил остроумно-иронический отчет о «Битве сонетов при Эйхштедте» (Эйхштедт — издатель *JALZ*), направленный против Фосса, а в приложении к той же газете была напечатана «История господина Сонета и мадемуазель Сонеты <...>» Арнима, состоящая из девяносто трех сонетов (см.: *Fambach*, 5, 225—322; *Rölleke H. Die Auseinandersetzung Clemens Brentanos mit Johann Heinrich Voß um «Des Knaben Wunderhorn».* — *JbFDH* 1968, 283—308).

⁵ Альберт Великий — здесь как чернокнижник и чародей народной легенды (см.: *Zaunert P. Rheinland Sagen. Bd. 1. Jena, 1924, S. 162—173*), которому приписывалось авторство алхимических и «волшебных» книг (см.: *Spamer A. Zauberbuch und Zauberspruch.* — *Deutsches Jb für Volkskunde. Bd. 1. Berlin, 1955, S. 109—126*; *Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М., 1983, с. 345—392*).

⁶ Намек на совет Горация поэту («О поэтическом искусстве», ст. 268—269): «Образцы нам — творения греков: Ночью и днем листайте вы их неустанной рукою» (пер. М. Гаспарова).

⁷ Здесь живопись — в значении изобразительного искусства вообще.

⁸ Здесь Гёррес уже особо имеет в виду сборник Brentano — Арнима.

⁹ Лимбургская хроника — наиболее ценная из немецких городских хроник Средних веков; написана городским писарем Тилеманном Эленом фон Вольсфхаген в 1336—1398 гг. Brentano пользовался ею в издании 1720 г. Уже Гердер в «Песнях народов» указал на содержащиеся в ней песни, и еще раньше использовал ее Лессинг, также интересовавшийся народной поэзией.

¹⁰ «Марсельский марш» — «Марсельеза».

¹¹ «Радуйтесь жизни» («Freut euch des Lebens») — эта песня написана швейцарским поэтом Й.-М. Устери, вышла в 1793 г. в Цюрихе отдельным изданием, была перепечатана в 1796 г. в гёттингенском «Альманахе муз» без указания имени автора, с мелодией Г.-Г. Негели и пользовалась самой широкой популярностью (см.: *Albertsen L. L. Freut euch des Lebens — Das Schicksal eines Gassenhauers. — Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1966, 47, 277—283).

¹² *Corona civica*, которую имеет в виду Гёррес, служила в Древнем Риме наградой за спасение жизни римского гражданина.

¹³ Интерес к собиранию фольклора начался в 1770-е гг., с Гердера, Шубарта, Бюргера; собирательство было продолжено Эльвертом и особенно Гретером, издателем журнала «Брагур» (1791—1812), посвященного немецким древностям. Сравнение народных песен с созданиями старинного изобразительного искусства и ремесел обосновано уже благодаря их общей судьбе: как раз начало XIX в. было отмечено (особенно в католических землях Германии) массовой гибелью памятников культуры, когда энтузиасты старонемецкой культуры (как, например, братья Буассере или Ф.-Ф. Вальрафф) спасли от уничтожения, но также и впервые обнаружили, собрали множество замечательных памятников средневековья; тогда же Brentano составил свою исключительную по ценности библиотеку немецких текстов (книг и рукописей), благодаря которой появились и «Волшебный рог мальчика» и «Немецкие народные книги» Гёрреса.

¹⁴ Здесь Гёррес переходит к подробному разбору состава сборника.

¹⁵ Такое выражение (его следует понимать весьма буквально) неудивительно, так как физиологические, химические и иные научные представления пронизывают мысль Гёрреса и ее образный строй.

¹⁶ См. ниже статью «Кёльнский собор» (1814).

О СОЧИНЕНИЯХ ЖАНА-ПОЛЯ ФРИДРИХА РИХТЕРА

Перевод по: GS, 4, 51—78.

Впервые опубликовано в «Heidelbergische Jahrbücher» (1811, 4.Jg., 12.H., S. 1201. 1239, Dez.).

Рецензия помещена также в следующих изданиях: *Fambach*, 5, 650—679; *Schellberg*, 1, 402—414 (вводная часть); *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland* /Hrsg. von P. Sprengel. München, 1980, S. 72—92 (почти полностью выпущен § 5).

В нашем издании исправлены ошибки и опечатки текста Гёрреса (в журнальной публикации пишется Идония вместо Идоина, Хёппедицель вместо Хоппедицель, Швейнекер вместо Шوماкер, Бариллон вместо Барайон, Рейль вместо Рейель, Мёгенталь вместо Майенталь).

Рецензия Гёрреса по своему жанру совершенно выходит за рамки принятого в немецкой рецензионной печати того времени; многочисленные журналы и газеты, занятые рецензированием (см. краткие сведения о наиболее известных в комментарии к книге: *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики*. М., 1981, с. 411), помещали отзывы исключительно о конкретных книжных публикациях. Напротив того, рецензия Гёрреса не связана ни с какой новой публикацией Жан-Поля, но представляет собою обзор практически всех изданных к этому времени книг Жан-Поля (собрание сочинений которого начало выходить лишь в 1825 г., в год смерти писателя). Это литературно-критическая статья такого широкого размаха, что ничего подобного ей не могло появляться тогда на страницах рецензионных органов. Но это же означает, что Гёррес, высоко чтивший Жан-Поля, не мог задумать такую статью в одиночку. Она явилась отражением той крайне благоприятной для Жан-Поля культурной обстановки, какая сложилась в Гейдельберге. В то время как во всей Германии популярность Жан-Поля среди читающей публики стала именно тогда заметно падать, творчество Жан-Поля было способно объединить и примирить в Гейдельберге все литературные партии, и, видимо, это сделало возможным появление вполне необычной рецензии. Своеобразный культ Жан-Поля сохранялся здесь долго — сердечно и единодушно чествовали Жан-Поля в Гейдельберге и в июле-августе 1817 г., когда ему был вручен диплом почетного доктора университета и когда в торжествах приняли участие и Гегель, и Крейцер, и Г. Фосс-младший, и все студенчество (см.: *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*/Hrsg. von E. Berend. Berlin, Weimar, 1956, S. 161—189; *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*/Hrsg. von G. Nicolin. Berlin, 1971, S. 147—155). Пребывание Жан-Поля в Гейдельберге в 1817 г. и затем в июне 1818 г. было, как можно судить по воспоминаниям, настоящим праздником и для Жан-Поля и для его почита-

телей (см. также: *Weitz H.-J. Jean Paul in Heidelberg und Stuttgart 1817—1819. Aus Tagebüchern S. Boisserées.— Festgabe für Eduard Berend. Weimar, 1959, S. 183—190.*)

Что касается глубокой любви Гётреса к писателю, то последний не отвечал ему в той же мере взаимностью (слишком велики были уже различия культурных предпосылок, разделявших протестанта Жан-Поля и католика Гётреса). Отношение Жан-Поля к Гётресу оставалось на протяжении ряда лет благожелательно-сдержанным, весьма критичным и ровным. В «Приготовительной школе эстетики» (М., 1981, с. 57; W, 5, 23) Жан-Поль подвергает критике гётресовский метод аналогий в эстетике, известный ему по «Афоризмам об искусстве». Однако за критикой методов эстетической теории у Жан-Поля стояло нечто большее — неприятие гётресовского способа строить образ (или мысль в образе, посредством образа). Непоследовательность образа, отсутствие в нем единого основания, единого пластического предмета, какой и самый фантастический образ превращал бы в нечто представимое, зримое, Жан-Поль разбирал на примере из Лессинга (§ 51), — но все это можно было ярче показать на примерах из Гётреса, которого всегда занимала идея роста-метаморфозы и у которого любой развернутый образ не стоит на месте, не замирает, но, превращаясь, всякий раз сам служит образцом органического роста и метаморфозы (семя, стебель, листья, цветы, плоды). Поэтому же во втором издании «Школы» Гётресс попадает в список писателей, отмеченных верной тенденцией, но притом и «комическими волдырями, родимыми и жировыми пятнами» (§ 32; W, 5, 127.16); «от избытия разных сил и способностей у этого духа, — говорится в «Предисловии к первому изданию», — почти повсюду, со всех сторон, выросли крылья, что затрудняет управление ими» (W, 5, 23.35—36). В письме Гётрессу от 25.V 1805 Жан-Поль, вполне отдавая должное Гётрессу как «богатому уму» и человеку, по отношению к которому «совершают много реальных несправедливостей» (JP Вг., 5, 31.17; 30.34), писал: «В беседе я выразил бы свою критику с еще большей резкостью, чем на бумаге; между тем я имел в виду только «Афоризмы [об искусстве]», не превосходную «Органономию», а тем более не крылатых коней Авроры из «Авроры». Пустые просторы нынешней эстетики губят и поэтов и философов вместе с ними. <...> Ваш богатый ум люди не будут понимать правильно, пока он будет чрезмерно самоволен в выборе тел, в какие вочеловечивается. Сюда я прежде всего отношу однообразие ямбических, а также трохеических кадансов — затем взятие штурмом образов, при котором целые картины обращаются в краски для картин еще больших. Для чего Вы прячете в ледяной пещере трансцендентности крылья столь романтически-переливчатые? Отчего не даете поэтическому сердцу воли, не выпускаете его на простор? Я хочу сказать — почему не предоставляете Вы каждой величине ее особого места, вместо

того чтобы воздвигать здание философской теории на горе Муз, строя его из этой горной породы? Вопросы такие задают любовь и уважение к Вам» (JP Bg., 5, 31). Ответом на такие замечания послужили мысли о соотношении поэзии и философии, изложенные в «Экспозиции физиологии» (см. выше). О «тяжеловесном богатстве фантазии» Гёрреса, «золото которой призрачно ускользает из рук в еще кипящих жилах», говорит Жан-Поль в письме Мархейнеке от 10.V 1808 (JP Bg., 5, 215.9—10). Наконец, рецензия Гёрреса — «пышущая пламенем, какую мог написать лишь изобилующий образами Гёррес» — упомянута в одном из писем конца 1811 г. (JP Bg., 6, 241.32—33). О том, что он принял на себя рецензирование его сочинений, Гёррес сообщал Жан-Полю 1.II 1808 г. (*Fambach*, 5, 681).

Некоторые материалы к истории публикации рецензии и ее оценке. Ф. Вилькен писал Гёрресу (14.VI 1811 г.): «Мне было бы приятно, если бы Вам удалось уложиться с рецензией сочинений Жан-Поля в два с половиной листа; однако как удержать гения (то есть Жан-Поля) в пределах листов и страниц, между тем как что-либо важное и существенное не должно отсутствовать» (*Fambach*, 5, 682). Гёррес в письмах Циммеру: «Я молчал столь долго, <...> будучи непрерывно занят Жан-Полем, и должен сначала рассчитаться с этим воинством идей, состоящим из 11 000 дев [намек на легенду о св. Урсуле]» (26.VII 1811 г.); «Вы найдете здесь конец рецензии о Жан-Поле, конец этот краткостью своей искупает длинноты начала. У него слишком большая нога, чтобы подошла ему туфелька Золушки, какую определил мне для этой цели Вилькен» (начало августа 1811 г.). Крейцер в письме Гёрресу от 30.VIII 1811 г.: «Вилькен получил Ваши Жан-Полианы, жалуется на длину особенно начала, но из соображений благоприличия вынужден будет поместить все написанное» (*Fambach*, 5, 682). Братья Гримм строят догадки относительно ожидаемой рецензии в письме Арниму от 1.XI 1811 г.; Я. Гримм: «Не с той радостью [что «Мифологию азиатского мира»] ожидаю я большую рецензию Жан-Поля, как бы ни любопытен был я знать, что он напишет; я опасаясь того, что он представит добродетели и пороки Жан-Поля в такой критической статье, которая одновременно будет и великолепно и ошибочно и только еще затруднит критическое суждение, вместо того чтобы очистить критический подход к нему. Тогда потребуется новая статья, и это будет еще сложнее. Мое суждение о Жан-Поле таково: он удивителен в своем остроумии, опыте и наблюдательности, в самой замечательной передаче всего подобного и еще многого другого, он прекрасно описывает, идиллически, многогранно, великолепно, простую жизнь, но когда он излагает длинный сюжет, то утрачивает правдоподобие и я перестаю ему верить; поэтому я не так люблю «Титана», как другие его вещи, и, напротив, с нетерпением ожидаю «Фибеля» [«Жизнь Фибеля», 1812]» (*Steig*, 3, 154—155); В. Гримм: «Я вновь

не согласен с Якобом, поскольку считаю, что гёрресовская рецензия Жан-Поля может стать замечательной. Сколько-нибудь родственный дух лучше поймет другого такого же и сумеет сказать о нем все самое прекрасное. Когда речь идет о поэтическом, то есть великолепном, творении, то самое нужное — это похвалы, то есть гимны, которые будут пропеты в честь великого произведения; критика конечна и ограничена, а похвала бесконечна, и потому столь трудно хвалить. Раньше поэты были царями, нынешние короли утратили царственность, но поэты еще не утратили, и потому мне думается, что они часто не в силах терпеть светского судью над собою, поскольку сами же они — источник закона. Людям свойственно критиковать, следовательно, и выносить критические суждения, но, когда речь идет о поэтическом творении, вся критика должна заключаться лишь в отсутствии похвал, вообще она должна высказываться со всем смирением. Меня всегда коробит, когда Жан-Поля хвалят в ущерб ему же самому, так я и в детстве не терпел, чтобы меня хвалили в пику моим братьям. Легко понять, что те его произведения, в которых он ограничил себя более тесным кругом, сами по себе законченнее, завершеннее, лучше, потому что ими было легче управлять, обозревая их в целом, но что он заслуживает критики за то, что стремился решать задачи большие, как, например, в «Титане», представляется мне неопикуемой жестокостью, нужно с благодарностью чувствовать, что дает он нам здесь, даже и все фрагментарное, — ведь всякое человеческое начинание — частично. <...> Я не могу и Гёте с Гёрресом представлять себе как противоположности, во всем благом и истинном заключено одно и то же, хотя способы выражения многообразны <...>» (Steig, 3, 159—160).

Некоторые отражения рецензии в переписке современников выявляют то, что было существенно в ней для Гёрреса, — ее подспудную тему связи писателя с обществом своих дней и противоположности его этому обществу. Гёррес в письме Арниму (18.I 1812 г.): «Мне приятно, что тебе не понравились мои рецензии <...>. Когда я писал о Жан-Поле, я все время думал о долгом пренебрежении, какое должен был он сносить, о его честности, о жалких грошах, которые, словно милостыню, подают лучшим из лучших, о холодной мерзкой слизи, которой решительно все мажут рецензенты. Если тебе не вполне по духу моя рецензия, то отчасти это моя вина, — мне и самому вовсе не нравится начало, однако я потратил на этот предмет слишком много времени, чтобы переписывать его еще раз. Но помимо этого у тебя накопилось что-то на душе против Жан-Поля, о чем я всякий раз забываю тебя спросить. Право же, пусть внешнее тебя не смущает — я не держусь за внешнее, — а ты лучше почитай его сочинения и тогда увидишь, что, живя среди развалин рухнувшей библиотеки, он все равно живет во дворце и в саду, живет как сильф — тогда старинные книги в переплетках из свиной кожи прямо-таки

выглядят светлыми звездами. Мне невыносимо думать, что и ты относишься к числу тех, кто никогда не читал его» (*Schellberg*, 2, 182). Виндишман писал Гёрресу (29.II 1812 г.): «Я в основном подписываюсь под всем, что сказали Вы о Жан-Поле; таков и мой взгляд. <...> Однако благодаря Вашему изложению Жан-Поль выиграл больше того, чего бы мог добиться сам, потому что он все же принадлежит к тем художникам, которые не сами направляют, но которых направляет эпоха, по крайней мере безусловно не к тем, которые направляют ее с той глубиной и независимостью, какие предполагаете Вы в нем» (*Fambach*, 5, 685). Гёррес отвечал (19.III 1812 г.): «Не думаю, чтобы я сказал о Жан-Поле слишком много,— быть может, образами, но не по существу. Нас же самих всех направляет эпоха,— потому-то и получается, что такой-то год и такая-то пора времени плодотворнее других. Нужно только, чтобы человек не просто воспринимал, но и давал другим, чтобы он грелся сам и грел других. И тут Жан-Поль одарял всех так щедро, как мало кто кроме него. И вообще эпохе не приходится слишком хорохориться перед ним, потому что она мало для него сделала. Я решился написать рецензию, чтобы наконец противопоставить обычным придиркам людей неблагодарных слова признательности,— вообще же это совсем не мой круг» (*Schellberg*, 2, 188). Из ответа Виндишмана (25.IV 1812 г.): «Я не понимаю, что Вы хотите сказать, говоря: эпоха сделала для него мало; мне, напротив, кажется, что она сделала для него все и что обе стороны очень хорошо подходят друг к другу» (*Fambach*, 5, 685). Общий отзыв Крейцера в письме Гёрресу (12.II 1812 г.): «Ваши Жан-Полианы доставили очень, очень большое удовольствие всем нефилистерам, к которым я отношу и себя» (*Fambach*, 5, 685).

¹ Мудрость и Фабула — у Гёрреса *Weisheit* и *Dichtung*; *Dichtung*, то есть поэзия (греч. *poiēsis*) в самом широком смысле,— поэзия как творчество, творение. Напротив, ниже Поэзия — в более узком смысле человеческой деятельности.

² Некоторая неувязка в гёрресовском мифе: брат и супруг оказывается Мудростью — тоже существом женского пола.

³ Летняя пора безветрия (конец июля — начало августа) у греков и римлян. Выше о райской птице без ног — ср. представления традиционной эмблематики: *Henkel-Schöne*, 798—800.

⁴ Пиравста — мотылек (см.: *Arist. Hist. Anim.* 8, 27).

⁵ Ср. фрагм. В 76, а также В 31 по Дильсу.

⁶ Матерь богов — Кибела; ср. у Гёрреса (*GS*, 5, 260.29—33): «То берекинфская Кибела, или Кибеба, богиня [горы] Ида, малоазийской Меру [Меру — гора в центре Земли по индийской мифологии], рожденная Юпитером-Эфиром от первозданной горной породы,— плодородная общая мать Земли, в известном смысле сама же Ида, то есть гора первозданная, и символ ее посему — камень, с неба упавший».

⁷ Пессинунт — древнее поселение в пограничной области Фригии и Галатии, со святилищем Кибелы.

⁸ Быт. 28, 16.

⁹ Суммару — мифическая гора мира.

¹⁰ Девета — девата, индийское божество.

¹¹ Об этом рассказ у Евнапия («Жизнь философов»).

¹² Деян. 10, 11—12.

¹³ Откр. 10, 1.

¹⁴ Сигнатура — означение, обозначение, начертание; см. сочинение Я. Бёме «De signatura rerum» (1612); внутренняя сущность означается наружно. См. ниже примеч. 6 к фрагм. V из «Дневников» Ф. Баадера. В духе таких представлений о внешнем означении внутреннего высказывается А. И. Герцен (см.: *Герцен А. И.* Былое и думы. Т. 1. М., 1982, с. 249).

¹⁵ Ср. Пс. 148, 7. 10.

¹⁶ «Sinnreich», то есть «глубокомысленно и изобретательно, находчиво» (специфическое выражение немецкого барокко).

¹⁷ Теорема Архимеда относительно площади параболического сегмента (квадратура параболы) — см.: *Ван дер Варден Б. Л.* Пробуждающаяся наука. Математика Древнего Египта, Вавилона и Греции. М., 1959, с. 199—304.

¹⁸ См. задачу Гиппократы Хиосского в книге: *Ван дер Варден Б. Л.* Цит. соч., с. 184—189.

¹⁹ В своем противопоставлении дискретной математики древних математике Нового времени Гёррес, по всей видимости, более прав, чем те историки науки, которые отыскивали в античной математике начала исчисления бесконечно-малых.

²⁰ См. рассказ у Диогена Лазертского (VIII, I, 12).

²¹ Кукушка индийской поэзии, однако с той семантикой, что у соловья — в поэзии европейской.

²² Ср. в «Посвящении» в «Фаусте» Гёте, ст. 31—32:

«Насущное отходит вдаль, а давность,

Приблизившись, приобретает явность».

(Пер. Б. Пастернака)

Г. фон Гофмансталь так формулирует тот же самый эстетический принцип поэтического творчества: «Отдалять близкое и приближать дальнее — дабы сердце наше могло постичь их совместно» («Взгляд на Жан-Поля», 1913; см.: *Hofmannsthal H. von.* GW in zehn Einzelbänden. Bd. [8]. Frankfurt a.M., 1979, S. 437).

²³ Палингенесия — возрождение, новая жизнь; см. об этом ниже комментарий к работе Г.-Г. Шуберта «Взгляды на ночную сторону естественной науки».

²⁴ «Рай» Яна Брейгеля-Старшего (Брейгель Бархатный). — несколько

вариантов; один из них — ок. 1600 (Зап. Берлин, музей Далем).

²⁵ См. о «солнечной трапезе» у эфиопов — Геродот III, 17—18.

²⁶ Макробии — у Геродота не как имя собственное; Геродот говорит о «долговечных эфиопах», одном из эфиопских племен (III 17. 22. 23). Слово «Макробии», «долгоживущие», актуализовано для Гёрреса известным сочинением В. Гуфеланда «Искусство продлевать человеческую жизнь» (Иена, 1797), которое начиная с 3-го издания (1805) получило название «Макробиотики»; ср. написанную самим Гёрресом в революционный период статью «Афоризмы макробиотики для республики франков» (1798).

²⁷ Картины «Ада» принадлежат брату упомянутого Брейгеля — Питеру Брейгелю-Младшему (Брейгель Адский).

²⁸ Алкагест — таинственное вещество алхимиков (термин Парацельса), растворяющее все (*menstruum universale*); ср.: *Kopp H. Geschichte der Chemie. Th. 2. Braunschweig, 1844, S. 240—243.*

²⁹ Дерево Дианы (*Arbor Dianae*) — форма кристаллизации серебра («Диана» — на языке алхимии). В частности, Риттер занимался опытами гальванического разложения солей, причем выпадающие в осадок металлы кристаллизуются в дендритовидных формах (см. фрагм. 29; *Ritter, 71*, и комм.: S. 371—372). Обратим внимание на то, что Гёррес рассказывает в этом месте не что иное, как алхимический миф, суть которого явно не сводится к зашифровке некоторого рационального химического содержания. Ср. пример подобного алхимического мифа в книге: Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М., 1983 с. 276; в этом мифе, очевидно, помимо «плоской и однозначной аллегории» и «опустошенного символа» присутствует еще такой образный элемент, который ни к чему такому не сводится и который объясняет притягательность подобного мифа для Гёрреса еще в начале XIX в.

³⁰ В «Приготовительной школе эстетики» (1804) собственная поэтическая практика Жан-Поля находит не столь непосредственное отражение.

³¹ Один из центральных персонажей романа «Титан», благородная личность, переживающая жесточайшие кризисы индивидуалистического «Я» (он же, по замыслу Жан-Поля, — автор «Ключа к Фихте», 1800, в котором разработана вся экзистенциальная сторона философии Фихте).

³² Таков был упрек Виндишмана (1810) в рецензии на «Мифологию азиатского мира» Гёрреса, книгу, лишенную внутреннего членения и такой бесструктурностью изложения как бы изображающую тот поток истории, о котором идет в ней речь.

³³ Готтвальд Харниш — центральный персонаж романа «Озорные годы» (1804—1805); он характеризуется Гёрресом ниже.

³⁴ См. «Озорные годы», 47 (W, 2, 890.30—891.10). Комический эпизод из романа отражает критическую психологическую неустойчивость

индивидуалистической, неуверенной в себе личности. Отсюда в литературе того времени нередкий мотив неподобающего поведения в церкви, когда смех и слезы меняются местами, а человек испытывает искушение вести себя не так, как принято, но диаметрально противоположным образом (ср. у Жан-Поля: W, 6, 13; 6, 42—43; 4, 207—208); см. также «Годви» Брентано (т. 2, гл. 27): «<...> нигде мне так не хочется громко разговаривать и свистеть, как в церкви <...>» (W, 2, 368); в «Ночных бдениях» Бонавентуры (1805; гл. 7): «<...> Не раз выставляли меня вон из церкви, потому что я там смеялся <...>» (*Bonaventura. Nachtwachen* /Hrsg. von W. Paulsen. Stuttgart, 1968, S. 57). Ф. Вендланд (*Wendland V. Ostermärchen und Ostergelächter. Brauchtümliche Kanzelrhetorik und ihre kulturkritische Würdigung. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester, 1980, S. 97—102*) рассматривает подобные эпизоды как пережитки средневекового и барочного ритуала пасхального смеха. Ср., однако, подобный же мотив и его психологическое объяснение у Достоевского («Подросток», ч. 3, гл. 10): *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 13. Л., 1975, с. 408—409).

§ 1¹ Ср. «Приготовительную школу эстетики», § 11—15.

² Гений поэта в соответствии с традиционными представлениями — его дух, «даймон» (таким образом, «гений поэта» совсем не то, что усвоенная вовнутрь, ставшая функцией от «Я» «гениальность поэта»); см. о «гении» в поэтике XVIII в.: *Schmidt-Dengler W. Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologie in der Goethezeit. München, 1978.*

³ «Титан» — четыре тома, 1800—1803, и два тома «Комических приложений к Титану», 1800—1801.

⁴ Траян — благодетельный государь вообще (традиционно).

⁵ См. § 11 «Школы».

⁶ Ср.: *Тимофеева Н. К.* Религиозно-мифологическая картина мира этрусков. Новосибирск, 1980, с. 93, 63—65.

⁷ См. § 12.

⁸ Как поступил скандинавский бог Один; см.: «Старшая Эдда» («Происхождения Вельвы») и «Младшая Эдда» («Видение Гюльви»; Младшая Эдда. М., 1970, с. 33).

§ 2¹ См. § 31—35 «Приготовительной школы эстетики».

² Быт. 22, 6.

³ «Палингенесии» (1798) — радикальная переработка юношеского сборника сатир «Избранные бумаги дьявола» (1789); ср. в них «Логический и географический курс Европы Хабермана, кратко изложенный им наследному принцу Млечного пути» (W, 4, 865—890).

⁴ W, 4, 870.17.

⁵ Античный торс близ Пьяцца Навона в Риме; см.: W, 3, 28—29.

⁶ Кавалер ордена Золотого руна — Дон Гаспар де Чезара, выступающий как отец Альбано, главного героя романа «Титан».

⁷ «Мумии» — второе заглавие романа «Незримая ложа» (1793).

⁸ «Озорные годы» — роман (в 4-х т., 1804—1805).

⁹ Вульт (Квод-деус-вульт) — брат Вальта (Готтвальта) Харниша.

¹⁰ Созвездие Девы — осеннее.

¹¹ См. «Титан» (W, 3, 800); Шоппе умирает в драматическую минуту, неожиданно увидев своего друга и двойника Зибенкеза, которого принял за воплощение своего Я.

¹² Путешествие на воздушном шаре — в основе фабулы повести «Корабельный журнал воздухоплавателя Джанноццо» из 2-го тома «Комических приложений к Титану» (W, 3, 925—1010), одного из самых трагически-глубоких и человечных созданий Жан-Поля. Путешествует, собственно, не Грауль, а Зибенкез, но в целом ряде произведений Жан-Поля Шоппе, Грауль, Лейбгебер, Лёвеншельд и др. (ср. W, 3, 698.32) выступают как «превращения», образы-маски, одной и той же личности; Лейбгебер и Зибенкез, схожие как близнецы, тоже «перевоплощаются» друг в друга (сюжетный ход в романе «Зибенкез»); наконец, все эти персонажи выступают как перевоплощенный Жан-Поль (Джанноццо — тоже один из вариантов Жана, Иоганна).

¹³ См.: Аполлодор, II, VII 7 (*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 44); см. также трагедию Сенеки «Геркулес на Эте».

¹⁴ Тристрам — персонаж романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1759—1767); здесь же Тристрам означает самого Стерна (не имеет ли Гёррес в виду его «Сентиментальное путешествие», 1768?).

¹⁵ Брокен — гора в Гарце; на вершине ее, в особом домике, находилась книга, куда путешественники могли вписывать свои имена и памятные изречения. В 1791 г. были опубликованы «Ежегодники Брокена с 1753 по 1790 год» (Н. Миллер — в: W, 4, 1209); жан-полевский герой посещает этот домик и, найдя там книгу, поразившую его «человеческим тщеславием, лицемерием и пустотой» (W, 3, 961.32), вписывает на ее первый лист предисловие от лица дьявола.

¹⁶ «Посвящение» — «Сон Истины» (W, 3, 11—12): Афродита, Аглая, Евфросина и Талия нисходят с Олимпа, вочеловечиваются и превращаются в четырех сестер — именно принцесс Мекленбург-Стрелицких, которым посвящает автор свой роман.

¹⁷ «Тернии» — так сокращенно называет Гёррес роман Жан-Поля «Картины цветов, плодов и терниев, или Супружеская жизнь, смерть и свадьба Ф.-Ст. Зибенкеза, адвоката для бедных (...)» (1796—1797).

¹⁸ См.: Младшая Эдда. Л., 1970, с. 101—102.

¹⁹ Там же, с. 104; к занятиям скандинавской мифологией см.: W, 5, 262—271.

§ 3 ¹ Ср. § 41, 37, 38 «Приготовительной школы эстетики».

² См.: W, 5, 152.10—11.

³ Диоптрически — преломляя.

⁴ Катоптрически — здесь примерно «по принципу зеркала».

⁵ «Геспер» — второй роман Жан-Поля (1795). Геспер — Вечерняя звезда (то же, что Утренняя звезда, Венера).

⁶ Главный герой романа «Зибенкез»; ср. выше примеч. 12 к § 2.

⁷ Зибенкез с помощью Лейбгебера инсценирует свою смерть и затем живет под именем друга.

⁸ Главный герой романа «Путешествие д-ра Катценбергера на воды» (1809).

⁹ Произведения Жан-Поля изобилуют всякого рода «отступлениями», получающими самые разные наименования.

¹⁰ Это вторая, комическая часть книги «Кампанская долина, или О бессмертии души» (1797). В ней Жан-Поль дает толкование гравюрок из байрейтского издания катехизиса.

¹¹ Лихтенберг издал «Подробное изъяснение гравюр Хогарта» (1794—1799), блестящую книгу, послужившую образцом для Жан-Поля.

¹² Гёррес затронул здесь тему, которая постоянно возникает и реально существует на периферии искусства, коль скоро видение художника постоянно оформляет бесформенность, стихийную хаотичность и постоянно растворяет неподвижность контуров реальных предметов. Л. Альберти в сочинении «О статуе» («De statua», 1464, опубл. 1651) выводил происхождение изобразительного искусства из чтения пятен, случайно создаваемых природой; А.-Ф. Дони (Disegni <...>. Venezia, 1549) гротескные изображения напоминали пятна краски или клубы тумана, в которых художник может усмотреть все, что подскажет ему фантазия (см.: *Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London, Leiden, 1969, p. 124*). Ф. Хакерт, излагая Гёте свои мысли о пейзаже, писал так: «<...> находят даже камни, представляющие собою, по шутке природы, города, дома, башни, даже деревья. В ракушечном мраморе видишь всевозможные фигуры, особенно головы, причем то карикатурные, то красивые лица. Все это зависит от нашего воображения, и один в таких случаях видит больше, другой — меньше. Неопределенные образы многих живописцев нередко напоминают подобные случайные явления природы» (ВА, 19, 699). В 1850-е годы швабский поэт-романтик Юстинус Кернер работал над «Кляксографией», придавая очертания предметам кляксам чернил и сопровождая получившиеся картинки стихотворными подписями (издано в 1890 г., переиздано в книге: *Kerner J. Ausgewählte Werke / Hrsg. von G. Grimm. Stuttgart, 1981, S. 365—433, и комм.: S. 526—529*).

§ 4 ¹ Ср. § 42—55 «Приготовительной школы эстетики».

² W, 5, 169.5—7.

³ В «Приготовительной школе...» говорится о степенях.

⁴ Эти степени: остроумие — пронизательность — глубокомыслие.

⁵ W, 5, 171.10—11.

⁶ Пронизательность — «остроумие во второй степени» (W, 5, 172.5).

⁷ См.: W, 6, 162: замечания о действии микроскопа, которые заканчиваются словами: «Итак, нет на этой Земле ничего, что увеличивалось бы,— одни лишь на Земле сплошные уменьшения».

⁸ Исторический — здесь в смысле «сюжетный».

⁹ «Титан», 48 (W, 3, 234—237).

¹⁰ «Геспер», 26 (W, 1, 896—903).

«Путешествие д-ра Катценбергера», 15 (W, 6, 133—136).

¹² «Озорные годы», 1 (W, 2, 571—582).

¹³ «Озорные годы», 53 (W, 2, 939—944).

¹⁴ «Путешествие армейского проповедника Шмельцле во Флец, с непрерывными подстрочными примечаниями, вкупе с Исповедью дьявола государственному мужу» (1809; W, 6, 7—76).

¹⁵ «Незримая ложа», 14 (W, 1, 115—118).

¹⁶ Уродливые образчики — здесь в позитивном смысле (так монстры украшали кунсткамеры).

¹⁷ Все эти образы принадлежат исключительно Гёрресу!

¹⁸ Баллада с этим сюжетом есть и в «Волшебном роге мальчика».

¹⁹ «Так блистают берега Рейна» (лат.) — дукаты из рейнского золота с такой надписью чеканил курфюрст Карл Теодор Пфальцский в 1760—1770-х гг.

²⁰ Ср. «Путешествие <...>», 44 (W, 6, 299.30).

²¹ Слон, стоящий при входе в статью,— это не индийский слон, на котором восседает бог Говинда (см. выше; так по П. Шпренгелю), а сам Жан-Поль (ведущий непрестанную борьбу со своими рецензентами); сравнение со слоном понятнее, если принять во внимание сказанное ниже о сходстве характера немца с характером слона.

²² Пользование этим словом характерно для Гёрреса, как для Брентано и Эйхендорфа; ср. сатиру «Филистеры до истории, в истории и после истории» (1811).

§ 5 ¹ Ср. § 56—61 «Приготовительной школы эстетики».

² Видимо, из легенд ислама.

³ W, 5, 208.1—2.

⁴ «Всякий поэт рождает своего особого ангела и своего особого дьявола» (§ 57; W, 5, 212.18—19).

⁵ Фирмиан Зибенкез, главный герой «Зибенкеза».

⁶ Аристократ Роза фон Мейерн.

⁷ Альбано — главный герой «Титана».

⁸ Рокероль — образ крайнего индивидуалиста-нигилиста.

⁹ После грехопадения — после того как Рокероль коварно обольстил Рабетту; дружба Альбано и Рокероля переходит во вражду («Титан», 89; W, 3, 491).

¹⁰ Бувро — кавалер Немецкого ордена.

¹¹ Лысак — брат дон Гаспара, орудие интриг в духе графа Калиостро.

¹² В § 58 «Школы» Жан-Поль пишет о недопустимости вполне несовершенного характера.

¹³ См. § 58 (W, 5, 213).

¹⁴ Это цитата из § 58 «Школы» (W, 5, 213.33).

§ 6 ¹ Ср. § 62—68 «Приготовительной школы эстетики».

² Лилар, Тартар — из ландшафта «Титана»; он в описании Гёрреса как бы сливается с местностями, по которым протекает Рейн.

³ Растение, посвященное Дионису, Вакху.

⁴ Местность перед Бонном, если плыть вниз по течению; «прекраснейшая область Рейна, не имеющая равных во всей Германии, в самой Италии лишь Неаполитанский залив превзойдет ее», — писал Карл Зимрок (*Simrock K. Das malerische und romantische Rheinland* [1840]. Hildesheim, New York, 1975, S. 418).

⁵ *Simrock K. Op. cit.*, S. 425; *Mahlerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf*. Frankfurt a. M., 1806, 3.H., S. 29—30.

⁶ «Титан», 132 (W, 3, 767.3—7).

⁷ Условно переданное название «двойного романа», который сочиняют в «Озорных годах» два брата-близнеца (W, 2, 657.17—28; 678 и др.)

⁸ Из тех же «Озорных годов».

⁹ «Духовидец» Шиллера — 1789 г. «Незримая ложа» не завершена не по той причине, что роман Шиллера. Последний стал представляться автору недостойным его, тогда как в «Незримой ложе» были исчерпаны внутренние энергии движения вперед и этот роман едва ли воспринимается как незавершенный, хотя формально сюжетные линии его оборваны (нечто подобное — в «Озорных годах», где, несмотря на незаконченность, возникает ощущение эмоциональной и конструктивной полноты).

¹⁰ И это не так: если и были отрицательные отзывы о романе (Книжке), то краткий отзыв Морица в письме Жан-Поллю, несомненно, перевесил их все; с этого времени писатель обрел уверенность в своих силах.

¹¹ Математик Тейдобах, в имени которого есть пещера, полная костей (W, 6, 307.31—33).

¹² Кампанская долина — в Пиренеях, между Францией и Испанией.

¹³ Темпея — прекрасная долина (по греческой долине Темпее, между Олимпом и Оссой).

§ 7 ¹ Ср. § 80 «Приготовительной школы эстетики».

² Начало этой фразы передано у нас условно, так как она с трудом поддается толкованию.

³ «Мы на всю природу смотрим глазами актеров эпического творения» («Приготовительная школа эстетики», § 80; W, 5, 289.18—19; рус. пер.— с. 286).

⁴ «Геспер», 12 (W, 1, 655—658).

⁵ Устройство в органе (изобретено в начале XVIII в.), вызывающее дрожание звука.

§ 8 ¹ Ср. § 76—82 «Приготовительной школы эстетики».

² «...Ярко-красное знамение...». Цитата из фрагмента Ф. Шлегеля, в котором он критически разбирает творчество Жан-Поля (W, 1, 305).

³ Это, по-видимому, друг Гёрреса — Виллер, долгие годы живший и преподававший в Германии, «страстный пропагандист немецкой литературы и философии, германофил, восхищавшийся всем немецким» (Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, с. 71).

⁴ Известен один такой словарь, составленный к педагогическому сочинению «Левана» К.-В. Рейнгольдом (1809). Словарь этот вышел с одобрения Жан-Поля.

⁵ Гёррес, очевидно, имеет в виду несколько нарочитую литературную технику первого романа Жан-Поля «Незримая ложа».

⁶ Гармоника — стеклянная гармоника (ср. примеч. 25 к «Афоризмам об искусстве»).

⁷ Индийская богиня, олицетворение реки Ганг.

⁸ В первой главе романа «Генрих фон Офтердинген» (Nov., 132.12—13).

⁹ В конце романа сам его автор оказывается пятым из незаконнорожденных сыновей князя, и именно его безуспешно разыскивали на протяжении всего действия романа.

¹⁰ См.: W, 1, 27.13—25; Жан-Поль рисует себя как фиктивного автора романа недужным калекой, у которого одна нога короче другой.

¹¹ См.: 4, 364.10—11 («Ярмарка в Оберзеесе»). Шведский орден Серафимов основан в 1334 г. (Abbildung und Beschreibung aller hohen Geistlichen, Weltlichen, und Frauenzimmer Ritter-Orden in Europa. Augsburg, 1792, S. 67—68).

¹² В «Праздничном сениоре» сам автор (Жан-Поль) отправляется под видом Эзенбека в Нейландпрейсс, чтобы осчастливить семейство старика пастора сообщением о том, что место проповедника предоставлено его сыну (W, 4, 462—464). Эта весть множит полноту идиллически-сентиментальных переживаний, к чему писатель стремился в ряде «малых произведений».

¹³ То есть в книге «Письма и предстоящий жизненный путь Жан-Поля».

¹⁴ В «Письмах <...> Жан-Поля» писатель рассказывает о речи, какую намерен держать на своем писательском юбилее спустя 34 года; в ней он и задает вопросы, которые следуют далее в тексте (см.: W, 4, 1071.25—29).

¹⁵ Этот автор отнюдь не Арним (так по Ф. Шульцу и по П. Шпренгелю), появление которого в этом месте не обосновано сутью дела, но, как догадался О. Фамбах, Эрнст Вагнер, романист, близкий по духу Жан-Полю, и сотрудник «Гейдельбергских ежегодников», в это время смертельно больной (*Fambach*, 5, 681).

¹⁶ «...закрывают ворота и скоро слугитель поторопит нас». Напоминание о ситуации в третьей части «Эстетики» Жан-Поля: автор читает лекцию в лейпцигском общественном саду перед его закрытием; этот намек — как тонкий знак почтения.

РЕЦЕНЗИЯ ПЕРЕВОДА ОССИАНА

Перевод по: GS, 4, 47.9—20.

Небольшой отрывок из рецензии Гёрреса (1810) дополняет у нас большие рецензии из «Гейдельбергских ежегодников» и прочитывается в контексте той дружеской, но принципиальной дискуссии, которую вели братья Гримм с Л.-А. фон Арнимом (см. в тексте ниже); см. также ниже отрывок из предисловия Гёрреса к «Старонемецким песням» (1817).

Гёррес рецензировал новый перевод Оссиана, сделанный К.-В. Альвардтом (*Probe einer neuen Uebersetzung der Gedichte Ossians aus dem Gaelischen Original*. Oldenburg, 1807; полностью опубликован в 1811 г.); этот перевод от многочисленных предшествовавших отличался тем, что основывался на так называемом гэльском оригинале текста. Как и большинство деятелей немецкой культуры конца XVIII — начала XIX вв., Гёррес не видел и не считал возможным видеть в макферсоновском Оссиане простую «подделку» и злонамеренный обман; Гёррес был, безусловно, прав в утверждении народного смысла этой поэзии (при всех ее «современных» сентиментальных нотах) и в критике поверхностного «разоблачительства», упускавшего из виду суть поэтического замысла. Об Оссиане см.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. М., 1980; *Он же.* «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона. Оссиан в России. — *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана. Л., 1983, с. 461—529; спец. об Оссиане в Германии: *Левин Ю. Д.* «Поэмы Оссиана»..., с. 493—496; *Tombo R.* Ossian in Germany. New York, 1901; *Horstmeyer R.* Die deutschen Ossiän-übersetzungen des 18. Jahrhunderts. Greifswald, 1926; *Gillies A.* Herder und Ossian. Berlin, 1933.

Оссиан наряду с Гомером означал живое присутствие древности в культуре современности, служа постоянным источником сюжетов,

настроений, идей для поэзии и для изобразительного искусства; см.: *Ossian und die Kunst um 1800*. Hamburg, 1974; *Ossian*, Paris, 1974 (каталоги выставок).

Следует сказать, что, несмотря на некоторое снижение интереса к Оссиану в Германии после 1800 г., немецкие читатели в дополнение к прежним четырем полным переводам (и бесчисленному количеству фрагментарных, включая гётевский в «Страданиях юного Вертера») получили между 1800 и 1811 гг. по меньшей мере три новых полных; к числу же тех, кто пробовал свои силы в переводах из Макферсона по внутреннему влечению души, относился и художник Ф.-О. Рунге (см.: *HS*, 1, 257—364).

¹ Изобретатель — в значении *Erfinder* (*inventor*); «Эдда» Сноппи — так называемая «Младшая Эдда» (1222—1225); «Старшая Эдда» открывателем ее Бриньольвом Свейнссоном (1641) приписывалась Сэмунду Мудрому.

КЕЛЬНСКИЙ СОБОР

После освобождения левого берега Рейна от французов в канун 1814 г. Гёррес начал издавать в Кобленце газету «Рейнский Меркурий». Этот ярко публицистический и хорошо информированный орган занял совершенно особое место в немецкой печати главным образом благодаря своей неподцензурности. Он был хорошо известен и за рубежом — о нем говорили как о «пятой великой державе», участвующей в войне (иногда приписывали эти слова Наполеону). В газете вместе с Брентано, Арнимом, братьями Гримм сотрудничали немецкие патриотические деятели — Э.-М. Арндт, барон Штейн, Гнейзенау (статьи здесь не подписывались). Свобода, с которой Гёррес издавал газету, вызывала раздражение отнюдь не только у французов: уже в июне 1814 г. она была запрещена в Баварии, в июле — в Вюртемберге. Запрет прусского правительства (3.I 1816 г.) положил конец существованию газеты. За два года Гёррес выпустил 357 ее номеров (факсимильное воспроизведение в *GS*, 6—8; 9—11, и отдельно: *Bern*, 1971).

Первая публикация статьи «Кельнский собор»: *Rheinischer Merkur*, № 151, 20.XI 1814. Эта статья составила впоследствии начало выпущенной Гёрресом книги: *Der Dom zu Köln und das Münster zu Straßburg*. Regensburg, 1842, созданной на основе пространной рецензии книги С. Буассере о Кельнском соборе (*Boisserée S. Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*. Stuttgart, 1823), помещенной в «Гейдельбергских ежегодниках» (1824—1825).

Перевод по: *Schellberg*, 1, 592—595; *Frühwald*, 256—259.

¹ «...Поле битвы...». Поле «битвы народов» (1813) при Лейпциге. Многие предлагали установить именно здесь общенациональный

памятник. Тогда же вышли брошюры Ф. Вейнбренера, К. Зивекинга и других, призывавших создать памятник освободительных войн.

² Как пишет К.-Г. Клингенбург, «идея собора — национального памятника непосредственно вытекает из политической ситуации, возникшей по окончании освободительных войн, однако в конечном счете она восходит к французской революции, ее образу мыслей» (*Klingenburg K.-H. Schinkels Historismus im Umfeld von 1814.— Schinkel-Studien. Leipzig, 1984, S. 105*).

КЛЕМЕНС БРЕНТАНО

[Фрагмент об идеальном периоде в истории государства]

Перевод по первой публикации: *Gajek B. Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Frankfurt a. M., 1971, S. 471—472*. По предложению Б. Гайека, этот текст написан, вероятнее всего, летом 1803 г. Представлялось предпочтительным вынести этот фрагмент вперед ввиду общности его содержания. Рукопись хранится в Майнцком университете, заглавие дано издателем.

Б. Гайек (*Gajek B. Op. cit., S. 474*) отмечает явное сходство фрагмента со статьей Новалиса «Христианский мир или Европа», — хотя она и не была своевременно напечатана, знакомство с ней Brentano не исключено: по свидетельству Тика, Новалис читал ее в Иене друзьям; неизвестно только, присутствовал ли при этом Brentano.

¹Перевод этого неоднозначного места условен.

ГОДВИ

Перевод по изданиям: FBA, 16, 314-319; W, 2, 258-262 (первый фрагмент); FBA, 16, 105.8—113.15, 116.28—117.16.21—22; W, 2, 93-100, 103-104 (второй фрагмент).

«Годви», «одичалый роман» Brentano, вышел в двух томах у Ф. Вильманса в Бремене (1801—1802; 2-й том был издан к декабрю 1801 г.). Основная литература о романе: *Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории немецкого романтизма. М., 1919; Wiese B. von. Brentanos «Godwi». Analyse eines romantischen Romans.— Id. Von Lessing bis Grabbe. Düsseldorf, 1968, S. 191-247; Meixner H. Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos «Godwi». Ein Beitrag zur romantischen Allegorie.— Jb der Deutschen Schillergesellschaft, 1967, Bd. 11, s. 435—468; Hayer H. D. Brentanos «Godwi». Ein Beispiel des frühromantischen Subjektivismus. Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas, 1977; Böckmann P. Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck.— JbFDH 1934/1935, 56—176.*

Следует иметь в виду также комментарий Ф. Бельмана в его издании «Годви» (1968) в рамках FBA: это издание — значительное

событие не только в изучении Brentano, но и в немецком литературоведении в целом.

В нашем издании первый фрагмент заимствован из второго, второй — из первого тома романа; изменение порядка подсказывалось тем, что первый фрагмент — более общего содержания.

Роман «Годви» — нарочито запутанное по сюжету и по форме создание Brentano. Сюжетная конфигурация романа основывается на скрытой от всех персонажей романа тайне их родственных отношений — «почти все персонажи романа, живущие в разных местах и не знающие друг друга, как оказывается, находятся на деле в тесной связи и в родственных отношениях между собой» (*Hayer H. D.*, Op. cit., S. 40). Элементы жизненного опыта поэта, его окружения незатрудненно и несколько хаотически переплывали в роман; так, из встречающихся ниже персонажей романа Вердо — портрет Виланда (*Jbid.*, S. 114; по Бельману, FBA, 16, 598 — вариация образа арфиста из «Годов учения Вильгельма Мейстера»); леди Ходфилд (Молли) напоминает поэтессу Софи Мерб, жену Brentano; поэт Хабер — это известный и вполне заслуженный переводчик И.-Д. Грис, над которым Brentano было угодно поиздеваться; Грис, друг и почитатель Ф. Шлегеля, успешно переводил с итальянского (Тассо, Ариосто, Боярдо) и с испанского (Кальдерона, Кеведо и многих других); см. о нем: *Hofmann F. J. D. Gries als Übersetzer. Frankfurt, 1925; Stewart G. M. Johann Diederich Gries nimmt Abschied von Hamburg: ein autobiographischer Bericht.* — *JbFDH* 1977, 150-168; здесь же литература: 153-154; см. также: FBA 16, 712-715; Brentano пишет Савиньи в сентябре или октябре 1800 г.: «Грис был долго здесь, я провел с ним много времени, он добрый малый, но, если не считать его переводов, не стоит того, чтобы его переводить. Он скучен, без проблесков оригинальности или глубины» (UL, 152). Согласно Б. Гайеку, «Общий разговор о поэзии», в котором рассказчик Мария поучает переводчика Хабера, по всей вероятности, совпадает с подлинными беседами, какие вели между собой Brentano и Грис; в романе это кульминация поэтологии» (*Gajek B. Heidelberg — Regensburg — München. Stationen Brentanos.* — *Euphorion*, 1982, Bd. 76, S. 73). Капризно-чутко, несколько однобоко характеризует роман Каролина Шлегель в письме А.-В. Шлегелю (10.XII 1801 г.): «Если у Фридриха [Шлегеля] есть при себе вторая часть одичалого романа, то хотя бы взгляни на него, — есть в нем романсы, которые выглядят так, словно никто их не писал, а они написались сами собой — в давние времена. Стихотворения, не уступающие лучшим созданиям этой школы, всякие находки, игра слов, удачные яркие сцены, великолепный маленький поэт Хабер, короче говоря, много умного, только, разумеется само собою, не в целом, и по своим первоначальным задаткам этот господин Клеменс Brentano — чуть более поэтический Жан-Поль,

то есть чуть более остроумный, с чуть более прочной опорой на чувственный мир. Один играет сравнениями, другой — словами, но, право же, недурно, совсем недурно, он очень развлек меня. Грис нахальным образом обозначен даже тем, что переводит Тассо, в чем не было никакой нужды, и за ним весьма вежливо оставлены все таланты, какими он обладает или по крайней мере обладал раньше. Впрочем, это дурная манера — рисовать в романах портреты, ее завел Фридрих своей «Люциндой», и от этого вся достигнутая объективность преворачивается и я не уверена, что вновь встает на ноги, — может быть, остается стоять на голове» (*Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Bd.2 Hrsg. von E. Schmidt. Leipzig, 1913, S. 231-232*).

[I.]

¹ Ср. ниже, в статье «Различные чувства <...>»: «<...> все то, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собой и картиной <...>». Об Оссиане (ниже) см. примеч. к «Рецензии перевода Оссиана» Гёрреса.

² Ср. письмо Brentano Доротее Шлегель в комментарии к фрагм. II.

³ О переводах из Петрарки ср. «Сполохи» Гёрреса, § 28.

⁴ Примерно таким был взгляд Ф. Шлегеля: «Данте, сколь бы ни был он итальянцем, находится целиком вне пределов национальной поэзии» (1801; НКА,2, 391—392); «Данте — священный основоположник и отец современной поэзии» (Ath., 3, 77; НКА,2 297).

⁵ Таково убеждение ранних романтиков: «В конце концов, вся поэзия есть перевод» (Новалис в письме А.-В. Шлегелю, 30.XI.1797 г.), и это связано с тем, что весь мир есть созданная богом «поэма» (ср. Ф. Шлегель в Ath.,3, 59; НКА,2, 285; Ф. Бельман в FBA,16, 724).

⁶ У Brentano описана чаша с водой и фруктами, наполовину скрытая в стене, — в нее снаружи проникают лучи света (W,2, 263).

[II.]

Начало этого фрагмента совпадает с началом вложенного в роман теоретического текста, который сам Brentano называл «Письмом об искусстве» и о котором есть упоминания в переписке: ок. 29.X 1800 г. Brentano писал Савиньи: «Из моего романа отпечатано 14 листов, в конце много хорошего, а все целое — странная смесь, не лишенная внутреннего содержания. «Письмо об искусстве» отпечатано и расширено» (UL 158—159); в тот же день Савиньи запрашивал Brentano: «Вы не ответили мне на два пункта из прошлого письма — на вопрос о Шлегеле и поэзии и на мою просьбу о «Письме» в Вашем романе» (Stoll, 1, 201). В романе весь текст излагается от лица женщины. По Ф. Бельману, «теоретические рассуждения Brentano об искусстве»

содержат «явные параллели к первой части «Разговора о поэзии» Ф. Шлегеля (1800), а также буквальное совпадение со статьями А. Клингемана, напечатанными в его журнале «Мемнон», который вышел в июле 1800 года и в свою очередь находился под влиянием идей Ф. Шлегеля» (FBA, 16, 584). По Бельману же, следующее письмо Brentano Доротеи Шлегель (август-сентябрь 1800 г.) содержит «квинтэссенцию высказываний Brentano об искусстве»: «Искусство — оно для меня искусственно. Оно никогда не было для меня чем-то большим, нежели гробница любви. Оно — сильный бинокль, мы видим все в ореоле всех цветов радуги, никогда не заменит оно чистых очей любви. Все разложено на части, и все заново, по отдельности, сложено, любовь — это жизнь, искусство — всеобщее наименование всех чувств, видения, осязания, слышания и т. д., каждое само по себе живо, но отдельно от других — с печальными следами отсутствия взаимосвязи в целом. Я, бывало, по временам придерживался такого взгляда, что искусство представлялось мне совсем жалкою подменой вещей, которые у нас отняты» (FBA, 16, 667); см. также: *Mittenzwei I. Kunst als Thema des frühen Brentano.* — Brentano — Koll., 192—215.

¹ Быт. 15, 17.

² Вольная в значении — всеобъемлющая, направленная на целый мир, бескорыстная и духовная в противоположность плотской любви.

³ Маска и восковая фигура воспринимаются как муляж жизни, производящий отталкивающее впечатление своим внешним жизнеподобием, антиэстетическим обманом. Это, в частности, постоянный мотив у Жан-Поля.

⁴ Что древние скульптуры не раскрашивались — общее заблуждение того времени. Суждение о «глазных яблоках» (натуралистически воспроизведенных, не переданных условно) восходит к Винкельману («История искусства древности», 1764). Подобный взгляд на древнюю скульптуру (существующую в своей чистоте и лишённую взгляда) едва ли кто выразил совершеннее Гегеля: «Изменчивое и случайное, что присуще эмпирической индивидуальности, правда, погашено в возвышенных образах богов, но зато недостает им реальной, для себя сущей субъективности в ведении и волеии самих себя. <...> Величайшие творения скульптуры лишены взгляда, их внутреннее не выглядывает из них наружу как знающая себя самоуглубленность с той духовной сосредоточенностью, какую выявляет око. Свет души лежит вполне за пределами их сферы и принадлежит зрителю, который не способен заглянуть внутрь души этих образов, оказаться с ними с глазу на глаз. А бог романтического искусства является зрячий, от ведает самого себя, внутренне субъективен, раскрывает свое внутреннее перед внутренним» (Hegel, 10/II, 125). Ср. подобно этому у Гёрреса («Немецкие народные книги», 1807): «Древнегреческая порода изваяла величественный торс

искусства, но слепым, как древняя скульптура, оставался прекрасный образ, пока не наделила его эпоха романтизма [Средние века] мечтательно погруженным в себя взглядом, хотя целомудрие Севера и прикрыло прекрасное тело драпировками, допускающими лишь символическое указание на его формы» (*Frühwald*, 198).

⁵ Поэзия — душа искусств; ср. в статье Клингемана «Поэзия. Фрагменты»: «Поэзия проникает все искусство, она — самое сокровенное в нем, тайный, непривычно-чудесный дух, который является нам лишь благодаря ей. Искусство лишь орган поэзии, а она — душа целого, священный огонь, незримо пламенеющий» (цит. по: *FBA*, 16, (671). *Я ведь сам[а] поэзия...* Мотив, встречающийся в письмах Brentano — см.: Арниму на рождество 1802 г.: «Такова моя жизнь, — кажется, что я стал поэтом, а я — только объект поэзии, ибо, находясь во времени, я пребываю в вечности и, вместо того чтобы наслаждаться всем конечным, претворяю его в бесконечное алкание во мне» (*Steig*, 1, 58); в другом письме: «И если я не поэт, каких мало, так я объект искусства, каких мало» (цит. в: *UL*, 6). Что такое представление поэта о себе схватывает нечто объективное — о том свидетельствует Эйхендорф своими воспоминаниями о гейдельбергских годах (1807—1808): Арним «в fullestем смысле этого слова представлялся мне поэтом, а Brentano, скорее, поэмой, какая будучи неописуемо трогательной, на манер народных песен, внезапно, без видимого перехода, обращалась в свою противоположность и постоянно совершала неожиданные скачки. Основной тон составляла, собственно, глубокая, почти уже безграничная чувствительность, которую он, однако, беспрельдно презирал, и врожденная вдохновенность, к которой он сам относился, однако, без уважения и к которой от других не ждал уважительного отношения. Такая непримиримая борьба с своим собственным гением и составляла историю его жизни и творчества [...]» (*E*, 1 934).

⁶ Мотив, подсказанный Лессингом («Эмилия Галотти» д. I, сц. 4): «Разве Рафаэль не был бы величайшим гением среди художников, родился он по несчастью безруким?» — а также фрагм. № 372 Ф. Шлегеля: «Творения величайших поэтов нередко дышат иным искусством. Не то ли и в живописи? Не пишет ли Микеланджело в известном смысле как ваятель, Рафаэль — как зодчий, Корреджо — как музыкант? И, конечно, они от этого живописцы не хуже Тициана, который был просто художником» (*Ath.*, 1, 289).

РАЗЛИЧНЫЕ ЧУВСТВА <...>
(ВАРИАНТ БРЕНТАНО — АРНИМА)

Перевод: *W*, 2, 1034—1038.

Статья написана совместно Brentano и Арнимом (однако Арниму принадлежал в ней лишь предпоследний абзац). Статья была послана

в Берлин Клейсту для публикации в газете «*Berliner Abendblätter*». Она не подходила для этой газеты ни по объему (равному объему двух ее номеров), ни по жанру (открытость, неоднозначность высказываний). Клейст радикально переработал текст статьи; получившийся в итоге вариант приобрел самостоятельное значение. В нашем издании приводятся оба варианта статьи, как равно существенные.

Публикации вариантов: а) вариант Brentano — Арнима: впервые — в 1852 г. в: *Brentano GS*, 4, 424—429; см. также: *BS*, 140, 142;

б) вариант Клейста: *Berliner Abendblätter*, 13.X.1810 (см. факсимильное воспроизведение газеты: Hrsg. von R. Minde-Pouet. Leipzig, 1925; Hrsg. von H. Sembdner. Darmstadt, 1959; 1965; 1973); публикуется в собраниях сочинений Клейста (*dtv*, 5, 61; *Kleist*, 3, 502—503); см. также: *BS*, 76; *Brentano W*, 2, 1219—1220.

в) «смешанный» вариант сложился в результате грубой редакторской ошибки; К.-К. Эберлейн соединил оба варианта, поместив в пространственный текст статьи недостающие там фразы из варианта Клейста и выделив их в тексте разрядкой (*Eberlein*, 250—259). Эберлейн не принял во внимание несовместимость обеих редакций, их различную поэтику (то, что в одном высказываются необязательные мнения, в другом выражается твердая авторская позиция и т. д.). Это странное редакторское решение не осталось без последствий: в таком виде публикует этот текст *Hinz* (222—226) с вводящим в заблуждение примечанием; в изданной В. Тенцлером антологии «*Meine süsse Augenweide. Dichter über Maler und Malerei*» (Berlin, 1977), редактор которой заявляет, что публикует тексты по наилучшим источникам, помещен этот же испорченный текст, причем уже без выделения принадлежащих Клейсту мест. Таким образом, попросту несуществующий текст благодаря редакторской ошибке упорно держится за свое существование!

В нашем издании статья Brentano — Арнима оказывается также и в контексте раздела, посвященного эстетике немецких романтических художников. Оттуда следует заимствовать дополнительные сведения о Фридрихе. В статье речь идет об одном из наиболее известных произведений художника — картине «Монах на берегу моря» («Странник на берегу моря», 1810; Зап. Берлин, дворец Шарлоттенбург; *BS*, № 168; *Hofmann*, № 77). Картина была показана на выставке в Берлинской академии в 1810 г., вместе с другим полотном художника, «Аббатство в дубраве» («Похороны монаха в дубовой роще», *BS*, № 169, *Hofmann*, № 78), и вместе с ним куплена с выставки прусским королем Фридрихом Вильгельмом III по инициативе кронпринца. Идентичность формата одновременно созданных работ подсказала Г. Бёрш-Зупану мысль рассматривать их как малый цикл (см.: *Börsch-Supan H. Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. München, 1960, S. 82—

83); правда, полное несходство композиции вынуждает его же сомневаться в их сопринадлежности друг другу (см.: *Börsch-Supan H. Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs «Mönch am Meer».*— *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1963, Bd 19, S. 63—76, где раскрываются этапы творческой работы художника над этим полотном). В итоге своих разысканий Г. Бёрш-Зупан пришел к такой схеме соотношения двух работ, которую можно назвать романической: того самого монаха, что устремил свой взор в даль пустынного моря,— в нем Фридрих будто бы намеревался изобразить самого себя — хоронят среди развалин старинного собора на втором полотне (BS, 303, 305). Можно утверждать, что в этих работах Фридрих, во всяком случае, достиг предела экзистенциальной напряженности в отождествлении зрителя со схематическими персонажами его работ, в отождествлении самого себя с затерянным среди таинственности космической природы, тающим, исчезающим в ней человеком.

Статья «Различные чувства <...>» в двух своих вариантах — яркое свидетельство эстетической мысли, взволнованной своеобразным живописно-поэтическим шедевром художника.

¹ Фридрих Единственный — обычное для литературы XVIII в. патетическое именование прусского короля Фридриха II.

² При виде пейзажей Фридриха современникам постоянно приходил на ум Оссиан (см.: *Sumowski*, 7); некто Лейс писал в 1807 г. о «Пейзаже берега Балтийского моря в лунном свете» (BS, № 144): «Всякой душе, знающей Оссиана, непроизвольно приходят на ум первые двадцать стихов из «Дартулы» (BS 67). И не случайно: оссиановское настроение — составная часть поэтического мира Фридриха.

³ Козегартен — северогерманский поэт и проповедник, поздний сентименталист и «оссианист», оказавший огромное влияние и на Рунге и на Фридриха (см.: *Sumowski*, 12—13).

⁴ Действие относится к годам континентальной блокады, и «колоннальные товары» доставлялись контрабандой.

⁵ «Ночные мысли» (или «Ночные размышления») Юнга («*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*», 1742—1745) переводились на немецкий язык начиная с 1752 г. (существовал не один перевод; наиболее капитально пятитомное двуязычное издание с переводом и комментарием И. А. Эберта) и часто переиздавались. Ср. в драме «Алоис и Имельда» Брентано: «<...> Зерцало озера прониклось мыслью./Задумчиво нисходит лес в долину <...>» (д. IV, сц. 2; W, 4, 453).

⁶ Карлсруэ — один из городов, где без разрешения авторов и издателей перепечатывали наиболее ходовые книги.

⁷ Произведение французского писателя Мерсье (1784) и известная книга романтического натурфилософа.

ЧУВСТВА ПЕРЕД МОРСКИМ ПЕЙЗАЖЕМ <...>

(ВАРИАНТ БРЕНТАНО — КЛЕЙСТА).

Перевод по: dtv, 5, 61.

См. комментарий к предыдущей статье. Brentano был недоволен сокращениями и правкой Клейста,— ср. письма Клейста Арниму (14.X 1810 г.): «Умиротворите Brentano, любезнейший Арним, и наемните ему на то, сколь неуместно и недружелюбно с его стороны множить число неприятностей, связанных с изданием подобного листка» (dtv, 6, 88—89). Клейст был вынужден опубликовать в своей газете (20.X) «Заявление» (dtv, 4, 182), в котором брал на себя ответственность за смысл статьи. Отклик на статью — в письме В. Грима Brentano (6.XI 1810 г.): «Что в суждении о «Морском виде» что-то принадлежит Вам, я думал и прежде, особенно когда дошел до вороны, плюхнувшейся на куст,— образ, который вряд ли приходил в голову кому-либо кроме Вас [это была вставка Клейста!]. Но как же объяснить тогда загадочное «Заявление» Клейста по поводу статьи?» (dtv, 8, 298).

¹ См. примеч. 5 к предыдущей статье.ОБЪЯСНЕНИЕ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИМ РИСУНКАМ
НА ОБЛОЖКЕ ЖУРНАЛА

Перевод по: W, 2, 1046—1054.

Статья была опубликована в первом номере журнала: *Hesperus, ein Nationalblatt für gebildete Leser, Prag, 1812, Bd. 1, S. III—VIII*. См. также: GS, 4, 403—413. Рисунок, толкованием которого занят Brentano, воспроизведен в: *Jb der Deutschen Schillergesellschaft, 1967, Bd. 11, vor der S. 17*. Рисунок был выполнен по указаниям Brentano, однако неудачно — получился технически скованным, даже беспомощным; описание Brentano почти несопоставимо с рисунком — только с его замыслом. Самое существенное — то, что Brentano, отвергая барочную эмблематику, дает в конце концов лишь вариации ее тем и мотивов. Это противоречие — в духе переходного времени: в своем стремлении постигнуть мир по-новому романтики, с одной стороны, хотели бы отказаться от «бремени» устойчивых и заранее «готовых» образов риторической культуры, но, с другой стороны, свои образы именно поэтому и могут черпать лишь из векового репертуара мифологических мотивов, образов. Этот последний у них не просто свободно варьируется (освобождаясь от непременной и номенклатурной связи с своими смыслами), но приобретает динамичность,— границы образа, рамки эмблемы уничтожаются. Особенно показателен здесь пример Й. фон Эйхендорфа, поэта романтически-открытого, но при этом черпающего из фонда эмблематических образов, пользуясь ими как живыми, заново возрождаемыми в лирическом потоке и подчиняя их

романтическому движению мысли и настроения,— получается четкость контуров среди необъятной стихии, и, наоборот, невыразимое до конца волнение чувства и мысли постоянно обтекает и размывает четкость контуров. У Гёрреса открытость к мифу как неисчерпаемости фантазии в ее динамике предопределила недоверие к эмблематике: *Sinnbildnerei* «развивается параллельно с падением всего действительно осмысленного (*Sinnigen*)» (в письме Ф. Крейцеру; см.: *Creuzer F. Symbolik und Mythologie der alten Völker. Bd. 4, 3. Ausg., Leipzig, Darmstadt, 1843, S. 700*).

Специально об этой статье Brentano см. работу Мейкснера (цит. в коммент. к «Годви», S. 435—440); помимо этого: *Gajek B. Brentanos Verhältnis zur bildenden Kunst.— Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M., 1970, S. 35—56*.

¹ «Мемуары» Мармонтеля вышли в Германии в 1805 г. двумя изданиями (Лейпциг; Гамбург).

² То есть роман Жан-Поля.

³ Доктор Галь — венский врач, основатель краниоскопии; в своих популярных лекциях брался определять задатки и дарования человека по форме черепа; стал известен во всей Европе. В. Лейббранд характеризует его как весьма серьезного ученого (см.: *Leibbrand W. Die spekulative Medizin der Romantik. Hamburg, 1956, S. 149—165*).

⁴ «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь? Или, как скажешь брату своему: «дай, я выну сучок из глаза твоего»; а вот, в глазе твоём бревно? Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего».

⁵ Ср. Быт. 8, 11.

⁶ См.: Быт. 9, 12—17.

⁷ «...Создавать смысловые образы...» — «Versuch zu sinnbilden».

⁸ Представление, которое начинало занимать тогдашнюю биологию; ср. «Опыт объяснения метаморфозы растений» Гёте (1790); см.: *Канев И. И. Иоганн Вольфганг Гёте. Очерки из жизни поэта-натуралиста. М.— Л., 1964, с. 85—126*.

⁹ Это значение, разумеется, и в традиционной эмблематике; примеры из Й. Камерариуса (1590) и Г. Ролленхагена (1613) см.: *Hempel-Schöne, 311*.

¹⁰ Согласно Гесноду («Теогония, 986 слл.), Фазтон, а по позднейшим схолиям, Фосфор (то же, что Геспер), сын Эос и Кефала, похищается Афродитой (Венерой) (*Pauly-Wissowa RE, 15, 1250.1257*).

¹¹ Геспер (Вечерняя звезда) — планета Венера.

¹² Поздняя мифологическая конструкция — у Диодора (III, 60).

¹³ Шиллер. Песнь о колоколе, ст. 88—90. Пер. Д. Мина.

ХРОНИКА СТРАНСТВУЮЩЕГО ШКОЛЯРА

Перевод по: W, 2, 602—605.

Незавершенная повесть Брентано (2-я редакция) была опубликована в 1818 г. в альманахе «Die Sängerehre. Eine Neujahrsgebe <...>». Berlin, 1818 (1-я редакция была издана в 1880—1881 гг., однако вполне удовлетворительно — лишь в 1923 г.; соответствующее нашему отрывку в ней см.: W, 2, 520—522).

Действие повести отнесено к XIV в. В основе отрывка — глубокое переживание Страсбургского собора, который был воспет Гёте в его статье «О немецком зодчестве» (1771).

¹ В Лимбургской хронике Вильгельм Кёльнский назван «лучшим живописцем в немецких землях»; до сих пор нет, однако, ясного представления об индивидуальных чертах его творчества; многие старинные атрибуты были неверны — живопись С. Лохнера, Яна ван Эйка составляла образ «кёльнского мастера»; Ф. Шлегель говорил об «эпохе, когда процветали Вильгельм Кёльнский, Ян ван Эйк и Хеммелинк [то есть Мемлинг]» (НКА, 4, 122, 152).

ЛЮДВИГ АХИМ ФОН АРНИМ

О НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Перевод: FBA 6, 406—442; *Arnim L. A. von. Werke. Bd 1/Hrgs. von M. Jacobs. Berlin [u.a.], o.J. [1908], S. 61—89.*

Статья неоднократно переиздавалась: *Arnim, Klemens und Bettina Brentano, J. Görres/Hrgs. von M. Koch. Stuttgart, o.J. [189—], Th. 1 (DNL 146), S. 47—86; Des Knaben Wunderhorn <...>/Hrgs. von W. A. Koch. München, 1957; 1980, S. 859—887; Arnim L. A. von. Werke/Hrgs. von K.-H. Hahn. Berlin, Weimar, 1981, S. 347—380; Arnim A. von. Mir ist zu Licht zum Schlafen. Gedichte, Prosa, Aufsätze, Stücke, Briefe <...>/Hrgs. von G. Wolf. Berlin, 1983, S. 103—139; Arnim A. von. Von Volksliedern. Faks. [nach der Ausgabe 1819]. Heidelberg, 1974.*

Статья Арнима была впервые опубликована в первом томе сборника «Волшебный рог мальчика» (1806); см. выше рецензию Гёрреса и комментарий к ней. До этого статья Арнима в сокращенном и переработанном виде была напечатана И.-Ф. Рейхардтом в «*Berlinische Musikalische Zeitung*» (1805, No 20—23, 26).

Арним работал над статьей в 1804—1805 гг. При этом он использовал свои прежние наброски, письма, монтируя и перерабатывая их. Отсюда стилистическая неоднородность статьи, рапсодическая прерывистость и местами неясность изложения (стиль местами небрежен, а некоторые места лишь условно поддаются толкованию). Брентано был не вполне согласен с публикацией этой статьи в совмест-

ном сборнике и писал Арниму (июль 1805 г.): «Твой дифирамб о народной песне полон вулканических извержений»; (1.I 1806 г.): «Только сейчас я со всем усердием читаю «Волшебный рог», читаю с удовольствием, над многими местами твоей статьи, своеобразно-неясными, я — прости меня — ломаю себе голову с чувством стыда, однако красот немало, и они быстро исцеляют раны, и при этом сама красота заносится в них, и вот польза от того, чтобы ломать голову» (FBA, 9/1, 718). Гёте в рецензии «Волшебного рога мальчика» (ВА, 17, 390—405) обошел статью Арнима молчанием, а Гёррес в своей рецензии предложил судить о ней самим читателям. Видимо, таким холодным отношением к статье объясняется то, что во втором и третьем томах «Волшебного рога» размышления о народной песне не были продолжены и эти тома лишены предисловий и послесловий. В нашей публикации сокращен, полностью или частично, ряд подстрочных примечаний Арнима.

¹ Берлинский музыкант и публицист И.-Ф. Рейхардт — в юности капельмейстер Фридриха II, затем издатель известных литературных и музыкальных журналов, симпатизировавший идеям французской революции. Он был связан родственными узами с Тиком и Стеффенсом. Рейхардт опубликовал первую статью Ф. Шлегеля — в журнале «Германия» (1796). Как автор песен он принадлежал к видным композиторам дошубертовского периода и представлял берлинскую школу с характерной для нее простотой, порой элементарностью и естественностью (иногда бедностью) музыкального начала. Брентано в письме Арниму (15.II 1805 г.): «И для меня манера Рейхардта не наилучшая; в его простоте слишком много сознательности, в его находках слишком много известного, в невинности слишком много преднамеренности, и во всех своих песнях он колеблется между тоном народной песни и тоном оперной арии» (*Steig*, I, 131).

² На рубеже XIX в., Рейхардт пытался создать жанр лидершпиля (вариант зингшпиля), то есть пьесы с песенными вокальными номерами. Этот жанр не получил серьезного распространения.

³ Шульц — популярный песенный композитор («Песни в народном тоне», 1782—1790); Геллерт — лейпцигский поэт-просветитель, чьи стихотворения и басни одно время читались широкими массами.

⁴ Песня Миньон из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796); к первому изданию романа была приложена мелодия Рейхардта. У нас цитата в переводе Б. Пастернака. Брентано в письме Арниму (см. примеч. 1) замечал: «Его [Рейхардта] лучшая песня — «Ты знаешь край», потому что ее невозможно положить на музыку иначе» (*Steig*, I, 131); в последнем Брентано ошибался (Шуберт, Шуман, Г. Вольф!).

⁵ Песня Гёте (1779). «Рыбак», «Дикая роза», «Фульский король»

Гёте — любимые песни Брентано, который пел их, сопровождая себя на гитаре (ср.: *Beutler E.* «Der König von Thule» und die Dichtungen von der Lorelay.— *Id. Essays um Goethe.* Bd. 2. Wiesbaden, 1947, S. 307—369).

⁶ В конце XVIII в. в различных немецких землях (в Берлине, Гамбурге, Вене) была воспринята идея «национального театра» (то есть общенародного театра). В Берлине Национальный театр был основан в 1786 г., и с 1796 г. им руководил гениальный, по единодушному отзыву современников, актер (и посредственный драматург) Иффланд.

⁷ Возможно, Арним воспринимал как условный эстетический аристократизм также и попытки «облагородить» сцену и превратить ее в средство воспитания нации (Шиллер) и в школу нравов (Гёте).

⁸ Школьные хоры по традиции активно действовали — непременный элемент городской культуры.

⁹ «Доктор и аптекарь» — название популярной комической оперы Диттера фон Диттерсдорфа (1786).

¹⁰ «Вставайте, братья...». Цитируется стихотворение Шубарта «Мыс Доброй Надежды», первая строфа с пропуском третьего стиха (перевод по книге: *Немецкие демократы XVIII века.* М., 1956, с. 42). Арним знал песню из устной традиции и отдельного издания без указания имени автора и года (ср. ниже в тексте письмо Арнима Я. Гримму от 14.VII 1807 г.) Под заглавием «Жаркая Африка» помещено в «Волшебном роге» (FBA, 6, 306—308); см.: FBA, 9/I, 538.

¹¹ Более точно: *Roscoe William.* The Life of Lorenzo de Medici, called the Magnificent. Vol. 1. Liverpool, 1795, p. 296.

¹² «...Театр разлучает актеров...». Диалектальные особенности речи препятствовали совместной игре актеров из разных областей Германии.

¹³ Арним возражает против распространенного в просветительском позитивизме сведения человеческой сущности к низшим инстинктам (см. книгу Ламетри «Человек-машина», 1747), с чем полемизировал уже Гердер. Г. Рёллеке (FBA, 9/I, 722) напоминает к этому месту конец стихотворения Шиллера «Мудрецу» (1795), где поэт иронизирует и над умозрительной и над эмпирической философией: «Пока мироздание еще не поддерживается философией, его временно поддерживают механизмы голода и любви».

¹⁴ Арним перефразирует введение к собранию песен «Frische Teutsche Liedlein» (изд. 4-е. Нюрнберг, 1552) Г. Форстера: он слышал от одного замечательного человека, что «нет никакого более приятного богу, честного и прекрасного времяпрепровождения, нежели приятная музыка, по причине того, что все прочие забавы, как-то игры, борьба, прыжки, бой на саблях и все остальные, направлены на то, чтобы одолеть, победить своего противника, взять над ним верх, откуда происходит немало ссор, распрь, беспорядков. У музыки же единственное

намерение — лишь сохранить единство голосов и предотвратить всяческое несогласие».

¹⁵ В оригинале — неправильно построенная фраза, синтаксис которой противится распутыванию.

¹⁶ Кох — видный историк литературы, одним из первых занимавшийся старонемецкой литературой, учитель Вакенродера, автор «Компендиума истории немецкой литературы от древнейших времен по 1781 год» (Берлин, 1790). В 1815 г. был отставлен от должности и умер в рабочем доме.

¹⁷ Страсбургская хроника Якоба Твингера фон Кёнигсхофена относится к началу XV в.; Лимбургская хроника Тилемана Элена фон Вольфсхагена (XIV в). Арним пользовался ими в изданиях соответственно 1698 и 1617 гг.

¹⁸ 1 Ио. 4, 18.

¹⁹ «Песнь о нибелунгах», XVII.

²⁰ См. позднейшую вставку Арнима, вошедшую в издание «Волшебного рога мальчика» 1843 г.: «Нарисованные деревья — и написанные плоды, видимость, проведенная во всем, одно прикидывалось другим. Чиновники рассуждали как воины, воины — как хитрые чиновники; крепостные сооружения строились по законам перспективы, границы человечества проводились в соответствии с водными путями, через какие иной раз переплывет первая же собака половчее. Человек сделался собственностью вещей мира сего» (FBA, 9/1, 722).

²¹ В этом примечании Арним более всего обрушивается на эстетику штюрмеров 1770-х гг. с их культом «гениальности». Причина таких наскоков кроется, видимо, в несколько анархическом культурно-критическом запале Арнима, для которого, наверное, и «штюрмерский» культ гения — все те же «плоды Просвещения».

²² У Эзопа сходная басня — № 130 (CFA); ср. Тит Ливий, II, 32.

²³ Так это было принято в южнонемецких землях.

²⁴ Отмар — псевдоним И.-К.-К. Нахтигала, суперинтендента в Хальберштадте. Его собрание народных саг знаменовало значительный прогресс в воспроизведении фольклорных текстов.

²⁵ Этот же рассказ из сборника Отмара в «Немецких сказаниях» братьев Гримм (1816—1818), № 153, 154.

²⁶ Галлер — знаменитый естествоиспытатель XVIII в. и автор нескольких дидактических поэм («Альпы», 1729), написанных в юности.

²⁷ Шертлин — капитан ландскнехтов в XVI в.; из его автобиографии (изд. 1777 г.) Арним заимствовал его любимые выражения. Выступает и в романе Арнима «Хранители короны» (1817).

²⁸ Арним описывает новое здание берлинского театра (1802; сгорело в 1817 г.)

²⁹ Такие шарики изготавливали тогда ради забавы.

³⁰ В подлиннике — шесть строк песни из сборника «*Liebesrose*», напечатанного «в году, скупом на деньги».

³¹ Арним жил в Англии во время путешествия по Европе с июня 1803 г. по конец лета 1804 г.

³² «...Бежавшие из Ганновера немцы» — бежавшие в Англию после разгрома ганноверской армии французами в июле 1803 г.

³³ «Жизнь вольная» — по-видимому, песня из «Разбойников» Шиллера (д. IV, сц. 5).

³⁴ Написано в годы, когда Арним мог только мечтать об освобождении страны от власти Наполеона. Нравственное сплочение народа, который должен будет изгнать захватчиков, — едва ли не главный замысел статьи.

³⁵ Об этом рассказывается в англо-норманнской рифмованной хронике Вейса XII в. («*Le Roman de Rou*»).

³⁶ В подлиннике Арним приводит несколько видоизмененные три восьмистишия из песни Цинкгрефа, написанной в 1622 г., в начальный период Тридцатилетней войны, и опубликованной в 1632 г. Арним берет текст из «Видений Филандра фон Зиттевальда» Мошероша в издании 1665 г. Эту песню приводит и Гердер в «Песнях народов».

³⁷ В 1796 г. Тик написал «Достопамятную историческую хронику Шильдбюргеров» (издана в третьем томе его «*Volksmährchen*», 1797; шильдбюргеры — немецкие «попехонцы») — вполне вольную фантазию на тему народной книги 1597 г.; в первой главе он едва ли не первым говорил о ценности народных книг.

³⁸ «Утонченный альманах» («*Ein feyner kleiner Almanach*»; 1777, 1778) Николай был задуман как пародия на увлечение народной песней; подлинники песни из сборников XVI в. Николай печатал, чтобы продемонстрировать Гердеру и Бюргеру всю их «нелепость». Помимо желания издателя сборник приобрел известную ценность; Арним и Брентано почерпнули отсюда девять текстов для своего собрания (ср. FBA, 9/1, 750—752).

³⁹ Намек на «Ученую Германию», пространный библиографический словарь, в очередной раз изданный И.-Г. Мейзелем в 1796—1806 гг.

⁴⁰ Всеобщее — здесь синоним абстрактного, отвлеченного.

⁴¹ Намек на заглавие книги А. Мюллера — «Учение о противоречии» (1804); подразумеваются все философы, строящие свое учение на признании противоречий, полярности. Арним все это решительно отмечает!

⁴² Как доказывал филолог Ф.-А. Вольф (1794), гомеровские поэмы возникли не как создания одного автора, но как результат соединения (в VI в. до н. э.) эпических песен среднего объема, принадлежавших разным рапсодам. Поэтому здесь гомериды — не продолжатели Го-

мера и не подражатели Гомеру, но именно авторы отдельных составивших «Илиаду» и «Одиссею» песен, и Арним как бы удивляется тому, что песни так хорошо подошли друг к другу. Образ, несомненно, темный!

⁴³ На эту тему в «Берлинской музыкальной газете» была опубликована статья С. Бартольди «О народном пении сицилийцев» (1805, № 5).

⁴⁴ Остейн — см. в «Годви» Brentano: «<...>я направился в одно из самых прекрасных мест, какие только есть на Рейне,— в Остейн, прекрасный замок на Нидервальде, высокой горе напротив Бингена; гора эта образует угол, и за него резко заворачивает Рейн» (FBA, 16, 542.24—28). «Охотничий замок», откуда «видно, как в глубокой расщелине течет Рейн», упоминает и Гёте (BA, 15, 530).

⁴⁵ А. Эльверт из Гессен-Дармштадта, собиратель старинных песен.

⁴⁶ Благородные пасторали, цыганские песни (*итал.*).

⁴⁷ Песня, как и вышеприведенные, вошла в состав «Волшебного рога».

⁴⁸ Песня Миньон из «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гёте.

⁴⁹ Когда Арним плыл из Италии во Францию (он был в Северной Италии в конце 1802 г., а в начале 1803 г. посетил Геную, Ривьеру, Ниццу).

⁵⁰ Замок Гизеллы — Брёмзербург в Рюдесхайме на Рейне; Гизелла — жена императора Конрада II. Ср. у Гёте: «Мы посетили затем брёмзеровское строение, хранящее хотя и замечательные, но безрадостные реликвии XVI столетия» (BA, 15, 525). Письмо Brentano А. Винкельману (ноябрь 1801 г.) перекликается со статьей Арнима: «Я был на Рейне вместе с Савиньи, побывал на прежних местах, весною буду жить с ним в замке Гизеллы, мы с ним тесно сдружились. Когда я стоял наверху на точке обзора, мое сердце колотилось, и я был взволнован, как никогда, и запел в благоговейном восторге: Король я в Фуле дальней» (*Steig*, 1, 22; датировка и адресат — по Белльману, Brentano-Koll., 8).

⁵¹ С этой строфы начинаются две песни в «Волшебном роге мальчика». Фосс, выступивший с резчайшими нападками на это собрание (как раз в подлинных текстах сборника он обнаруживал намеки лично на себя и «классический вкус»), писал в «Morgenblatt für gebildete Stände» (25, 26.II 1980 г.): «Такие песни и пляски презатейливых крестоносцев, направленные против греков и язычников, существующих в их больном воображении,— не напоминают ли они яростный бред того «Отшельника», который, слава тебе господи, отсыпается теперь после попойки и о котором сам же «Волшебный рог» простодушно сообщает: На холме ельник,/Да соловей поет,/Там пляшет отшельник,/Знай ряса по ногам бьет. Еще в первом томе «Волшебного рога» (с. 458)

сей брат-отшельник возбудил в нас любопытство. Теперь же, на с. 24 третьего тома, он предстает во всем своем мерзопакостном пьяном безобразии» (FBA 9/I, 668.17—28) (см.: *Rölleke H. Die Auseinandersetzung Clemens Brentanos mit Johann Heinrich Voß.*— JbFDH 1968, 283—308). Напротив, Brentano писал К. Колеру 3.VI 1806 г. «Одна-единственная строфа: На холме ельник/Да соловей поет,/Там пляшет отшельник,/Знай ряса по ногам бьет,— уже заслуживает того, чтобы почитать [ее] на алтаре» (JbFDH 1967, 477).

⁵² Арним невнятно выражает ту мысль, которой придал окончательность Эйхендорф в своем известном четверостишии (см. с. 34, а также: *Поэзия немецких романтиков.* М., 1985, с. 313).

⁵³ «Франкфуртский обыватель» — Клеменс Brentano.

⁵⁴ См. балладу Гёте «Фульский король» (1774).

⁵⁵ Так в традиционном знании; ср. *Henkel-Schöne*, 1019.

⁵⁶ Слова императора Максимилиана, которые Гёте («Гёц фон Берлихинген», д. III, начало) заимствовал из автобиографической книги Гёца.

⁵⁷ Точное название собрания (оно выходило трижды — в 1784, 1794 и 1800 гг.): *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards.* Ed. by E. Jones. Dublin.

⁵⁸ Отражение музыкально-эстетических споров XVIII в., особенно усилившихся после односторонних выступлений Руссо в пользу простой, незатейливой мелодичности.

⁵⁹ Суды (*греч.*).

⁶⁰ Гёте. Побочная дочь, ст. 1066—1067.

ЯКОБ ГРИММ

МЫСЛИ О ТОМ, КАК СООТНОСЯТСЯ СКАЗАНИЯ
С ПОЭЗИЕЙ И ИСТОРИЕЙ

Статья напечатана в «*Zeitung für Einsiedler*» (№ 19, 20; 5, 7.VI 1808 г.). Перевод по факсимильному воспроизведению издания: *Zeitung für Einsiedler* <...>. Mit einem Nachwort von H. Jessen. Darmstadt, 1962; см. также: *Trösteinsamkeit (Zeitung für Einseidler)*/Hrsg. von F. Pfaff. Freiburg, Tübingen, 1883. Статья вошла в книгу: *Grimm J. Kleinere Schriften*, Bd. 1. Berlin, 1864 (RP: Hildesheim, 1965), S. 399—402.

¹ Примечание принадлежит редактору газеты — Арниму.

² «...Даже измышляют их...» («dichten oder gar erdichten»). По убеждению Гримма, эпические поэмы невозможно «сочинять», «придумывать», они не могут быть продуктом индивидуального творчества.

³ Не Гомера и не греки, но Геродота называет так Цицерон («О законах», I, 1). Понятие «история» в последующем изложении смешивается с понятием «историография». Они для Гримма принци-

пильно не размежеваны: в конце концов, история есть история, творимая народом в его эпосе. Ср. в письме Я. Гримма Савиньи (26.XII 1811 г.): «Древняя история [то есть и историография] — это лес самосеющийся и саморастущий, а современная — это огромное поле, на котором историки возделывают в поте лица своего каждый свой небольшой клочок, а потом огораживают его всемирно-историческим горизонтом. Они не очень-то преуспевают в своем деле,— потому что то им попадается не та почва, то достаются не те семена, то не все семена прорастают. <...> Потом они проводят по этим полям шоссейные дороги, каналы, занимаются торговлей, но история — она не должна служить кому бы то ни было, <...> и самая изобретательная работа все еще не история. В это я верую с давних пор — см. № 20 «Газеты для отшельников», где все это сказано немногими словами, но слишком неловко <...>, под самой же сутью дела я готов подписаться и сегодня» (*Grimm — Sav.* 128). Возражения Савиньи см.: *Stoll*, 2, 85—86.

⁴ К этому времени «Песня о нибелунгах» была издана однажды, швейцарским ученым К.-Х. Мюллером, в Берлине (1782), после частичной публикации И.-Я. Бодмера в 1757 г. Оба издания были еще малоудовлетворительны. Романтиками «Песня о нибелунгах» расценивалась предельно высоко («Если бы мы, немцы, умели ценить и беречь то, что служит нам к славе, мы давно обладали бы своим Гомером — «Нибелунгами» — и своим Данте — «Титурелем» [Вольфрама фон Эшенбаха]», А.-В. Шлегель, 1810,— *Fambach* 5, 613), тогда как писатели, ориентировавшиеся на классическую античность (Гёте, Шеллинг, Гегель), не признавали столь высокого достоинства этого произведения (см.: *Körner J. Nibelungenforschungen der deutschen Romantik.* Leipzig, 1911; *Ehrismann O. Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg.* München, 1975).

⁵ «Измышления» здесь — *Erfindungen*.

⁶ Народные сказания и народные книги в целом разного происхождения (см. коммент. к «Немецким народным книгам» Гёрреса). Народные книги в различной степени были все же литературой «ученой», риторической, хотя нередко основанной на народных сказаниях. Гримм был склонен все народные книги относить к области коллективного безличного творчества.

⁷ В статье «О взаимосогласии древних сказаний» (1807).

⁸ И. Мюллер — швейцарский историк, пользовавшийся в то время громадным авторитетом как личность, ученый, стилист; считался классическим автором. Главная его работа — «История Швейцарской конфедерации» (1786—1795), на которую и ссылается Гримм.

ЛЮДВИГ АХИМ ФОН АРНИМ

ПРИМЕЧАНИЕ КАСАТЕЛЬНО ОТНОШЕНИЯ ШУТЛИВЫХ
НАРОДНЫХ ЛЕГЕНД К НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Перевод по факсимильному изданию журнала (указано в коммент. к предыдущей статье) — № 22, 15.VI 1808.

Заметка Арнима служила примечанием к начавшейся публикации сатирической «народной книги» Brentano «История и происхождение первого Лежебоки» (см.: W, 2, 931—958), сюжетную основу которой составило небольшое сочинение «Первый Лежебока» («Der erste Bärnhäuter», 1670) Гриммельсхаузена (имя которого не было тогда еще известно).

В своей заметке Арним формулирует иное, нежели Гримм, понимание народных сказаний и книг; его заметка — критический отклик на статью Гримма и одна из первых реплик в их долгом споре о сущности народной поэзии.

¹ Клеменсу Brentano.

² То есть стилистическое разнообразие и сознательная стилистическая игра.

ПИСЬМО ЯКОБА ГРИММА КЛЕМЕНСУ БРЕНТАНО

Перевод по: *Steig*, 4, 38—40, 41; см. также: *Fambach*, 5, 40—42.

Письмо содержит критику принципов, положенных в основу «Волшебного рога мальчика».

¹ «Сид» Гердера (опубликован посмертно) — цикл, созданный на основе старинных испанских романсов (см. рус. пер.: Пг., 1922). Гримм писал Савиньи (5.X 1811 г.): «Я открыто заявляю, — на первый взгляд это кажется парадоксом, — что выступаю за неточные переводы, такие, которые даже и не стремятся к точности. К числу таких относятся переводы, которые совершенно претворяют превосходный оригинал, а притом не губят его, но лишь по-новому, по-своему постигают его. Примеры: «Сид» Гердера, «Рейнеке-лис» Гёте, а также, в еще большей мере, переводы, которые чужую слабую поэзию превращают в чистую поэзию и облагораживают старый сюжет. К таким относится почти вся старонемецкая поэзия XIII века <...>» (*Grimm — Sav.*, 116; ср. ниже письмо Гримма Савиньи от 20.V 1811 г.). Гримм был глубоко убежден в невозможности и даже вредности перевода в собственном смысле слова (см. об этом: *Ginschel G. Der junge Jacob Grimm 1805—1819. Berlin, 1967, S. 71—170*).

² JALZ, № 106, 21.IX 1809 г.; см.: FBA, 8, 343.

³ То есть в статье Арнима «О народной песне».

⁴ Такие краткие объявления Арним публиковал в «Reichsanzeiger» № 254 (22.IX 1805 г.; FBA, 8, 344) и в «Zeitung für die elegante Welt»

(1.X 1805 г.; FBA, 8, 345); последнее вышло уже после того, как первый том сборника увидел свет в сентябре 1805 г.

⁵ Отметка «устно» сопровождала обычно тексты, присланные корреспондентами, в отличие от перепечатываемых из книг. Собственные стихотворения Арним иногда тоже сопровождал такой пометой.

ИЗ ПИСЕМ ЯКОБА И ВИЛЬГЕЛЬМА ГРИММ
КАРЛУ ФРИДРИХУ ФОН САВИНЬИ

Перевод по изданию: *Grimm — Sav.*, 67 (15.III 1809 г.); 101—102, 103, 105—106 (20.V 1811 г.); 113—114 (перевод 5.X 1811 г.); 173, 175, 177 (29.X 1814 г.); 183—184 (12.XII 1814 г.).

Братьев Гримм, Брентано, Савиньи связывала искренняя дружба и глубокая общность интересов. Личное знакомство относится к 1803 г. В 1805 г. Я. Гримм ездил вместе с Савиньи в Париж как ассистент, помогая Савиньи в работе над старинными рукописями. Ответные письма Савиньи см.: *Stoll*, 1—2 (см.: *Vonessen H. Friedrich Karl von Savigny und Jacob Grimm. Köln, 1958. Diss; Stoll*, 1—3).

Письмо от 15 марта 1809 г.

¹ Работа Крейцера о мифах в это время выходила в свет: *Creuzer F. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Bd 1—4. Leipzig, Darmstadt, 1810—1812.* Это капитальное произведение стоит на грани романтического мировоззрения; Крейцер не столько акцентирует новый творческий подход к проблеме, сколько занят сбором и пересмотром традиционного, «антикварного» материала древних культур. Отзыв В. Гримма об этой книге см. выше в комментарии к «Мифологии азиатского мира» Гёрреса. Свежий взгляд на романтические элементы в мышлении Крейцера (теория символа) у В. Беньямина (1927): *Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M., 1972, S. 179—183* (в контексте главы «Аллегория и трагедия»).

Письмо от 20 мая 1811 г.

Вероятно, Гримм имеет в виду технику гризайля.

² См. статью Фосса «Сонеты Г. А. Бюргера» (*JALZ*, 1808, № 128—131); *Fambach*, 5, 225—252).

³ *Grimm J. Über den altdeutschen Minnesang. Göttingen, 1811.*

⁴ *Goethe. Zur Farbenlehre. Tübingen, 1810.*

⁵ Ср. статью Я. Гримма «Commentar zu einer Stelle in Eschenbachs Parsifal» (1813), которую сам автор рассматривал как «дополнение к «Учению о цвете» Гёте» (*Steig*, 3, 246); в ней речь шла о значении белого, красного, черного в сказках. Перед 1819 г. Гёррес писал Ф. Крейцеру: «Указание на значение цвета весьма существенно; цвет надделен

столь большой символической значительностью, начиная с индийской и кончая старонемецкой живописью, что об этом можно бы написать целую книгу» (*Creuzer F. Symbolik und Mythologie der alten Völker*. 3. Ausg. Bd. 4. Leipzig, Darmstadt, 1843, S. 701).

Письмо от 29 октября 1814 г.

Гримм говорит здесь о книге Савиньи «О призвании нашей эпохи к законодательству и правоведению» («*Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*», Heidelberg, 1814).

² Гримм откликается на близкое ему место в книге Савиньи (S. 41—42), за которое еще особо благодарит его.

³ Эта часть письма относится к разделу книги «Обучение для практики и учености» (S. 121—123). Ср. к этому письму статью Я. Гримма «О поэзии в праве» («*Von der Poesie im Recht*» 1815; RP: Darmstadt, 1963). Значительная часть работ Гримма посвящена единой для него сфере языка и права: *Deutsche Rechtsaltertümer*. Göttingen, 1828.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ЛЮДВИГА АХИМА ФОН АРНИМА
С ЯКОБОМ И ВИЛЬГЕЛЬМОМ ГРИММ

Перевод по: *Steig*, 3, 108—110 (5.IV 1811 г.); 116—120 (20.V 1811 г.); 123—125 (28.V 1811 г.); 134—136 (14.VII 1811 г.); 139—141 (конец июля 1811 г.); 142—143 (18.VIII 1811 г.); 224—225 (22.X 1812 г.); 234—238 (29.X 1812 г.); 250—251 (24.XII 1812 г.); 401—402 (21.X 1817 г.). На русском языке ранее публиковались краткие извлечения из переписки: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. Т. 3. М., 1967, с. 311—315; *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. М., 1980, с. 168—173.

Письмо от 5 апреля 1811 г.

Мнение Доцена — в статьях 1807—1809 гг., о различиях между миннезингерами и мейстерзингерами. Миннезингеры («певцы высокой любви») конца XII — начала XIV вв. и мейстерзингеры («певцы-мастера»), начиная с XIV в. с расцветом в XVI в., разделены социально: последние однозначно представляли бюргерские круги и, заимствуя тематику и строфику, поэтическую технику миннезингеров, существенно перестраивали, видоизменяли самую суть, задачи, содержание, направленность поэзии. В самом начале XIX в. исторический образ миннезингеров и мейстерзингеров был до крайности неопределенным.

² «Титурель» — фрагментарно сохранившийся эпос Вольфрама фон Эшенбаха (создан до 1219 г.), впервые, в 1810 г., изданный Доценом, который принимал текст за «доэшенбаховский». Принадлежность поэмы Вольфраму показал А.-В. Шлегель в рецензии доценовского издания (1811; см.: *Fambach*, 5, 611—634, и материалы: S. 635—649).

Романтики, говоря о «Титуреле» (см. ниже), нередко подразумевают «Младшего Титуреля» неизвестного автора, включившего в состав своей поэмы фрагменты Вольфрама. Этот созданный ок. 1270 г. «Младший Титурель» был издан в 1477 г. в Страсбурге вместе с «Парцивалем» под именем Вольфрама.

³ То есть одновременности «природной» и «искусной» поэзии, коллективной и личной и т. п.

⁴ «Мифология азиатского мира» (1810).

⁵ Имеется в виду книга Я. Гримма о мастерзингерах: *Über den altdutschen Meistergesang*. Göttingen, 1811.

⁶ Матф. 18, 20.

⁷ Грубые отзывы Фосса были напечатаны в «Morgenblatt <...>», 1808, 14.I и 25, 26.XI (см.: *Fambach*, 5, 18—20, а также: *FBA*, 9/1, 666—672).

⁸ «Немецкие сказания» братьев Гримм вышли в 1816—1818 гг.

⁹ Гомериды — здесь вообще народные эпические певцы.

¹⁰ Этим отрицанием противоположности, противоречия Арним противопоставляет себя всем основным направлениям немецкой философии своего времени.

Письмо от 20 мая 1811 г.

¹ «Ахиллеида» — начатый в пору особого увлечения греческой классикой (1799) эпос Гёте; начатое было опубликовано в собрании сочинений в 1808 г.

² Оба слова родственны.

³ «Басня показывает» (*греч.*) — слова, которыми вводится мораль в греческих баснях.

⁴ То есть слово *Kunstpoesie*.

⁵ См. выше в тексте «Примечание <...>» Арнима.

⁶ После смерти возлюбленного Сигуна всю жизнь свою проводит рядом с его телом. Упоминание об этом есть в «Парцивале» Вольфрама; рассказ — в «Младшем Титуреле».

⁷ Об истинности мифа — см. вступительную статью; ср. взгляд В. Гримма: «[...] все результаты, которые дает эпос, я утверждаю, суть фактическая истина» (письмо Савиньи от 16.XII 1812 г.— *Grimm — Sav.*, 122).

⁸ Ср.: *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры.— В кн.: *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник в честь В. Н. Лазарева*. М., 1973, с. 43—52.

Письмо от 28 мая 1811 г.

¹ *Grimm W.* *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*. Heidelberg, 1811.

² Предполагалось, что Арним напишет рецензию на книгу В. Гримма (много переводов оттуда он поместил в «Газете для отшельников»).

³ Популярное произведение Гёте — песня (1788) и баллада (1774). Первую уже Гердер включил в «Песни народов» как образцовую для немецкой поэзии. В. Гримм писал Арниму 6.V 1812 г.: «<...> и я все больше убеждаюсь в том, что маленькое стихотворение, как, например, «Фульский король», которое волнует, радует тысячи и, пусть на минуту, вселяет в людей уверенность в высшей жизни, принесло больше пользы, чем самая утонченная философия» (*Steig*, 3, 189).

⁴ См. помещенный у нас отрывок из «Мифологии азиатского мира».

Письмо от 14 июля 1811 г.

¹ Похрапывает и добрейший Гомер (лат., по Горацию).

² См. примеч. 10 к статье Арнима «О народной поэзии».

³ Другими словами, по всей Германии.

⁴ «Песнь рейтаров» опубликована в 1798 г. и вошла в драму «Лагерь Валленштейна».

⁵ «Бедность, богатство, прегрешение и покаяние графини Долорес» — роман Арнима (1810). Арним был крайне раздосадован резко критическими отзывами о романе своих друзей, в частности Я. Гримма (письма последнего от 24.IX и 27.X 1810 г. — *Steig*, 3, 72—73, 77—80; *Fambach*, 5, 595—599). Напротив, В. Гримм дал аккуратную и внимательную рецензию в «Гейдельбергских ежегодниках» (1810; *Grimm W. Kleinere Schriften. Bd. 1. Berlin, 1881, S. 289—297, и Fambach, 5, 585—590, и материалы: S. 590—610*).

Письмо конца июля 1811 г.

¹ То есть идею закономерно-последовательного роста и развития мифов.

² Видимо, имеется в виду издание 1807 г. (предшествовавшее «критическому изданию» 1810 г.) — модернизированный орфографически и отчасти лексически полуперевод-полуиздание текста «Песни о нибелунгах».

³ В 1811 г. фон дер Хаген издал «Книгу героев» — собрание немецких героических поэм, — следуя принципам издания «Песни о нибелунгах» 1807 г.

⁴ *Volkslieder. Berlin, 1778—1789.*

⁵ Я. Гримм решительно отрицал возможность и допустимость переводов (см. выше примеч. 1 к письму Я. Гримма Брентано).

⁶ С 1799 по 1810 г. в Берлине вышло девять томов перевода А.-В. Шлегеля, который стал классическим и позднее был дополнен переводами под редакцией Л. Тика. Гримм же имеет в виду предпри-

нятую в 1809—1810 гг. поспешную попытку дополнить издание Шлегеля — в Берлине вышло три тома переводов, выполненных второстепенными авторами. Тогда же в Тюбингене начало выходить другое издание Шекспира, предпринятое Фоссом и двумя его сыновьями, — «гейдельбергское» издание (в 3-х т., 1810—1815).

Письмо от 22 октября 1812 г.

¹ Этот средневековый немецкий эпос Я. Гримм издал с обширным предисловием лишь в 1834 г.

² Вымыслы — *Erfindungen*.

³ Творчество — *Erfindung*.

⁴ В 1801—1819 гг. Боутервек выпустил 12 томов своей «Истории поэзии и красноречия с конца XIII столетия», серьезной, но чуждой романтическим исканиям работы, входившей в состав монументального гёттингенского издания «История искусств и наук с возобновления их до конца XVIII века».

Письмо от 29 октября 1812 г.

¹ Ср. примеч. 7 к письму от 20.V 1811 г.

² Канне — одна из самых фантастических фигур этой эпохи, лингвист-фантазер, мифолог и позднее философ-мистик; в это время состоял профессором истории в Нюрнберге и незадолго до того, в 1811 г., издал книгу «Пантеум древнейшей натурфилософии. Религия всех народов».

³ Вымысел — *Erfindung*.

⁴ Радлоф — профессор в Бонне; языковед, скорее, педантического толка.

⁵ Прекрасные сказки Брентано, из которых при жизни поэта не было издано почти ничего, отнюдь не предназначались для детей; пронизанные литературно-сатирическими мотивами, они, при всем романтическом своеволии, в то же время представляли собою подлинный апофеоз творческой стихии народа (в соответствии с литературной основой они составили два цикла — немецкий и итальянский). Все предположения Я. Гримма касательно этих сказок беспочвенны. В письмах Арнима и Я. Гримма речь о сказках Брентано заходит несколько раз (*Steig*, 3, 211, 219, 223; *Brentano W*, 3, 1071—1072; Арним 22.X 1812 г.: «<...> не кокетничанье, но внутренний порыв — в том, что они сложились именно так»).

⁶ «Сказки» братьев Гримм вышли в свет в 1812—1813 гг. Уверенность Гримма в том, что все эти сказки рассказывались уже много веков тому назад, безосновательна, иллюзорна, — в сборник попали пересказы даже литературных сказок нового времени. Вообще, как показал Г. Рёллеке (см., например: *Rölleke H. Die Brüder Grimm in Spinnstuben* [...]. — *Auuga*, 1983, Bd. 43, S. 160—168), деятельность братьев Гримм —

издателей «Сказок» мало похожа на деятельность фольклориста-собира-
теля в обычном понимании.

Письмо от 24 декабря 1812 г.

¹ Слова в квадратных скобках добавлены для ясности.

² Составление — *Erfindung*.

³ Ср. об этом письмо Целтера Гёте (2. V 1808 г.) в книге: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М., 1981, с. 239—241.

Письмо от 21 октября 1817 г.

¹ Это письмо — ответ на письма Я. Гримма от 3. VIII и 12. X 1817 г. Речь шла о романе Арнима «Хранители короны» (т. 1, 1817), о соотношении истории и романа.

² Рамлер взят как пример поэта — педанта и рационалиста.

³ Гримм, в частности, писал Арниму: «Признаюсь, я считаю заблуждением то, что называют романом, заблуждением, которому наша эпоха предается немногим менее ста лет, потому что французы ввели в обиход этот жанр, а прежде существовали лишь история и легенда, и даже все хорошие новеллы основываются на реальных событиях. В пользу такого взгляда говорит и то важное обстоятельство, что древние, греки и римляне не имели представления о выдуманных историях, как и в немецком языке нет для них особого наименования» (*Steig* 3, 399).

⁴ «Папесса Иоанна» — драма Арнима, изданная посмертно (1846); первоначальный вариант — в составе романа «Бедность, богатство, прегрешение и раскаяние графини Долорес». По Штейгу, Арним осуществил свое намерение, выведя образ филолога Шпигельгланца. Напомним, что ранние занятия Арнима физикой и химией дали заметные результаты (1799—1800), но вдруг резко сменились равнодушием и даже неприязненностью к науке.

⁵ *Haller K. L. von. Restauration der Staats-Wissenschaft oder Theorie des natürlich-geselligen Zustands. Bd. 1—4. Winterthur, 1816—1820.* В. Гримм писал Арниму о Галлере (12.X 1817 г.): «Науку о государстве» Галлера я прочитал,— отраден живой взгляд на то, что прежде всего необходимо нам теперь,— семейная жизнь, любовь, верность, кроме того, отрадны все те места, где он вскрывает неисторические и пагубные попытки выпрямлять — предпринимаемые и сверху и снизу. <...> Утомительны повторы, и, к сожалению, у него нет представления о народе как целом, а французскую революцию он изображает как следствие деятельности несуразных тайных обществ» (*Steig*, 3, 397). Критические замечания Савиньи о Галлере в письме Я. Гримму от 29.XII 1817 г.: *Stoll* 2, 241. Уничтожающий анализ дан Гегелем в «Философии права» (см.: *Liedke H. R. The German Romantics and Karl Ludwig von Hal-*

ler's Doctrines of European Restoration.— Journal of English and American Philology, 1958, vol. 57, p. 371—393; см. также: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч.1. Томск, 1978, с. 509—518).

ЙОЗЕФ ФОН ЭЙХЕНДОРФ

[НАРОДНАЯ ПЕСНЯ]

Перевод по: Е, 3, 646—650.

Отрывок из книги Эйхендорфа «История поэтической литературы Германии» (1857; вышла в свет в декабре 1856 г.); переиздавалась в 1861 и 1866 гг.; составляет том 9 (1970) историко-критического издания сочинений Эйхендорфа. Этот отрывок (заголовок дан нами) подытоживает исконно романтический взгляд на немецкую песню (с некоторыми индивидуальными акцентами), который был сохранен Эйхендорфом в течение полувека.

¹ Гёте, Эгмонт, д. III, сц. 2. Пер. И. Миримского.

² Знаменитые сражения 1386 и 1476 гг., в которых швейцарцы отстаивали свою независимость.

³ Этот и следующий отрывки заимствованы Эйхендорфом из книги: *Vilmar A. F. Chr. Geschichte der deutschen National-Literatur*. 3. Aufl. Bd. 1—2. Marburg, Leipzig, 1848.

⁴ «Революция» здесь в первоначальном значении — круговращение.

⁵ То есть высокохудожественную лирику XIII—XIV вв., эпохи «миннезанга» («поэзии любви») — «высшей любви, которая обнимает весь мир, восседает на престоле земли и неба, которая — повсюду, кроме ада» (Е 3, 583; цитата из Гервинуса).

⁶ В 1529 г. Сулейман II взял в осаду Вену.

⁷ Эйхендорф цитирует Гретера по «Истории литературы» Г.-Г. Гервинуса (1835—1842).

⁸ Сборник, изданный в 1778—1779 гг.

⁹ Окраинные австрийские земли.

Раздел III

ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ

Издание работ, заметок, писем художника — HS — было предпринято его братом Даниэлем; о принципах этого издания см.: *Traeger*, 22—23. См. дополняющие публикации: *Runge Ph. O. Briefe in der Urfassung* / Hrsg. von K. F. Degner. Berlin, 1940; *Phillipp Otto Runges Briefwechsel mit*

Johann Wolfgang von Goethe / Hrsg. von H. Frhrn. von Maltzahn. Weimar, 1940; *Brentano C., Runge Ph. O. Briefwechsel* / Hrsg. von K. Feilchenfeldt. Frankfurt a. M., 1974; см. также: *Runge Ph. O. Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst* Hrsg. von H. Gärtner. Leipzig, 1978. 2. Aufl. 1983.; *Runge Ph. O. Briefe und Schriften* / Hrsg. von P. Betthausen. Berlin, 1981. В русском переводе избранные тексты Рунге см. в издании: *Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1967, с. 388—405. Предисл. М. Я. Либмана. Пер. Д. Г. Аркиной.*

В настоящем издании из писем и другие записи Рунге переведены по HS: I—2, 116; II—1, 7—16; III—2, 124—126; IV—1, 223; V—1, 223; VI—1, 19—23; VII—2, 182—183; VIII—1, 31—33; IX—1, 36—37; X—1, 42—45; XI—1, 60—61; XII—1, 63—64; XIII—1, 66; XIV—1, 76—77; XV—1, 82; XVI—1, 77—81.

I.

Письмо из Дрездена другу художника в Гамбург.

¹ Начиная с 1799 г. Гёте и Мейер устраивали в Веймаре ежегодные выставки-конкурсы (см.: *Scheidig W. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799—1805. Weimar, 1958*). Как и в журнале «Пропилеи» (1798—1800), Гёте отстаивал здесь принципы опирающегося на греческую пластику классицизма и при помощи выставок надеялся распространить среди художников вкус к классической гармонии. Предлагавшиеся для конкурсов сюжеты были ориентированы на мифологическую героиню.

² Картина «Триумф Амура» (1802; Гамбург; *Traeger, № 233; Hofmann № 127*).

II.

¹ Юпитер Олимпийский — не дошедшая в оригинале знаменитая статуя Зевса работы Фидия, считавшаяся одним из семи чудес света (Павсаний, V, II, 1—10; Страбон, VIII 353—354).

² Фреска Микеланджело в Сикстинской капелле в Риме (1536—1541).

³ «Триумф Амура» (см. выше).

⁴ Рунге вновь думает здесь о Страшном суде и о фреске Микеланджело.

⁵ Матф. 5, 8.

⁶ Галиматъя — так Рунге называл классицистическую программу Гёте—Мейера; об отношении к ней Рунге см.: *Einem H. von. Philipp Otto Runge und Goethe. Zu Runges 200. Geburtstag.— JbFDH 1977, 92—98*. В феврале 1802 г. Рунге писал: «Художественная выставка в Веймаре и все тамошнее направление движутся решительно неверным путем, на каком невозможно произвести что-либо хорошее. <...> Художественные

создания всех времен яснее всего показывают нам, как изменилось человечество, так что прежнее никогда не возвращалось вновь; как же можем мы прийти к несчастной идее вновь вызвать из небытия древнее искусство?! В искусстве Египта мы видим род человеческий неподатливым, неотесанным, железным. Греки стали воспринимать свою религию сердцем, и она разрешилась творениями искусства. Микеланджело представил высочайшую точку композиции [то есть развития исторического жанра], его «Страшный суд» — межевой камень исторической композиции, уже Рафаэль создал немало такого, что нельзя рассматривать как историческую композицию, его дрезденская «Мадонна» [«Сикстинская мадонна»] — это только чувство, выраженное посредством столь знакомых образов, после него уже не появлялось ничего исторического в собственном смысле слова, любая красивая композиция уже склоняется к пейзажу» (HS, 1, 5—6).

⁷ В письме (февраль 1802 г.) Рунге характеризует тенденцию современного искусства словами: «Все тяготеет к пейзажу» (HS 1, 7); ср. примеч. 6.

⁸ «...Картина Рафаэля <...> склоняется к пейзажу...». См. выше, примеч. 6 и 7. Картина Рафаэля — «Сикстинская мадонна» (1515—1519, Дрезден). Об этой картине в истории немецкого романтизма см.: *Putschner M. Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung.* Tübingen, 1956, а также: *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля.— *Сов. искусствознание* 79. М., 1980, № 2, с. 207—237.

⁹ Здесь и далее Рунге повторяет распространенные мотивы протестантской полемики против католицизма; «четвертая» ипостась — дева Мария.

¹⁰ Представление о мировом древе, которое у Рунге постоянно выявлено (ср. «Времена»), вообще оживает в репертуаре мифологем романтизма (например, у Гёрреса).

III.

Письмо адресовано соученику Рунге по Копенгагенской академии.

¹ История понимается как объективный сюжет, весьма широко.

² «Двойное существование» — в душе и в произведении.

³ Грасси — с 1799 по 1816 г. проф. Дрезденской академии (*Neidhardt* 366; *Thieme-Becker* 14, 537—541); весьма впечатляющая его работа («Портрет Терезы Сандомирской в облике Гебы», 1807) хранится в Львовской картинной галерее (в 1982 г. была представлена на выставке «Античность в европейской живописи XV — начала XX в.»; Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина). Ниже — Шенау, дрезденский пейзажист; Графф — видный живописец-портретист второй половины XVIII в. (в Дрездене с 1766 г.). О живописи в Дрезденской академии в эти годы

см.: *Neidhardt*, 12—48. Дрезденским профессорам Рунге дает характеристику в письме Бёнделью от 18.X 1801 г. (HS, 2, 104—105): у Грасси отсутствует душа, зато ее найдешь в Граффе, которого Рунге сравнивает с копенгагенским художником Йенсом Юлем; Гартман соединяет ясную и красивую теорию с солидной практикой, а Кленгель и Мехау — «двое лучших из наших ныне здравствующих пейзажистов».

IV.

¹ «Урок соловья», картина, над первым вариантом которой (*Traeger*, № 248) Рунге тогда работал (первый вариант погиб; второй: *Traeger*, № 301, *Hofmann*, № 137). В основе сюжета — ода Клопштока «Урок» (1775); в письме брату (4.IV 1802 г.) Рунге просит прислать ему «оду Клопштока, где соловей учит петь своих птенцов; я собираюсь так быстро и так тщательно, как только смогу, выполнить эту композицию», HS, 2, 123). На овале, окружающем центральную часть картины (2-й вариант), написаны стихи из оды: «Сладостной флейтой пой сначала, то громче, то тише, пой, пока вдалеке не затихнет звук твоей флейты. А потом затруби, чтобы гулко вёрхом дерев лес тебе вторил, потом сладостной флейтой запой, пока не затихнут звуки в бутончиках розы» (*Klopstock F. G. SW. Bd. 4. Leipzig, 1854, S. 235—236*). В письме от 7.XI 1801 г. Рунге разъяснял брату: «Идея — соловей, учащий петь своих птенцов, по Клопштоку. Однако это не только соловей, но, как видишь, и Психея, супруга Амура, с маленьким амурчиком» (HS, 1, 223); в письме от 4.VIII 1802 г.: «Меня идея Клопштока устраивает только в том, что поет у него Орфея [царица соловьев у Клопштока — приведенные строки оды], все же остальное, вообще говоря, сюда не относится» (HS, 1, 223—224).

² Барельеф — барельефом Рунге называет здесь все обрамление центральной, «сюжетной» части картины — выполненное в манере гризайля, создающей впечатление объемности.

VI.

¹ Задуманная Рунге картина «Источник» не была исполнена; см. ее мотивы (пальцы руки, играющей струями вод) в картине «Мать у источника» (1804; *Traeger*, № 298; картина погибла) и «Источник и поэт» (рисунок 1805 г.; *Traeger*, № 323, *Hofmann*, № 152). Об отказе от своего замысла Рунге написал брату 28.XII 1802 г.: «Я не считаю возможным прокормиться одними большими работами вроде «Источника». Это все обширные умозрительные замыслы, но из них без труда возникает множество иных идей, и чем глубже такая точка, тем больше идей воспроизойдет. Я прямо-таки заставляю себя пугаться: а вдруг все это — ложное? — и все-таки никак не могу проникнуться страхом» (HS, 2, 190). О мотиве источника у Рунге см. исследование Ф. Мутмана; оно пред-

ставляет собою искусствоведческий комментарий с грандиозным охватом исторического материала: *Muthmann F. Mutter und Quelle. Studien zur Quellenverehrung im Altertum und im Mittelalter.* Basel, 1975 (о Рунге спец. гл. I, XIII, S. 1—24, 436—446). Ф. Мутман отмечает особое значение для Рунге Я. Бёме, с которым его познакомил Л. Тик, и часто встречающейся у него мифологемы источника.

² Ио. 1, 5. О «сожженной земле» вследствие грехопадения Люцифера в «Утренней заре на восходе» Я. Бёме (1612) говорится в гл. 16 (особ. § 57—75) и гл. 19 (§ 28): «Иное же небо есть сей мир, в котором царем был Люцифер; он поджег внешнее порождение в природе — и это есть гнев господень, и [этот мир] не может именоваться богом или небом, но есть погибель»; однако «внутреннее порождение», не затронутое этим пожаром — гневом, — «сходится в своем качестве с небом над нами» (гл. 19, § 26; см.: *Böhme J. Morgenröthe im Aufgang.* Amsterdam, 1682, S. 234; ср. также гл. 23, § 98).

³ Тройственность цвета — три основных цвета; ср. в письме от 26.IX 1806: «Свет затем смотрит в мир, чтобы проникать тьму, и истечением света являются три цвета, славящих господа от века и до века. Нам, в нашем ограниченном существовании, они являются под видом красного, голубого и желтого <...>» (HS, 1, 100).

⁴ Исх. 20, 4.

VIII.

Цикл «Времен» занимал Рунге все оставшиеся годы его жизни; работа протекала несколькими стадиями (см.: *Traeger*, 188—192, *Hofmann*, 46—52), начиная с конца 1802 г. Уже в 1803 г. Рунге подготовил вариант цикла для гравирования (*Traeger*, № 280—283, *Hofmann*, № 169—172); гравюры изданы Пертесом в Гамбурге в 1806 г. и вторично в 1807 г. (см. рецензию Гёрреса в нашем издании и комментарий к ней).

IX.

Рунге показал Тику рисунки из цикла «Времен» в раннем варианте. Впечатление, испытанное Тиком, вполне обосновано: «Времена» Рунге — это творения, заложившие фундамент немецкого романтического изобразительного искусства, не простая игра мысли, как в «Фантазиях об искусстве» Тика и Вакенродера, но воплощенное создание, правда, лишь самое начало, над которым художнику суждено было подняться высоко» (*Einem H. von.* Op. cit. [см. выше примеч. 6 к письму II], S. 97—98).

X.

¹ Схема развития церковной музыки, какую набрасывает здесь Рунге, в основных чертах отвечает той, которую с музыковедческим

и музыкально-историческим обоснованием излагал десятилетием позже Э.-Т.-А. Гофман в статье «О старинной и новой церковной музыке» (1814; см. рус. пер. в книге: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Изд. 2-е Т. 2. М., 1983, с. 8—32). Статья Гофмана — документ распространявшегося в те годы реставрационного движения («цецилианства»), означавшего возврат к идеалу старинной музыки (особенно Палестрины), с ее простотой, гармонией, благозвучием (в параллель к идеалам назарейских художников, стремившихся к благочестивой простоте искусства перед Рафаэлем), — высказывания Рунге указывают на тот накопившийся в сознании обычных слушателей потенциал, который и нашел чуть позже выход в цецилианстве. Сам не подозревая о том, Рунге сходится с большинством своих современников даже в частности, например в сугубой недооценке поздних ораторий Гайдна, где среди единомышленников Рунге можно найти, с одной стороны, музыкантов-практиков, а с другой — философа Шеллинга.

² «Книгой героев» называли различные по составу собрания немецких средневековых героических песен. «Песня о нибелунгах», к которой романтики проявили самый живой интерес, была к этому времени издана крайне несовершененно. Сведения Рунге о старонемецкой поэзии идут от Тика, который как раз в 1803 г. издал — из чисто поэтических побуждений — тексты миннезингеров, книгу, к которой Рунге рисовал виньетки (*Traeger*, № 259—264; *Minnesinger aus dem Schwäbischen Zeitalter*. Berlin, 1805).

³ Баллада Шиллера (1797).

⁴ В «Коте в сапогах» (1797).

⁵ Ср. 1 Кор. 15, 44.

⁶ Ср. Быт. 3, 15. К толкованию этих слов у Рунге ср. «Об означении сущего» Бёме (гл. 8, § 51—52): *Böhme J. De signatura rerum*. Amsterdam, 1682, S. 84—85; ср.: *Kayser W. Böhmes Natursprachenlehre und ihre Grundlagen*.— *Euphorion*, 1930, Bd. 31, S. 521—562.

⁷ Ио. 16, 21.

XI.

¹ Ср. Ио. 1, 10.

² О различении «прозрачных» и «непрозрачных» красок у Рунге см.: *Traeger* 56—57. Относительно философско-эстетического смысла такого различения см. запись Рунге от 2.XII 1809 г.: «Прозрачное и непрозрачное соотносятся как идеальное и реальное. В прозрачном количестве цвета благодаря свету является чистая идея наличествующего цветового качества. В бесцветном прозрачном количестве на грани призмы является идея всех цветов <...>» (HS, 1, 164), а Д. Рунге приводит в этом месте натурфилософскую схему художника (*Traeger*, № 522), на которой представлена противоположность идеального и реального, с

идеальным сопоставлена любовь как единство дуалистического — мужского и женского начал, мужской и женской страсти (здесь и цветовая символика). Еще яснее натурфилософский, в духе Бёме, смысл различения прозрачного и непрозрачного становится благодаря следующему замечанию Рунге (2.XII 1809 г.): «Как глубина прозрачного, прозрачной краски сладострастно соединяет с собою свет, даже делается наконец единой с ним, так черное вступает в борьбу со светом» (HS, 1, 164). Как отмечает Трегер (*Traeger*, 57), суждения Рунге о прозрачности краски имеют прямое отношение к реальности искусства: эффектом глубины краски Рунге, по всей видимости, пользовался сознательно, прежде всего в акварелях. Вообще для того времени характерен интерес к прозрачной, просвечивающей живописи — так это было в диорамах, подсвечиваемых сзади, К.-Ф. Шинкеля, затем в опытах Фридриха 1830-х гг.; ср. о прозрачности краски у Гёте (ВА, 20, 237). В конечном же счете символика прозрачного и непрозрачного у Рунге вписывается в натурфилософскую картину материально-духовного единства бытия и его прорастающих друг друга слоев: «В непрозрачной материи, если она смешана с водой, откровение цвета совершается в образе растительности, так что то, что с прозрачной происходит мгновенно, здесь достигается со временем и под его влиянием» (16.IV 1810 г.; HS, 1, 164—165). Цветы на картинах и рисунках Рунге — знаки борьбы и творчества, совершающихся в природе: «Свет своим живым огнем все глубже и глубже проникает, впитывается в мрачное тело нашей Земли, которая точно так же чаёт искупления от своего страха, как мы сами томимся по освобождению от своего бренного тела. Когда во всем своем блеске восходит Солнце, на земле зажигается в воде яркими, прозрачными цветами (Blumen) растительность, и созревают плоды ради новой жизни, и тело переходящее (семя) производит большее благодеяние, дабы рождала Земля все более прекрасные и высокие краски; то же самое и человек: слово его — семя, которое он носит в себе ради потомства, но смерть его — оплодотворение мира и свет, светящийся во мраке» (письма Байеру от 26.IX 1806; HS 1, 102).

³ Ср. Ио. 12, 24, а также Лук. 8, 17, 12, 2; Матф. 10, 26.

ХII.

Письмо адресовано гейдельбергскому издателю.

¹ Это замечание, подчеркивающее существенность диалекта и конкретной формы существования народной песни, созвучно критическим возражениям братьев Гримм.

² Две сказки Рунге, «О можжевелевом дереве» и «О рыбаке и его жене» (сюжет «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина), написанные на одном из диалектов нижненемецкого, были опубликованы: первая — в «Газете для отшельников», № 29 и 30, обе — в «Сказках» братьев

Гримм, а также в NS 1, 424—435. Они вошли в сокровищницу немецкой литературы.

XIII.

Письмо обращено к Карлу Шильденеру в Грейфсвальде, писавшему об искусстве (известен по литературе о Фридрихе и Рунге).

XIV.

Адресат письма — преподаватель рисования в Грейфсвальдском университете, первый учитель Фридриха.

¹ В это время Рунге стал служить в конторе торговой фирмы своего брата в Гамбурге.

XVI.

¹ Отголоски эстетических споров о том, что важнее для литературного (в частности, драматического) произведения — характеры, которые раскрываются в действии, или сюжетная коллизия, влекущая за собой известные характеры. Для Рунге «характерность» есть язык внутреннего, его выражение, форма — облик сущности: художник, сопоставляя на плоскости характерные знаки, создает выражение некоторого целостного смысла.

² Речь идет не только о той более частной тенденции к изучению человеческой личности во взаимосвязи внешнего и внутреннего, характера и лица и т. п., которая выразилась во «Физиогномических фрагментах» Лафатера (1775—1778), создававшихся при участии Гёте, но о тенденции всеобъемлющей, стоявшей за всем этим, — к раскрытию психологического внутреннего мира людей во всем его многообразии. Для Рунге же «человеческое» начало отчасти растворяется в живом бытии мира и природы, как бы человеческих, одушевленных по своему существу: мир — хранилище внутреннего, тайных энергий, бытия, наделенного свойствами души, органики, роста, и само искусство, задумывающееся над «означением сущего», есть, можно сказать, физиогномика такого внутреннего бытия (всех вещей, всего существующего, Земли, космоса и т. д.).

³ Круг (и шар) — фигура, выражающая у Рунге равновесие в пределах бытия; ср. сказанное выше о том, что «и Земля уклонилась от круга». Рунге и здесь близок натурфилософии и ее мифологемам; ср.: «Сфера — <...> самая совершенная форма, ибо она — праформа, божественная форма. <...> Универсум — шар, и все, что в универсуме целостно, — шар. <...> Изначальная сфера — вращается. <...> Всякое движение кругообразно. <...> Всякая вещь пребывает в непрерывном вращении»; форма организма — сфера, идея которой есть идея точки, то есть «бесконечно малой сферы» (*Oken L. Lehrbuch der Naturphilo-*

sophie, 1809. Цит. по кн.: *Romantische Naturphilosophie*. Bd. 3, Jena, 1926, S. 16.

⁴ У волынки обычно три трубки, из которых одна постоянно издает (один и тот же) основной тон, а вторая — квинту к нему. Рунге хочет сказать, что как неумелый исполнитель на волынке не может уравновесить мелодию и звучание основного тона, так и художники, которых он имеет в виду, не способны органически связывать древнее и новое, прежний идеал и современное искусство.

ХЕНРИК СТЕФФЕНС

Статья Стеффенса о Рунге заимствована из его воспоминаний: *Steffens H. Was ich erlebte*. Bd 4. Breslau, 1840—1844, S. 335—365; см. также: *Steffens H. Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik/Hrsg. von F. Gundelfinger [Gundolf]*. Jena, 1908, S. 248—260.

Об отношениях Стеффенса и Рунге см.: *Traeger* 15 (и по указателю). Стеффенс и Рунге познакомились летом 1801 г. в Дрездене.

¹ На фронтиспise помещена литография О. Спектера по «Автопортрету в голубом сюртуке» (1805; Гамбург; *Traeger*, № 302, Hofmann, № 243).

² См. выше примеч. 2 к письму XIII.

³ «Оптикой» Стеффенс называет здесь «Учение о цвете» Гёте (1810). Здесь, в конце первого тома («Дидактическая часть»), Гёте приводит письмо Рунге к нему (5.VII 1806 г.). Об отношениях Гёте и Рунге помимо указанной статьи Г. Эйнема (см. примеч. 6 к письму II) см.: *Traeger*, 170—172. «Учение о цвете» Гёте вышло в один год с «Цветовой сферой» Рунге («Farben-Kugel», Hamburg, 1810; полное заглавие: «Цветовая сфера, или Конструкция соотношения всех смешанных цветов и их родственных связей, с приложением опыта выведения гармонии в соположении красок; вкупе с трактатом о значении красок в природе проф. Хенрика Стеффенса»). С содержанием этой работы Рунге Гёте был знаком еще до выхода ее в свет; между Рунге и Гёте велась достаточно интенсивная переписка (изданная полностью в 1940 г. Г. Мальцаном), приведшая к сближению теоретических взглядов обоих; в «Учении о цвете» Гёте писал о Рунге как «о талантливом живописце, молодом человеке, который, не будучи осведомленным о моих начинаниях, благодаря предрасположенности, опытам и размышлению оказался на тех же, что и я, путях» (Goethe. Werke. Vollst. Ausgabe letzter Hand. Bd. 52, Stuttgart, Tübingen, 1833, S. 360); при своем более чем настороженном отношении к романтизму в искусстве Гёте был убежден последовательностью художественных замыслов Рунге. Вместе с письмом от 19.IV 1808 г. (опубликовано Г. Мальцаном) Рунге посылал Гёте для просмотра значительное число рисунков,

в том числе цикл «Времен», рисунки к «Сыновьям Гаймона», к «Отдыху на пути в Египет» и, возможно, третий эскиз нового варианта «Утра», предназначенный для Стеффенса,— см.: *Traeger*, № 395, *Hofmann*, № 185; само письмо содержит подробное толкование «Утра»; ср. в «Анналах» Гёте запись впечатлений от присланных листов: «Рунге, чьи нежные, деликатные, благие начинания нашли у нас добрый прием, послал мне оригиналы рисунков к «Временам», которые, как бы точно и тщательно ни гравировать их, естественностью и непосредственностью своего выражения доказывают немалые преимущества. Были приложены и иные, в основном законченные наполовину контурные рисунки не меньшей ценности. Все было отправлено назад с благодарностью, хотя, не будь то бесцеремонностью, мы многое охотно сохранили бы в наших собраниях в память о замечательном таланте» (BA, 16, 214). О Рунге и Гёте см.: *Berthel K. Kunst und Kanon. Zu Philipp Otto Runges Begegnung mit Goethe.*— *Impulse*. Berlin, Weimar, 1985, Folge 8, S. 171—189.

⁴ См. статью Гёрреса в нашем издании.

⁵ Рунге мог быть недоволен вариантами 1802—1803 гг. Более позднее изображение — названный в примеч. 3 рисунок *Traeger*, № 395 (1808; Берлин).

⁶ Существуют две картины — так называемое «Малое Утро» (1808; Гамбург; *Traeger*, № 414, *Hofmann*, № 189) и «Большое Утро» (1809; Гамбург; *Traeger*, № 497, *Hofmann*, № 200), дошедшее в поврежденном состоянии; та и другая работы предвзяли еще более монументальный вариант, исполнить который помешала художнику смерть.

⁷ Литография Э. и О. Спектера была издана Пертесом в 1825 г. (HS 1, 232; ср. *Traeger*, № 395/1).

⁸ Детство, младенческая пора нередко выступает для романтических мыслителей как золотая пора невинности, беспорочности — почти всегда в прямую противоположность модерну, югендстилю, хотя он и подхватил много мотивов Рунге; ср. *Traeger*, 192: «В конечном счете представляется, что югендстиль вышел из тематической и иконографической субстанции художественного мифа о природе, какому в Германии положил начало Рунге своими «Временами». Ср. у Новалиса в афоризмах цикла «Цветочная пыльца» (1798): «Где дети, там золотой век» (№ 97; *Nov.*, 2, 33); «Любая ступень пластического образования начинается с детства. Поэтому наиболее сложившийся земной человек столь подобен ребенку» (№ 50; *Nov.*, 2, 23). Уместно привести развернутые суждения Стеффенса, относящиеся к сентябрю 1801 г.: «Не есть ли младенец истиннейший идеалист? Кто самого себя видит ребенком, тот не может не почувствовать этого. Самого себя, со своими собственными чувствами и желаниями видишь тогда среди незнакомых людей,— и все же как интимно близок ты к ним. Этот идеализм детства и трогает

нас столь несказанно, он окружает детей тайной, чудесной магией. Кто способен на самом деле, по-настоящему, видеть детей — потому что большинство людей утратили свое детство настолько, что в детях видят все тех же взрослых, только поменьше ростом,— тот словно непроизвольно тянется к этим таинственным существам. Дитя представляется тому чудесным гением, увлекающим его за собой тайными чарами. Не возникает ли естественная история, история человека заново — с каждым родившимся на свет человеком? Не обращается ли к нам изнутри прелестного, вечно переменчивого облика извечная тайна? Каждое дитя — это новый неизъяснимый шифр природы, посредством которого она постепенно раскрывает нам себя. Тот же, кто рано утратил внутренний зародыш священного, загадку невыразимую,— кто рано вышел изнутри себя, чтобы созерцать себя глазами иных,— тот принес себя в жертву, стал другом толпы, предал сам себя, он принадлежит своему времени, а время держит его в плену, ибо, выйдя из рая своего внутреннего мира, он изъял из него и своего ангела-хранителя, который уж никогда не вернется к нему назад.

Когда стоишь в людской толпе, связанной путаными отношениями чахоточной эпохи, в толпе сплетенной, где всякий лишь телесная оболочка дитяти, принесенного в жертву Молоху времени,— тогда златокудрое дитя представляется словно образом и подобием высшего мастера. Дух зла, шествующий через историю, от века кланется извести мир детей. Ибо всякий человек рождается как подобие божие. <...>

Детство мира, отдаленнейшая пора первозданности, словно забытая песнь перед нами. Тогда ликующие хоры существ божественных, господних звонов, разносились по земле. Но победил сатана, люди возжелали всего коснуться, все потрогать <...> струны постепенно умолкали, и все теснее связывали людей цепи, мрачная тишина воцарилась на земле, хмурая ясность скорбно глядела из глубины, основалось царство земное — идол воссел на троне, его нарекли рассудком. <...>

И с той самой поры блуждают по земле, бесприютные, звуки господни, стремясь вновь обрести свою родину среди людей. Тысячи людей не слышат их, ибо глубокий омут влечет людей — сердца их окаменели, омертвели нервы. Но слышат сотни <...> и чают величия царства божия, но все громче зов из глубины омута <...>. Лишь немногие, томясь, взирают на Восток <...> и вслушиваются благоговейно — не услышат ли священный звук. Тогда и слышат его <...>» (цит. по первой публикации: *Paul F. Vier Briefe und ein philosophisches Fragment von Heinrich Steffens.*— *Euphorion*, 1973, Bd 67, S. 194—195).

Ср. у Баадера: «<...> обращаю внимание ваше на то, что, к примеру, невинность ребенка, видимо, потому и постольку влечет нас к себе, поскольку мы замечаем в ней отсутствие самости, то есть бесполость,

несамовольность животного, подобно тому как даже в любящих женщинах, если это натуры благородные, мы видим проявления печали разделенностью душ вследствие различия полов (так и невеста в «Песни песней» восклицает: «Кто бы сделал тебя моим братом!» [пер. И. Дьяконова])» («*Fermenta cognitionis*», IV, § 22; SW, 2, 314).

⁹ Рассказ об этом у Диогена Лаэртского (IX, 11, 68).

АДАМ МЮЛЛЕР

Перевод по изданию: М 2, 188—190. Впервые опубликовано в издававшемся А. Мюллером и Г. фон Клейстом журнале «Феб» («*Phöbus*», № 4, 5, апрель, май; RP: München, 1924; Hrsg. von H. Sembdner. Stuttgart/Darmstadt, 1959; 1965); переиздано также в DLE, 12, 196—198, и других изданиях.

Созданная в наиболее плодотворную пору писательской деятельности Мюллера, статья о пейзажной живописи относится к числу его наиболее совершенных по мысли и стилю произведений (об оценке и влиянии этой статьи в тогдашней литературе см.: М 2, 525—526). В критической литературе статья прочитывалась не всегда верно. Р. Штейг полагал: «Он [Мюллер] мог иметь в виду лишь дрезденского живописца Фридриха, находившегося тогда на подъеме» (*Steig R. Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe*. Berlin, Stuttgart, 1901, S. 251); О. Вальцель, присоединяясь к Штейгу, писал, что статья Мюллера написана в защиту Фридриха (*Walzel O. Romantisches*. Bonn, 1934, S. 147). Подобный взгляд бесоснователен: Фридрих в это время был недостаточно известен, только недавно начал писать маслом, и тем более его не от кого было защищать. Очень скоро положение изменилось, в начале 1809 г. разгорелся спор вокруг его «Теченского алтаря», и «Феб» в своих последних, сильно запоздавших номерах (за 1808 г.) действительно успел выступить в его пользу (см. ниже примеч. к текстам Фридриха). Поэтому правильнее более осторожно сказать вместе с Г. Эйнемом: «Имя Фридриха не встречается в этой статье. Однако она читается как обоснование искусства Фридриха» (*Einem H. von. Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik*. München, 1978, S. 94). Еще правильнее поставить ее в связь с замечательно точным утверждением Рунге: «Все тяготеет к пейзажу» (HS, 1, 7; 1802). Статью Мюллера можно рассматривать как высокопоэтическое выражение такой тяги к пейзажу — общей тенденции эпохи. При ближайшем рассмотрении можно убедиться в том, что само видение ландшафта у Мюллера иное по сравнению с Фридрихом, что Мюллер переосмысляет более традиционное восприятие пейзажа, но, правда, в направлении, не чуждом Фридриху. Главное различие — в том, что Фридрих, создавая пейзаж как органическое целое видимого образа и музыкального

настроения, образа и значения, как цельный смысл и единое впечатление, стремится исключить то, что Мюллер именует «рассеянными частями», «частностями» (хотя и Мюллер подчиняет каждую деталь общему настроению). В связи с этим пейзаж Фридриха никогда не бывает просто аллегоричным в том смысле, какой предполагается Мюллером. Аллегоричность, безусловно, предполагает иносказательный характер частных, отдельных мотивов и т. д., между тем толкование работ Фридриха через частности, с их иносказательным значением, недостаточно, неполноценно, если упускает смысл целого; К. Ланкхейт: «Фридрих — не эмблематик-маньерист XVI столетия, который суммировал бы на полотне зашифрованную информацию, загадывая зрителям шарады эзотерического свойства» (*Romantik*, 686); ср.: «Лучшие пейзажи Фридриха уже не имеют ничего общего с ограниченными аллегориями» (*Iehl D. Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff.*— *Aurora*, Würzburg, 1983, Bd. 43, S. 131). И все же пейзаж Фридриха наделен иносказательностью, погружаемой в органическое целое произведения. Когда Мюллер рассматривает пейзаж как «аллегорию целого мира», он как раз наиболее близок еще не выявившимся тогда в полную меру творческим исканиям Фридриха.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ

Литературное наследие Фридриха (письма, заметки) было собрано К.-К. Эберлейном: *Eberlein*, 53—208, и переиздано (с дополнениями) З. Хинц: *Hinz*, 17—134 (3-е изд.: 1984). На русском языке см. отрывки (предисл. А. Н. Изергиной, пер. В. О. Метальникова) в книге: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1967, с. 406—417.

ПИСЬМО ПРОФЕССОРУ ШУЛЬЦУ

Впервые опубликовано в 1933 г. Перевод по: BS, 182—183 (текст в *Hinz*, 157—159, совершенно неисправен). Адресат письма, Шульц, — И. К. Х. Шульце, профессор в Веймаре (см. *Noch*, 35). Письмо — эпизод полемики, связанной с картиной Фридриха «Крест в горах» (1808; Дрезден; BS, № 167, *Hofmann*, № 74); в эту полемику счел нужным вмешаться и сам художник. Стилистическая непричесанность, задиристость и известная литературная неопытность не помешали художнику выразить свои эстетические убеждения самым впечатляющим образом.

Картина «Крест в горах» была выполнена Фридрихом по заказу графа Ф.-А. фон Тун-Хознштейна для замка Течен (ныне на территории ЧССР; отсюда другое название знаменитой работы — «Теченский алтарь»). Фридрих использовал в картине замысел двух сепий

(незавершенной, BS № 145, и другой, ныне утраченной, BS № 146, показанной на Веймарской выставке 1808—1809 гг. и получившей там половинную премию). На рождество 1808 г. работа была выставлена в ателье Фридриха на всеобщее обозрение. Она сразу же вызвала пространный отклик Ф.-В.-Б. фон Рамдора, дипломата и знатока искусства, придерживавшегося позднеклассицистических эстетических взглядов, восходящих к середине XVIII в., в «*Zeitung für die elegante Welt*» (1809, № 12—15); переиздана: *Eberlein*, 267—305, *Hinz*, 138—157. Рамдор хорошо почувствовал в работе Фридриха категорически неприемлемые для него новые искания и подверг их критике как по смыслу, так и со стороны живописной техники. См. о Рамдоре: *Schulz G. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der «unzeitgemäße» Kunsttheoretiker der Goethezeit.*— GJb, 1958, 20, 140—154; *Михайлов А. В.* Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха.— Сов. искусствознание '77. М., 1978, № 1, с. 159—160. Статья Рамдора вызвала отповедь со стороны друга Фридриха, художника Ф. Гартмана — в журнале «Феб» А. Мюллера и Клейста (в вышедшем в феврале 1809 г. № 11/12 за 1808 г.; см.: *Eberlein*, 312—344; *Hinz*, 159—174), а также благоприятный для Фридриха отзыв известного художника Г. фон Кюгельгена в «*Zeitung für die elegante Welt*» (1809, № 49; *Eberlein*, 345—362; *Hinz*, 178—185; см. также письмо Кюгельгена Ф. Мальману от I.III 1809 в кн.: *Weiss H. F. Funde und Studien zu Heinrich von Kleist.* Tübingen, 1984, S. 149—153). На полемику откликнулся друг Клейста, офицер И.-Я.-О.-А. Рюле фон Лильенштерн в книге «*Reise mit der Armee im Jahre 1809*» (Rudolstadt, 1810; см.: *Eberlein*, 363—381; *Hinz*, 183—195, — в последней публикации более полный текст). Упомянем, что, как показала К. Моммзен, Гёте были памяты «ссоры Рамдора и Фридриха [так!]» (WA, 1/53, 404; см.: *Mommsen K. Kleists Kampf mit Goethe.* Frankfurt a. M., 1979, S. 105—106) и в какой-то мере настроили его против Фридриха. Известен и отклик на письмо Фридриха к Шульцу — он принадлежит демократически и патриотически настроенному филологу-классику Ф. Пассову, который замечает (в письме от 24.II 1809 г.): «Наскоков Рамдора на Фридриха я не читал, потому что у меня не хватает времени и денег на изящные и откровенные листки [намек на названия двух популярных журналов], но я читал ответ Фридриха, который тот направил Шульцу и который, я думаю, заткнет рот болтуну» (dtv, 8, 225; BS, 127).

Несколько пассажей из письма Шульцу были использованы в статье дрезденского ученого К.-А. Землера, опубликованной в веймарском «*Journal des Luxus und der Moden*» (1809, апр.; см. BS, 72, 74).

¹ Рамдор писал, что картина «производит эффект и доказывает, что Фридрих владеет «тайной», как называл это Дидро», но что «эффект не доказывает качества вещи» (*Hinz*, 140).

² «Язык живописца Ф. не слушается к[амергера]...». Рамдор пытался представить, как комментировал бы свою работу сам Фридрих, и делал это отнюдь не бессмысленно,— разве что сентименталистская риторика его описания (не сам угаданный тон!) противоречила упорному, напряженному молчанию природы, столь многозначительному и важному для романтического живописца. Рамдор сам сопоставляет свое описание от лица художника с тоном повести Шатобриана «Атала».

³ «С учением Иисуса...» — то есть вместе с появлением этого учения; с вочеловечением Христа, согласно Фридриху, завершается громадная историческая эпоха, простиравшаяся от самого сотворения мира: кончилась эпоха бога-отца, началась мировая эпоха бога-сына. Все это показательно для той натурфилософской историософии художника, которая до сих пор должным образом не исследована.

⁴ Быт. 4, 6.

⁵ Быт. 31, 8.

⁶ Не Аврааму, а Моисею: Исх. 3, 5.

⁷ См.: *Hinz*, 145—146.

⁸ *Hinz*, 143—144.

⁹ *Ramdohr F. W. B. von. Venus Urania. Leipzig, 1798.* В «Атенеуме» (2, 333) предлагали премию тому, кто дочитает эту книгу до конца.

¹⁰ *Hinz*, 146.

Hinz, 147. Жерар де Лересс — теоретик академического классицизма, книги которого вышли первым изданием (по-голландски) в 1701 и 1707 гг. и затем неоднократно издавались на разных языках. До конца XVIII в.— авторитет в академических кругах.

¹² Исх. 20, 16; Втор. 5, 20.

¹³ Рамдор без тени сомнения принимает как должное, что художник пользовался моделью горы (*Hinz*, 147, 150). Но для Фридриха, с его новым ощущением природы, это было бы абсолютно неприемлемо: метод его заключался в том, чтобы делать эскизы с натуры и компоновать их в своих работах — нередко спустя годы и даже десятилетия после создания эскизов. Так, установлено не менее девяти рисунков с натуры, которыми Фридрих пользовался в своем «Кресте на горах» (они относились к 1799—1807 гг.).

¹⁴ *Hinz*, 150.

КАРЛ ГУСТАВ КАРУС
ФРИДРИХ-ПЕЙЗАЖИСТ

Впервые вышло под заглавием «Friedrich der Landschaftsmaler» в «Kunstblatt» (München, 1840, S. 363—365) и отдельным изданием: Dresden, 1841. Перевод по изданиям: *Carus C. G. Friedrich der Landschaftsmaler. Berlin, 1944; BS 128, 130.*

Фридрих не был склонен излагать свои эстетические взгляды публично; поэтому его первыми эстетическими высказываниями, появившимися в печати, были афористические фрагменты, которые поместил в приложении к своей статье, посвященной памяти художника, К.-Г. Карус. Они были выбраны Карусом из оставшегося после смерти художника манускрипта, отрывки из которого помещаются у нас ниже. Поскольку небольшая статья Каруса превосходно вводит в мир художника, а напечатанные им высказывания Фридриха открывали публикацию его материалов, было целесообразно предварить этой подборкой иные эстетические высказывания художника. При этом вместо двадцати двух фрагментов, выбранных Карусом, помещаем лишь двадцать один, исключив пространный фрагмент, в котором Фридрих рассуждает о пороках академической системы образования и вреде конкурсной и премиальной систем. Таким образом, начиная с седьмого отрывка наш счет фрагментов не совпадает с оригинальным (точно так же исключил этот отрывок другой издатель этого текста Каруса-Фридриха — В. Клейн: *Friedrich C. D. Landschaften. Mit einführenden Worten seines Freundes Carl Gustav Carus. Berlin, 1942*).

Сам Карус — один из самых поздних немецких романтиков, выдающийся естествоиспытатель, врач с универсальным кругом интересов и точными, во многом передовыми методами, занимавшийся гинекологией, сравнительной анатомией, крианоскопией и т. д., и в то же время значительный художник и эстетик. О Карусе как художнике см.: *Prause M. Carl Gustav Carus als Maler. Köln, 1963. Diss.; Id. Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin, 1968; Neidhardt, 111—118*; биографический материал см.: *Genschorek W. Carl Gustav Carus. Arzt, Künstler, Naturforscher. Leipzig, 1978*. Карус был автором важных эстетических работ — «Писем о пейзажной живописи» и «Мыслей и рассуждений о картинах Дрезденской галереи»; см.: 1) *Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig, 1831; 2. Aufl. 1835; Hrsg. von W. Gerstenberg. Dresden, o. J. [1927]; 2. Aufl., o. J. [1955]; Briefe über Landschaftsmalerei /Hrsg. von D. Kuhn [RP der 2. Aufl.]. Heidelberg, 1972; Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei/Hrsg. von G. Heider. Leipzig, Weimar, 1982* (по 2-му изд., с приложением ряда статей); 2) *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie. Dresden, o. J. [1867]; ср.: Stopp E. Carus' «Neun Briefe über Landschaftsmalerei» [1831]. Werk und Form in romantischer Perspektive.— Aurora, 1983, Bd. 43, S. 77—91*. К этим эстетическим работам примыкают те книги Каруса, в которых выражен эстетически-органический, натурфилософский взгляд на мир природы и которые были рассчитаны на довольно широкого читателя: таковы, например, «Письма о жизни Земли» («*Briefe über das Erdleben*», Stuttgart, 1841). Будучи в дружеских отношениях с Гёте (см.: *Nadler K. Das Goethebild des C. G. Carus.—*

DVj, 1936, 14, 462—472; *Haeblerlin C.* Der Arzt Carl Gustav Carus und Goethe.— GJb, 13, 1927), Карус написал ряд работ и о нем — они отмечены глубоким пониманием поэта. Вместе с тем — это показательно для романтического мыслителя, пережившего непосредственную эпоху живого романтизма,— взгляд Каруса на Гёте отличается некой утомленной, элегической гармоничностью. Эпоха немецкого бидермайера! Не случайно любовь к Гёте совмещалась у Каруса с любовью к позднему Тикку, прозаику бидермайера, автору длинейших новелл-повестей, как бы бесконечных бесед с читателем о всевозможных предметах, представляющих общий интерес. Карус — и не он один в эти годы! — пожалуй, считал, что Гёте и Тик — равновеликие силы в истории поэзии. Отношения Каруса к Фридриху складываются под знаком подобной же двойственности: Карус разделяет влюбленность Фридриха в природу с ее отчетливым и таинственным языком, видит в ней строгими глазами естествоиспытателя живую, развивающуюся закономерно, душу, но не может следовать за Фридрихом в той небывалой интенсивности, с которой эта жизнь природы воссоздается как бы изнутри, захватывая и все человеческие проблемы. Среди работ Каруса есть такие, в которых он перенимает мотивы и технику Фридриха, есть даже такие, которые вполне можно было приписывать Фридриху (и, наоборот, некоторые работы Фридриха приписывались Карусу), однако, для того чтобы стать идейным и творческим спутником Фридриха, Каруса хватило лишь ненадолго: при всем своем расположении к Фридриху Карус вскоре почувствовал, что ищет в живописи несколько иного, и выразил свои взгляды в «Письмах о пейзажной живописи», в которых ему даже не представился случай упомянуть Фридриха. И тем не менее едва ли кто в эту эпоху понимал Фридриха тоньше и глубже Каруса. Об этом свидетельствует и публикуемая ниже статья и высказывания о Фридрихе в воспоминаниях Каруса (1865—1866).

¹ То, что Карус именует «росписью обоев» и «обойной манерой», было декоративной живописью разных типов, включая и живопись пейзажную. В начале XIX в. художники не видели в ней ничего зазорного (ср. *Traeger*, 135), так что, например, Рунге в своих реформаторских планах исходил именно из «украшения комнат».

² Гёте высоко ценил Хакерта, с которым познакомился в 1787 г. в Альбано, во время пребывания в Италии; после смерти художника он составил его биографию по материалам живописца (1811; ВА, 19).

³ Клод — Клод Лоррен; Гесснер — швейцарский художник и идиллический поэт, популярный (особенно во Франции) до конца XVIII в.; Мехау — один из самых видных дрезденских живописцев начала XIX в.

⁴ Готтшед — лейпцигский литератор, пропагандировавший классицизм, склонный к догматическому толкованию его принципов, крайне влиятельный в Германии в 1720—1750-е гг. Зульцер, Хагедорн и Рам-

дор — три весьма несхожих по направлению и времени деятельности теоретика искусства, для Каруса в 1840 г. вполне безразличные и казавшиеся на одно лицо. Зульцер был автором известного словаря «Всеобщая история изящных искусств» (в 2-х т., 1771—1774; расширенные издания и дополнения выходили вплоть до 1808 г.); Хагедорн (брат известного поэта) — автор «Рассуждений о живописи» (Лейпциг, 1762). О Рамдоре см. комментарий к «Письму профессору Шульцу» Фридриха.

⁵ «Вот человек, открывший трагедию в пейзаже» (*франц.*). Слова французского скульптора приводятся также в: *Carus*, 1, 145.

⁶ BS, № 169, 168. О второй из работ см. в нашем издании, в разделе II, статью «Различные чувства <...>» и комментарий к ней.

⁷ BS, № 167; см. выше комментарий к «Письму профессору Шульцу».

⁸ Видимо, речь идет о той же картине, что и ниже во фрагм. 21 Фридриха. Это утраченная работа «Мейссенский собор в виде развалин» (BS, № 425), которую Бёрш-Зупан предположительно датирует 1835 г. Фридрих, который склонен был во всем видеть признаки упадка, гибели, не только часто писал руины (тема живописи еще XVIII в.— Гюбер Робер!), но изображал лежащими в развалинах и вполне сохранившиеся памятники архитектуры, например Якобикирхе в Грейфсвальде (BS, № 488, 489); это, пожалуй, беспрецедентно.

⁹ Этот фрагмент — горестный отклик художника на характерные настроения эпохи и, весьма вероятно, непосредственно на статью Г. Мейера «Новонемецкое религиозно-патриотическое искусство» (1817), вдохновленную и одобренную Гёте. Здесь твердость характера, по сути дела, вменялась в вину Фридриху, а меланхолическая настроенность его работ (выражение принципиальной жизненно-философской позиции) объяснялась просто как странное и случайное заблуждение вкуса, как упрямство; кроме того, Фридрих, с его патриотическими темами, был поставлен в один ряд с художниками-назарейцами, эстетика которых была почти диаметрально противоположной Фридриху (религиозная тематика в традиционных сюжетах, подражание старинным мастерам и т. д.— все, против чего высказывался Фридрих): «Фридрих в Дрездене — до сих пор единственный, кто пытался вложить в пейзажные полотна и рисунки мистико-религиозное значение. <...> мрачные религиозные аллегории противятся приятности и красоте изображения, а он либо не знает искусства освещения, либо пренебрегает им <...>. Фридрих ввиду своего пренебрежения к художественным правилам оказывается в том же неблагоприятном положении, что и его сотоварищи по направлению вкуса, к какому бы живописному лагерю они ни принадлежали» (BA, 20, 75—78).

¹⁰ К числу наиболее известных работ самого Фридриха относятся два пейзажа с радугой — «Пейзаж с радугой» (1810, утрачено; BS,

№ 182) и «Горный пейзаж с радугой» (1810; Эссен; BS, № 182, *Hofmann*, № 80). Вдохновленный библейским текстом (Быт. 9, 12—17), художник видел в радуге священный знак связи земного и небесного миров.

¹¹ Изобретение — *Erfindung*, то есть *inventio*, термин риторической теории искусства, против которой резко восставал Фридрих; для него живописные работы суть излияния внутреннего, души, чувства. Как понятие риторической теории искусства воспринимал он и композицию; *compositio* (соединение, составление, сложение) кажется ему чем-то механическим, к тому же наперед данным и налагаемым на живой материал — в противоположность полуинтуитивному творчеству, выражающему художественную личность. Однако сам Фридрих, создавая картины на основе эскизных набросков, разумеется, занимался композицией и был озабочен именно ее проблемами. Между тем творчество согласно чувству, настроению осталось в искусстве XIX в. одним из самых больших «соблазнов» для деятелей искусства.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ

ВЫСКАЗЫВАНИЯ <...>

В 1840 г. Карус издал избранные записи Фридриха. Весь манускрипт опубликовал К.-К. Эберлейн в 1924 г. Издатель характеризовал рукопись как «последовательно написанную, относящуюся примерно к 1830 г., с карандашными пометками Каруса». Он же называет «Высказывания» «статьей в афоризмах» (*Eberlein*, 386—387). Такие характеристики слишком неопределенны: рукопись, очевидно, состояла из записей разных лет и различного происхождения; встречаются не дописанные до конца фразы, отрывки из писем и т. д. Правда, манера выражения здесь почти всегда ясна и безупречна (никакого сравнения с письмом Шульцу!). Сам Эберлейн рассматривал свою публикацию как сугубо предварительную и намеревался осуществить критическое издание рукописи. Однако местонахождение рукописи долгое время не было известно; вновь найденная (*Hoch*, 118; *Hoch K.-L. Zu Caspar David Friedrichs bedeutendstem Manuskript.*— *Pantheon*, 1981, Jg. 39, S. 229 ff.), она до сих пор не опубликована критически. Таким образом, публикация Эберлейна остается единственным, не очень надежным источником текста; в нашей книге публикуется лишь часть высказываний, наиболее интересных для теории искусства и эстетики; при этом исключено немало существенных суждений, повторяющих уже высказанные мысли. Лишь некоторые высказывания даются с купюрами. Наша подборка следует расположению у Эберлейна и соответствует следующим страницам его издания: 106, 107, 109, 114—115, 116, 118, 118—119, 119 (два высказывания), 120 (три), 120—121, 121 (два), 122 (три), 123

(два), 124—125, 126—127, 129, 130, 138—139, 139—140, 143, 149, 150, 150—154, 159—160, 166—167, 173—174, 175—176, 176—177, 179—180, 191—192, 192, 193, 194—195, 201—202, 202—204.

¹ По-немецки Kunst («искусство») и Künstler («художник») — от können («мочь — уметь — что-либо»). В истолковании Фридриха (которое можно рассматривать как весьма характерную для XIX в. крайность) искусство в своем духовном содержании совершенно отрывается от «умения» как якобы чисто механического навыка, возносится над ним и подчиняет его себе.

² Здесь, как и во многих местах дальше, Фридрих решительно не соглашается с назарейским направлением в немецкой живописи, с его отношением к живописной традиции, к дорафаэлевской живописи, к религиозным сюжетам и его реставрации наивного благочестия. С другой стороны, для него были неприемлемы тенденции жанрового реализма. Именно поэтому сближение Фридриха с назарейцами у Г. Мейера выглядит весьма парадоксально.

³ Запись явно не завершена; последние слова, видимо, ирония: вероятно, в двух последних фразах Фридрих передает слова критиков.

⁴ Ср. Пс. 2, 1—2.

⁵ Пейзаж с руинами — излюбленная тема самого Фридриха. Возможно, Фридрих говорит о своей собственной давней работе; возможно, имеет в виду кого-либо из живописцев, поверхностно подражавших ему.

⁶ Ср. 1 Кор. 13, 1—2.

⁷ Мысль Гегеля упрощена. Ср.: «И искусство и философская спекуляция в сущности своей — священнодействие, и то и другое есть живое созерцание абсолютной жизни и тем самым единение с нею» («Различие фихтевской и шеллинговской системы философии», *Hegel*, 1, 270); «Произведение искусства как выражение бога <...>» («Энциклопедия» 1817 г., § 462); «Будущее изящного искусства <...> в истинной религии» («Энциклопедия», § 563, *Hegel*, 7/II 446, — мысль, развиваемая и в «Лекциях по эстетике»).

⁸ Некоторые работы самого Фридриха доводят принцип симметрии до крайности, до геометризма и иероглифичности: «Видение христианской церкви» (ок. 1812 г.; BS, № 202), «Кафедральный собор» (ок. 1818 г.; BS, № 231) и др.

⁹ Фридрих имеет в виду какую-то из работ, созданных в подражание его «Кресту в горах».

ГОТТХИЛЬФ ГЕНРИХ ШУБЕРТ

ВЗГЛЯДЫ НА НОЧНУЮ СТОРОНУ ЕСТЕСТВЕННОЙ НАУКИ

Перевод по изданиям: BS, 70—71 (по изд.: *Schubert G. H. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden, 1808, S. 301—309);

Schubert G. H. Op. cit., 3. Aufl. Dresden, 1827, S. 244—250. Отрывок о «Временах года» Фридриха опубликован также в кн.: *Platte E.* Caspar David Friedrich; *Die Jahreszeiten.* Stuttgart, 1961, S. 21ff.

Заглавие книги Шуберта связано с заглавием книги А. фон Гумбольдта «*Ansichten der Natur*» (Tübingen, 1808) — «Картины природы» (или «Виды природы») — и представляет собой романтическую контрафактуру этого заглавия, его полемическое «переворачивание». Заглавие книги Шуберта можно было передать так — «Картины природы с ночной стороны» (см. в письме Гумбольдта Фарнгагену от 7.II 1857 г. упоминание «темного шубертовского мира»).

Посвященный Фридриху фрагмент книги романтического натурфилософа — вдохновенная поэма в прозе о человеческой жизни, о ее надеждах и утратах, об умирании и возрождении, поэма, насыщенная чувством, по мысли одновременно темная и светлая. Она стоит в одном ряду с помещенными в настоящей книге материалами, прежде всего — с рецензией «Времен» Рунге Й. Гёрреса, с посвященными Рунге воспоминаниями Стеффенса, с фрагментом (1786, IV) «Дневников» Баадера и др. Возрасты человеческой жизни сопоставляются с временами дня, года, и эту аналогию можно назвать всеприсутствующей в европейской культуре рубежа XVIII — XIX вв., то есть относящейся к числу самых основных символов-парадигм созерцания и истолкования жизни; см., например, стихотворение А. С. Пушкина «Телега жизни», в котором, при всей сжатости, очевидны типологические черты разработки этой темы. Для Г.-Г. Шуберта характерно, во-первых, безоговорочное принятие всей восходящей к XVIII в. сентиментальной топики «сюжета» (с акцентированием моментов «мировой скорби»), во-вторых, введение ее в натурфилософскую систему осмысления мира и, в частности, подчинение ее одной из главных тем всего творчества Шуберта — вопросу о провидении грядущих органических состояний бытия в земном существовании человека, о «механизмах» такого предчувствования. Эта тема была актуальной и для Рунге, и для Стеффенса, и для Каруса, с его универсальным охватом наук о природе, и, с другой стороны, для поэта Юстинуса Кернера, озабоченного прежде всего техникой сношений с «будущим» миром. Несомненно, живописные создания Фридриха были рассмотрены здесь родственным взором. Можно было бы только удивляться тому, что в других работах Шуберт не воспользовался поводом вспомнить искусство Фридриха: но не вела ли к такому (временному) забвению его творчества сама же эта слитость его с тем самым меланхолически-сентиментальным, утомленно-пассивным, оссианистским комплексом идей (переходящим иногда даже в скорбно-прочувствованный культ смерти и умирания), который современники и разделяли, но вместе с тем активно вытесняли из своего сознания?

Натурфилософия романтизма возрождает представление античной

натурфилософии о живом космосе, причем наполняет его идеей развития, становления, линейного («поступательного», «прогрессивного») движения. Представлялось, что единая органика пронизывает весь мир, что «в мире нет ничего мертвого» (Л. Окен, 1809), что высшие слои мира органически произрастают из низших, как растение из почвы; именно поэтому в пределах такого единого мира органического роста будущее уже теперь, в земном существовании человека просматривается, прозревается, предугадывается, особенно в предрасполагающих к тому состояниях, запечатляется в созданиях искусства со свойственным ему даром провидения. Развитию этой идеи и служит вся в целом книга Шуберта. Шуберт продолжает разрабатывать выдвинутую в эпоху Просвещения (Шарль Бонне) идею палингенесии (возрождения), согласно которой человек переходит со смертью в высшее состояние: смерть — новое рождение (на новом уровне бытия; еще прежде «палингенесия» — термин алхимии). Эта идея была прочно усвоена немецкой культурой — Гердер, К.-Ф. Мориц, Жан-Поль; см.: *Pamp F.* «Palingenesie» bei Charles Bonnet (1720—1793), Herder und Jean Paul. Münster, 1955. Diss.; *Unger R.* Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems <...>. Frankfurt, 1922 (RP: Darmstadt, 1968), S. 1—23; *Id.* Zur Geschichte der Palingenesiegedankens im 18. Jahrhundert (1924).— *Id.* Gesammelte Studien. Bd. 2. Berlin, 1929, S. 1—16; *Id.* Der Unsterblichkeitsgedanke im 18. Jahrhundert und bei unsern Klassikern [1929].— *Id.* Zur Dichtungs- und Geistesgeschichte der Goethezeit. Berlin, 1944, S. 9—36.

В развитии этой проблематики в романтическую эпоху можно отметить ее романтическую христианизацию, к самому порогу которой подходил Гердер в 1780-е гг.: «<...> благой творец скрыл от нас, в каком облике явится человек в ином мире <...>. Но <...> мы можем довериться незримой руке художницы [Природы] и будем уверены, что распускающийся бутон человечности предстанет в ином мире в таком облике, который и будет подлинным божественным обликом человека <...>. <...> органическая сила нашей души, предаваясь самым чистым и духовным своим упражнениям, сама закладывает основу своего будущего облика или по крайней мере, сама не ведая того, начинает постепенно ткать ту ткань, которая послужит ей облачением, пока лучи высшего солнца не пробудили самых сокровенных, от нее самой утаенных до поры до времени сил <...>» (Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 133; V, V). Натурфилософское обоснование этих тезисов и находим у Шуберта — не только во «Взглядах на ночную сторону <...>», но и в «Предчувствиях всеобщей естественной истории жизни» (1806—1821), в «Естественной истории души» (1830). Несколько иной поворот темы у Шеллинга в «Штутгартских лекциях» 1810 г.: «Что же последует за человеком в мир духов? Ответ: все то, в чем уже здесь он был собою самим, а останется здесь лишь то, в чем

он самим собою не был. Поэтому не только духом своим в узком смысле слова перейдет человек в мир духов, но [перейдет] со всем тем, в чем он был в теле своем собою самим, со всем тем, что в теле его было духовным, дαιμονическим. Вот почему столь важно признавать, что уже тело как таковое заключает в себе духовный принцип, что не тело заражает дух, но дух — тело; человек добрый заражает тело добрым, злой — тем дурным, что есть в его духе» (*Schelling*, 7, 475—476). Ср. аналогичные мысли Баадера: 1) «Высшее благо жизни (*summum bonum*) есть для человека не что иное, как то, что уже в этой земной, или временной, жизни он начинает осуществлять идею человека как образа и подобия божия, благодаря чему вновь становится возможным для него воссоединение его с богом» (1828; DLE, 11, 156); 2) «Ибо действительно человек должен был бы быть открытой точкой во всем творении в смысле еще более высоком, нежели Солнце, и, следовательно, если он вновь станет таковою и высшая жизнь вольно и беспрепятственно взойдет в нем, то совершенно понятно, что и вся низшая природа, вступая в круг деятельности, освещенный этим вновь развершимся солнцевидным существом, тотчас раскроет и свою собственную, замкнутую дотоле, лишенную солнечного света жизнь, и сам человек подобен Орфею легенды и в низшей природе окрест себя распространит гармонию и благодать и по крайней мере в своей личной сфере как бы превосхитит то природное состояние всеобщего восстановления, какового аподиктически требует этика, провозглашающая идею высшего блага» (1813; DLE, 11, 231).

У Шуберта земное существование человека отнюдь не просто порыв к высшему, но печальный, трагический, противоречивый, полный заблуждений, разочарований путь. Цикл Фридриха «Времена дня», о котором речь идет в отрывке из книги (выросшей из лекций), был конгениальным Шуберту созданием романтической живописной мысли. Шуберт говорит о цикле рано утраченных работ художника (BS, № 153—156), о которых неизвестно даже, были ли то работы маслом или сепии. Шуберт жил в Дрездене с октября 1806-го по январь 1809 г. (BS, 294); о своем знакомстве с Фридрихом он рассказывает также в своих воспоминаниях (1855; BS, 142—143).

О философско-художественном значении изображений времен года у Фридриха см.: *Sumowski* (наиболее глубокая по проблематике книга о Фридрихе). Обычно изображение времен года совмещается у Фридриха с изображением времен дня и возрастов жизни; цикл либо включал четыре работы, либо мог сокращаться до двух (BS, № 162—163, 164—165, 168—169) и расширяться до семи (BS, № 338—344), когда в нем получали отражение еще и мотивы жизни до рождения и после смерти (BS, № 227, 402—403). Значительная часть работ Фридриха на эти темы, к несчастью, утрачена (BS, № 165, 177—

180, 341—344, 367—370, 428—430); кроме того, цикличность некоторых из сохранившихся распознана лишь в наши дни (присущая Фридриху склонность к циклизации справедливо подчеркнута в статье: *Асва-риш Б. И.* Группа произведений Фридриха в собрании Эрмитажа.— Проблема пейзажа в европейском искусстве XIX века. М., 1975, с 166—178). Хорошо известен цикл четырех работ «Утро», «Полдень», «После полудня», «Вечер» (1820—1821; Ганновер; BS, № 274, 296, 297, 275; *Hofmann*, № 149—152). Их взаимосвязь совершенно очевидна, но тема решена иначе, чем в описываемых Шубертом.

¹ Как уже отмечалось, химические представления пронизывают натурфилософское мышление романтической эпохи. И здесь «смесь» — не нейтральное слово, но медико-химическое: человеческое естество — своего рода микстура, составленная из значимых, смысловых элементов бытия, которые заимствуются из различных по уровню состояний его. Жизнь каждого человека — это индивидуальное воплощение смысла всего бытия, и этот смысл, с одной стороны, заранее задан (см. самый конец отрывка о «смещении» идеала и земной жизни), но, с другой стороны, жизнь человека незаметно сдвигает все это бытие в сторону высшего состояния, то есть вносит свой вклад в его общее органическое развитие-возвышение.

² Можно вместе с Бёрш-Зупаном предположить, что Шуберт говорит здесь о работе (BS, № 157), о которой он впоследствии писал в воспоминаниях: «Тогда,— передавал Шуберт события 1806 или 1807 г.— Фридрих работал над странной картиной. То был не пейзаж, потому что от пейзажа было лишь несколько горных вершин, вздымавшихся над высоко поднявшимися туманами, но это был такой вид, какой может созерцать лишь воздухоплаватель, воспарив над облаками, скрывающими от его глаз землю, когда сквозь рваные полосы тумана местами уже проглядывает прозрачная синева неба и туда проникает луч Солнца. Однако не воздухоплавателя, а орлана-белохвоста изобразил художник живым свидетелем борьбы, какую вела на этих высотах буря с рваной, клочковатой облачностью. Потому что по направлению стремительного бега облаков и по оперению орлана, только что вырвавшегося из бегущих вдаль туманов в ясную лазурь неба, можно было судить о том, с какой страшной силой дует на этих высотах ветер» (BS, 143).

Раздел IV

ФРАНЦ БААДЕР

Наша краткая подборка эстетических суждений Баадера носит предварительный характер и не чужда известной односторонности

(предопределяемой целями издания). Ввиду такой предварительности было сочтено возможным давать заведомые фрагменты работ философа, а в ряде случаев пользоваться и антологией, составленной продолжателем Баадера Ф. Гофманом. Баадер — исключительно трудный автор, а потому появление в свое время «антологий» его текстов было закономерной реакцией на тематическую разбросанность подавляющего большинства его работ, с их вязким и непластичным контрапунктом всевозможных проблем. Заниматься столь переусложненными текстами — дело неблагодарное, но неизбежное. Ведь Баадер, чья жизнь охватывала всю эпоху творческого романтизма, предвосхитил весь круг идей романтиков, выразив их в крайне насыщенной и грузно-тяжеловесной форме, которая по своей сути требовала поэтического просветления и аналитического рассмотрения. Мыслительный «хаос» Баадера далеко не случаен; он объясняется исторически возникшей потребностью разобраться в огромной массе новых научных знаний, которые обрушивались на ученого, стремящегося представить знание в системном и энциклопедически-объемном виде, а при этом столь же необходимо ищущего новый взгляд на эти знания, на сам мир — и, добавим, никак не желающего уступать тенденции к специализации науки. Аналогичное явление — хаотическое комбинирование идей в фрагментах Новалиса, в которые многие комментаторы стремятся внести чрезмерную, не отвечающую самому тексту ясность. Баадер, как и все романтики, — мыслитель принципиально догегелевской научно-философской стадии; их разделял с Гегелем порог, который они не могли переступить: в их распоряжении не было такой конструктивно-диалектической идеи, которая позволила бы организовать громадный материал знания и систематизировать накопленный запас живых диалектических идей. Литература о Баадере невелика и одностороння, что является большим упущением, так как крайне обедняет наше знание романтической эпохи. Из русских мыслителей с Баадером встречался в Мюнхене С. П. Шевырев, который оставил свою запись разговоров с ним: *Шевырев С. Христианская философия. Беседы Баадера.* — Москвитянин, 1841, ч. 3, № 6, с. 378—437 (о Баадере в связи с Россией см. также: *Benz E. Franz von Baader und Kotzebue. Das Rußlandbild der Restaurationszeit.* Wiesbaden, 1957); см. кроме монографии Д. Баумгардта: *Hemmerle K. F. von Baaders philosophischer Gedanke der Schöpfung.* Freiburg, München, 1963; *Schuhmacher F. Der Begriff der Zeit bei Franz Baader.* Freiburg, München, 1983.

Среди немецких романтических мыслителей не было другого более далекого, нежели Баадер, от односторонне-эстетической точки зрения на искусство. Для естествоиспытателя и технолога Баадера, по всей видимости, сохраняло еще силу сформировавшееся в культуре XVIII в., у швабских пиетистов, Ф.-Кр. Этингера отождествление: «Химия

и теология — не две разные вещи, а одна» (Baumgardt 83; ср.: Benz E. *Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert.* Mainz, 1971) — суждение, означавшее и провозглашавшее единство всего знания, включая все мифопоэтическое знание риторической культуры, и уравнивавшее его по объективному смыслу. В итоге искусство и его проблематика выступает у Баадера то на скрещении неожиданных, идущих с разных сторон смысловых линий, то, напротив, в подчиненной общим задачам, самой скромной функции, — тогда как первое выдвигает его на роль общезначимого, синтезирующего разнообразие данных, средства. Баадер в культуре своего времени был прямой противоположностью деятелям раннего, «иенского» романтизма, за вычетом Новалиса, с их филологической, учено-гуманитарной основой, их художественными — в самую первую очередь — исканиями и эстетической мировоззренческой установкой. В значительной мере противоположен Баадер и Гёте: эстетика опирающейся на античное наследие немецкой классики (неоклассицизма) для него в зрелые годы абсолютно неприемлема, и, как некоторые другие романтики, как Ф. Шлегель уже с начала XIX в., как А. Мюллер, И.-А. Канне, В. Шютц, как Ф. Гентц, он категорически отвергает эстетику «язычества» от Винкельмана до Гёте, их «безрелигиозность» («Замечания о некоторых антирелигиозных философемах нашего времени»: SW, 2, 479). Баадер плохо чувствует античность, хотя разделяет с эпохой восхищение искусством классициста Б. Торвальдсена (SW, 5, 349—350). Противопоставляя античности и новому «язычеству» готику (как немецкое искусство), Баадер отнюдь не следует только эстетическому чувству, — это предпочтение готики задано всем его мировоззрением.

Однако наряду с такой ограниченностью и предопределенностью эстетических взглядов и суждений у Баадера проявились такие стороны мировоззрения, которые идут параллельно художественным исканиям XIX в. и заглядывают далеко вперед в развитие его искусства. Это может показаться странным, поскольку Баадер был далек от непосредственной художественной практики (значительно дальше Гегеля и даже Канта), однако это так, и проявляется это тем яснее, что Баадер, в отличие от Гегеля, Зольгера или В. Гумбольдта, был как раз чужд любых неогуманистических и неоклассицистических взглядов, нередко попросту закрывавших взгляд на дальнейшее развитие искусства. У Баадера этот фактор эстетического мировоззрения отсутствовал — не помогал ему, но и не мешал. Это и во всем его мировоззрении: так, при всех отвлеченностях своих построений Баадер готов трезво отнестись к проблеме человека, не идеализируя его, а рассматривая как воплощение реальных проблем, как психолого-этическую проблему, в которой есть и эстетическая сторона. Баадер видит кризис личности

рубежа эпох — источник зла в принципе «Я», в принципе индивидуальности и индивидуализма; личность, начинающая искать центр в себе самой, извращается, и это дает «Танталову ярость себялюбия», «воспаленное Я» (SW, 3, 276). Именно в характеристике индивидуального человеческого «Я», его ситуации и судеб в современном мире Баадер, не будучи писателем и художником, достигает значительной глубины, он воспроизводит сложность кризисной, открытой искушениям и страдающей муками души и тела личности. От образа человека, какой складывается у Баадера (и, добавим, какой отражается — как своего рода «образ автора» — в самой затрудненной стилистике его работ), очень недалеко до таких сложных созданий реалистического искусства, как «Крейцера соната» Толстого, — эти мыслители думают об одном, хотя их разделяет полвека и век и хотя они думают об одном и том же на разных уровнях отвлеченности. С другой стороны, у Баадера появляются мотивы экзистенциализма (ср. Киркегора), и такие (отличающиеся значительной сжатостью) сочинения Баадера, как «Тезисы эротической философии» (1828), «Сорок тезисов религиозной эротики» (1831), можно рассматривать как очерки экзистенциалистской психологии, этики и эстетики. В мировоззрении Баадера словно было заключено много «возможностей», которые философия и искусство XIX в. (вернее было бы сказать — философское искусство) могли реализовать совсем по-разному, однако важно, что Баадер уже «увидел» проблематику XIX в., проблематику личности XIX в., «увидел» через головы современных ему, дореалистических художественных течений, минув их. Насыщенности образа человека у Баадера — насыщенности его реальной проблематикой — способствует баадеровское оригинальное преодоление привычного немецкого дуализма духа и плоти, идеального и реального. Как продолжатель («толкователь») Якоба Бёме и в то же время католик, Баадер обязан преодолевать «пантеистические» элементы его философии, но благодаря утонченности своих построений сохраняет «пантеистическое» тождество бога и природы: «абсолютный дух = абсолютной природе» (SW, 9, 218). В итоге и в своей философии человека Баадер отказывается от сугубого дуализма «плоти» и «духа», следовательно, от разъединения и противопоставления действующих в человеке «начал». В реальности человеческого существования «плоть» и «дух», «низ» и «верх» существенно взаимосвязаны и опосредованы; так и «в поэте и художнике в минуту гениального вдохновения наружу выступает творящая изнутри чувственность» — она «светит» им, а не просто копируемая материальность («чувственность») внешнего мира (SW, 4, 138). Вследствие такого соотношения, такой взаимосвязанности телесного и духовного специфическая духовность человека состоит не в отрицании телесности, но в подчинении тела духовному началу, тела как носителя, как органа духовности, как неперменного субстрата

человеческого духа, в такой его постепенной перестройке—«реорганизации», которая не высвобождала бы «дух», но естественно, ненатурально связывала бы оба «начала», превращая человека хотя бы в отдаленное подобие «духовного тела», то есть в своего рода аналог гармонического целого, только понятого не классически-пластично и отвлеченно, но физиологически, психологически и экзистенциально-насыщенно. Ср. весьма родственное, яркое высказывание из «Афоризмов об искусстве» Гёрреса: «Древо жизни должно расти на жирном черноземе жизни тела» (GS, 2/I, 163—164). Такое понимание человеческого существа, сколько бы традиционного знания, сколько бы вековых понятий ни вложил Баадер в его теоретическое обоснование и подготовку, каких бы иллюзий сам он ни держался, по существу, весьма ново и современно, оно отнюдь не отдает какой-либо ретроградностью, а открыто всему развитию культуры XIX — XX вв., в том числе — решительно вопреки намерениям философа — и культуры совершенно безрелигиозной и не сдерживаемой инерцией вековых представлений. Поэт и писатель, если следовать представлениям Баадера, сколь бы возвышенны ни были их порывы, уже никак не могут миновать в своем творчестве землю и человеческие проблемы, не могут миновать даже самый отвратительный «ад» бытия,— не могут и не должны. В таком ощущении заданного эпохой нового соотношения «материального» и «духовного», в понимании земной материальности как крайне осложнившегося процесса, где как раз творится самое важное, вытесняющее всякую телеологическую заданность истории, с Баадером согласился бы Гёррес, писавший (в статье о Жан-Поле — см. выше в тексте): «<...> путь на небеса ведет через ад, так что, если поэт слишком торопится закрыть врата перед пламенем адовым, это и значит, что высший и чистейший луч неземного просветления миновал его <...>»

В чем же состоит главный вклад Баадера в эстетику? Очевидно, в построении именно такого образа человека, который стремится к гармонии личности и бытия в исключительно сложных условиях и отдает себе полный отчет в *реальной* природе стоящих перед ним проблем. Такому баадеровскому образу человека присущ, однако, один существенный дефект — отсутствие художественного элемента в его создании и переусложненность, с которой доводится он до читателя. Именно поэтому при чтении сплошных текстов Баадера, своего рода неявных фрагментов, велика опасность взять из него случайные стороны, отрывочные тезисы его мировоззрения и запутаться в сугубой неясности изложения, в котором есть и немало прямых противоречий. Все это в свое время резко сузило какое бы то ни было влияние Баадера и в философии и в общественной жизни. Между тем и социальная философия Баадера свидетельствует о том, что, какие бы немислимые, утопические, неосуществимые и ретроградные решения социальных

проблем он ни предлагал, он был одним из совсем немногих идеалистических мыслителей Германии первой половины XIX в., которые не закрывали глаза на происходящие в обществе процессы, на конфликт труда и капитала, на капиталистическую эксплуатацию и т. д., причем, что очень важно, не в образно и мифологически претворенном, отрешенном виде, но вполне буквально и по существу. Здесь Баадер был вполне реалистом по *материалу* своей мысли, но, конечно, как показал исторический опыт, был безуспешен в своих методах, где над ним тяготела отвлеченная романтическая идея гармонического социального *организма* (со всеми ее натурфилософскими предпосылками), в котором все механическое было бы обращено в живое и естественное, где было бы преодолено всякое отчуждение.

В 1800 году Ф. Шлегель писал («Идеи»): «Благой знак — даже физик восстал в самом средоточии физики, — глубокомысленный Баадер, — чтобы предпочесть поэзию, почтить в стихиях органических индивидов и указать на божественное в центре поэзии» (Ath., 3, 21), а А. фон Гумбольдт оставил такую характеристику Баадера, вспоминая (в письме Фарнгагену от 21.IV 1857 г.) о своем общении с ним во Фрейберге: «Франц Баадер издал тогда свое сочинение о теплороде, он страстно преследовал исключительно химико-физическое направление с примесью малого налета натурфилософских идей. Он усердно приступал к новому, занимаясь больше практическим горным делом и металлургией, чем геогнозией, был основателем в наблюдении фактов, бодр и сатиричен, но всегда с приятностью, без нетерпимости к инаковерующим. Его воображение, казалось, мало направлялось тогда на религиозные предметы. Его все любили, но и боялись, как обыкновенно бывает, когда чувствуют превосходство духовных сил. Его политическое направление было либеральным».

ИЗ ДНЕВНИКОВ

Дневники Баадера были изданы профессором Эрлангенского университета Э.-А. фон Шадемом в 1850 г.: SW, 11. Отсюда заимствуются выдержки в нашей книге (1786, I: 9—11; II: 25—28; III: 36—38; IV: 55—57; V: 60—62; VI: 75; 1787, I: 149—150; II: 151—153; 1788, I: 154—156; II: 167; 1793, I: 284—287; II: 325).

1786

[I.]

¹ «Прозаические сочинения» — *Wieland C. M. Kleine prosaische Schriften*. Bd. 1. Leipzig, 1785. Небольшая статья «Что есть истина?» (1778) и развернутая, «Об идеалах древних» (1777), — блестящие

образцы утонченно-изящного эссеистического стиля Виланда, крупнейшего писателя второй половины XVIII в. Темой второй статьи является соотношение реальной человеческой красоты и идеальной красоты тела в искусстве древних. Изложение Виланда настраивает на внутреннее размышление, на диалог с самим автором, как бы на непосредственное дружеское с ним общение, что прекрасно объясняет реакцию молодого Баадера. Позднее шлегелевская школа романтизма выступила против Виланда, что отчасти сузило возможное влияние Виланда на литературу XIX в. Для враждебности романтиков Виланду были конкретные причины — дух французского рококо, осязаемый у него, идеалы умеренности и изящества, соглашательский эклектицизм, чуждый исторически тонкого различия авторов и эпох, морализирующий платонизм, духовный аристократизм, не склонный на что-либо претендовать и кого-либо задевать, но вполне сознающий свою внутреннюю ценность. См. к предыстории этой враждебности: *Schrader H.-J. Mit Feuer, Schwert und schlechtem Gewissen. Zum Kreuzzug der Hainbündler gegen Wieland.*— *Euphorion*, 1984, Bd. 78, S. 325—367.

² В статье «Об идеалах древних» Виланд опровергал суждение «Физиогномических фрагментов» Лафатера о том, что пластические творения древних суть лишь «копии и карикатуры реально увиденного» (см. раздел «Об идеалах древних. Прекрасная природа. Подражание» в третьем томе «Физиогномических фрагментов», 1777). Баадер имеет в виду § 24 статьи Виланда, где рассказываются обстоятельства создания Фидием статуи Зевса Олимпийского. Идея, прообраз, «небесное явление» Зевса встает перед внутренним взором Фидия благодаря стихам Гомера («Илиада», I 528—530; Валерий Максим III 7), и Виланд славит его как художника, которому, по словам Квинтилиана (XII 10, 9), «легче было творить богов, чем людей» (см.: *Wieland C. M. SW. Bd. 24, Leipzig, 1796, S. 235, 231*). Ср. в письме Шиллера Г.-Г. Кёрнеру (30.III 1789 г.): «Мне всегда нравилась согбенная поза Юпитера Олимпийского, потому что она означает, будто бог снизошел до людей и их ограниченности,— все под ним обрушилось бы, если он *распрямился*, то есть явил себя богом» (Br., 2, 265). Благодаря классицистическому пласту в мировоззрении романтиков восхищение Фидием переживает рубеж веков, и для А.-В. Шлегеля в его берлинских лекциях 1827 г. Фидий остается «отцом греческой скульптуры» и, согласно тогдашней шкале ценностей, «занимает то же место среди греческих ваятелей, что Рафаэль среди итальянских художников» (*Berliner Conversations-Blatt*, 1827, № 157, S. 625).

³ См.: *Wieland C. M. Op. cit.*, S. 239.

⁴ Идиосинкразия и означает, собственно, «особое смешение».

⁵ Представление о человеке как микрокосме («малом мире») в его связи с «макрокосмом».

⁶ У Гердера сказано: «Человек не только может подражать звукам животных, он не только, по словам Монбоддо, настоящий пересмешник, mock-bird, среди всех живых существ, но бог научил его искусству запечатлять свои идеи в звуках, называть вещи звуками речи и царить на всей Земле с помощью глаголов, исходящих из уст человека» (*Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества*. М., 1977, с. 98; IV, III). Ссылка Баадера на Гердера приоткрывает то, что в тексте дневника не выявлено,— мысль о языке как инструменте творческой деятельности человека (не имел ли он в виду именно приведенное место первого тома «Идей», 1784? См. также сочинение Гердера «О происхождении языка», 1770, и трактат Монбоддо «О происхождении и развитии языка», 1783—1788, в то время вышедший в свет в Риге с предисловием Гердера).

⁷ См. «О достоинстве и приумножении наук» Бэкона (1623), кн. 2, гл. XIII (*Бэкон Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 1. М., 1977, с. 175—198*).

[II.]

¹ Направлено против кантовской этики; Баадер уже мог читать вышедшее в 1785 г. «Основание метафизики нравов», где Кант формулирует императив (нравственный закон) поведения человека — поступать так, чтобы принцип его поступков мог стать законом поведения всех людей. Из этого абсолютизируемого им тезиса Кант заключал, что моральны лишь поступки, совершаемые во исполнение долга (в отличие от совершаемых по естественной склонности).

² Матф. 11, 30.

³ Диететический — греч. *diätetikos* (от *diäita* — «образ жизни»).

[III.]

¹ Это представление постоянно встречается у Баадера: «Дух и природа соотносятся как центр и окружность. На окружности центр выступает наружу из своей мистерии. Отрицать существование неотделимой от абсолютного духа окружности, его природы или существенности — значит принимать существенность за несущественное, представлять бога лишенным сущности духом и не понимать того, что в боге союз духа и природы, центра и окружности пребывает абсолютно, сущностно и реально» (*Weltalter*, 139); «Бог Спинозы подобен центавру, голова коего божественна, а тело и ноги тварны. Согласно такому прославленному, но плоскому представлению, творец и тварь обретаются в союзе не связанные узами любви, но скованные цепями — бедами своего существования, поскольку, чтобы достигнуть вполне вольного бытия, центр нуждается в окружности, окружность — в центре. Значит, согласно тому чудовищному представлению, творец и тварь словно вцепились в волоса друг другу, только чтобы удержать каждый свое существование, каждый сам за себя и по нужде» (*Weltalter*, 157).

[IV.]

¹ «Рассеянные листки» («Zerstreute Blätter»), собрание статей и переводов Гердера (в 6-ти т., 1785—1797). Баадер мог читать первые два тома (1785—1786), содержавшие переводы греческих эпиграмм и ряд важных статей, в том числе «Как изображали древние Смерть» (1774). Отсюда у Баадера размышления о греческой культуре.

² Золотая середина (лат.).

³ То есть наук о человеке, гуманитарных наук.

⁴ Намек на сочинение Лессинга «Воспитание человеческого рода» (1780; 1786).

⁵ Открыто, официально (лат.).

[V.]

¹ К истории представления о «книге Природы» см. литературу во вводной части раздела I настоящей книги.

² Чувственные качества (лат.).

³ Разъятые члены поэта (лат.; поговорка по Горацию, I 4, 85).

⁴ Шеол (др.-евр.) — преисподняя; гиле (греч.) — вещество, материя.

⁵ Создание предмета и именование, творчество и полагание имени понимаются в древних культурах как акты аналогичные, если не тождественные (см. раздел «Миф об установлении имен» в книге: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 41—48).

⁶ Относительно «иероглифического письма природы» следует иметь в виду положение Я. Бёме («De signatura rerum», гл. 1), которое Баадер приводит в такой обобщенной форме: «Каким сложен (gestaltet) дух внутри себя, таким означает он себя (signirt sich) и наружно». Абрагам фон Фраукенберг рассказывает в своей биографии Бёме, как в 1600 г. Бёме был поражен блеском оловянной миски, в котором узрел сияние божественного света (отражение этого рассказа у Гёте — ВА, 14, 245), — этот блеск «увлек его в самый центр таинственной природы», и он все яснее и яснее стал чувствовать, что «посредством образовавшихся сигнатур, или фигур, линий, цвета можно как бы заглядывать в самую сердцевину и в сокровенную природу всего сотворенного (allen Geschöpfen gleichsam in das Hertz und in die innerste Natur hinein)» (De vita et scriptis Jacobi Böhmii <...>. Amsterdam [Leyden?], 1730, S. 10—11).

⁷ «Мудрый знаток природы» — подлинный философ природы (SW, 11, 65) Баадер говорит о «так называемых натурфилософах».

⁸ См.: Аристотель. О душе, II, I, 412: «Душа <...> есть суть бытия и форма (logos) <...> такого естественного тела, которое в самом себе имеет начала движения и покоя» (см.: Аристотель. Соч., т. 1. М., 1976, с. 395).

1787

[I.]

¹ 1 Кор. 2, 9.

[II.]

¹ Medium — посредник (лат.); др.-евр. šəḥinah — «присутствие (бога)» от šaḥan — «обитать», букв. «разбивать шатер» (С. С. Аверинцев).

² Ср. Ио. 15, 26; 16, 13.

³ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе, IV, 3, 14,— о слепящем свете Солнца.

1788

[I.]

¹ «Новое открытие» (статья 1783 г.) — см.: *Claudius M. W/Hrsg. von G. Behrmann. Leipzig, o. J. [1907], S. 259.*

1793

[I.]

¹ По Шадену, неточная цитата, напоминающая несколько мест у северонемецкого поэта М. Клаудиуса.

² Опыты с электричеством, какими занимались в середине XVIII в. Франклин и другие ученые.

³ Делюк — французский физик-атомист; с 1798 г. профессор философии и геологии в Гёттингене, автор «Физических и моральных писем об истории Земли и человека» (1778—1780, в 6-ти т.).

⁴ Перводвигатель (лат.).

[II.]

¹ То есть буквально — «надприродного», «сверхприродного».

ТЕЗИСЫ ФИЛОСОФИИ ЭРОСА

Перевод по: DLE, 11, 146—157. Впервые опубликовано в мюнхенском журнале «Эос» (1828): «Sätze aus der erotischen Philosophie». В нашем издании сокращено, полностью или частично, несколько подстрочных примечаний.

§ 1. ¹ Актуозность — существование actu, то есть реально в противоположность потенциальности.

² Великодушная любовь (лат.).

³ Романтизм здесь — средневековая рыцарская поэзия и культура, культ любви в противоположность аскетическим идеалам.

⁴ «Боги все продают за труды» (лат.). Ср. соответствующий, сохраненный Антологией Стобея стих греческого комедиографа Эпихарма: «Τὸν πόλον πόλοισιν ἡμῖν πάντα ταγαθὸν ἡοὶ θεοῖ».

⁵ «Взаимосвязь культа и культуры» — статья Баадера (SW 5, 275—276).

§ 2. ¹ Ср. 1 Кор. 15, 44—47, где, однако, нет слова «природа» или «природный», — говорится о теле душевном и духовном.

§ 3. ¹ Эти слова этимологически не связаны.

§ 5. ¹ Релиирующая — связывающая (от франц. *relier*, лат. *religo*).

§ 6. ¹ Лук. 7, 47.

§ 7. ¹ Моральный императив Канта на деле способствовал подмене религиозного учения нравственным общезначимым законом. Императив — в смысле приказ, повеление; датив здесь — даение, дарование.

§ 8. ¹ Ср. Платон. Пир, 203 с.

² С любовью (*итал.*).

§ 10. ¹ Лук. 15, 7.

§ 11. ¹ «Поле на следующий день после битвы» (*франц.*); выражение Ламенне.

§ 12. ¹ Изначальная душа (*франц.*).

§ 14. ¹ Наихудшее применение наилучшего (*лат.*).

² *Eva — ave* (*ave* — «радуйся», начало ангельского привета: Лук. 1, 28) — старинная анаграмма, символизирующая то, что прегрешение Евы возмещено безгрешностью Марии (ср. SW 3, 302).

§ 16. ¹ Общность всего доброго и дурного (благ и бед) (*лат.*).

² Ср.: «Без сострадания не быть сорадованию. Не только друга и любимого познаешь в беде, но дружба и любовь коренятся лишь в невзгодах и нужде. В счастье и благополучии люди завязывают лишь товарищеские отношения (и с женщинами и с мужчинами), и если даже растение любви произрастает без слез, то все же корни ему помимо такой росы не пустить.

«Кто с хлебом слез своих не ел,

Кто в жизни целыми ночами

На ложе, плача, не сидел,

Тот незнаком с небесными властями»

(1831; DLE, 11, 159; стихи Гёте; пер. Б. Пастернака).

ФРАГМЕНТЫ ДРУГИХ РАБОТ

[I.]

Weltalter 247—248; SW, 1, 243—244.

¹ Первые две строки стихотворения Гёте «Одно и Все» (1821):

«Im Grenzenlosen sich zu finden

Wird gern der Einzelne verschwinden» (BA, 1, 540) — Баадер толкует по-своему: уже субстантивированное прилагательное «беспредельный» он понимает как прилагательное мужского рода, как обозначение личного бога; именно тогда стихотворение Гёте и становится выражением неприемлемой для Баадера формы мистики. У нас в тексте строки Гёте приведены в соответствии с толкованием их у Баадера; ср. пер. Н. Вильмонта: В безбрежном мире раствориться,/С собой навеки распроститься/В ущерб не будет никому...

[II.]

Weltalter, 135—136.

¹ Из стихотворения «Эпиррема» (между 1818 и 1820 гг.; ВА, 1, 545).

² Внутреннее движение (лат.).

[III.]

Weltalter, 339—340.

¹ Ср. Откр. 9, 3—10.

² См. последнюю сцену «Короля Лира» Шекспира.

[IV.]

Weltalter, 394—395.

¹ Размышления о центре и окружности относятся к основному содержанию философии Баадера: весь истинный мир как органическое тело существует как окружность с неподвижным центром; все, что стремится обрести собственный центр, делается ложным, мнимым, отпадает от мирового единства. Эти представления — в традиции Бёме и Сен-Мартена, но далее — в более глубокой традиции, пользовавшейся определением бога как «круга, центр которого — везде, а окружность — нигде» (так, например, у поэта и философа XII в. Алана Лилльского; см.: Памятники средневековой латинской литературы X — XII вв. М., 1972, с. 331); см.: *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 9. Aufl. Bern, München, 1978, S. 358; *Mahnke D. Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt*. Halle, 1937; *Poulet G. Les métamorphoses du cercle*. Paris, 1961, ch. 1; *Николай Кузанский*. Соч. М., 1979—1980. Т. 1, с. 66—67, 82—84; т. 2, с. 275, 287.

² Оптатив — здесь желательность (в грамматике оптатив — желательное наклонение).

[V.]

Weltalter, 395.

¹ Разрушение одного — рождение другого (лат.).

² Кол. 3. 9—10, Еф. 4, 22—24.

[VI.]

Weltalter, 398—399.

¹ То есть близить гибель своей души.

[VII.]

Sauter, 355—357.

¹ W, 4, 613.

[VIII.]

Sauter, 736.

¹ Этот взгляд на немецкое происхождение готической архитектуры был ошибочным.

[IX.]

Sauter, 786; SW, 6, 337—338 (из речи в Мюнхенской академии наук «О причинах легкости, с которой германцы приняли христианскую веру», 1825).

¹ «Винкельман и его век» — сборник, изданный Гёте в 1805 г., со статьями Гёте, Г. Мейера, К.-Л. Фернова, Ф.-А. Вольфа, письмами Винкельмана. Для религиозно настроенного романтика Винкельман, с его античным идеалом, — это возрожденное язычество.

[X.]

SW, 2, 431—432 (Fermenta cognitionis, VI; 1824, § 21—22).

¹ Тернар — троичность.

² Новый выпад против кантовской традиции в этике.

³ В подлиннике неперевожимая игра слов: *um ihre Production es geschehen und folglich nur noch eine Geschichte derselben vorhanden ist.*

⁴ Суждение Баадера об организме, хранящем «догмат своего прообраза», сопоставимо с взглядом генетики.

⁵ «Здесь покоится...» (лат.; начало надгробной надписи).

[XI.]

SW, 2, 218 (Fermenta cognitionis, II).

[XII.]

SW, 2, 330—331 (Fermenta cognitionis, V).

¹ *Hegel*, 6, 25 (§ 16— не § 10).

² Возможно, Баадер имел в виду следующее место: «Своим грехопадением человек навлек проклятие на Землю и всю внешнюю природу <...>. Его долг по отношению к Земле заключается, следовательно, в том, чтобы освободить ее от проклятия. Если понимать под этим освобождением от проклятия и развертыванием благословения во внешней природе алхимию, то она не дерзость, но обязанность человека» (SW, 2, 187).

³ «Его сила целокупна, пока обращен в землю» (лат.) — алхимическое выражение из так называемой «*Tabula smaragdina*», иначе — «*Verba secretorum Hermetis*», то есть «Слова тайн Гермеса Тримегиста» (см.: *Schmieder K. Chr. Geschichte der Alchemie. Halle, 1832, S. 30; Kopp H. Geschichte der Chemie. Bd. 2. Braunschweig, 1844, S. 147—148.*

I (к с. 576). Новый жанр «эстетизованного афоризма» (выражение М. М. Бахтина; см.: *Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984—1985. М., 1986, с. 154*) с начала XIX в. стремительно вытеснил прежнее понимание афоризма, так что уже комментатор «Афоризмов» в GS 2/I, Р. Штейн, не понимал тогдашнего употребления слова и находил его удивительным (GS, 2/I, 349).

Новому пониманию афоризма способствовали прежде всего те мыслители, которые как раз не пользовались словом «афоризм», то есть французские моралисты начиная с XVII в., с их «максимами» (ср. «Максимы и рефлексии» Гёте), и затем романтики круга «Атенеума», с их «фрагментами» (см. также афоризмы Б. Грасиана — «Карманный оракул, или Наука благоразумия, где собраны афоризмы <...>», 1647; ср.: *Пинский Л. Е. Бальтасар Грасиан и его произведения. — Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982, 499—575, особ. с. 524—539*), где жанровая связь с традиционным афоризмом вполне скрыта. Традиция поэтического афоризма, как бы кратчайшего «эссе», утвердилась в культурном сознании настолько, что один из исследователей жанра афоризма писал даже: «Афористическое мышление начинается, очевидно, там, где кончается мышление «ученое» (*Krüger H. Studien über den Aphorismus als philosophische Form. Frankfurt a.M., 1956, S. 11*). Даже в самых новых работах об афоризме как жанре и форме мысли не принимается во внимание иное понятие афоризма, существовавшее долгие века и связанное с непосредственным значением греч. «aphorismos» — «о-граничение», «о-пределивание», «определение», «definitio» (из новых работ см.: *Requardt P. Lichtenberg. Stuttgart, 1964, S. 107—165; Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung/Hrsg. von G. Neumann. Darmstadt, 1976; Neumann G. Ideenparadiese. Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München, 1976; Müller-Seidel W., «Maximen und Reflexionen». Der Aphorismus als eine Form der Bewußtseins- und Kulturkritik.— GJb 1980, Bd. 97, S. 114—123; Karlauf Th., «Bausteine». Ein Beitrag zu Jean Paul.— Castrum peregrini. Amsterdam, 1970, H. 145, S. 73—82; ср.: Дёмин А. С. «Жезл правления» и афористика Симеона Полоцкого.— Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982, с. 60—92, особ. с. 66—68, с лит.).*

Если, однако, новое переосмысление «афоризма», наделяющее его поэтической неопределенностью и противопоставляющее его «учености», превосходно отвечает манере изложения в большинстве книг Ницше, шире — целому образу мышления («импрессионистического», такого, которое стремится острым, лаконичным замечанием привести в движение, возбудить в читателе огромный мир всего того необъятного, что становится предметом жизненного переживания), то афоризм в старом, традиционном и точном смысле слова есть как раз воплощение *учености*. Афоризм — это знание, сведенное к самому существенному — к *определениям*. В те времена, когда в университетах лекции нередко читались на основе всякого рода печатных пособий, эти последние очень часто содержали лишь основные определения понятий данной дисциплины, — хотя далеко не всегда такие книги называли «афоризмами» (подобную структуру — где строго и лаконично изложены тезисы сопровождаются более пространными примечаниями — сохраняют столь поздние произведения, как «Энциклопедия» Гегеля или «Эстетика» Ф.-Т. Фишера). Приведем, однако, примеры

изданий, где употреблялось именно это слово (цитируем заглавия в русском переводе): «Философские афоризмы» Э. Платнера (1776), «Ботанические афоризмы» К.-Г. Людвига (1788), «Академические афоризмы по физико-химическому учению о растениях» А. фон Гумбольдта (1793), «Афоризмы по ботанике» Р.-А. Хедвига (1800), «Афоризмы к Введению в натурфилософию» и «Афоризмы о натурфилософии» (1805—1806) Шеллинга и много других; ср. в русской литературе: *Давыдов И. И.* Афоризмы из нравственного любомудрия.— Вестник Европы, 1822, № 11—12. Особое распространение получили «афоризмы» в медицинской литературе (от Гиппократов до XVIII в.: «Афоризмы о распознавании и лечении болезней» Бурхаве, 1709). В конце XVIII в. начинают появляться и разнообразнейшие сборники афоризмов, в которых понимание жанра быстро перестраивается. Однако в эпоху романтизма еще помнили основную суть афоризма, коль скоро Ф. Шлегель сближает афоризмы с гномическими дистихами, санскритскими шлоками, шпрухами (SW, 1. Wien, 1822, S. 163). Сочинение Гёрреса следует традиционному пониманию афоризма — уже во внешнем оформлении текста как последовательности кратких тезисов. Но на деле Гёррес как нарушает требование систематичности, так и поступает деловитой краткостью, когда его увлекает поток образов. Несомненно, такие места, где взволнованному слову предоставлен у него простор и где очевидны уроки революционной ораторской речи, — это лучшие части его книги.

II (к с. 593, примеч. 65). С этим же фрагментом «Афоризмов» Гёрреса связан многозначительный эпизод из истории эстетических идей. В 1808 г. в свет вышел напечатанный якобы у Циммера в Тюбингене (издателя и друга романтиков) анонимный антиромантический памфлет «*Comoedia divina. Mit drei Vorreden von Peter Hammer, Jean Paul und dem Herausgeber. o.O., 1808*», по традиции (см.: *Goedeke*, 7, 191) приписываемый гейдельбергскому профессору А. Шрейберу (см. о нем: *Biehler O. Aloys Schreiber 1761—1841. Sein Leben und seine Werke.— Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Karlsruhe, 1942, NF Bd. 55, S. 598—675; специально о сатире — S. 638—642*). В этом довольно остроумном произведении достается всем романтикам, особенно же автор издевается над этим фрагментом «Афоризмов» (мартовская рецензия памфлета в «*Morgenblatt für gebildete Stände*», Tübingen, 1808, № 192—194, тоже первым делом в грубой форме обрушивается на Гёрреса, хотя этот фрагмент там не цитируется). Так, один из персонажей сатиры, Новалис Октавиан Роговолшебник (собираемый образ «романтика!»), говорит: «Не читали ли Вы великолепные «Афоризмы об искусстве»? Видите книжку, куда я записываю мысли, так вот, я выписал оттуда следующие места. (*Читает по тетрадке.*) «Парфюмерия — словесное искусство и обращается к носу, музыка аромата». «Архитектура — застывшая музыка». «Обед есть картина в жидкой среде. Поварское искусство — пластика жидкой среды, форма пространственно-съедобного. Кислое соответствует красному, щелочное — фиолетовому». «Искусство осознания являет свою действительность в живом как сообразном ему материале; оно продуктивно в зачатии, и половой инстинкт есть призывание к этому искусству» (*Comoedia divina/Hrsg. von F. Blei. Leipzig, 1907, S. 35—36*). Нетрудно видеть, что основное содержание отрывка заимствовано из нашего фрагмента (и его окружения). За исключением только одного — об архитектуре как застывшей музыке («*gefrorne Musik*»).

Именно этот тезис, появляясь в романтическую эпоху, играет

заметную роль в ее эстетической мысли. Гегель в лекциях по эстетике приписывает его Ф. Шлегелю («Die Architektur eine gefrorene Musik» — *Hegel* 10/11, 306); Шопенгауэр — Гёте («gefrorene Musik» — *Schopenhauer A. SW. Leipzig, 1905, Bd. 1—2, S. 1231*); Гёте — то самому себе («Разговоры с Эккерманом», отнесено к 23.III 1829: «...die Architektur eine erstarrte Tonkunst»), то «благородному философу» («Максимы и рефлексии» № 1133: «eine erstarrte Musik», запись 1827 г.; *BA, 18, 641*), под которым, возможно, следует подразумевать Шеллинга (ср.: *Schmidt E. Die Baukunst erstarrte Musik. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1911, 65. Jg., Bd. 127, S. 378*); Й. фон Эйхендорф в 1844 г. — Шлегелю («die Baukunst die gefrorne Musik»; *Eichen-dorff J. von. Werke und Schriften. Stuttgart, 1958, Bd. 4, S. 957—958*); Ф.-Т. Фишер — вновь Шлегелю («eine gefrorne Musik» — *Vischer F. Th. Aesthetik <...>. Reutlingen, Leipzig, 1851, Bd 3, S. 189*). Однако раньше всех подобную формулу предложил Шеллинг — в своих лекциях по философии искусства, которые он читал в 1802—1803 гг. в Иене и в 1804, 1806 гг. в Вюрцбурге; он говорил: архитектура «есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка (die erstarrte Musik)» (*Philosophie der Kunst, § 107*). Но лекции Шеллинга были изданы лишь в 1859 г., хотя в записях получили довольно широкое хождение (ср.: Л.-Л. Макал в «*Euphorion*», 1904, Bd. 11, S. 103); в частности, этот мотив («Das Gebäude <...> eine erstarrte Symphonie») сатирически обыгрывается (см.: *Schmidt E. Op. cit.*) в романе Каролины Паулус «Вильгельм Дюмон» (1805), который Гёте рецензировал в *JALZ*, 1806 (*BA, 17, 418—421*). Между тем Brentano в стихотворении «К Шинкелю», написанном, вероятно, в августе 1816 г. и впервые опубликованном в посвящении драмы «Виктория и ее братья и сестры с развешающимися знаменами» (1817), уверенно относил эту формулу к Гёрресу (ст. 33—36: «Ведь подумай — он [Гёррес] был первым, кто помыслил и сказал: «Архитектура — застывшая музыка (Architektura ist eine erstarrte Musik), задающая меру пропорции», над чем глупо потешались филистеры, — *W, 1. 342; SW, 7, 286*; ср.: *Börsch-Supan E. Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels. — Zs für Kunstgeschichte, 1971, Bd. 34, S. 257—295*). Не следует ли здесь Brentano просто за «Божественной комедией» Шрейбера? Не верит ли он ей на слово — именно в том, что такое высказывание принадлежит Гёрресу, — точно так, как комментатор «Афоризмов об искусстве» в *GS*, который вовсе не заметил того, что таких слов нет в «Афоризмах», и даже строил догадки относительно того, как и когда мог узнать эти «Афоризмы» Гёте (*GS, 2/1, XXXIX*); впрочем, такое же предположение высказывал еще Ф. Шульц (*Schultz F. Görres als Herausgeber. Berlin, 1902, S. 69*; ср. к истории формулы краткий обзор в книге: *Büchmann G. Geflügelte Worte. 24. Aufl. Berlin, 1910, S. 358—359*; ср. также: *Henel H. Clemens Brentanos erstarrte Musik. Zusatz. — Brentano-Koll, 97—101*; к Гёрресу относил формулу также Гумпрехт: *Gumprecht K. Das lebens-philosophische Denken des reifenden Görres. — PhJb, 1935, Bd. 48, S. 484*, со ссылкой на дис.: *Wagner L. Über Görres' Sprache und Stil. Straßburg, 1914, S. 19*). Итак, не к сатире ли Шрейбера восходит участвовавшее после ее выхода в свет упоминание казавшегося столь нелепым тезиса об архитектуре и музыке? Уже сам Гёррес отклоняется на эту сатиру в сатирической же статье из «*Zeitung für Einsiedler*» (оборот титульного листа к номерам за май — см. факсимильное изд., Darmstadt, 1962, после S. 71, и *GS, 3, 312.17—21*): «Недавно они [друзья пасквильанта] нашептали ему всякой всячины про собачьи носы, детские

сказочки, застывшую музыку (*gefrorne Musik*), Индию, мистику и т. д., тогда он взял все это в зубы и потащил скорее в редакцию» «Застывшую музыку» упоминает и автор анонимной антиромантической статьи в «*Morgenblatt für gebildete Stände*» (март 1808 г., см.: *Weitz H.-J. Goethes Gedicht «Die Weisen und die Leute»*. Freiburg i.Br., 1969, S. 22). Еще спустя десятилетия, в 1856 г., известный историк музыки А.-В. Амброс пишет с безусловной уверенностью: «В шлегелевском «Атенеуме» музыку называли являющейся архитектурой, а архитектуру — застывшей музыкой» (*Ambros A. W. Die Grenzen der Musik und Poesie*. Leipzig, 1856, S. 24), и это место, кажется, тоже обязано путанице, произведенной в сатире Шрейбера, где есть такой пассаж: «Вот дом — подлинный Атенеум. В первом этаже проживает художник, витийствующий носам, слева — другой, который замораживает музыку. На среднем этаже вы встретите превосходного живописца, пишущего в жидкой среде, а рядом с ним мою любезную соседку Люцинду, практикующую — эзотерически и экзотерически — искусство осзания, согласно образцам древних философских школ» (*Comoedia divina*, S. 35). Едва ли это сатирическое сочинение не ввело в широкий обиход тезис об архитектуре и музыке с куда большей энергией, нежели серьезные лекции Шеллинга, так и не собравшегося опубликовать их?! И не оно ли — первопричина путаницы относительно источника самой мысли?

Но есть иное основание приписать такой тезис именно Гёррессу. Действительно, для чего автору сатирической «Комедии» понадобилось примешивать тезис об архитектуре и музыке к букету «нонсенсов», и без того содержавшихся во фрагменте из «Афоризмов»? И почему добавлять к ним только один сторонний тезис? Ответ состоит, по всей вероятности, в том, что до него, до автора сатиры, так поступил сам Гёррес, — очевидно, в тех лекциях по эстетике, которые он читал в Гейдельбергском университете в летний семестр 1807 г. и, возможно, еще и в летний семестр 1808 г. — отметим, что в последнем случае параллельный курс эстетики читал не кто иной, как А. Шрейбер (см.: *Just L. Josef Görres' Heidelberger Vorlesungen von 1806 bis 1808. — Festschrift <...> Christian Eckert*. Mainz, 1949, S. 68); отметим, что рецензент «*Morgenblatt*» (Op. cit., S. 770) упоминает не только гёррессовские «Афоризмы», но и, видимо, прекрасно известные ему лекции. Объявленный Гёррессом курс лекций по эстетике должен был, согласно его предупреждению, читаться по «Афоризмам об искусстве». Эта книга вовсе не устарела для ее автора к 1807 г., и это лишний раз доказывает беспочвенность механических разграничений: в литературе о Гёрресе нередко утверждается, что Гёррес в пору «Афоризмов» еще «не» романтик, а в пору статей в журнале «Аврора» (1804) «уже» романтик. Вероятно, читая свой курс эстетики, Гёррес освежил в памяти слушателей свои прежние суждения (иначе откуда на рубеже 1808 г. такой критический пыл сатирика в отношении отнюдь не новой книги?), а заодно привел и положение об архитектуре как застывшей музыке, возможно, известное ему из записей лекций Шеллинга: уже в 1803 г. (см. Я. Минор в кн.: *Schlegel A. W. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Heilbronn, 1884, Bd. 1, S. XIII—XIV) журнал «Всеобщая немецкая библиотека» («*Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek*», 1803, Bd. 78, S. 206—207) интересуется, будет ли Ф. Шлегель — по примеру «других из его партии» — «именовать архитектуру застывшей музыкой (*die Architektur als gefrorene Musik*)». Так или иначе Гёррес оказался в самом центре сатирической «Божественной комедии» и поплатился за дерзости своей эстетической теории.

Как раз среди всех цитированных в сатире положений суждение об архитектуре как застывшей музыке отличалось своим разумным содержанием, а потому нельзя не отметить того, что этот гёррессовский фрагмент многообразно отразился в истории эстетической мысли. Критик В. Менцель в свое время заметил, что Гёррес по своим внутренним наклонностям тяготеет к архитектуре — он «в душе своей строитель» (цит. по кн.: *Schultz F. Op. cit., S. 179*). Однако фактически, в истории эстетической мысли, получилось так, что сопоставление архитектуры и музыки (тезис Шеллинга — Гёрреса, если принять гипотезу о том, что Гёррес повторял его в своих лекциях) пошло на пользу прежде всего новому осмыслению музыки, музыкального произведения. Если эстетика XVIII в. истолковала музыку как «временное» искусство, противопоставив ее искусствам пространственным, то XIX в. надлежало в связи с развитием самой музыки как самостоятельного искусства понять музыкальное произведение как строящее свой смысл, создающее целостность, здание смысла, архитектонику целого. И вместе с тем надлежало существенно отличить произведение музыки, с его внутренними связями, соответствиями, симметриями и пропорциями, от простого «протекания», бесследно уходящего в прошлое. В начале XIX в. такое различие отнюдь не было очевидным, и музыка нередко описывалась как искусство сугубо преходящее, тающее — где всякий звук просто безвозвратно уносится временем, и только. Если Шеллинг писал (1806): «В слухе само время стало абсолютным и пространство воспринято вовнутрь времени, то есть побеждено как пространство» (*Schelling, 7, 250*), то необходимо было понять отличие такого «природного» слушания от слушания произведений музыки, от слушания, направленного на воссоздание его целого, поднимающегося над своей непосредственной природностью. Тут уже пространство в свою очередь одерживает верх над временем! Осознание архитектурного качества музыки совершалось в XIX в. противоречивым путем (нередко однобоко подчеркивалась в музыке «неподвижность пребывания» ее смысла), и очень часто тезис об «архитектуре как застывшей музыке» скрывал в себе суждение о музыке как архитектуре — построении целостного смысла. Именно как суждение о музыке, о ее пространственности понимает ее известный психолог А. Веллек (*Wellek A. Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft. Frankfurt a.M., 1963; см. особенно S. 324—327: «Musik als fließende Architektur*). Все это давало основание переосмыслить на протяжении XIX—XX вв. сам временной характер музыки, и этому способствовали уже Шеллинг и братья Шлегель с их (отчасти крайне отвлеченными и «игровыми») идеями метаморфозы и синтеза искусств. Ср. в диалоге «Картины» А. В. Шлегеля и Каролины Шлегель: «Итак, следовало бы сближать искусства друг с другом и искать переходов от одного к другому. Статуи ожили бы и, быть может, стали бы картинами <...>, картины стали бы стихотворениями, стихотворения — людьми и кто знает, торжественная церковная музыка — не вознеслась ли бы она внезапно к небесам подобно храму?... — Это было бы не впервые. Вы, даже не думая о том, попали на миф об Амфионе, который так любим нашим бравым Ц[ельтером], одновременно архитектором и музыкантом» (*Ath. 2/1, S. 49—50; композитор К. Ф. Цельтер, друг Гёте, директор Берлинской Певческой академии, был строителем по профессии; ср. отражение мифа об Амфионе — отождествленном здесь с Орфеем — в «Максимах и рефлексиях» Гёте, № 1133 — ср. выше*); ср.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981, т. 1,

с. 235. См. записи Ф. Шлегеля (*Schlegel F. Literarische Notizen 1797—1801/Hrsg. von H. Eichner. Frankfurt a.M., Berlin, Wien, 1980*): «Архитектура — это музыкальная пластика <...>» (№ 1854; 1800 г.); «Рисунок <...> есть архитектурная музыка» (№ 1403; 1798 г.) и др.; ср. его запись 1803 г.: «<...> Истинная живопись — синтез архитектурной пластики и хоровой музыки (хорен?)» (цит. по: *Polheim K. H. Die romantische Einheit der Künste.—Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M., 1970, S. 166*). Позднее, в 1872 г., Рихард Вагнер писал — в этом отношении как представитель самой передовой для своего времени эстетики — о «ритмико-архитектоническом строении» музыкального произведения, которое должно быть воссоздано в исполнении (*Wagner R. GS und Dichtungen/Hrsg. von W. Golther. Berlin [u.a.], o.J. [1914], Bd. 9, S. 288*); в книге о Бетховене (1870) он связывает науку и искусство греков с музыкой: «<...> музыка эллинов проникала в мир явлений до глубины, сливаясь с законами их восприятия. Числа Пифагора можно понять жизненно лишь на основе музыки; архитектор строил по законам евритмии, согласно законам гармонии ваятель передавал человеческую фигуру <...>» (*Ibid., S. 120—121*); наконец, Вагнер, как известно, говорил о музыке как «любящейся архитектуре». Современный музыковед вполне справедливо пишет: «Музыка, как принято было ранее говорить, искусство временное. При всей неточности, даже неверности по существу этого выражения, в нем подразумевается тот непреложный факт, что при исполнении и восприятии музыки ее интерпретатор, равно как и слушатель, переживает самый процесс возведения музыкального сооружения» (*Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения.— В кн.: Психология процессов художественного творчества. Л., 1980, с. 133*); присущая современному искусствоведческому мышлению нацеленность на чистую структуру вызывает порой потребность в напоминании о «музыке как движении» (см., например: *Rosen Ch. Der klassische Stil. München, 1983, S. 42*; англ. изд.— *New York, 1971*). В целом опыт опосредования музыки и архитектуры становится неперменной составной частью деятельности композитора, начиная с XIX в. и вплоть до современности, когда отождествление архитектурных структур того и другого искусства может даже становиться специфической технической задачей архитектора-композитора, как это происходит у Яниса Ксенакиса (см. например: *Ксенакис Я. Музыка и наука.— Курьер ЮНЕСКО, 1986, май, с. 4—9*).

Остается дополнить материал к истории сопоставления музыки и архитектуры еще двумя родственными высказываниями. Ж. де Сталь писала в романе «Коринна» (кн. 4, гл. 3) о соборе св. Петра в Риме: «Вид такого монумента — словно непрестанная закрепленная музыка (*une musique continuelle et fixée*), которая ждет вас, чтобы сделать вам добро, когда вы приблизитесь к ней» (*M. de Staël Holstein. Corinne ou l'Italie. T. 1. Paris, 1807, p. 127*). Это близко к приведенным выше высказываниям, но не тождественно им: как явствует из контекста, музыка архитектурного сооружения есть прежде всего 1) субъективно-психологическая музыка настроения, музыка чувства, переносимого на здание; 2) здание рассматривается не «в себе» и не как конструкция, архитектоника, но в сопряженности со зрителем и его морально-окрашенным чувством (*sentiment*); 3) помимо этого, само сопоставление, скорее, мимолетно и тонет во множестве иных сравнений, столь же возвышенных и укорененных в романтически-экзальтированной пси-

хологии индивида (ср.: *ibid.*, p. 131—132: «Этот храм — образ бесконечного, нет предела чувствам, которые он пробуждает <...>»; *ibid.*, p. 119: «Здания в Риме — ни холодные, ни немые <...>»). Добавим, что в те же годы, что и оригинал (1807—1808), вышел немецкий перевод «Коринны» — он принадлежал Доротее Шлегель, но был издан под именем Ф. Шлегеля: перевод интересующего нас места резко отличается по лексике от приводившихся выше формул: «...eine nie endende festgehaltene Musik» (*Frau von Staël. Corinna oder Italien. Leipzig, o.J., S. 74*). В немецком переводе более прояснено, что с музыкой сопоставляется не «само» здание, но направленный на него взгляд (*Anblick*). В комментарии к новому изданию «Былого и дум» А. И. Герцена пассаж из «Коринны» упоминается в связи с следующими словами Герцена: «Нет ни одного искусства, которое было бы роднее мистицизму, как зодчество; отвлеченное, немомузыкальное, бесстрастное, оно живет символически, образом, намеком. Простые линии, их гармоническое сочетание, ритм, числовые отношения представляют нечто таинственное и с тем вместе неполное. <...> В стенах храма, в его сводах и колоннах, в его портале и фасаде, в его фундаменте и куполе должно быть отпечатлено божество, обитающее в нем, так, как извины мозга отпечатлеваются на костяном черепе» (*Герцен А. И. Былое и думы. Т. 1. М., 1982, с. 249*). Очевидно, что содержание этого отрывка несколько отлично от предыдущего.

К литературе вопроса: *Einem H. von. «Man denke sich den Orpheus». Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst.* — *Jb des Wiener Goethe-Vereins. Wien, 1979, Bd. 81—83, S. 103—116*; по существу эстетической проблемы: *Fukač J. Architektura a hudba (pokus o výzkum jedné interakce).* — «*Estetika*», Praha, 1982, t. 19, № 1, s. 17—38.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

НОВАЛИС (псевдоним Фридриха фон Гарденберга). Родился 2.V 1772 г. в Обервидерштедте (графство Мансфельд в Тюрингии). С 1790 г. изучал философию в Иене (Фихте), в 1791—1793 гг. — право в Лейпциге и Виттенберге; с 1796 г. служил в солевом департаменте в Вейссенфельсе (с 1799 г. ассесор); в 1797—1798 гг. учился в Горной академии в Фрейберге у А. Вернера. Сблизился с братьями Шлегель и Тиком; в журнале «Атенеум» были опубликованы фрагменты Новалиса («Цветочная пыльца», 1798) и «Гимны к Ночи» (1800). Умер 25.III 1801 г. от туберкулеза. Вскоре после смерти Новалиса Л. Тик (при номинальном участии А.-В. Шлегеля) издал его сочинения, в том числе незавершенный роман «Генрих фон Офтердинген».

ГЁРРЕС ЙОЗЕФ. Родился 25.I 1776 г. в Кобленце на Рейне. В 1786—1790 гг. учится в гимназии в Кобленце. Занимается самообразованием (естествознание, математика, медицина) и политической деятельностью: в 1798—1799 гг. издает революционный «Красный листок» и его продолжение — «Рюбецаль». С ноября 1799-го по март 1800 г. находится в Париже в составе делегации рейнских департаментов. «Итоги моей миссии в Париж» (1800). С 1800 г. — учитель физики в средней школе в Кобленце. В 1806—1808 гг. читает разнообразные курсы лекций в Гейдельбергском университете (как приват-доцент), после этого возвращается в Кобленц. Издание основных книг и рецензий (см. тексты в нашей книге и «Синхронистическую таблицу»). С января 1814-го по январь 1816 г. — издание «Рейнского Меркурия». С 1811 г. Гёррес изучает персидский язык и читает по рукописи «Шах-наме» Фирдоуси (свой пересказ издает в 1820 г. — «Иранская книга героев»). Вступает в конфликт с прусскими властями и вынужден в 1819 г. бежать из Кобленца в Страсбург; в 1820 г. Гёррес переселяется в Швейцарию, в 1821 г. — вновь в Страсбург. В 1827 г. становится профессором всеобщей истории и истории словесности в Мюнхенском университете, издает ряд исторических и церковно-политических сочинений, публикует (1836—1842) основное произведение последних лет жизни — «Христианскую мистику». В последние годы делает

несколько докладов на исторические темы в Баварской Академии наук. Умер 29.I 1848 г. в Мюнхене.

БРЕНТАНО КЛЕМЕНС. Родился 9.XI 1778 г. в Эренбрейтштейне на Рейне. В 1788—1790 гг.— в гимназии в Кобленце (вместе с Гёрресом). В 1791—1793 гг.— в Воспитательном институте в Мангейме. Учитя в Бонне (1793), Галле (1797—1798, «камеральные науки»), Иене (1798—1800). Работа над романом «Годви», знакомство с Софи Меро, на которой Brentano женится в 1803 г. Переезд в Гейдельберг, где вместе с Арнимом Brentano издает «Волшебный рог мальчика» (1806—1808) и «Газету для отшельников» (1808). Работа над «Романсами о Розарии» (не завершены; изданы посмертно). С 1808 г.— в Берлине. Сатира «Филистеры <...>» (1811), драма «Основание Праги»; «История о бравом Касперле и прекрасной Аннерль» (1817), «Из хроники странствующего школяра» (1818). Создание сказок (на протяжении многих лет; большая часть издана посмертно). В 1819—1824 гг. записывает видения монахини Катарины Эммерих (Дюльмен в Вестфалии). Странствия по Германии; с 1833 г. живет в основном в Мюнхене. Поздняя лирика, духовные сочинения. В 1838 г. издание сказки «Гокель, Гинкель и Гакелей» в пространном варианте. Умер 28.VII 1842 г. в Ашаффенбурге.

АРНИМ ЛЮДВИГ АХИМ фон. Родился 26.I 1781 г. в Берлине. Изучал естественные науки с 1798 г. в Галле, в 1800—1801 гг.— в Гёттингене, дружба с Brentano. В 1801—1804 гг. путешествует по Европе; с 1805 г. живет в Гейдельберге; в 1808—1812 гг.— в Берлине; в 1811 г. женится на Беттине Brentano, впоследствии известной писательнице (автор романов-биографий). Участвует в освободительных войнах, в 1813—1814 гг. редактирует газету «Прусский корреспондент»; с 1814 г. живет в своем имении Виперсдорф к югу от Берлина; умер здесь 21.I 1831 г.

ГРИММ ЯКОБ. Родился 4.I 1785 г. в Ханану (Гессен). С 1802 г.— в Марбургском университете (право), в 1805 г.— вместе с Савиньи в Париже. В 1806 г.— член военной коллегии в Касселе (при короле Жероме Бонапарте); с 1808 г.— библиотекарь короля, с 1809 г.— аудитор государственного совета; дипломатическая служба; с 1816 г.— библиотекарь. С 1830 г.— библиотекарь и профессор в Гёттингене; в 1837 г. в числе семи гёттингенских профессоров смело протестует против нарушения королем конституции и изгоняется из Гёттингена ганноверским королем Эрнстом Августом. С 1841 г.— в Берлине, профессор университета и член Академии наук. Умер 20.IX 1863 г.

ГРИММ ВИЛЬГЕЛЬМ. Родился 24.II 1786 г. в Ханану. С 1803 г.— в Марбургском университете (право). С 1814 г. библиотекарь в Касселе, с 1830 г.— в Гёттингене. В 1837 г. изгоняется из Гёттингена, как и

брат, с 1841 г.— профессор и член Академии наук в Берлине. Умер здесь 16.XII 1859 г.

ЭЙХЕНДОРФ ЙОЗЕФ фон, барон. Родился 10.III 1788 г. в поместье Любовиц близ Ратибора в Верхней Силезии. С 1801 г. посещал католическую гимназию в Бреславле (Вроцлав), с 1804 г.— там же университет; в 1805—1806 гг. продолжает образование в Галле (юриспруденция), а в 1807—1808 гг.— в Гейдельберге, где слушает лекции Гёрреса, знакомится и сближается с ним, а также с поэтом графом Отто Лёбенем, с Арнимом и Brentано. Начинает публиковаться. В 1810 г. завершает образование в Вене. В 1813 г., во время освободительной войны, — лейтенант в добровольческом корпусе Лютцова, позднее с другими частями вступает в Париж. В 1816 г. поступает на государственную службу в Пруссии, с 1821 по 1841 г. служит в Западной Пруссии (Данциг, Мариенвердер), затем в Кёнигсберге как советник по вопросам католического вероисповедания. Эйхендорф написал книгу о восстановлении старинного замка Мариенбург и вместе с другими способствовал становлению современного подхода к охране памятников старины. В 1841—1844 гг. служит в Берлине, затем выходит в отставку и живет в Данциге, Вене, Дрездене, Берлине (1850—1855) и других городах. В последнее десятилетие жизни создает несколько важных литературоведческих работ («Об этическом и религиозном значении новейшей романтической поэзии в Германии», 1847; «Немецкий роман XVIII века», 1851; «История поэтической литературы Германии», 1857), издает свой перевод Кальдерона, работает над незавершенными воспоминаниями. Умирает в местечке Нейссе 26.XI 1857 г.

РУНГЕ ФИЛИПП ОТТО. Родился 23.VII 1777 г. в Вольгасте, в шведской Померании. Учился здесь, в частности, у поэта Козегартена. В 1795 г. едет в Гамбург, служит здесь в конторе фирмы своего брата Даниэля. Учится рисованию, в 1799—1801 гг.— в Копенгагенской академии у Абильгора. После этого живет в Гамбурге, с июня 1801 г.— в Дрездене; отход от классицизма, знакомство с Тиком, работа над циклом «Времена». С конца 1803 г.— в Гамбурге, с 1805 г.— в Вольгасте, с 1807 г.— вновь в Гамбурге; работа над учением о цвете («Цветовая сфера», 1810). Умер 2.XII 1810 г. от туберкулеза.

СТЕФФЕНС ХЕНРИК. Родился 2.V 1773 г. в Ставенгере (Норвегия). В 1790—1794 гг. изучает естественные науки в Копенгагенском университете, с 1796 по 1798 г. живет в Киле, зимой 1798/99 г. слушает лекции в Иене (Шеллинг), с 1799 по 1802 г. изучает минералогию в Горной академии во Фрейберге (А. Вернер). Зимой 1802/03 и 1803/04 гг. читает философские лекции в Копенгагене. В 1804—1809 гг.— профессор минералогии в Галле; с 1811 г.— профессор физики и естественных наук

в Бреслау; с 1832 г.— в Берлинском университете. Умер 13.II 1845 г. в Берлине.

МЮЛЛЕР АДАМ. Родился 30.VI 1779 г. в Берлине. Изучал в Гёттингенском университете право, а также естественные науки. С 1802 г. на государственной службе в Берлине. Пребывание в Швеции, Дании, южной Польше. В 1805 г. во время пребывания в Вене переходит в католицизм. В 1806—1809 гг. живет в Дрездене; в этот наиболее творческий период своей деятельности Мюллер читает несколько публичных курсов лекций — о немецкой литературе, драматической поэзии, идее красоты, науках о государстве. Сближается с Г. фон Клейстом, вместе с ним издает журнал «Феб» (1808). В 1809—1811 гг.— в Берлине, читает лекции о Фридрихе Великом. С 1811 г.— в Вене, лекции о красноречии (1812). Поступает на австрийскую службу, в 1815 г. едет в Париж в свите Франца II, после этого состоит австрийским консулом в Лейпциге, возвращается в Вену в 1827 г.; умер здесь 17.I 1829 г.

ФРИДРИХ КАСПАР ДАВИД. Родился 5.IX 1774 г. в Грейфсвальде в шведской Померании, сын мыловара. С 1790 г. учится рисованию у Квисторпа, с 1794 по 1798 г.— в Копенгагенской академии у Абильгора, Юля и других. Живет в Дрездене с 1798 г., впервые выставляется здесь на ежегодной выставке 1799 г. В 1801 г. знакомится в Грейфсвальде с Рунге, посещает остров Рюген (впоследствии неоднократно). В конце 1808 г. выставляет у себя на дому на всеобщее обозрение «Теченский алтарь». В 1809 г. поездка в Грейфсвальд и Нейбранденбург, в 1810 г. вместе с Керстингом — в Исполиновы горы. Посещение Гёте в сентябре 1810 г. Тогда же избирается членом Берлинской академии художеств, а в 1816 г. и членом Дрезденской академии. Решительно отказывается от поездки в Италию; много раз посещает север Германии, Гарц, Богемию. В 1820 г. с Фридрихом знакомится вел. кн. Николай Павлович, в 1821 г.— В. А. Жуковский; продажа нескольких картин в Петербург (находятся в Эрмитаже). В 1835 г. тяжело заболевает, умирает 7.V 1840 г. в Дрездене.

КАРУС КАРЛ ГУСТАВ. Родился 3.I 1789 г. в Лейпциге. С 1804 г. учится в Лейпцигском университете, изучает естествознание, медицину, философию. В 1811 г. получает степень доктора. Приват-доцент университета. К 1813 г. относятся первые живописные опыты. С 1814 г. профессор акушерства в Дрездене. С 1818 г. дружба с Фридрихом. В 1818 г. становится членом Академии естествоиспытателей и врачей («Леопольдина»),— ее президент с 1863 г. С 1827 г. лейб-медик саксонского короля. Умер 28.VII 1869 г. в Дрездене.

ШУБЕРТ ГОТТХИЛЬФ ГЕНРИХ. Родился 26.IV 1780 г. в Хоэнштейне. Учился в Лейпциге и в Горной академии во Фрейберге (А. Вернер).

С 1809 г. директор политехнической школы в Нюрнберге; с 1819 г.— профессор естественной истории в Эрлангенском университете; с 1827 г.— профессор в Мюнхене. Умер 30.VI 1860 г.

БААДЕР ФРАНЦ. Родился 27.III 1765 г. в Мюнхене. С 1781 г. изучал медицину в Ингольштадтском университете; в 1783 г.— в Вене; с 1784 г.— в Мюнхене; в 1785 г. получает степень доктора медицины в Ингольштадте. С 1788 по 1792 г. учится в Горной академии во Фрейберге у А. Вернера, затем несколько лет живет в Англии (в основном в Эдинбурге). С 1796 г.— в Мюнхене, где проходит службу по горному делу; в 1809 г. издает свои работы; в 1813 г. принят в «рыцарский класс Баварского королевства». В течение двух десятилетий управляет собственным стекольным заводом, где ставит ряд экспериментов. С 1826 г.— профессор Мюнхенского университета. Умер 23.V 1841 г.

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА НЕМЕЦКАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

1797

Гёте: «Герман и Доротея». — Гёльдерлин: «Гиперион» (—1799; в 2-х т.) — Ф. Шлегель: «Греки и римляне» (т. 1.). А.-В. Шлегель: перевод Шекспира (—1810). Вакенродер (и Тик): «Сердечные излияния инока, любителя искусств». Тик: «Кот в сапогах» (драма); «Народные сказки, изданные Петером Леберехтом» в 3-х т., в т. ч. «Синяя борода» (драма), «История шильдбюргеров». — Жан-Поль: «Зибенкез» (1796—; в 3-х т.); «Праздничный сениор», «Кампанская долина». — Август Фердинанд Бернгарди (1769—1820): «Бамбочады» (—1800; сборник, вместе с Тиком).

Кант: «Спор факультетов»; «Метафизика нравов». Шеллинг: «Идеи философии природы». Вильгельм фон Гуфеланд: «Искусство продлевать человеческую жизнь».

Периодика: «Оры» (1795—; Шиллер); «Альманах Муз» (1795—1800; Шиллер; на 1797 г. с «Ксениями» Шиллера и Гёте; 1797—1798 гг. — литературная полемика вокруг «Ксений»; на 1798 г. с балладами Гёте и Шиллера); «Лицей изящных искусств» (Рейхардт; продолжение «Германии», 1796); «Аттический Музей» (1796—1803; Виланд); «Философский журнал» (1795—1800; Ф.-И. Нитхаммер, с 1797 г. вместе с Фихте); «Минерва» (1792—1812; В. фон Архенгольц).

Шадов: «Принцессы Луиза и Фридерика Мекленбург-Нейстрелицкие» (скульптура, Берлин); Асмус Якоб Карстенс (1754—1798): «Этеокл, идущий в бой» (рисунок).

Цумштег: баллады на слова Шиллера, Бюргера и др. (1792—).

Родились: поэтесса Аннетта фон Дросте-Хюльсхоф (—1848), швейцарский писатель Иеремия Готтхельф (—1854).

Родились художники Эрнст Фердинанд Эме (—1855, Дрезден), ученик Фридриха; Карл Ротгман (—1850, Мюнхен), Франц Крюгер (—1857, Берлин).

Родился Франц Шуберт (—1828).

1798

Ф. Шлегель: «История поэзии греков и римлян» (т. 1); Фрагменты; «О «Мейстере» Гёте» (в «Атенеуме»). Новалис: «Цветочная пыльца» (в «Атенеуме»). Тик: «Странствия Франца Штернбальда»; «Чудовище и зачарованный лес» (драма).— Каролина фон Вольцоген (1763—1847): «Агнес фон Лильен» (роман).— Жан-Поль: «Палингенесии».— Кристиан Август Вульпиус (1762—1827): «Ринальдо Ринальдини».— Козегартен: «Поэтические произведения» (в 2-х т.).

Кант: «Антропология». Фихте: «Система учения о морали». Шеллинг: «О мировой душе».

И.-В. Риттер: «Доказательство постоянного гальванизма в жизненных процессах». Рёшлауб: «Исследования по патогении». Эшенмайер: «Тезисы метафизики природы».

Фьорилло: «История живописи» (—1808; в 5-ти т.)

Периодика: «Атенеум» (—1800; А.-В. и Ф. Шлегель, Шлейермахер, Новалис, Хюльзен); «Пропилеи» (—1800; Гёте); «Красный листок» (Гёррес); «Рюбецаль» (—1799; Гёррес); «Лондон и Париж» (—1815; Ф.-Й. Бертух, К.-А. Бёттигер; др. веймарские журналы: «Журнал роскоши и моды», 1786—1842, Бертух; «Новый Немецкий Меркурий», 1790—1810, Виланд); «Новая Всеобщая немецкая библиотека» (—1806; Николаи; продолжение «Всеобщей немецкой библиотеки», 1765—).

К.-Д. Фридрих приезжает в Дрезден.

Гайдн: «Сотворение мира» (оратория); «Нельсонмессе»; Бетховен: 1-й конц. для фп. с орк.

Умерли венский поэт И.-А. Блумауэр (1755—), писатель Ульрих Брекер (1735—), Вакенродер, философ-моралист Кристиан Гарве (1742—).

Умер Карстенс (Рим; 1754—, близ Шлезвига). Родились художники Генрих Мария Гесс (—1863, Мюнхен), Франц Горни (—1824, Олевано), Карл Блехен (—1840, Берлин), Бонавентура Дженелли (—1868, Веймар).

Умер Кристиан Готтлоб Неефе (1748—), первый учитель Бетховена в Бонне.

1799

Виланд: «Агатодемон» (роман).— А.-В. Шлегель: «Картины» (в «Атенеуме»). Ф. Шлегель: «Люцинда»; «Разговор о поэзии» (в «Атенеуме»). Новалис: «Христианский мир или Европа» (изд. 1826). Вакенродер (и Тик): «Фантазии об искусстве». Тик: «Принц Зербино» (драма); «Мир наоборот» (драма); «Романтические произведения» (т. 1); перевод «Дон Кихота» (—1801, в 4-х т.) — Жан-Поль: «Письма Жан-Поля <...>» — Коцебу: «Гиперборейский осел» (сатира на романтиков). Август Лафонтен (1758—1831): «Маленькие романы» (—1801; в 8-ми т.).

Карл Арнольд Кортум (1745—1824): «Иобсиада» (комич. эпос, в 3-х т.)

В. фон Гумбольдт: «Эстетические очерки. О «Германе и Доротее». Шеллинг: «Первый набросок системы натурфилософии». Шлейермахер: «О религии. Речи (...)» Якоби: «Якоби — Фихте» (открытое письмо).

Арним: «Опыт теории электрических явлений».

Периодика: «Исторический журнал» (—1800; Ф. Генц); «Новый Берлинский ежемесячник» (—1811; И.-Э. Бистер, продолжение «Берлинского ежемесячника», 1783—1796, и «Берлинских листков», 1797—1798).

Ежегодные выставки-конкурсы в Веймаре (Гёте, Г. Мейер).

Гайдн: «Терезиенmesse». Бетховен: 1-я симф.; фп. соната, соч. 13 («Патетическая»).

Умер Лихтенберг.

Умер композитор Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739—).

1800

Виланд: «Аристипп и некоторые его современники» (—1802; роман, в 4-х т.). Гердер: «Каллигона» (в 3-х т.).— Шиллер: «Валленштейн»; «Стихотворения» (в 2-х т.); «Песнь о колоколе».— Новалис: «Гимны к Ночи» (в «Атенеуме»). А.-В. Шлегель: «Триумфальная арка для (...) Коцебу». Тик: «Романтические произведения» (т. 2): «Жизнь и смерть святой Геновевы»; «Очень удивительная история Мелузины»; «Жизнь и смерть маленькой Красной шапочки». Brentano: «Густав Ваза» (сатира на Коцебу). Грис: перевод «Освобожденного Иерусалима» Тассо (—1803).— Жан-Поль: «Титан» (—1803; в 4-х т.); «Ключ к Фихте».— Август Боде (1778—1804): «Гигантомахия» (антиромантическая сатира).

Фихте: «Предназначение человека»; «Замкнутое торговое государство». Шеллинг: «Система трансцендентального идеализма»; 1800—1801 и 1802—1803 гг.— читает в Иене «Философию искусства» (изд. 1859). Шлейермахер: «Доверительные письма о «Люцинде» <...>».

Бернард Больцано (1781—1848): «Рассуждения о некоторых предметах элементарной геометрии».

Периодика: «Мемнон» (Клингеман); «Поэтический журнал» (Тик); «Журнал спекулятивной физики» (—1801; Шеллинг).

Йозеф Антон Кох (1768—1839): илл. к Данте (—1803). Готтлиб Шик (1776—1812): «Ева» (Кёльн). Генрих Генц (1766—1811): Монетный двор в Берлине (1796—).

Рейхардт: «Остров духов», «Верность и любовь» (зингшпили). Бетховен: квартеты № 1—6, соч. 18; 3-й конц. для фп. с орк.

Умер архитектор Фридрих Жилли (1772—). Родился художник Йозеф Фюрих (—1876, Вена).

1801

Шиллер: «Мария Стюарт», «Орлеанская дева». — А.-В. и Ф. Шлегель: «Характеристики и критики» (в 2-х т.). Д. Шлегель: «Флорентин» (роман). Brentano: «Годви» (—1802; в 2-х т.). — Жан-Поль: «Тайная жалобная песнь мужей». — Иог. Якоб Энгель (1741—1802): «Господин Лоренц Штарк» (роман; отд. изд.). Кристоф Август Тидге (1752—1841): «Урания» (дидактич. поэма).

Фихте: «Жизнь и особые мнения Фридриха Николаи». Боутервек: «История поэзии» (—1819; в 12-ти т.). Стеффенс: «К внутренней естественной истории Земли».

Периодика: «Газета для эlegantного света» (—1805—; К. Шпацир); «Адрастея» (—1803; Гердер); «Калатиск» (—1802; С. Мерó); «Кронос» (Ф.-Э. Рамбах); «Письма даме о новейших произведениях изящной литературы» (—1803; Г. Меркель).

Лекции А.-В. Шлегеля по истории литературы в Берлине (—1803).

Гайдн: «Времена года» (оратория); Бетховен: «Творения Прометея» (балетная музыка).

Умерли Лафатер, Новалис. Родились Кристиан Дитрих Граббе (—1836), Иоганн Нестрой (—1862).

Умер график Даниэль Ходовецкий, директор Берлинской академии (1726—).

1802

Шиллер: «Турандот». — Фридрих Леопольд фон Штольберг (1752—1819): «Четыре трагедии Эсхила» (с гравюрами Флексмена). — Новалис: Собр. соч. (посмертно издано Тиком) — «Генрих фон Офтердинген», «Ученики в Саисе», «Духовные песни» в 1-м изд. Ф. Шлегель: «Аларкос» (трагедия — пост. в Веймаре и изд.) Brentano: предполагаемое начало работы над «Романсами о Розарии» (—1812; опубл. 1852). — Фридрих Готтлоб Ветцель (1779—1819): «Клеон» (роман). — Генрих фон Коллин (1771—1811): «Регул» (трагедия).

Шеллинг: «Бруно». Гёррес: «Афоризмы об искусстве».

Периодика: «Критический журнал философии» (—1803; Шеллинг, Гегель), «Киносарг» (Бернгарди). — «Альманах Муз на 1802 год» (А.-В. Шлегель, Тик).

Шик: «Портрет Генрики Даннекер» (Штутгарт).

Гайдн: «Гармонимессе»; Бетховен: 2-я симф.; фп. соната, соч. 27 («Лунная»); Карл Мария фон Вебер (1786—1826): «Петер Шмольль» (опера). — Иог. Николаус Форкель (1749—1818): «О жизни, искусстве и произведениях И.-С. Баха» (первая биография Баха).

Умер Энгель (1741—). Родились Вильгельм Гауф (—1827), Николаус Ленау (1850), Карл Зимрок (—1876).

Умер композитор Цумштег.

1803

Клингер: «Рассуждения и мысли о различных предметах света и литературы» (—1805; в 3-х т.). Гейнзе: «Анастасия и шахматная игра» (роман).— Гёте: «Жизнь Бенвенуто Челлини». Шиллер: «Мессинская невеста».— Ф. Шлегель: 1803—1804 гг.— лекции по истории литературы в Париже и Кёльне. А.-В. Шлегель: «Испанский театр» (в 2-х т.), «Ион» (драма). Brentano: «Веселые музыканты» (зингшпиль). С. Меро: «Аманда и Эдуард» (роман, в 2-х т.); Вильгельм фон Шютц (1776—1847): «Лакримас» (драма). Захария Вернер (1786—1823): «Сыновья долины» (драматич. дилогия).— Клейст: «Семейство Шроффенштейн».— Иог. Петер Гебель (1760—1826): «Алеманские стихотворения». Иог. Готтфрид Зейме (1763—1810): «Прогулка в Сиракузы».— Коцебу: «Немецкие провинциалы» (комедия), «Гуситы пред Наумбургом» (драма); «Альманах драматических пьес» (—1819). Зигфрид Мальман (1771—1826): «Ирод пред Вифлеемом» (пародия на Коцебу). Шеллинг: «Лекции о методе академических занятий».

Периодика: «Новый журнал спекулятивной физики» (Шеллинг); «Откровенный» (—1840; Коцебу, Меркель); «Аполлон» (И.-Г. Винцер, Ф.-Т. Манн).

Рунге: «Урок соловья» (1-я ред.); «Времена дня» (1-й вар.).

Бетховен: «Христос на горе Елеонской» (оратория).

Умерли Гердер, Клопшток, Гейнзе, К.-В.-Л. Глейм (1719—).

Родились художники Людвиг Рихтер (—1884, Дрезден), Фридрих фон Амерлинг (—1857, Вена), архитектор Готтфрид Земпер (—1879).

1804

Гёте: «Побочная дочь» (трагедия). Шиллер: «Вильгельм Телль».— Гёльдерлин: «Трагедии Софокла» («Эдип-царь», «Антигона»).— Ф. Шлегель: «Мысли и мнения Лессинга» (в 3-х т.); «Поэтическая карманная книга на 1805 год»; 1804—1806 гг.— лекции в Кёльне — «Развитие философии». А.-В. Шлегель: «Букеты итальянской, испанской, португальской поэзии». Тик: «Император Октавиан» (комедия). Грис: перевод «Неистового Роланда» Ариосто (—1807). Brentano: «Понче де Леон» (комедия), «Испанские и итальянские новеллы». Арним: «Откровения Ариэля» (роман). Г.-Г. Шуберт: «Церковь и боги» (роман). Аст: перевод трагедий Софокла. Каролина фон Гюндероде (1780—1806): «Стихотворения и фантазии Тиана».— Жан-Поль: «Озорные годы» (—1805; в 4-х т.), «Приготовительная школа эстетики» (в 3-х т.). Э. Вагнер: «Взгляды Вилибальда на жизнь» (роман, в 2-х т.).— Коллин: «Кориолан» (трагедия).

Шлейермахер: перевод Платона (—1809, в 6-ти т.). Гёррес: «Афоризмы по органономии». А. Мюллер: «Учение о противоречии». Иог. Якоб Вагнер (1775—1841): «Система идеалфилософии».

Периодика: «Иенские Всеобщие литературные известия» (—1841; Г.-К.-А. Эйхштедт); «Галльские Всеобщие литературные известия» (—1849; К. Шютц, Г. Гуфеланд); «Аврора» (—1805; Аретин).

Франц (1786—1831) и Иоганнес (1788—1860) Рипенхаузен: рисунки к «Геновеве» Тика.

Бетховен: 3-я симф.; фп. сонаты, соч. 53, 57 («Аппассионата»).

Родились поэты Эдуард Мёрике (—1875), Фридрих Вильгельм Вайблингер (—1830).

Умер Кант.

Родились художники Мориц фон Швинд (Вена — 1871, Мюнхен), ученик Корнелиуса; Фридрих Преллер-Старший (—1878, Веймар), Юлиус Ольдах (—1830).

1805

Виланд: «Гексамерон в Розенхайне». Гердер: «Сид». — Гёте: «Винкельман и его время» (сборник); «Племянник Рамо» Дидро (перевод с примеч.) Шиллер: «Театр» (в 5-ти т.); «Димитрий». — Ф. Шлегель: «Поэтическая карманная книга на 1806 год. Бонавентура (псевдоним Шеллинга?): «Ночные бдения». — Гейнзе (?): «Диалоги о музыке». — Фридрих Круммахер (1767—1845): «Притчи».

Фихте: «О сущности ученого». Аст: «Система учения об искусстве».

Периодика: «Штудии» (—1810; К. Дауб, Крейцер); «Берлинская музыкальная газета» (—1806, Рейхардт; 1807—).

Кох: «Героический пейзаж с радугой» (1-й вар.; Карлсруэ); Рунге: «Урок соловья» (2-й вар.; Гамбург); «Нас трое». Фридрих получает премию за две сепии (BS, № 125, 126) на VII Веймарской выставке.

Бетховен: «Леонора» («Фиделио», 1-я ред.).

Умер Шиллер. Родился Адальберт Штифтер (—1868).

Родились художники Вильгельм фон Каульбах (—1874), Фридрих Васман (Гамбург, —1886).

1806

Арним и Brentano: «Волшебный рог мальчика» (т. 1). Вернер: «Крест на Балтийском море» (трагедия). — Эрнст Мориц Арндт (1769—1860): «Дух времени» (—1818; в 4-х т.) — Иог. Даниэль Фальк (1768—1826; Веймар): «Гротески, сатиры и наивности» (—1807; в 2-х т.) — Франц фон Зонненбург (1779—1805): «Донатоя» (—1807; эпос). — «Германия в ее глубочайшем унижении».

Фихте: «Основные черты современной эпохи»; «Наставление к блаженной жизни». Вильгельм Трауготт Круг (1770—1842): «Система теоретической философии» (в 3-х т.). А. Мюллер: «Лекции о немецкой науке и литературе»; лекции о драматическом искусстве в Дрездене

(изд. 1811). Боутервек: «Эстетика».— Людвиг Фернов (1763—1808): «Жизнь Карстенса»; «Римские студии» (—1808; в 3-х т.).— Ф.-Л. фон Штольберг: «История религии Иисуса Христа» (—1818; в 17-ти т.).

А. фон Гумбольдт: «Идеи к физиогномике растений».

Рунге: «Дети Хюльзенбеков» (Гамбург), «Портрет родителей» (Гамбург). Фридрих Георг Вейч (1758—1828): «Портрет Александра фон Гумбольдта» (Берлин).

Бетховен: 4-я симф.; квартеты № 7—9, соч. 59; конц. для скрипки с орк.; 4-й конц. для фп. с орк.

Умерла поэтесса К. фон Гюндероде.

Родились график Эйген Наполеон Нейрейтер (—1882, Мюнхен), художники Эрвин Спектер (—1835, Гамбург), Фердинанд фон Райски (—1890).

Умерли Михаил Гайдн (1737—), принц Луи Фердинанд (1772—), композитор и пианист.

1807

А.-В. Шлегель: «Сравнение «Федры» Расина и Еврипида». Брентано и Гёррес: «Часовщик БОГС». Вернер: «Мартин Лютер» (драма).— Жан-Поль: «Левана, или Учение о воспитании».— Клейст: «Амфирион».— Гёррес: «Немецкие народные книги».

Гегель: «Феноменология духа». Шеллинг: «Об отношении изобразительных искусств к природе». Якоб Фридрих Фриз (1773—1843): «Новая критика разума» (в 3-х т.) Игнац Пауль Виталь Трокслер (1780—1866): «О жизни и ее проблеме».

Периодика: «Утренний листок для образованных сословий» (Тюбинген, —1865); «Новые горящие головешки» (Ф. фон Кёлльн).

Бетховен: увертюра «Кориолан»; месса до мажор. Вебер: 1-я и 2-я симф.

Умерли художники Николай Абрагам Абильтгор (Копенгаген; 1743—), Анжелика Кауфман (1741—), Филипп Хакерт. Родился художник Виктор Эмиль Янссен (—1845, Гамбург).

1808

Гёте: в новом собрании сочинений (1806—1810, в 13-ти т.) полное издание первой части «Фауста».— Ф. Шлегель: «О языке и мудрости индийцев». Арним и Брентано: «Волшебный рог мальчика» (т. 2—3). Эйхендорф: первые стихотворения опубликованы в «Журнале искусства и науки» Аста. Отто фон Лёбен (1786—1822): «Гвидо» (роман). Вернер: «Аттила, царь гуннов» (трагедия). Адам Эленшлегер (1779—1850): «Аладдин, или Волшебная лампа» (драма). Клейст: «Пентеслея»; провал комедии «Разбитый кувшин» в Веймаре. Зольгер: перевод трагедий Софокла.— «Божественная комедия» (сатира на романтиков).

Фихте: «Речи к немецкой нации», «Наукоучение». Г.-Г. Шуберт: «Взгляды с ночной стороны естественной науки».

Периодика: «Феб» (А. Мюллер, Клейст); «Газета для отшельников» (Арним), «Прометей» (Ф.-К.-Л. фон Зекендорф).

Фридрих: «Теченский алтарь» (Дрезден); «Зима» (BS, № 165); «Лето» (BS, № 164; Мюнхен); Шик: «Аполлон среди пастухов» (Штутгарт); Кристиан Фридрих Дёрр (1783—1841): «Девушка из Шверцлоха» (Штутгарт); Вилгельм фон Кобель (1766—1835): «Осада Козеля» (Мюнхен). Издание (Мюнхен) рисунков Дюрера к Молитвеннику имп. Максимилиана (литографированы И.-Н. Стрикснером).

Бетховен: 5-я и 6-я симф.; Фантазия для фп., хора и орк. Йозеф Вейгль (1766—1846): «Сиротский приют» (зингшпиль).

Умер архитектор Давид Жилли (1748—). Родился художник Карл Фридрих Лессинг (—1880).

1809

Гёте: «Родственные натуры» (роман).— А.-В. Шлегель: «О драматическом искусстве и литературе» (—1811, в 3-х т.). Арним: «Зимний сад» (новеллы).— Жан-Поль: «Путешествие Шмельцле», «Путешествие д-ра Катценбергера на воды»; «Сумерки для Германии».

Шеллинг: «Философское исследование сущности человеческой свободы» (в «Философских сочинениях», т. 1). Стеффенс: «Об идее университетов». А. Мюллер: «Об идее красоты» (дрезденские лекции 1807—1808 гг.); «Об идее государства»; «Элементы государственного искусства» (в 3-х т.); Баадер: «Статьи по динамической философии в противовес механической»; Лоренц Окен (1779—1851): «Учебник системы натурфилософии» (—1811; в 3-х т.).

Периодика: «Музей старонемецкой литературы» (—1811; Хаген, Доцен, И.-Г. Бюшинг).

Основание в Вене «Союза св. Луки» (Ф. Пфорр, Ф. Овербек, Й. Зуттер, Й. Винтергерст, Л. Фогель). Рунге: «Утро» (вар. в большом формате), Фридрих: «Монах на берегу моря» (Берлин). Шик: «Адельхейд и Габриэла фон Гумбольдт». Пфорр: «Граф Габсбургский и священник» (Франкфурт).

Бетховен: 5-й конц. для фп. с орк.; фп. соната, соч. 81а («Прощание»). Вейгль: «Швейцарское семейство» (опера). Карл Фридрих Цельтер (1758—1832), друг Гёте, директор Певческой академии в Берлине, основывает первую «Лидертафель» (хоровое «застольное общество», мужской хор).

Умерла Каролина Шлегель. Умер историк И. Мюллер.

Умер Гайдн. Родился Феликс Мендельсон-Бартольди (—1847).

1810

Гёте: «Учение о цвете» (в 2-х т.).— Арним: «Бедность, богатство, прегрешение и раскаяние графини Долорес» (роман, в 2-х т.) Фридрих де ля Мотт-Фуке (1777—1843): «Герой Севера» (драм. трилогия). Жермена де Сталь (1766—1817): «О Германии» (франц. изд.).— Клейст: «Кетхен из Гейльбронна», «Разбитый кувшин», «Рассказы» (—1811; в 2-х т.).— Август Апель (1771—1816) и Фридрих Лаун (1770—1849): «Книга привидений» (рассказы; —1812; в 3-х т.) — Шлейермахер: «Монологи».— Иог. Михаэль Зайлер (1751—1832): «Мудрость под ногами, или Дух и смысл немецких пословиц».

Гёррес: «Мифология азиатского мира» (в 2-х т.). Крейцер: «Символика и мифология древних народов» (—1812; в 4-х т.). Фридрих Людвиг Ян (1778—1852): «Немецкая народность».— А. фон Гумбольдт: «Путешествие в экваториальные области <...>» (—1832; в 6-ти т.). Риттер: «Фрагменты из наследия молодого физика».

Периодика: «Берлинские вечерние листки» (—1811; Клейст); «Гейдельбергские ежегодники» (1810—); «Пантеон» (И.-Г. Бюшинг, К.-Л. Каннегиссер).

Открытие Берлинского университета.

Фридрих: «Аббатство в дубовой роще» (Берлин), «Горный пейзаж с радугой» (BS, № 183; Эссен). Пфорр: «Въезд императора Рудольфа в Базель в 1273 году» (Франкфурт). Г. Генц: Мавзолей в Шарлоттенбурге. Карл Фридрих Шинкель (1781—1841): проект усыпальницы королевы Луизы. Переезд основных членов «Союза св. Луки» в Рим.

Бетховен: музыка к «Эгмонту» Гёте. Вебер: «Сильвана» (опера).

Умер Рунге (Гамбург). Родился Эдуард Штейнле (Вена—1886, Франкфурт).

Родились Роберт Шуман (—1856), Отто Николаи (—1849).

1811

Гёте: «Филипп Хакерт», «Поэзия и правда» (т. 1).— Тик: «Староанглийский театр» (в 2-х т.). Арним: «Галле и Иерусалим» (драма). Фуке: «Ундина». В. Гримм: «Датские героические песни». Я. Гримм: «О старонемецком мейстергезанге».— Гебель: «Шкатулка рейнского друга дома».

Якоби: «О божественном <...>». Канне: «Пантеум древнейшей натурфилософии».— Бартольд Нибур (1776—1831): «Римская история» (—1832; в 3-х т.) — Фридрих Гуфеланд (1774—1839): «О симпатии».

Фридрих: «Утро в Исполиновых горах» (BS, № 190; Берлин), «Зимний пейзаж с церковью» (BS, № 194; Дортмунд), «Вид Исполиновых гор» (BS, № 187; усл. дата). Кох: «Водопад Шмадрибах» (1-й вар., Лейпциг). Пфорр: «Суламифь и Мария» (Швейнфурт). Овербек: «Германия и Италия» (—1826; Дрезден). Петер Корнелиус (1783—

1867): «Святое семейство» (Франкфурт). Шинкель: «Готический собор за деревьями».

Вебер: «Абу Гасан» (опера); 1-й и 2-й конц. для кларнета с орк. Луи Шпор (1784—1859): 1-я симф.

Умерли Клейст, Ф. Николаи.

Родился Ференц Лист (—1866).

1812

Гёте: «Поэзия и правда» (т. 2).— Жан-Поль: «Жизнь Фибеля».— Ф. Шлегель: лекции по истории древней и новой литературы в Вене (изд. 1815). Тик: «Фантазус» (сборник; —1816; в 3-х т.). Брентано: «Филистеры <...>» (сатира). Арним: «Изабелла Египетская» (и др. новеллы). Я. и В. Гримм: «Сказки» (—1814; в 2-х т.), издание «Песни о Гильдебранде» и «Вессобруннской молитвы» (древнейшие нем. поэтич. памятники).— Йозеф фон Хаммер (Хаммер-Пургшталь, 1774—1856): «Диван <...> Хафиза» (послужил поводом к созданию «Западно-восточного дивана» Гёте). Адольф Мюльнер (1774—1829): «29 февраля» (трагедия рока).

Гегель: «Наука логики» (—1816; в 3-х т.). Шеллинг: «Памятник сочинению о божественном <...>» (против Якоби). А. Мюллер: «Смешанные сочинения о государстве, философии и искусстве» (в 2-х т.).

Периодика: «Немецкий Музей» (—1813; Ф. Шлегель).

Георг Фридрих Керстинг (1785—1847): «К.-Д. Фридрих в своем ателье» (Берлин), «Вышивальщица (Художница Луиза Зейдлер)» (Веймар). Фридрих: «Могилы древних героев» (BS, № 205; Гамбург), «Терраса сада» (BS, № 199; Потсдам). Овербек: «Портрет Франца Пфорра» (Франкфурт). Эберхард Вехтер (1762—1852): «Корабль жизни» (1-й вар.), работа над «Иовом и его друзьями» (1824; Штутгарт).

Умерли художники Г. Шик, Иог. Фридрих Август Тишбейн (1750—). Родился Рудольф фон Альт (—1905).

1813

Фуке: «Волшебное кольцо» (роман).— Зейме: «Моя жизнь».

Баадер: «Об основании этики посредством физики». Канне: «Система индийского мифа». Иог. Фридрих Гербарт (1776—1841): «Учебник введения в философию». Артур Шопенгауэр (1788—1860): «О четверо-яком корне закона достаточного основания».

Периодика: «Идунна и Хермоде» (—1816; Гретер); «Старонемецкие леса» (—1816; Я. и В. Гримм).

Шинкель: «Средневековый город у воды» (Берлин).

Бетховен: «Битва при Виттории»; 7-я симф. Шуберт: 1-я симф.; Пять менуэтов и шесть трио.

Родились драматурги Георг Бюхнер (—1837), Фридрих Геббель (—1863). Умер Виланд.

Умер Антон Графф (1736—).

Родился Рихард Вагнер (—1883).

1814

Гёте: «Поэзия и правда» (т. 3); поездка на Рейн.— Жан-Поль: «Марс и Феб».— Гофман: «Фантастические пьесы в манере Калло» (с предисл. Жан-Поля). Адельберт фон Шамиссо (1781—1838): «Удивительная история Петера Шлемиля».— Теодор Кёрнер (1791—1813): «Лири и меч». Фридрих Рюккерт (1784—1863): «Немецкие стихотворения».

Г.-Г. Шуберт: «Символика сна». Савиньи: «О призвании нашего времени к законодательству».

Периодика: «Рейнский Меркурий» (—1816; Гёррес).

Шуберт: 2-я симф.; «Гретхен за прялкой». Бетховен: 8-я симф.; Тройной конц.; «Фиделио» (3-я ред.). Вейгль: «Юность Петра Великого» (опера). Гофман: «О старинной и новой церковной музыке» (статья в «Берлинской музыкальной газете»).

Умерли актер и драматург Август Вильгельм Иффланд (1759—), композитор и публицист Рейхардт, композитор Георг Йозеф Фоглер (аббат Фоглер; 1749—), учитель Вебера и Мейербера.

1815

Гёте: Поездка на Рейн. Новое собрание сочинений (—1819; в 20-ти т.). «Пробуждение Эпименида».— Brentano: «Основание Праги» (драма). Эйхендорф: «Предчувствие и реальность» (роман). Вернер: «24 февраля» (трагедия рока; пост. 1810 в Веймаре). Гофман: «Эликсиры дьявола» (роман; в 2-х т.). Людвиг Уланд (1787—1862): «Стихотворения». Клингеман: «Фауст» (драма).

Зольгер: «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве». Шеллинг: «О божествах Самофракии». Баадер: «О <...> связи религии с политикой». Савиньи: «История римского права в Средние века» (—1831; в 6-ти т.)

Генрих Оливье (1783—1848): «Священный Союз» (гуашь, Дессау). В. фон Кобель: серия батальных полотен (1808—). Георг Вильгельм Иссель (1785—1870): «Вид церквей Сент-Этьен и Сент-Барб близ Пантеона» (Гейдельберг), Шинкель: декорации к «Волшебной флейте»; «Звездный зал Царицы Ночи»; проект национального собора — памятника освободительных войн.

Шуберт: 3-я симф.

Умер поэт Клаудиус.

Умер Франц Месмер (1733—). Родился Иог. Якоб Бахофен (—1887).

Родились художники Адольф Менцель (—1905, Берлин), Андреас Ашенбах (—1910).

Родился композитор Роберт Франц (—1892).

1816

Гёте: «Итальянское путешествие» (—1817; в 2-х т.) — Я. и В. Гримм: «Немецкие сказания» (—1818; в 2-х т.) Тик: «Фортунат» (в «Фантазусе», т. 3). А. Эленшлегер: «Корреджо» (трагедия).— В. фон Гумбольдт: перевод «Агамемнона» Эсхила.— Клаурен (К.-Г.-С. Хейн, 1771—1854): «Мимили». А. Мюльнер: «Вина» (трагедия).

А. Мюллер: «Опыты новой теории денег». К.-Л. фон Галлер: «Реставрация наук о государстве» (—1820; в 4-х т.)

Периодика: «Искусство и древность» (—1832; в 6-ти т.; Гёте).

Фрески романтиков в Каза Бартольди в Риме (сейчас в Берлине; — 1817; П. Корнелиус, Ф. Овербек, Вильгельм Шадов, 1788—1862, Филипп Фейт, 1793—1877). Корнелиус: цикл иллюстраций к «Фаусту» Гёте (12 листов). Шинкель: декорации к «Ундине» Гофмана. Фердинанд Оливье (1785—1841): «Баллада о Габсбурге» (Нюрнберг).

Шуберт: 4-я симф. («Трагическая»), 5-я симф., месса № 4. Шпор: 8-й конц. для скрипки с орк. («в форме вокальной сцены»); «Фауст» (опера). Гофман: «Ундина» (опера; Берлин).

Родился художник Альфред Ретель (—1859).

1817

Брентано: «Виктория <...>» (драма); «История о бравом Касперле и прекрасной Аннерль» (рассказ); «Несколько Вемюллеров и венгерские национальные физиономии» (рассказ в журнале «Компаньон» Ф.-В. Губица). Арним: «Хранители короны» (роман, т. 1; т. 2: 1854). Тик: «Немецкий театр» (в 2-х т.) Гофман: «Ночные пьесы». Ф.-Г. Ветцель: «Жанна д'Арк» (драма).— Франц Грильпарцер (1791—1872): «Пра-матерь» (драма).— Карл Генрих фон Ланг (1764—1831): «Хаммельсбургское путешествие» (сатира; —1833; 11 вып.).

Гегель: «Энциклопедия философских наук». Зольгер: «Философские диалоги». А. Мюллер: «Двенадцать речей о красноречии».

Периодика: «К естествознанию вообще, особенно к морфологии» (—1824, в 2-х т.; Гёте); «Компаньон» (—1847; Ф.-В. Губиц); «Вечерняя газета» (Дрезден, —1829; Т. Хелль, Ф. Кинд).

Статья Г. Мейера «Новонемецкое религиозно-патриотическое искусство» (в «Искусстве и древности») против религиозно-романтического искусства, выражает взгляд Гёте.— Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872): «Семья Иоанна Предтечи со Святым

семейством» (Дрезден). Корнелиус: цикл иллюстраций к «Песни о нибелунгах» (7 листов); «Иосиф открывается своим братьям» (фреска, Берлин). Фрески романтиков (Фейт, Кох, Овербек, Фюрих, Шнорр фон Карольсфельд) в Казино Массимо в Риме (—1829). Лео фон Кленце (1784—1864): Глиптотека в Мюнхене.

Шуберт: две «Увертюры в итальянском стиле».

Умер писатель Мориц Август фон Тюммель (1738—).

1818

Брентано: «Из хроники странствующего школяра» (в альманахе «Странствие певцов»).— Эрнст Шульце (1789—1817): «Очарованная роза» (эпос). Л. Уланд: «Эрнст, герцог Швабский» (драма).— Романтический альманах «Странствие певцов» (Ф. Фёрстер).— Я. и В. Гримм: «Немецкие сказания».

Й. фон Хаммер: «История изящной словесности Персии».— Шопенгауэр: «Мир как воля и представление» (т. 1).

Иог. Кристиан Клаусен Даль (1788, Берген, Норвегия,—1857, Дрезден), друг Фридриха, переселяется в Дрезден. Фридрих: «Путник над морем тумана» (BS, № 250, Гамбург; предположит. дата), «Женщина в лучах заходящего солнца» (BS, № 249, Эссен; предположит. дата); Иоганн Антон Рамбу (1790—1866): «Адам и Ева, изгнанные из Рая» (Кёльн). Карл Филипп Фор (1795—1818): «Немецкие художники в кафе Греко в Риме», «Горный пейзаж с пастухами» (Дармштадт). Шинкель: Новая гауптвахта в Берлине (1816—), Драматический театр в Берлине (—1821).

Шуберт: 6-я симф.; Бетховен: фп. соната, соч. 106.

Умер педагог Иог. Генрих Кампе (1746—).

Родился Карл Маркс.

Умер в Риме художник Фор.

1819

Гёте: «Западно-восточный диван».— Фосс: «Как потерял свою свободу Фриц Штольберг» (статья в журнале «Софронидзон»).— Гофман: «Крошка Цахес»; «Серапионовы братья» (—1821; в 4-х т.) Уланд: «Людвиг Баварский» (драма).— Грильпарцер: «Сапфо» (трагедия).

Гёррес: «Германия и революция».

Я. Гримм: «Немецкая грамматика» (—1837; в 4-х т.).

Убийство Коцебу студентом К. Зандом. Обширная литература об этом событии (Стеффенс, Круг, Каровё, Ярке, Гёррес и мн. др.)

Фридрих: «На паруснике» (BS, № 256, Ленинград).

Фридрих Шнейдер (1786—1853): «Страшный суд» (оратория). Шуберт: Форелленквинтет.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Александр Македонский* (356—323) 143
Альберт Великий (1193 или 1206/1207—1280) 302, 625
Альвардт Кристиан Вильгельм (1760—1830) 640
Апеллес (2-я пол. IV в. до н. э.) 479
Аретин Кристоф фон (1773—1824) 594
Ариосто Лодовико (1474—1533) 246
Аристотель (384—322) 254, 536, 697
Аристофан (ок. 445 — ок. 385) 162, 168
Арним Людвиг Ахим фон (1781—1831) 24, 41, 42, 376—406, 407, 411—412, 422—443, 447, 625, 630, 646, 651—657
— «Волшебный рог мальчика» 298—306, 310, 412—414, 429, 431, 433, 473, 621—626
— «Графиня Долорес» 431
— «Хранители короны» 442
— «Папесса Иоанна» 443
Архимед (ок. 287—212) 316, 631
Аст Фридрих (1778—1841) 250
Ахилл Татий (II в.) 250—253
- Баадер Франц* (1765—1841) 14, 18, 27—29, 528—563, 572, 578, 587—591, 614, 676, 689—700
Бартольди Саломон (1779—1825) 656
Бёк Август (1785—1867) 619, 624
Беккер Рудольф Захариас (1751—1822) 281, 616
Бёме Якоб (1575—1624) 35, 462, 574, 587—588, 590, 632, 670, 692, 697
Бёндель Конрад Кристиан Август (1779—1847) 458
Бернини Джованни Лоренцо (1598—1680) 186
Бернхарди Софи (1775—1833) 247
Бессер Иоганн Генрих (1775—1826) 448
Блуменбах Иоганн Фридрих (1752—1840) 17, 586
Бонаventura, псевдоним автора «Ночных бдений» 574, 634
Бонне Шарль (1720—1793) 17, 687
Боугероэк Фридрих (1766—1842) 435
Браге Тихо (1546—1601) 198
Брейгель-Младший Питер (ок. 1564—1638) 319, 633
Брейгель-Старший Ян (1568—1625) 319, 633
Брентано Клеменс (1778—1842) 24, 41, 345—376, 402, 411, 447, 592, 620—621, 626, 642—651, 657
— «Волшебный рог мальчика» см. Арним
— сказки 437—438, 440
Брентано Софи см. Мери С.
Броун (Браун) Джон (1735—1788) 578—580
Буассере Мельхиор (1786—1851) 626
Буассере Сульпиц (1783—1854) 626, 641
Бэкон Френсис (1561—1626) 529, 576
- Вагнер Эрнст* (1769—1812) 266, 610, 640
Вакенродер Вильгельм Генрих (1773—1798) 7, 23, 613, 670

- Ватерлоо Антони* (1598—1670) 497
Вейнбреннер Фридрих (1766—1826) 343, 642
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805—1827) 29—30
Вернер Абрагам Готтлоб (1749—1817) 569
Вибекинг Карл Фридрих (1762—1842) 343
Виланд Кристоф Маргин (1733—1813) 528, 694—695
Виллер Шарль де (1765—1815) 337, 607, 619, 625, 639
Вильгельм Кёльнский (XIV в.) 374, 651
Вилькен Фридрих (1777—1840) 619, 624, 629
Виндишман Карл Иероним (1775—1839) 631, 633
Винкельман Август (1780—1806) 656
Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) 561, 594
Вобезер Каролина фон (1769—1807) 595
Вольф Фридрих Август (1759—1824) 569
Вольф Каспар Фридрих (1733—1794) 17, 586
Вольфрам фон Эшенбах (1170—1220) 422, 658, 661—662
- Гайдн Йозеф* (1732—1809) 470
 — «Времена года» 469
 — «Сотворение мира» 89
Галлер Альбрехт фон (1708—1777) 17, 391
Галлер Карл Людвиг фон (1768—1854) 10, 443, 665—666
Галь Франц Йозеф (1758—1828) 367, 650
Гарденберг Фридрих фон см. *Новалис*
Гаррик Дэвид (1716—1779) 161
Гартман Фердинанд (1774—1842) 679
Гварини Джован Баттиста (1538—1612) 246
Гебель Иоганн Петер (1760—1826) 596
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) 8, 10, 16, 36, 520, 610, 627, 645, 685
 — «Энциклопедия» 563
Геллерт Кристиан Фюрхтеготт (1715—1769) 377
Гёльдерлин Фридрих (1770—1843) 257—259, 443
Гераклит (VI—V вв.) 313
Гердер Иоганн Готтфрид (1744—1803) 16, 23, 230, 398, 474, 529, 589, 601, 608, 612, 687, 696
 — «Песни народов» 401, 433, 447, 626
 — «Рассеянные листки» 533
 — «Сид» 413
Гёррес Йозеф (1776—1848) 16, 18, 21, 24, 27, 28, 31, 32, 35, 37—39, 43, 58—345, 447, 487, 573, 575—642, 650, 686, 693
 — «Мифология азиатского мира» 21, 422, 429, 432, 434
Гёррес (урожд. *Лассо*) *Катарина* (1779—1855) 584, 599
Гесснер Саломон (1730—1788) 93, 498
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) 22, 25, 34, 35, 211, 218—220, 266—268, 297, 417, 423, 426, 427, 433, 439, 444, 448, 498, 547, 579, 583, 586, 587, 589, 591, 597, 608—610, 615, 619, 667, 673—675, 682
 — «Ахиллеида» 424
 — «Винкельман и его век» 561
 — «Герман и Доротея» 219
 — «Годы учения Вильгельма Мейстера» 11, 57, 219—220, 417, 426, 599

- «Ифигения в Тавриде» 428
- «Ксении» 220
- «Одно и Все» 555
- «Пандора» 428
- «Побочная дочь» 219, 267, 405
- «Римские элегии» 267
- «Родственные натуры» 426
- «Рыбак» 378, 429
- «Страдания юного Вертера» 218
- «Торквато Тассо» 218
- «Ты знаешь край...» 378
- «Учение о цвете» 417, 484, 660, 674
- «Фауст» 220, 229, 417
- «Фульский король» 402, 429
- «Эпиррема» 556

Гиппократ Хиосский (V в. до н. э.) 316

Гомер (VIII в. до н. э.?) 23, 237, 278, 320, 408, 424, 429, 430, 439, 441, 442, 450, 569, 587, 658

Гораций Флакк Квинт (65—8) 433

Готтшед Иоганн Кристоф (1700—1766) 362, 498

Готтшед Луиза Адельгунда Виктория (1713—1762) 362

Гофман Франц (умер в 1881) 690

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) 570, 671

Грасси Йозеф (1757—1838) 460, 668—669

Граф фон Антон (1736—1813) 461, 669

Гретер Фридрих Давид (1768—1830) 446, 626

Гримм Вильгельм (1786—1859) 414, 419, 421, 428—430, 433, 617, 623—624, 629, 649, 660—665

Гримм Якоб (1785—1863) 21, 42, 407—409, 411, 412—428, 430—443, 623—624, 629, 657—665

— сказки 438, 664—665

Грис Иоганн Дидерих (1775—1842) 643

Гумбольдт Александр фон (1769—1859) 61, 580, 686

Гумбольдт Вильгельм фон (1762—1836) 61, 580, 633

Гуфеланд Вильгельм (1762—1836) 61, 580, 633

Давид Анжерский (д'Анжер) (1788—1856) 499

Данте Алигьери (1265—1321) 245, 257, 317, 350, 450, 644, 658

Дельбрюк Фридрих (1772—1848) 596

Делюк Жан-Андре (1727—1817) 542

Диппель Иоганн Конрад (1673—1734) 35

Диттерс фон Диттерсдорф Карл (1739—1799) 378

Доцен Бернгард Йозеф (1782—1828) 422, 602, 661

Дюрер Альбрехт (1471—1528) 267, 484, 510

Евклид (365—300) 315

Еврипид (ок. 480—406) 168

Жан-Поль (наст. имя — *Рихтер Иоганн Пауль Фридрих*, 1763—1825) 61, 90, 207—211, 218, 237, 267, 297, 311—341, 411, 426, 574, 580, 595, 604—605, 610—612, 627—640, 645

- «Биографические увеселения» 339
- «Вуц» 334
- «Геспер» 327, 329, 332, 334, 336, 339, 367
- «Зибенкез» 326, 328, 332
- «Кампанская долина» 328, 335, 560
- «Квинтус Фикслейн» 335, 340
- «Незримая ложа» 325, 330, 335, 339
- «Озорные годы» 325, 329, 334, 337
- «Палинегенсии» 325
- «Письма Жан-Поля» 339
- «Праздничный сениор» 335, 339
- «Приготовительная школа эстетики» 253—254, 320, 321, 323, 327, 329, 331, 332, 336
- «Путешествие д-ра Катценбергера» 329, 330
- «Титан» 322, 324, 325, 326, 329, 333, 334, 336, 337
- «Ярмарка в Оберзеесе» 339

Зайс-и-Сотомайор Мария де (1590—1661?) 599

Землер Кристиан Август (1767—1825) 679

Зольбриг Карл Фридрих (1773—1838) 279, 615

Зульцер Иоганн Георг (1720—1779) 498

Калидаса (IV—V вв.) 244

Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681) 444

Камонс Лус де (ок. 1525—1580) 246

Каналетто (Канале Джованни Антонио, 1697—1768) 498

Каналетто (Беллотто Бернардо, 1721—1780) 498

Канне Иоганн Арнольд (1773—1824) 436, 589, 608, 690

Кант Иммануил (1724—1804) 39, 577, 584, 593

Карраччи Аннибале (1560—1609) 456

Карус Карл Густав (1789—1869) 17, 497—500, 501, 505, 680—684, 686

Квисторп Иоганн Готтфрид (1755—1835) 475

Кернер Юстинус (1786—1862) 636, 686

Кильмейер Карл Фридрих (1765—1844) 17

Клаудиус Маттиас (1740—1815) 539, 541

Клейкер Иоганн Фридрих (1749—1827) 588

Клейст Генрих фон (1777—1811) 363—364, 620, 647—649

— «Семейство Шроффенштейн» 231—233, 601

Кленгель Кристиан (1751—1824) 669

Клингеман Август (1777—1831) 645—646

Клопшток Фридрих Готтлиб (1724—1803) 89, 216, 246, 362, 598

— «Мессия» 442, 585

Козегартен Готтхард Людвиг Теобул (1758—1818) 360, 364

Корреджо (Антонио Аллегри, 1494—1534) 93, 231, 481

Кох Эрдуин Юлиус (1764—1834) 384

Коцебу Август фон (1761—1819) 343

Краузе Карл Кристиан Фридрих (1781—1832) 593

Крейцер Фридрих (1771—1858) 414, 617, 619, 623, 627, 629, 631, 660

Круг Вильгельм Трауготт (1770—1840) 593

Ксенофонт (ок. 430—350) 538

- Кюгельген Герхард фон* (1772—1820) 679
Кюн Кристиан Готтлиб (1780—1828) 495
- Лавуазье Антуан-Лоран* (1743—1794) 572—573
Ламенне Фелисите Робер де (1782—1854) 551
Ланьи Тома Фанте де (1660—1734) 186
Лафатер Иоганн Каспар (1741—1801) 673, 695
Лейбниц Готтфрид Вильгельм (1646—1716) 235
Ленин Владимир Ильич (1870—1924) 12
Леонардо да Винчи (1452—1519) 484
Лересс Жерар де (1641—1711) 496, 680
Лессинг Готтхольд Эфраим (1729—1781) 233—235, 601, 626, 646
 — «Лаокоон» 235, 602
 — «Натан Мудрый» 235
 — «Эмилия Галотти» 235
- Линней Карл фон* (1707—1778) 542
Лихтенберг Георг Кристоф (1742—1799) 328
Лоррен Клод (наст. имя — Желе Клод, 1600—1682) 494, 497
Луиза (1776—1810) 571, 575
Лютер Маргин (1483—1543) 426
- Макферсон Джеймс* (1736—1796) см. Оснан
Манн Томас (1875—1955) 572
Маркс Карл (1818—1883) 10, 12, 13, 18, 19, 20, 39, 40, 582
Мармонтель Жан-Франсуа (1723—1799) 367
Медичи Лоренцо (1448—1492) 381
Мейер Генрих (1760—1832) 619, 667, 683
Мейерн Вильгельм Фридрих фон (1762—1829) 258, 607
Мейнерс Кристоф (1747—1810) 254
Менгс Антон Рафаэль (1728—1799) 456, 510
Меро Софи (1761—1806) 218, 598—599
Мерсье Луи-Себастьян (1740—1814) 362, 648
Месмер Франц Антон (1734—1815) 441
Мехау Якоб (1745—1808) 461, 498, 669
Микеланджело Буонарроти (1475—1564) 93, 241, 450, 456, 457, 460, 506, 513, 668
Монбоддо Джеймс Барнетт (1714—1799) 529
Монтемайор Хорхе де (1520/1524—1561) 245
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) 90
Музеус Иоганн Карл Август (1735—1787) 279, 615
Мюллер Адам (1770—1829) 24, 490—492, 572, 677—678, 690
Мюллер Иоганнес (1752—1809) 410, 658
- Нахтигаль Иоганн Карл Кристоф* (1753—1819) 390, 654
Николаи Фридрих (1733—1811) 211, 595, 596
 — «Утонченный альманах» 398
- Новалис* (наст. имя — Гарденберг Фридрих фон, 1772—1801) 14—17, 29, 44—57, 338, 483, 568—572, 578, 618, 642, 644, 675
Ньютон Исаак (1642—1727) 77, 83
- Окен Лоренц* (1779—1851) 43, 673

Оссиан 341, 359, 364, 441, 648

Отмар см. *Нахтигаль*

Парацельс (1493—1541) 390, 633

Пассов Франц (1786—1833) 607, 679

Пертес Фридрих (1772—1843) 243

«Песнь о нибелунгах» 385, 408, 424, 429, 430, 432, 433, 470

Петрарка Франческо (1304—1374) 245—247, 349

Пиррон (ок. 365 — ок. 275) 489

Питт-Младший Уильям (1759—1806) 120

Пифагор (VI в. до н. э.) 101, 103, 183, 317

Платон (427—347) 118

Пуссен Гаспар (наст. имя *Дюге Гаспара*, 1615—1675) 494, 497

Пуссен Никола (1594—1665) 494, 497

Рабле Франсуа (1494—1553) 162

Радлоф Иоганн Готтлиб (1775—1829) 437, 438

Рамдор Фридрих Вильгельм Базилиус фон (1752—1822) 493—497, 498, 679

Рамлер Карл Вильгельм (1725—1798) 442

Ранке Леопольд (1795—1886) 41

Расин Жан (1639—1699) 268

Рафаэль (1483—1520) 241, 456, 457, 459, 460, 479, 506, 513,

— «Мадонна в кресле» 208

— «Пожар в Борго» 242

— «Преображение» 94, 202

— «Сикстинская мадонна» 668

Рейнгольд Карл Вильгельм (1777—1841) 639

Рейсдаль Якоб ван (1628/1629—1682) 497

Рейхардт Иоганн Фридрих (1752—1814) 376—378, 651—652

Рени Гвидо (1575—1642) 456

Рёшляуб Андреас (1768—1835) 61, 578, 580

Риттер Иоганн Вильгельм (1776—1810) 570, 591, 604, 614, 633

Рихтер Иоганн Пауль Фридрих см. *Жан-Поль*

Роза Сальвадор (1615—1673) 497

Рунге Даниэль (1767—1856) 449, 461, 462, 465, 468, 469, 482—483, 666

Рунге Филипп Отто (1777—1810) 31, 448—481, 481—490, 603, 619—621, 666—677, 686

— «Времена» 284—297, 465—468, 472—473, 475—477, 487

— «Утро» 488

— «Источник» 462—464

— «Урок соловья» 461

— «Цветовая сфера» 484

Руссо Жан-Жак (1712—1778) 8, 544

Рюле фон Лиленштерн Иоганн Якоб Отто Август (1780—1847) 679

Савиньи Фридрих Карл фон (1779—1861) 414—421, 623, 644, 658—661, 665

Сваневельдт Герман ван (ок. 1600—1655) 498

Свифт Джонатан (1667—1745) 163

- Сен-Мартен Луи-Клод де* (1743—1803) 563
Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616) 246
Сисмонди Жан Шарль Леонар Симонд де (1773—1845) 13, 14
Снорри Стурлусон (1178—1241) 341
Софокл (ок. 496—406) 168, 450
Спектер Отто (1807—1871) 674, 675
Спектер Эрвин (1806—1835) 675
Спиноза Барух (1632—1677) 77
Стерн Лоренс (1713—1768) 326
Стеффенс Хенрик (1773—1845) 442, 481—490, 674—677, 686
Сэмунд Мудрый (1056—1133) 341
- Тассо Торквато* (1544—1595) 245, 347, 348
Тик Людвиг (1773—1853) 7, 442, 448, 450, 468, 472—473, 481, 490, 590, 670, 682
 — «Кот в сапогах» 470
 — «Шильдбюргеры» 398
Тик Фридрих (1776—1851) 247, 604
Тиле Иоганн Александр (1685—1752) 498
Тициан Вечеллио (1477—1576) 92
- Уилсон Ричард* (1714—1782) 498
Устери Иоганн Мартин (1763—1827) 306
- Фидий* (ок. 500—431) 528, 695
Фихте Иоганн Готтлиб (1762—1814) 11, 61, 573, 580
Флексмен Джон (1756—1826) 243, 603
Форстер Георг (1510—1568) 653
Фосс Иоганн Генрих (1751—1826) 416, 423, 433, 625, 656—657
Фосс-Младший Генрих (1779—1822) 619, 627
Франкенберг Абрагам фон (1593—1652) 574, 697
Франклин Бенджамин (1706—1790) 76, 77, 173, 542
Фридрих II (1712—1786) 359
Фридрих Вильгельм I (1688—1740) 53
Фридрих Вильгельм III (1770—1840) 15, 571—572
Фридрих Каспар Давид (1774—1840) 28, 32, 33, 42, 492—497, 498—500, 505—523, 523—527, 585, 646—649, 672, 677—689
 — «Аббатство в дубовой роще» 499
 — «Монах на берегу моря» 358—364, 499
 — «Геченский алтарь» 492—497, 499
Фуке Фридрих де ла Мотт (1777—1843) 433
- Хагедорн Кристиан Людвиг фон* (1712—1780) 498
Хаген Фридрих Генрих фон дер (1780—1856) 432, 623, 663
Хакерт Филипп (1737—1807) 498, 636
Хардорф-Старший Гердт (1769—1864) 467
Харрис Джеймс (1709—1780) 583
- Циммер Иоганн Георг* (1777—1853) 473, 623
Цинкгреф Юлиус Вильгельм (1591—1635) 397
Цумштег Иоганн Рудольф (1760—1802) 431

Челлини Бенвенуто (1500—1571) 236, 241

Шадов Иоганн Готтфрид (1764—1850) 52, 575

Шези Хельмина фон (1783—1856) 249

Шекспир Уильям (1564—1616) 224, 246, 269, 326, 350, 433, 444, 663—664

— «Гамлет» 230

— «Король Джон» 232

— «Король Лир» 557

— «Юлий Цезарь» 243

Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854) 38, 61, 569, 574, 578, 580—582, 591—594, 607—608, 614, 687

Шенау Иоганн Элеазар (1737—1806) 461

Шерглин фон Бургенбах Себастиан (1496—1577) 392

Шиллер Фридрих (1759—1805) 218, 374, 431, 579, 599, 695

— «Вильгельм Тель» 241—243

— «Водолаз» 470

— «Духовидец» 335

— «Мессинская невеста» 215—216, 597

Шиллер Шарлотта фон (1766—1826) 619

Шильденер Карл (1767—1843) 475

Шинкель Карл Фридрих (1781—1841) 672

Шлегель Август Вильгельм (1767—1845) 7, 14, 23, 26, 244, 246, 598, 603—604, 617, 658, 661, 695

Шлегель Доротея (1763—1809) 249, 645

Шлегель (Шеллинг) Каролина (1763—1809) 643

Шлегель Фридрих (1772—1829) 7, 11, 12, 14, 23, 24, 26, 39, 233—237, 249, 600—602, 608, 613, 617, 618, 644, 645

Шубарт Кристиан Фридрих Даниэль (1739—1791) 379, 431

Шуберт Готтхильф Генрих (1780—1860) 31, 362, 523—527, 569, 570, 574—575, 618, 685—689

Шульц Иоганн Абрагам Петер (1747—1800) 377

Шульце («Шульц») Иоганнес Карл Хартвиг (1786—1869) 492

Эберт Иоганн Арнольд (1723—1795) 216, 598, 648

Эвердинген Алларт ван (1621—1675) 497

«Эдда» 264, 327, 341, 441

Эйхендорф Йозеф фон (1788—1857) 7, 33, 34, 36, 443—447, 600, 613, 619, 649, 666

Эльверт Ансельм (1761—1825) 401, 626

Энгельс Фридрих (1820—1895) 8, 12, 13, 18, 20, 35, 36, 37

Эсхил (525—456) 167, 168, 243

Этингер Фридрих Кристоф (1702—1782) 35, 583, 690

Эшенмайер Карл Август (1768—1852) 578

Юнг Эдвард (1683—1765) 361, 364, 598, 648

Юст Август Целестин (1750—1822) 572

Юль Йенс (1745—1802) 669

Якоби Фридрих Генрих (1743—1819) 544

Ямвлих (ок. 280 — ок. 330) 314

Ян Фридрих Людвиг (1778—1852) 607

Эстетика немецких романтиков /Сост., пер.,
Э 87 вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова; Редкол.:
М. Ф. Овсянников (пред.) и др.— М.: Искусство,
1986.— 736 с.— (История эстетики в памятниках и
документах.)

Сборник знакомит читателей с философско-эстетическими произведениями немецких романтических мыслителей различных творческих направлений, написанными в первые два десятилетия XIX века. Включенные в сборник тексты — это документы духовного подъема периода наполеоновских войн, они проникнуты национально-освободительными идеями, их отличает универсальность подхода к проблемам искусства, стремление синтезировать философское, научное, историко-культурное знание, попытки диалектического постижения жизни и искусства. Книга полезна как специалистам, так и широкому кругу читателей.

Э 0302060000-054 18-87
025(01)-87

ББК 87.8

ЭСТЕТИКА
НЕМЕЦКИХ
РОМАНТИКОВ

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редактор
Л. Р. МАРИУПОЛЬСКАЯ
Художник серии
А. Т. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
В. К. ЗАВАДОВСКАЯ

Технический редактор
Н. С. ЕРЕМИНА

Корректоры
А. С. НАЗАРЕВСКАЯ, Н. В. МАРКИТАНОВА,
Е. А. МЕЩЕРСКАЯ

ИБ № 2481

Сдано в набор 30.05.86. Подписано в печать 04.11.86. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Печать высокая. Гарнитура тип таймс. Усл. печ. л. 38,64. Усл. кр.-отт. 38,64. Уч.-изд. л. 43,623. Изд. № 17555. Тираж 10 000. Заказ 2615. Цена 3 р. 50 к. Издательство «Искусство» 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28.