

И.-В. ГЕТЕ



ОБ ИСКУССТВЕ

И. В. ГЕТЕ

ОБ ИСКУССТВЕ

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ



ОБ ИСКУССТВЕ



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1975

7  
Г 44

Составление, вступительная статья  
и примечания А. В. Гулыги

Г  $\frac{10507-010}{025(01)-75}$  16-74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

## МЫСЛЯЩИЙ ХУДОЖНИК

Он не был школьный философ,  
цеховой ученый,  
он был мыслящий художник.

*Герцен о Гёте*

При оценке Гёте-мыслителя следует учитывать два обстоятельства, отмеченные еще Ф. Энгельсом. Во-первых, противоречивость его положения и его убеждений. «В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспособливается к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»<sup>1</sup>.

...Он был поэтом и мыслителем века Просвещения, — ему необходимо было познавать мир пытливым взглядом ученого, просвещать, воспитывать общество, а прежде всего тех, кто им управлял, от кого зависели судьбы людей и государств. Он был мечтателем — самозабвенно увлекался дерзким воображением, игрой слов и красок, но он был и трезвым исследователем, когда изучал животных, птиц, камни и характеры людей, силу предрассудков, необходимость или случайность исторических событий. Он был насмешливым скептиком, издевался над любыми авторитетами, над сентиментальностью поклонников Руссо, над самоуверенностью ученых мужей, над жеманностью светских

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 233.

львиц и над самим собой, и он же не раз бывал восторженным любовником, нежным воздыхателем, сочинителем трогательных стихов и страстных писем. Он был одновременно и гневно-мятежным богоборцем, разрушителем алтарей и осмотрительным консерватором, чтущим законы, традиции и правила этикета. Он был педантичным исследователем, скрупулезным систематизатором, накапливавшим горы частных наблюдений и фактов, и одновременно оставался художником, перед взором которого мир вставал как единое, живое поэтическое целое. Все эти непримиримо противоречивые свойства его личности, мировоззрения и дарования воплотились в его творчестве в самых причудливых сплавах. И он сам отлично понимал все происходившее с ним, и это понимание также становилось предметом искусства.

Через все сомнения и поиски в творчестве Гёте проходит одно неизменное стремление: сделать человека хозяином своей судьбы, освободить его ум от догм и предрассудков. Эта тенденция материалистического мышления — другая особенность, характеризующая мировоззрение Гёте. «Гете неохотно имел дело с «богом»: от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гете... Но эту совершенную человечность, это преодоление религиозного дуализма может постигнуть во всем его историческом значении лишь тот, кому не чужда другая сторона немецкого национального развития — философия. То, что Гете мог высказать лишь непосредственно, т. е. в известном смысле, конечно, «пророчески», получило развитие и обоснование в новейшей немецкой философии»<sup>1</sup>. Речь здесь идет о Фейербахе. Энгельс иронизировал по поводу стремления К. Грюна изобразить Гёте учеником Фейербаха, последователем «истинного социализма», но к числу учителей и предшественников ве-

<sup>1</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 594.*

ликого немецкого материалиста Гёте, бесспорно, принадлежал.

В стихах Гёте говорит о своей ненависти к богам, об отвращении к кресту. Христианские сюжеты в искусстве представляются ему антихудожественными, Евангелие — нелепицей. Добившись назначения Гердера главой протестантской церкви в Веймаре, он тут же раздражается эпиграммой, в которой сравнивает своего друга с Христом; последний развезжал на одном осле, а Гердер будет иметь в своем распоряжении сто пятьдесят: это подчиненные суперинтенданту протестантские священники.

Ссылаются на то, что стареющий Гёте в беседах с Эккерманом проявлял интерес к религии, положительно отзывался о христианстве, рассуждал о мистике, о «демоническом» и т. д. Но Гёте даже и тогда давал религии весьма своеобразную интерпретацию. Он принимал христианство как нравственный принцип, говорил о почитании солнца и света как творческой силы бога, отвергая христианскую догматику и обрядность. Что касается мистики, то Гёте, как уже отмечалось в литературе, «придает этому слову иное значение, чем принято сегодня. Мистику в нашем понимании он со всей ясностью осудил в «Заметках для лучшего понимания «Западно-восточного дивана». Мистическим Гёте называет все, что содержит тайну, что невозможно выразить словами»<sup>1</sup>. Аналогичным образом «демоническое» для Гёте — некая таинственная творческая сила, проявляющаяся в природе и человеке, но не поддающаяся рациональному осмыслению. В искусстве «демоническое» равнозначно вдохновению. Но об этом ниже.

«Бог-природа», о которой часто говорит Гёте, — всего лишь художественный образ, олицетворение объективной реальности. Отношение к природе и к религии всегда было для Гёте пробным камнем истины. Именно по этим вопро-

<sup>1</sup> *Claude David, Goethes «Wanderjahre» als symbolische Dichtung. — «Sinn und Form», 1956, N 1, S. 123.*

сам впоследствии он разошелся с Гегелем. В течение почти трех десятилетий между Гёте и Гегелем существовали отношения взаимного уважения, никогда, однако, не переходившие в подлинную дружбу из-за несогласия в некоторых основных проблемах мировоззрения. Гёте не мог примириться со стремлением Гегеля включить в философию христианскую религию. Весьма недобрительно отозвался Гёте о юбилейной медали, выбитой в честь шестидесятилетия Гегеля. На медали были изображены сова и крест, символизировавшие единство философии и теологии в гегелевском учении. Этот «союз» веры и знания отпугивал поэта.

Гёте великолепно знал древнюю и современную философию. Но он не примкнул ни к одному из существовавших в его время в Германии течений идеализма. Более того, он выступал их неизменным критиком. В связи с этим возникла легенда о «неоплатонизме» Гёте. «Если причислить Гёте к какой-либо философской школе, его можно назвать неоплатоником»<sup>1</sup>, — читаем в одной из новейших работ о мировоззрении Гёте. По словам Маркса, неоплатонизм представляет собой не что иное, как «фантастическое сочетание стоического, эпикурейского и скептического учения с содержанием философии Платона и Аристотеля»<sup>2</sup>. Эклектический характер неоплатонизма послужил в известной мере причиной того, что в средние века и в последующее время это учение получило несколько иное звучание, чем в тот период, когда оно создавалось. Согласно Плотину, мир возникает вследствие эманации (истечения) бога. Божество, «всеединное», не являющееся ни разумом, ни предметом разумного познания, выделяет из себя дух, «нус», который в свою очередь порождает «мировую душу», дробящуюся на отдельные души. Последней ступенью эманации, угасания божественного начала является материя, которую Плотин характеризует как «несуществующее», «злое», «мрак».

<sup>1</sup> *E. Spranger, Goethe. Seine geistige Welt, Tübingen, 1967, S. 282.*

<sup>2</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 129.*



Это бесспорно идеалистическое учение все же отличалось от ортодоксального христианского вероучения, признающего существование персонифицированного боготворца. В дальнейшем некоторым мыслителям за признанием безликого божества Плотина легче было скрыть свою ересь и вольнодумство. В противоположность дуалистическим креационистским теориям, вырвавшим пропасть между богом и природой, теория эманации сближала их, подготавливала почву для их полного слияния. После того как фальсифицированный Аристотель стараниями Фомы Аквинского превратился в знамя христианской ортодоксии, оппозиционные учения все чаще стали апеллировать к неоплатоникам. Реминисценции неоплатонизма можно обнаружить у многих пантеистически и даже материалистически настроенных философов вплоть до XVIII века; теория эманации постепенно сменилась противоположным ей учением об эволюции, а платиновское «всеединое» все еще продолжало быть символом веры. Этой формулой пользовались и Лессинг, и Гердер, и Гёте. «Неоплатонизм» Гёте опосредован многовековой историей пантеизма, в ходе которой постепенно угасала идея божества и ее место занимал культ природы. Между Плотинем, стыдившимся своего тела, и жизнелюбцем Гёте дистанция поистине огромного размера. Свои собственные философские убеждения Гёте называл «гилозоизмом»<sup>1</sup>.

Непосредственное влияние на их становление оказал Гердер, который не только открыл Гёте родники народной поэзии, научил любить и понимать Шекспира, но и приобщил его к пантеистической философии. В течение ряда лет Гердера и Гёте связывали узы искренней дружбы, многие поэтические образы созданы Гёте под влиянием Гердера, и не без основания высказывалось мнение, что в образе «Фауста» поэт воплотил близкие ему черты своего друга. Основ-

<sup>1</sup> См. Гёте, Избранные философские произведения, М., 1964, стр. 272.

ной труд Гердера «Идеи философии истории человечества», особенно первые книги этого труда, создаются если не при участии Гёте, то, во всяком случае, при полном его одобрении, благотворно влиявшем на автора. Гердер признавал, что без поддержки своего друга он не смог бы осуществить возникший у него замысел, а Гёте впоследствии говорил, что в начале «Идей» многие мысли принадлежат ему. И совершенно бесспорно значение для формирования убеждений обоих сделанное Гёте открытие межчелюстной кости у человека, устранявшее последний расхожий аргумент о якобы принципиально различном анатомическом строении людей и животных. Единство строения убеждало в единстве происхождения, и Гёте не случайно, сообщая Гердеру о своем открытии, просил держать это известие в секрете: он не хотел вступать в конфликт с господствовавшими догмами, хотя сам все больше убеждался в естественном характере возникновения и развития человеческого рода. Церковные представления о сотворении человека, веру в божественное руководство он отвергал решительным образом и в этом отношении шел значительно дальше Гердера.

Еще юношей в Страсбурге Гёте под непосредственным влиянием Гердера познакомился с творчеством философа, открывшим перед ним новые горизонты. «Этот мыслитель, — писал Гёте в «Поэзии и правде», — который подействовал на меня так решительно и которому суждено было иметь такое большое влияние на мой склад ума, был Спиноза. Напрасно ища во всем окружающем мире воспитательных средств, подходящих для моей странной природы, я наконец наткнулся на «Этику» этого автора. Что я вычитал из этого сочинения, какие вложил в него при чтении собственные мысли, об этом мне трудно дать точный ответ, достаточно сказать, что я нашел здесь успокоение для своих страстей, и мне показалось, что передо мной открывается великий и свободный вид на умственный и нравственный мир»<sup>1</sup>. Молодой

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений в 13-ти томах, т. X, М., 1937, стр. 187.

Гёте становится убежденным сторонником Спинозизма. Спиноза для него «святой», «самый близкий» по духу мыслитель. Он говорит о Спинозе с таким восторгом и волнением, как ни о ком ни до, ни после этого. Так же как и Гердер, Гёте пытался соединить пантеизм Спинозы с идеей развития. Поиски диалектики определяли критическое отношение Гёте к механицизму.

Механицизму было недоступно объяснение развития природы, и это отталкивало Гёте от некоторых крайностей французского материализма. Гёте весьма отрицательно отзывался о «Системе природы» Гольбаха, находя его мировоззрение «бесцветным и мертвенным».

Но, отвергая Гольбаха, Гёте с величайшим уважением и симпатией воспринимал мысли и творчество великого материалиста Дидро; он перевел и прокомментировал его художественно-философский диалог «Племянник Рамо» (который благодаря Гёте и Шиллеру был опубликован по-немецки значительно раньше, чем на языке оригинала во Франции). Он перевел и прокомментировал «Опыт о живописи» Дидро.

Дидро говорил, что без идеи целого нет философии. Для Гёте это было аксиомой. Только рассмотрение природы как единого органического целого позволяет увидеть ее развитие. Но как происходит развитие, где скрываются его движущие силы? Молодой Гёте не мог ответить на эти вопросы.

В дальнейшем занятия естественными науками, размышления над общественным процессом, над жизнью искусства значительно обогатили диалектику Гёте, пролили некоторый свет на движущие силы развития. Когда на склоне лет на глаза Гёте попала статья «Природа», написанная им в юности, он даже усомнился в своем авторстве, — столь отличались изложенные в ней мысли от его воззрений позднего времени. По его мнению, статье не хватало созерцания двух маховых колес всей природы — понятий полярности и повышения (Steigerung). «Первое принадлежит материи, поскольку мы мыслим ее материальной, второе, напротив, ей

же, поскольку мы мыслим ее духовной; первое состоит в непрестанном притяжении и отталкивании, второе — в вечно стремящемся подъеме. Но так как материя без духа, а дух без материи никогда не существует и не может действовать, то и материя способна возвышаться, так же как дух не в состоянии обойтись без притяжения и отталкивания»<sup>1</sup>.

Полярность и повышение — основные принципы диалектики Гёте. Каждое явление имеет свою полярность, противоположное себе явление. Эти два явления находятся на одной ступени развития и взаимно обуславливают друг друга. Их взаимодействие приводит к возникновению третьего явления, которое, однако, стоит уже на следующей, более высокой ступени развития. Развитие идет через отрицание старого, отжившего. Гёте увидел творческую, положительную роль отрицания и в образе Мефистофеля воплотил идею всеотрицающей силы, которая вечно «творит добро, всему желая зла».

Живая диалектичность сознания Гёте — понимание и непосредственное восприятие всякого развития как борьбы и единства противоречивых сил — пронизывает все его творчество. Неповторимо гётевская органическая слитность мыслей и чувств художника-диалектика запечатлена в двух частях «Фауста» в нераздельности добра и зла, в стремлении к гармонии и неустанности движения, в судьбе Фауста, вечного искателя-творца, не утолимого никакими успехами и радостями, в фантастическом бракосочетании Фауста — героя немецкого средневековья с Еленой — идеалом античной красоты. Две части «Фауста» огромная вселенная. Но и в десяти строках стихотворения «Эпиррема»<sup>2</sup> Гёте лапидарно выразил проникновенное и притом именно диалектическое понимание основных принципов познания мира:

<sup>1</sup> *И.-В. Гёте*, Избранные сочинения по естествознанию, М., 1957, стр. 364.

<sup>2</sup> Так в древнегреческой комедии называли стихи, которые проносились после первой строфы хоровой песни.

«Müset im Naturbetrachten  
Immer Eins wie Alles achten;  
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen  
Denn was innen, das ist außen.  
So ergreift ohne Säumniß  
Heilig öffentlich Geheimniß.

Freuet euch des wahren Scheins,  
Euch des ernstesten Spieles;  
Kein Lebendiges ist ein Eins,  
Immer ist's ein Vieles».

(«Мирозданье постигая,  
Все познай, не отбирая:  
Что — внутри, во внешнем сыщешь;  
Что — вовне, внутри отыщешь.  
Так примите без оглядки  
Мира внятныя загадки.

Нам в правдивой лжи дано  
Жить в веселье строгом;  
Все живое — не одно,  
Все живет — во многом»)<sup>1</sup>.

Г. Плеханов, приведя первую строфу, писал: «В этих немногих словах заключается, можно сказать, вся «гносеология» материализма»<sup>2</sup>.

С непримиримой решительностью отвергал Гёте субъективный идеализм. «Гёте был в такой степени реалист, — рассказывает Шопенгауэр, — что он никак не хотел согласиться с тем, что объекты как таковые существуют лишь постольку, поскольку их представляет познающий субъект. Что! —

<sup>1</sup> Перевод Н. Вильмонта.

<sup>2</sup> Г. Плеханов, Избранные философские произведения, т. I, М., 1956, стр. 479.

воскликнул он однажды, окинув меня взором Юпитера, — свет должен существовать лишь постольку, поскольку вы его видите? Нет! Вы не существовали бы, если бы не было света»<sup>1</sup>.

На глазах Гёте складывалось учение Фихте, некоторые моменты которого могли бы импонировать ему. (Вспомним хотя бы фаустовское «В начале было дело!» и сравним с принципом деятельности, развитым в «Наукоучении».) Гёте ценил в Фихте прекрасного лектора, умного собеседника, оригинальный и творческий ум. Но субъективно-идеалистическая основа фихтеанства оставалась ему глубоко чуждой и вызывала с его стороны лишь насмешки. Этим, пожалуй, объясняется и довольно равнодушное отношение Гёте к судьбе Фихте, который вынужден был оставить кафедру в Йене по совершенно необоснованному обвинению в атеизме.

Гёте многим был обязан Канту. Как и почти вся образованная Германия, на выход в свет «Критики чистого разума» он не обратил внимания. Лишь постепенно, главным образом под влиянием Шиллера, он стал усваивать некоторые идеи критической философии, хотя кантианцем не стал. Гёте не мог принять основной гносеологический принцип Канта, согласно которому мир вещей «самих по себе» недоступен человеческому познанию.

В статье «Влияние новой философии» (1820) Гёте изложил историю своих отношений к Канту, начиная с первых споров о «Критике чистого разума»: «Я охотно стал на ту сторону, которая больше всего делает чести человеку, и вполне одобрял всех друзей, утверждавших вместе с Кантом, что, хотя все наше познание и начинается с опыта, оно тем не менее не проистекает целиком из опыта. Априорное познание я тоже допускал, как и синтетические суждения а priori: ведь и сам я в течение всей своей жизни, сочиняя и наблюдая, действовал то синтетически, то аналитически; систола и диастола человеческого духа были для меня как

<sup>1</sup> Цит. по: *W. Victor, Goethe, 1809, Weimar, 1955, S. 164.*

второе дыхание, всегда нераздельное, постоянно пульсирующее. Но для всего этого у меня не было слов, еще меньше фраз; и вот теперь, казалось, впервые мне приветливо улыбнулась теория. Вход мне нравился, в самый же лабиринт я не решался идти; то препятствовал этому мой поэтический дар, то человеческий рассудок, и ничто не могло мне помочь...

...Вновь и вновь возвращался я к кантовскому учению; отдельные главы, казалось мне, я понимаю лучше остальных, и так я приобрел кое-что для своего домашнего обихода.

Но вот в мои руки попала «Критика способности суждения», и ей я обязан в высшей степени радостной эпохой моей жизни. Здесь я увидел самые разные занятия мои поставленными рядом, произведения искусства и природы трактованными сходным образом, эстетическая и телеологическая способность суждения взаимно освещали друг друга...»<sup>1</sup>.

В кантовской «Критике способности суждения» Гёте нашел ряд мыслей, которые совпадали с его «прежним творчеством, деятельностью и мышлением». Это была в первую очередь критика примитивной вольфианской телеологии, которая всегда внушала Гёте антипатию. Это было стремление найти единые принципы для анализа природы и искусства. Это была, наконец, четкая постановка основной для Гёте диалектической проблемы познания, к решению которой поэт шел своими путями в процессе художественного и естественнонаучного творчества.

Речь идет о познании органического целого. Кант показал, что средства обычного рассудочного мышления здесь бессильны: особенное для логики формальной всегда отличается от всеобщего случайными признаками. Между тем в органическом целом, которое представляет собой не просто сумму составляющих его частей, такая связь должна

<sup>1</sup> Гёте, Избранные сочинения по естествознанию, стр. 378—379.

носить необходимый характер. В «Критике способности суждения» Кант говорит о возможности существования особого божественного, интуитивного интеллекта-прообраза, который снимал бы противоречие между особенным и всеобщим, видел бы необходимую связь между ними.

Так вопрос ставился впервые. Дальнейшее развитие немецкой классической философии показало плодотворность подобного подхода к проблеме познания, который повлиял не только на одного Гёте. Гегель в своем учении о конкретном понятии искал пути к решению этой проблемы средствами диалектической логики. Система логических категорий, подвижных и переходящих в свою противоположность, по его мнению, дает возможность познать развивающееся органическое целое.

Перед Гёте открылась иная возможность решения проблемы всеобщего. Согласно его учению о «первичном феномене», человек в единичном может увидеть всеобщее, в явлении раскрыть сущность. Это видение есть нечто большее, чем простое восприятие, но оно носит все же чувственный характер. Способность к нему Гёте называл *«созерцательной способностью суждения»*. Какое значение эти идеи имели для становления эстетической теории Гёте, мы покажем ниже, а пока обратимся к рассмотрению его социально-этических воззрений, определявших не менее решительно его художественные принципы.

Юный Гёте — «штюрмер», участник и вождь «Бури и натиска», общенемецкого духовного движения, вызванного кризисом феодального порядка, кризисом в экономике, в общественных отношениях, в государственном строе и в разных формах идеологии. Этот кризис проявлялся, в частности, во взрыве индивидуализма, в повышенном — иногда преувеличенном до болезненности — интересе к проблемам *личности*, к внутренней жизни отдельного человека и в резком недоверии к рассудку, к рационалистическим принци-



пам и методам познания мира, которые утверждали мыслители раннего Просвещения.

Кризис рационалистических форм просветительского мировоззрения определил беспрецедентный до той поры интерес к индивидууму, к его внутреннему миру и к иррациональным субъективным сторонам этого мира. Внезапно обнаружилась сложность, богатство, таинственные глубины душевной жизни человека. Многими это воспринималось как открытие, превосходящее открытие Америки; в каждом человеке обнаружилась неизведанные континенты страстей, чувств, ощущений.

Но сентименталистских и штюрмерских критиков Просвещения интересовали не только особенности отдельного человека. Так же увлеченно они открывали своеобразные самобытные черты народов, стран, исторических эпох. Именно в пору «Бури и натиска» и в связи с ней возникли те методы конкретно-исторического и национально-исторического мышления, которые были необычайно плодотворны для науки и для всех видов художественного творчества. Штюрмер Гёте пристально изучал национальную историю и убеждался, что прошлое Германии было не только мрачным и варварским безвременьем. Еще в письмах 1769 года для него, воспитанника просветителей, понятие «готический» было равнозначно «дикому, варварскому». Но уже год спустя он восхищался зданием готического собора, открывая в нем красоты, равноценные искусству архитекторов античности и Ренессанса.

В 1771 году двадцатидвухлетний Гёте говорил: «Мне думается, это благороднейшее из наших чувств: надежда остаться и тогда, когда судьба, казалось бы, уводит нас назад, ко всеобщему несуществованию. Эта жизнь, милостивые государи, слишком коротка для нашей души; доказательство, что каждый человек, самый малый, равно как и величайший, бесталаннейший и наиболее достойный, скорее устает от чего угодно, чем от жизни, и что никто не достигает цели, к которой он так пламенно стремится; ибо если

кому-нибудь и посчастливится на его пути, то в конце концов он все же, часто перед лицом так долго чаянной цели, попадает в яму, бог весть кем вырытую, и считается за ничто.

Считаюсь за ничто? Я? Когда я для себя *все*, когда я все познаю только *через себя*! Так восклицает каждый, кто живо себя ощущает и большими шагами шествует по жизни, подготавливая к бесконечному пути в потустороннем».

Так начиналась речь «Ко дню Шекспира», гордо утверждая бессмертие творческого духа человека. Эти поэтически наивные и вместе с тем проникновенные мысли Гёте о единственности, неповторимости каждой личности, — то есть о той особенности родового человека, которая всего полнее и очевиднее выражается именно в индивидуальности художника, поэта, но в той или иной мере должна быть присуща всем лю д я м , — воодушевляли его единомышленников из «Бури и натиска», пылких индивидуалистов, влияли на их мировоззрение, на язык и стиль их поэзии и драматургии.

Гёте исполнилось сорок лет, когда во Франции вспыхнула революция. Ее начало поэт — в отличие от многих своих соотечественников — воспринял довольно спокойно. В своих автобиографических «Анналах» он уделяет 1789 году относительно очень мало места. Упомянув о том, что французская революция «привлекла к себе внимание всего мира», он сразу же вслед за этим подробно рассказывает о том, что уже в 1785 году пресловутое «дело об ожерелье королевы», когда группа аферистов, которые проникли ко двору, вовлекла в грязные сделки высших сановников и родственников короля , — произвело на него такое «невыразимо сильное впечатление», что друзья «сочли его обезумевшим». Этот придворный скандал Гёте воспринял как предзнаменование близящейся катастрофы.

Первые непосредственные отклики Гёте на французскую революцию запечатлены в «Венецианских эпиграммах». Они уже с самого начала были противоречивыми.

«Что суетится народ и кричит так? Он хочет питаться,  
Хочет рожать и детей лучшею пищей кормить.  
Помни об этом, о путник, и дома во всем подражай им.  
Большого в жизни не взять, сколько уж там ни вертись.

Эту страну с наковальной, с властителем молот равняет,  
Этот несчастный народ — с выгнутым жести листом.  
Горе изогнутой жести! Летят самовластно удары,  
Без толку бьют, и котла нам не дожждаться вовек.

Апологеты свободы всегда мне бывали противны,  
Каждый, в конечном, искал лишь произвола себе.  
Хочешь дать многим свободу — решишь и слугою быть  
многих.

Трудность дороги такой хочешь изведать? Дерзай!

...Франции горькую участь великим обдумать бы надо,  
Малым подумать о том надо, конечно, вдвойне.  
Свергнут властитель, но кто же толпу оградит от толпы же?  
Освободившись, толпа стала тираном толпе»<sup>1</sup>.

В этом цикле одно четверостишие иногда попросту отрицает другое. Отвращение к «демагогам» и страх перед «толпой» сменяются насмешками над знатью или открытым утверждением неизбежности революции:

«Разве мы были не правы? И чернь не достойна обмана?  
Вдумайся только, как груб, дик и жесток наш народ!» —  
«Груб он и дикости полн затем лишь, что грубо обманут.  
Будьте честней, и чрез вас он человечность найдет».

«Это безумцы!» — кричите о тех вы, чьи сильные речи  
Слышим во Франции мы на городских площадях.  
Так же сужу; но коль речи ведет на свободе безумец  
Мудрые, значит — увы! — мудрость замолкла в рабах.

<sup>1</sup> Перевод здесь и далее Р. Рождественского.

Чванились перед другими дворяне французскою речью  
И презирали того, кто по-французски не знал.  
Ныне народ упоенно лепечет наречием франков.  
Знатные, к месту ли гнев? Что вы желали — сбылось».

В конце всего цикла идут откровенно безбожные стихи, скептическая эпиграмма на фанатиков всех религий, а заключительное четверостишие звучит совсем по-вольте-ровски:

«Мир широк и красив! Но как благодарен я небу:  
Садик уютный не мне ль в полную собственность дан?  
О, отпустите ж домой! Зачем садоводу разъезды?  
Сад свой возделывать — вот счастье и честь для него».

С августа до декабря 1792 года Гёте сопровождал герцога Веймарского, который командовал полком в походе против революционной Франции. Гёте был свидетелем битвы при Вальми, которая окончилась решающей победой французских революционных войск над соединенными силами феодальной Европы.

В разгар канонады он — одинокий штатский — поскакал навстречу ядрам. Он хотел сам испытать близость смертельной опасности, хотел сам услышать, как именно звучит битва, и сам увидеть, в каких красках предстает война, когда на нее смотришь «изнутри». Он направил коня навстречу той самой канонаде Вальми, которая решила исход сражения в пользу армии санкюлотов. Но под французскими ядрами Гёте скакал отнюдь не как воин, а как бесстрашно любознательный художник и исследователь. А вечером того же дня Гёте, обращаясь к группе немецких офицеров, произнес знаменательные слова: «Сегодня, здесь начинается новая эпоха всемирной истории, и вы сможете сказать, что присутствовали при этом».

В 1793 году он провел несколько недель в расположении войск, осаждавших город Майнц, занятый французами, и там занимался учением о цвете в промежутках между стыч-

ками, бомбардировками, вылазками. Все, что происходило, он наблюдал с неослабевающей любознательностью; он составил подробное описание одной из вылазок французского гарнизона, сочинил эпитафию на могилу двух приятелей офицеров. После капитуляции Майнца он удерживал горожан от расправы с «клубистами», — так называли немецких республиканцев, сторонников присоединения Рейнской области к революционной Франции.

А немногим раньше он написал сатирический фарс «Гражданин-генерал», в котором высмеивал немецких сторонников французской революции, проповедовал идеалы мирного порядка, умеренности, терпимости и т. п. Однако эти общественно-политические идеалы возникли в сознании Гёте отнюдь не как реакция на революцию, не как следствие испуга перед ее грозным развитием.

Уже за несколько лет до начала революционных событий Гёте пришел к убеждению, что во всем — в искусстве, в природе и в общественной жизни — необходимы закон и мера. В Италии (1786—1788) он окончательно утвердился в этом убеждении. Он шел к нему уже в ту пору, когда воспевал Гёца, и Прометея, и Эгмонта — прекрасных мятежников, восстававших не для того, чтобы нарушать законы, а чтобы их восстанавливать и устанавливать заново. Эти герои были неумеренны, безудержны («демоничны»), однако прежде всего потому, что их действительность была слишком уж умеренна, а зло, им грозившее, уродливо непомерно. Бурных героев молодого Гёте воодушевляло вовсе не отрицание любой меры, — как героев Клингера и других «штюрмеров», — а тоска по настоящей мере, достойной их величия, соизмеримой с их благородством, их любовью к свободе, к людям.

В «Ифигении» (1779—1786) и «Тассо» (1780—1788) нравственная устремленность Гёте к идеалам закона и меры потребовала ритмической строгости языка и классической строгости драматургии. В пьесах о революции та же устремленность приводила к неразрешимым внутренним противо-

речиям авторского восприятия самых жгучих проблем того времени и вырождалась в бесплодную риторику. Он уже не столько поэтически воплощал непосредственное отношение к действительности, сколько старался возможно более достоверно и убедительно растолковать, проиллюстрировать свои противоречивые мысли и чувства.

Он равно презирал и реакционных аристократов и мятежных плебеев, он любил мир и порядок, но ощущал и понимал неизбежность революционных катастроф, разрушающих этот порядок и враждебных ему, поэту — искателю гармонии.

Так возникали пьесы в прозе, направленные против революции, искусно сработанные, обнаруживающие иногда и силу живого опыта художника, изобретательного мастера театра, и силу его фантазии, и зоркость взгляда, и остроту слуха. Но все эти пьесы — упоминавшийся выше «Гражданин-генерал» (1793), а также оставшиеся не доведенными до конца «Возбужденные» (1794) и «Побочная дочь» (1799) — явственно обнаруживают чисто умозрительную основу сюжетов и даже в своих формальных достоинствах значительно ниже драматических произведений Гёте, созданных раньше.

Много лет спустя Гёте говорил Эккерману о пьесе «Возбужденные»: «Я написал это во время Французской революции... и в известной мере это можно рассматривать как мое политическое кредо той поры». Подробно изложив монолог своей героини — либеральной и великодушной аристократки, он так истолковал его обобщающий вывод: «...революционные восстания низших классов это следствие несправедливости высших». Именно в этом разговоре (4 января 1824 г.), возникшем по поводу пьесы «Возбужденные», Гёте наиболее полно и отчетливо высказал свое отношение к конкретным и общим проблемам французской революции. «Да, это правда, я не мог быть другом Французской революции, так как ее ужасы слишком затрагивали меня и возмущали меня ежедневно и ежечасно, в то время

как ее благодетельные последствия я не мог тогда еще увидеть. Не мог я также быть равнодушным при виде того, как в Германии *искусственным* образом пытаются вызвать события, которые во Франции были следствием великой необходимости.

Но в равной степени я не был другом господского провозглашения. Я был также глубоко убежден, что любая большая революция происходит по вине не народа, а правительства... Революции совершенно невозможны, если правительства всегда справедливы и всегда начеку, если они своевременными улучшениями предупреждают недовольство, а не сопротивляются до тех пор, пока необходимые меры не будут вынуждены давлением снизу.

Так как я ненавидел революции, то меня называли *другом существующего*. Но это весьма двусмысленный титул, который я отвергаю. Если существующее в полной мере превосходно, хорошо и справедливо, я ничего против него не имею. Но если наряду с хорошим имеется много плохого, несправедливого и несовершенного, то быть *другом существующего* значит быть другом устаревшего и плохого.

Время неизменно идет вперед, и все человеческие дела приобретают через полвека иную форму, так что учреждение, которое для 1800 года было совершенством, уже в 1850 году, может быть, станет преступным»<sup>1</sup>.

В этих словах Гёте проявляется его глубокое историческое чутье. Гениальный ученик Гердера и современник Гегеля, Гёте видит смену общественных форм, непрерывный прогресс человечества и высказывает гениальные догадки о характере основной движущей силы, увлекающей общество вперед.

Он убежден, что решающей силой в развитии общества, в познании и в покорении природы был, есть и всегда будет творческий труд человека.

<sup>1</sup> И.-П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, М., 1934, стр. 640.

Идея неустанного труда как двигателя прогресса пронизывает и вторую часть «Фауста» и философский роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера». В «Годах странствий» заключены глубокие мысли о судьбах общества. Гёте и ощущал и понимал противоречивую и во многом жестоко бесчеловечную природу буржуазной цивилизации, но не знал, как преодолеть ее. Главное препятствие, по его мнению, «заключается в том, что людям не трудно прийти к соглашению относительно целей, но гораздо реже такое соглашение достигается между ними по поводу средств, необходимых для достижения этих целей»<sup>1</sup>.

Гёте был реалистически мыслящим ученым, уверенным, что умозрительные обобщения могут быть справедливы, только если они исходят из конкретных фактов, из реальных обстоятельств и действительных отношений между фактами.

Он понимал, что имущественные и производственные отношения его мира, его эпохи порождают рабство, нищету, преступность, душевно уродуют людей. Однако он не видел реальных возможностей изменить эти отношения, зная, что обладающие властью и собственностью не могут добровольно Отказаться от собственности, от власти, от привилегий. Вместе с тем он все больше убеждался в необходимости существенных перемен, мечтал о них. И тогда он из ученого становился утопистом, а трезвый реализм отступал перед поэтическими фантазиями. Но даже в утопиях и наивных мечтах проявлялась его живая диалектическая мысль. Так, в «Годах странствий» он доказывал, что человек, заботящийся об общем благе, «должен быть эгоистом, чтобы не стать эгоистом, не расточать, чтобы иметь возможность раздавать. Значит ли это, что он должен раздавать все свое имение нищим? Похвальнее будет, если он сделается его управителем. В этом и заключается смысл слов: собственность и общность имущества. Никто не должен касаться

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений, т. VIII, М., 1935, стр. 423.



капитала, а проценты в общем мировом обороте и без того будут принадлежать всем»<sup>1</sup>.

Гёте стремился к гармонии во всем — в музыке, в живописи, в зодчестве, в поэзии, в мыслях и в чувствах, во взаимодействии всех сил природы, в ее макро- и микромирах. Он сам творил и хотел творить гармонию в жизни, в театре, и прежде всего в мире слов. Живописные и животворные слова порождались его разумом и душой, музыкой, звучащей в нем, и природой вокруг него, и эти слова должны были в свою очередь рождать живые мысли, живые чувства, гармонию, внятную и за тысячи миль и за сотни лет.

С годами он все больше верил, что такая гармония возможна лишь как порядок, дисциплина, ясность, труд, как согласие здорового разума и здоровой души, как органическое слияние индивида и социального целого. В 1803 году он еще говорил: «Во всем, что живет и должно жить (в искусстве), необходимо преобладает субъект, т. е. ему необходимо стать сильней объекта, преодолевать его так, как огонь пожирает фитиль»<sup>2</sup>. А через два с лишним десятилетия он толковал Эккерману (29 января 1826): «Все эпохи регресса и распада субъективны и, напротив, всем прогрессивным эпохам присуще объективное направление. Все наше нынешнее время ретроградно, ибо оно субъективно. Вы это видите не только в поэзии, но и в живописи и во многом другом»<sup>3</sup>.

Неоднократно в стихах, и в прозе, и в личных беседах Гёте называл себя решительным противником всех революций. В годы бурной мятежной молодости он был менее всего революционером, его Гёц фон Берлихинген — одинокий рыцарь свободы, который по типу своего мировосприятия, нравственной природы и личной судьбы противостоит и крестьянской революции и княжеской реакции.

В старости он доказывал полезность цензуры, которая «вынуждает умнее и остроумнее высказывать идеи, прибе-

<sup>1</sup> *Götte*, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 84.

<sup>2</sup> «*Riemers Mitteilungen über Goethe*», Leipzig, 1921, S. 336.

<sup>3</sup> *И.-П. Эккерман*, Разговоры с Гёте... стр. 55.

гая к окольным путям». И столь же решительно заявлял: «Если бы, по несчастью, мне пришлось быть в оппозиции, то я уже лучше бы совершил восстание и революцию, чем возиться в тесном кругу вечных попреков действительности»<sup>1</sup>.

Чередование и даже одновременное сосуществование таких несовместимо противоположных мыслей решительно опровергает узкую схему некоторых гётеведов: «мятежная молодость уступает место реакционной старости». У него и в пору самых буйных юношеских метаний можно обнаружить стариковски мудрую осмотрительность, а в стихах и размышлениях восьмидесятилетнего классика, веймарского тайного советника и всеевропейского эстетического законодателя очевидны неподдельные страсти и идеалы романтической юности.

Это и есть особенности Гёте — неподражаемые особенности, присущие только ему, так же как пылкая юношеская влюбленность в семьдесят два года, как студенческая любознательность восьмидесятилетнего, когда он вдруг приступил к изучению средневековых китайских романов и исследованию структуры почвы в огородах за своим домом.

Эстетические взгляды Гёте, опосредованные в поэзии в художественных образах и непосредственно выраженные в целостных концепциях и в отдельных суждениях, образуют не завершённую устойчивую структуру, а представляют живой поток творческой мысли, непрерывно движущийся, то причудливо извилистый или даже вовсе меняющий русло, то свободно разливающийся, то внезапно мелеющий, но под конец все более мощный, все более глубокий и на века неиссякаемый...

<sup>1</sup> *Kanzler F. v. Müller, Unterhaltungen mit Goethe, Weimar, 1959, S. 54.*

Гёте не создал специальных обобщающих трудов по теории искусства, не оставил систематических курсов эстетики, не пытался как-либо свести воедино свои многочисленные разрозненные суждения о конкретных фактах и общих проблемах разных видов художественного творчества. В огромном и необычайно многообразном наследстве Гёте его умозрения на темы эстетики проявляются и в определенных искусствоведческих, литературно-критических работах и в отдельных афористических суждениях, в стихах — философской лирике, — и в прозе, в пьесах, рецензиях, дневниках, письмах, разговорах. Иногда он весьма резко отвергал даже возможность науки об искусстве. И так бывало не только в годы «штюрмерской» молодости, когда сами понятия «разума», «рассудка», «объективных общих законов» и т. п. он готов был считать чуждыми художественному творчеству, которое полагал выражением стихийных объективных иррациональных сил. Но и значительно позднее, например 1 мая 1826 года, он сказал своему другу Мюллеру: «Для меня нет ничего более пустого и фатального, чем эстетические теории»<sup>1</sup>. И тем не менее Гёте много размышлял об искусстве, о «сотворенном» художниками и поэтами разных эпох и разных стран, больше всего о том, *что* и *как* творил он сам и его друзья. «Искусство, — говорил он, — перелагатель неизречимого; поэтому глупостью кажется попытка вновь перелагать его словами. И все же, когда мы стараемся это делать, разум наш стяжает столько прибыли, что это с лихвой восполняет затраченное...»<sup>2</sup>.

Ныне устарело многое из того, что написано Гёте-мыслителем, и лишь его эстетические воззрения (нигде не изложенные систематически) по-прежнему в полной мере сохраняют свою непреходящую ценность. Гёте был прав, утверждая, что художественный способ познания больше всего соответствует его природным склонностям. Он обладал не

<sup>1</sup> *Kanzler F. v. Müller, Unterhaltungen mit Goethe, S.131—132.*

<sup>2</sup> *Gёте, Собрание сочинений, т. X, М., 1937, стр. 718.*

только могучим поэтическим даром, но и удивительной способностью проникать в глубины художественного освоения мира, схватывать самую его сущность, находить в деятельности человека эстетический смысл. Даже в естественнонаучных изысканиях Гёте, особенно в попытках дать им теоретическое осмысление, виден прежде всего художник.

В биологии Гёте совершил великое открытие, обнаружив межчелюстную кость у человека. Ему удалось также проследить генетическую связь между различными органами растений. Гёте принадлежит выдающееся место в числе предшественников эволюционной теории. Но когда он попытался сформулировать некоторые общие методологические идеи, то на поверку оказалось, что он разрабатывает метод, имеющий в науке весьма ограниченное применение, а подлинная среда которого — искусство.

Исходный пункт рассуждений Гёте — констатация ограниченности эмпирического знания. Отдельный эксперимент, отдельное наблюдение над явлением не дает нам знания о целом, частью которого выступает данное явление. Между тем «в живой природе ничего не происходит, что не стояло бы в тесной связи с целым, и если отдельные наблюдения кажутся нам изолированными, если на эксперименты нам приходится смотреть как на изолированные факты, то этим еще не сказано, что они и существуют изолированно, и вопрос только в том, как найти связь этих феноменов, этих событий»<sup>1</sup>.

Итак, задача состоит в том, чтобы познать целое. Выше мы отмечали, что эту проблему Гегель и Гёте пытались решить двумя различными путями. Гегель создал диалектическую логику, учение о конкретном понятии, которое раскрывается лишь в системе категорий и содержит в себе свою противоположность. Гёте положил начало учению о типическом. Он стоял на правильном пути, но это был путь художественного освоения мира.

<sup>1</sup> *И.-В. Гёте*, Избранные сочинения по естествознанию, стр.372.

Простым, единственным экспериментом нельзя схватить целое, но этого можно достичь «опытом более высокого рода», опытом, «адекватным идее»; последний сливается с вещами, взятыми в их всеобщности.

В одном из набросков 1798 года Гёте различает три вида явлений, которым соответствуют три вида знания.

1. Эмпирический феномен — явление, которое может заметить любой человек.

2. Научный феномен — явление, повторенное в иных условиях, чем оно было известно ранее.

3. Чистый феномен — результат всех опытных данных, которые никогда не могут существовать изолированно, но обнаруживаются в постоянной связи явлений.

Чистый или первичный феномен (Urphänomen) — это цель познания, это сам предмет, но только наиболее характерный; это особенное, с наибольшей полнотой воплощающее всеобщее, единство явления и сущности.

Понятие «первичного феномена» — центральная идея философии Гёте. В естествознании она, однако, почти не нашла применения: Гёте безуспешно искал «первичное растение». Но в эстетике эта идея, стремление Гёте найти для абстрактной мысли наглядное, чувственно воспринимаемое выражение оказались исключительно плодотворными. Здесь берет свое начало учение о типическом в жизни и в искусстве.

Типическое есть реальное отношение вещей, свойство самой действительности. В одном из писем к Шиллеру Гёте рассказывает о поэтическом настроении, которое возникает у него под воздействием самых обыденных предметов. «Я пристально рассмотрел предметы, которые производят на меня подобное впечатление, и к моему удивлению заметил, что они являются собственно символическими. Другими словами... — это выдающиеся случаи, которые в своем характерном многообразии стоят предо мной как представители многих других, заключают в себе известную полноту вещей, требуют известной последовательности, возбуждают во мне

представления о сходных и совсем иных вещах и, таким образом, как с внешней, так и с внутренней стороны, требуют известного единства и всеобщности... До сих пор я нашел только два подобных предмета: место, где я живу, которое с точки зрения своего положения и всего того, что на нем происходит в каждый данный момент, является символическим, и пространство моего дедовского дома, двора и сада, где жил старый франкфуртский старшина в условиях в высшей степени ограниченных и патриархальных. Затем оно было превращено умными и предприимчивыми людьми в полезнейшую складочную и рыночную площадь. Предприятие это благодаря странным случайностям погибло во время бомбардировки, но и теперь, почти всюду покрытое кучами мусора, оно все же стоит в два раза больше, чем было заплачено теперешним владельцем моим родным одиннадцать лет тому назад. Поскольку можно думать, что это место опять будет куплено и восстановлено новым предпринимателем, постольку вы легко увидите, что оно с разных точек зрения и особенно в моих глазах является символом многих тысяч других случаев в этом промышленном городе»<sup>1</sup>.

Гёте видел эстетическое начало в самой действительности. Искусство для него — «подражание природе» (в понятие природы включались им также «естественные» законы общества). Задача художника «схватить и выразить смысл природы». В первый период творчества, в период «Бури и натиска», за этим требованием скрывался протест против обветшалых условностей и канонов классицизма. Гёте — поклонник немецкого национального искусства, проявление которого он видел в народной поэзии и готической архитектуре. В литературе его кумир — Шекспир. В значительной мере именно благодаря Гёте и его друзьям Шекспир стал идеалом и идиолом немецкой интеллигенции, охваченной настроениями «Бури и натиска».

<sup>1</sup> *Гёте и Шиллер*, Переписка, т. 1, М.—Л., 1937, стр. 308—309.

«...Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность: все было мне новым, неведомым; и непривычный свет причинял боль моим глазам...

Не колеблясь ни минуты, я отказался от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги. И теперь, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил, сидя в своей дыре, в которой — увы! — пресмыкается еще немало свободных душ, — мое сердце раскололось бы надвое, не объяви я им войны и не пытайся ежедневно разрушать их козни».

Однако, осыпая проклятиями французский классицизм, Вольтера и Виланда и восторженно славословя Шекспира, уподобляя его Прометею — другу людей и противнику богов, Гёте в то же время восхищенно говорил о классическом античном искусстве и не только восхищался, но и с настоящим пониманием говорил о конкретно-исторических условиях развития этого искусства.

«Греческий театр, который французы взяли за образец, по своей внутренней и внешней сущности был таков, что скорее маркизу удалось бы подражать Алкивиаду, чем Корнелям уподобиться Софоклу.

Вначале как интермеццо богослужения, затем став частью политических торжеств, трагедия показывала народу великие деяния отцов, чистой простотой совершенства пробуждая в душах величие чувства, ибо и сама была цельной и великой.

И в каких душах!

В греческих! Я не могу объяснить, что это значит, но я

чувствую это и, краткости ради, сошлюсь на Гомера, Софокла и Феокрита; они научили меня это чувствовать»<sup>1</sup>.

Так уже первое штюрмерское критическое выступление Гёте выходило за пределы штюрмерской эстетики. Ведь она предполагала решительное отрицание классики, которой противопоставлялись идеалы абсолютной свободы «естественных страстей», безоглядное самоутверждение самобытной личности, сугубая верность природе, полное слияние с ее стихийными силами и т. п. Все это связывалось с туманными или фантастическими представлениями о германской и кельтской древности, о блаженном дикарстве (в духе руссоизма), о безоговорочном превосходстве эмоций над разумом и первозданного добра над пороками цивилизации.

Но молодой Гёте, зачинатель и глашатай «Бури и натиска», уже тогда, в 1771 году, был более близок к просветителю Лессингу, чем все другие штюрмеры. И уже в его сугубо мятежной речи о Шекспире очевидны те живые семена, которые значительно позднее взошли и проросли новым классицизмом — веймарским.

«Глупо требовать от художника, чтобы он охватывал многие, все возможные формы. Ведь даже сама природа часто придает целым областям одно лишь обличье. Кто хочет быть всеобщим, будет ничем, самоограничение необходимо художнику так же, как каждому, кто хочет стать чем-либо значительным»<sup>2</sup>. Так писал Гёте — поэт «Бури и натиска».

Двадцать лет спустя в полемических комментариях к переводу «Опыта о живописи» Дидро он все более решительно требовал от художников самоограничения и пришел к утверждению новых классических норм, к признанию ограничивающей, обязательной силы неких абсолютных законов прекрасного, законов гармонии. Он сердито упрекал Дидро за то, что тот предпочитал «чистую природу» и стихийность

<sup>1</sup> Настоящее издание, стр. 336—337. Далее в скобках указываются только страницы.

<sup>2</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums — Ausgabe, Bd 33, S. 41.



художественного творчества систематическому обучению, усвоению законов искусства. Он бранил Дидро за суждения значительно более умеренные, чем те, которые высказывали штюрмеры 70-х годов.

Гёте-классик писал: «Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству. Самое точное подражание природе еще не создает художественного произведения, но может быть так, что в художественном произведении почти ничего не осталось от природы и оно все же достойно похвалы» (171).

«Подражать» природе для Гёте значило «состязаться» с ней. Он смотрел на художественное творчество как на целеустремленную преобразующую деятельность, утверждая, что искусство — это проявление творческого человеческого духа и поэтому часть природы, он доказывал, что вместе с тем искусство и «поднимается» над природой, поскольку «в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве»<sup>1</sup>. Речь в данном случае (и во многих других аналогичных высказываниях) шла не об идеализации, сглаживании противоречий действительности, а о творческом ее переосмыслении и обобщении в произведениях художника.

Для обозначения творческого «надприродного» начала он избрал слово «демоническое», значение которого описывал так: «...Это не было что-то божественное, потому что оно казалось неразумным; это не было и что-то человеческое, потому что не обладало рассудком; не дьявольское, потому что оно было благотельно; не ангельское, потому что в нем часто проявлялось злорадство. Оно напоминало случай, потому что было непоследовательно; оно походило и на провидение, так как указывало на связь. Все, что ограничивает нас, казалось для него проницаемым; казалось, что оно произвольно обращается с необходимыми элементами

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 448.

нашего бытия; оно сжимало время и раздвигало пространство. Лишь невозможное, казалось бы, было ему приятно; возможное оно отталкивало с презрением...»<sup>1</sup>.

Это описание, скорее эмоциональное, поэтическое, нежели рациональное, рассудочное, дано в 20-й книге «Поэзии и правды», написанной Гёте в последние годы жизни. В молодости понятие «демон» означало для него одно из проявлений «характерности», «индивидуальности», «у каждого человека свой демон». В последние годы в беседах с Эккерманом он говорил о демонизме Рафаэля, Шекспира, Петра Великого, Моцарта, Наполеона, Байрона, Паганини (18 марта 1828 и 16 декабря 1829, 3 и 8 марта 1831), но при этом также о демоничности реакционных сил, препятствующих прогрессу (23 октября 1828), и о демоническом «чувстве стыда», которое охватило немцев под властью Наполеона (14 марта 1830). Он уверял, что демонизм необходимо присущ поэзии — «прежде всего той безотчетной, для которой недостаточно и разума и рассудка, так что она действует сверх любых понятий», и музыке — «в наивысшей степени, ибо она вознесена так высоко, что никакой рассудок до нее не доберется, а от нее исходит действие, властвующее над всем, но никто не в состоянии отдать себе отчет в нем» (1 марта 1831).

Гёте критиковал эстетические теории высоко ценимого им Дидро за недостаточное подчеркивание организующей, упорядочивающей роли искусства. Он писал: «Художник ни в коем случае не должен, не вправе даже стремиться к тому, чтобы его произведение казалось бы новым произведением природы»<sup>2</sup>. Точная копия предмета — это не художественное произведение. Он смеялся над легендой о живописце Зевкисе, изобразившем вишни столь правдоподобно, что птицы пытались их клевать, и над рассказом об обезьянке, которая хотела выковыривать жуков, нарисованных в книге

<sup>1</sup> *Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 334.*

<sup>2</sup> *Там же, стр. 446.*

по естествознанию. Высшее, чего может достигнуть «простое подражание природе», — это удвоение объекта. Если живописец точно изобразит комнатную собачонку, то вместо одной болонки будет две. Такое подражание «втягивает нас в круг единичного и в высшей степени замкнутого существования, мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас — по-настоящему такое произведение не может, ибо ему недостает правды искусства, этого признака красоты»<sup>1</sup>. Простое подражание, по словам Гёте, лишь «преддверие» искусства.

Другим преддверием искусства служит противоположность «простого подражания» — когда художник изображает нечто целостное, игнорируя детали. В некоторых случаях такое отношение художника к натуре оправдано, именно это Гёте называл «манерой» и советовал применять, изображая предметы, которые содержат в себе много мелких составляющих частей. Их можно принести в жертву целостности картины. Художник, пишущий ландшафт, разрушил бы целостное представление, если бы задерживался на частностях. Но «манера» должна иметь границы, иначе она легко становится «пустой и незначительной». Тех, кто пренебрегает натурой, кто произвольно обращается с ней, Гёте высмеивал не менее едко, чем копиистов. «Их прозвали «рыцарями видимости», ибо они гонятся за видимостью, пытаются всячески занять ею воображение, не заботясь о том, удовлетворяет ли она требованиям искусства. Называли их и фантомистами, потому что их влечет к себе пустая прозрачность; фантастами, ибо им свойственна бессвязность и разорванность образов, искаженных, как в сновидении»<sup>2</sup>.

Гёте отвергал и рабское копирование и субъективистский произвол. Он доказывал, что подлинное художественное творчество (по его терминологии «стиль») основывается

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 499.

<sup>2</sup> Там же, стр. 500.

«на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах»<sup>1</sup>. Художник достигнет подлинной выразительности и силы, только если, создавая центральный образ, подчинит ему все остальные. «Стиль» (в понимании Гёте) — это создание типических образов, передача сущности через явление, всеобщего через особенное». Но Гёте подчеркивает: «...огромная разница, подыскивает ли поэт особенное для всеобщего или видит в особенном всеобщее. В первом случае возникают аллегии, где особенное служит лишь примером, случаем всеобщего; второй случай характеризует собственную природу поэзии: она передает особенное, не думая о всеобщем, не указывая на него. Но тот, кто схватывает это живое особенное, тот раньше или позже, сам того не замечая, получает одновременно и всеобщее».

Здесь сопоставлены два метода художественного творчества. Первый случай — это то, что Маркс называл писать «по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»<sup>2</sup>. Второй случай — незаметное рождение идеи из образа, к которому стремился Гёте. Первый случай хорош для распространения уже известных идей, это, говоря современным языком, своего рода художественная пропаганда; второй случай — путь познания. А искусство в некоторых своих формах (литература и театр в первую очередь) — средство достижения высшей степени знания — самопознания, которое ведет к познанию «духа и мыслей других», то есть общества.

Гёте видит социальные корни искусства. Общество порождает искусство и всегда отражено в созданных им образах. В «Литературном санкюлотстве» он задает риторический вопрос: «Когда и где создается классический национальный автор?» И отвечает: там, где народ находится в состоянии расцвета. «Каждый, даже величайший гений, в не-

<sup>1</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 38, S. 261.

<sup>2</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., 1957, стр. 26.

которых своих произведениях терпит ущерб от своего века и, напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает. Превосходного национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации» (стр. 346). Такова судьба Шекспира: о чем бы он ни писал, он пишет об Англии, его римляне — чистокровные англичане, но при этом они люди, а таким «под стать и римская тога»: речь идет о том, что созданные им характеры общечеловечны, поставленные проблемы — на все века.

Большое искусство сродни философии. Но Гёте четко прочерчивает границы: ни одна мировоззренческая идея не передает всего богатства художественного произведения. «Какую идею хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить! *С неба, через мир в преисподнюю* — вот что я мог бы сказать на худой конец; но это не идея, а процесс и действие... В самом деле, хорошая была бы штука, если бы я попытался такую богатую, пеструю и в высшей степени многообразную жизнь, которую я вложил в моего «Фауста», нанизать на тощий шнурочек одной единой для всего произведения идеи... Я скорее придерживаюсь того мнения, что поэтическое произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка»<sup>1</sup>.

Это не мешало Гёте выработать для искусства строгие правила, доходящие порой до мелочного педантизма. Он резко, сердито отвергал субъективистские тенденции в теориях и творчестве романтиков. «Классическое» для него — это всегда здоровое, прекрасное, правдивое, а «романтическое» — это неправдивое, болезненное. Он с неприязнью отрицал всю германскую мифологию. «Эдда» и «Нибелунги» казались ему варварскими, хаотическими, сумрачными и зловещими; он считал нелепой и кощунственной любую попытку приравнять их к светлому, ясному, жизнерадостному миру эллинской и римской мифологии. Понятия света, изя-

<sup>1</sup> И.-П. Эккерман, Разговоры с Гёте..., стр. 648.

щества, радостной ясности (слово hell — светлый, ясный — одно из самых похвальных в критическом словаре Гёте), легкости, обозримости, разумности и т. п. — важнейшие критерии в его суждениях о всех видах художественного творчества.

Его увлечение иранской поэзией, симпатии к средневековой китайской прозе определялись тем, что и в них он воспринимал прежде всего изящное, светлое, разумное и жизнерадостное видение мира.

Эллинская поэзия и эллинское искусство были для него наивысшими воплощениями всех этих свойств. Художники других народов, других эпох могли только более или менее приближаться к этим недостижимым идеалам. Самая высокая похвала, которую Гёте высказал живописи Рафаэля: «Он ни в чем не подделывается под греков, и все же он чувствует, думает, действует как настоящий грек».

Наивно догматические черты позднего классицизма Гёте усугублялись тем, что его представления об античных идеалах основывались на римских и эллинистических подражаниях. Эстетические критерии веймарского классицизма подчас воздвигались не на мраморе великих подлинников, а на гипсовых слепках с эпигонских поделок.

В иных параграфах его «Правил для актеров» живое, подвижное лицо автора словно застывает в одноцветную, хрупкую, гипсовую маску. Но то, чего недоставало Гёте-эстикету, «домысливал», «довоображал» Гёте-поэт: поэтическое воображение компенсировало узость умозрения.

Так было, в частности, с восприятием музыки, образно-конкретным и поэтичным. Слушая Баха («Увертюра D-dur»), он говорил: «Видится череда пышно разряженных людей, спускающихся с высокой лестницы». Но в суждениях о музыке Гёте-классик больше, чем где-либо, бывал подвластен влиянию друзей и советников. Он полюбил Моцарта и Баха еще до того, как услышал их музыку. Авторитет его друга Цельтера — посредственного композитора, образованного и самоуверенного педанта — был для Гёте бесспорен,

поэтому он сдержанно, почти испуганно отстранялся от «дикого» Бетховена, не хотел даже слушать Шуберта и Берлиоза. Но зато привечал напыщенного Спонтини и восхищался одиннадцатилетним вундеркиндом Феликсом Мендельсоном, учеником Цельтера, который напомнил ему юность Моцарта.

Общность взглядов на античность, идея эстетического воспитания как средства преобразования общества сблизила Гёте с Шиллером. Однако Гёте не разделял шиллеровской теории искусства как «игры». Он ищет связь между искусством и трудом. Труд и искусство для Гёте идут близкими путями, которые, по его мнению, окончательно сольются в будущем обществе, когда ремесло станет «строгим искусством».

Вера в преобразующую роль труда усиливается у Гёте в последние десятилетия его жизни; к этому времени он разочаровывается в попытках построить культуру по античному образцу, прощается с иллюзиями эстетического воспитания как самоцели. Он понимает, что действительность, деятельность, «строгое искусство» выше «свободного искусства», искусства как такового. Своего героя — Вильгельма Мейстера, художника по натуре, Гёте делает врачом, который своим «строгим искусством» спасает жизнь сыну. Гёте все больше на первый план выдвигает практику, разумея под этим не ненавистный ему практицизм буржуазного общества, а преобразующий, облагораживающий, гармонический труд. Его девиз — «от полезного через истинное к прекрасному».

В «Исповеди автора», заканчивающей работу «К истории учения о цвете» (1810), Гёте рассказывает, как он безуспешно пытался заниматься рисованием и живописью, очень хотел, но не мог стать художником. «Чем меньше было у меня... природных способностей к пластическому искусству, тем больше искал я в нем законов и правил; да,

я обращал гораздо больше внимания на технику живописи, чем на технику поэзии; так и вообще мы пытаемся заполнить рассудком и пониманием те проблемы, которые оставила в нас природа»<sup>1</sup>.

Он стал исследовать, как именно воспринимает зрение различные краски, и поставил себе задачу установить объективную физическую природу субъективного психофизиологического восприятия цвета. Свое учение о цвете Гёте затем ставил выше всего другого, созданного им<sup>2</sup>.

Он полагал, что ему удалось опровергнуть Ньютона, открывшего разложение света. Начало заблуждению положил неудачно поставленный опыт с призмой: Гёте не удалось разложить луч света на составные части, вместо спектра он увидел белые и темные пятна, окрашенные лишь там, где они соприкасались. Отсюда он сделал вывод: все цвета возникают в результате смешения двух основных — белого и черного; синий — это посветлевший черный, желтый — потемневший белый. Явления природы, казалось, подтверждали его мнение: солнце, затемненное туманом или облаком, представляется нам желтым или красным; дым в лучах солнца приобретает голубоватый оттенок. Гёте потратил немало времени и сил, провел множество опытов, исписал тысячи страниц, чтобы обосновать свою точку зрения художника, который берет цветовую гамму как целое.

Естествознание отвергло точку зрения Гёте. Вот приговор крупнейшего немецкого физика, благоговейшего перед своим великим соотечественником — поэтом: «Учение Гёте о цвете может, конечно, обогатить физика знанием отдельных специальных областей. Из него можно узнать, в частности, о реакции глаза на цветовой импульс, относительно

<sup>1</sup> *Гёте*, Избранные сочинения по естествознанию, стр. 345.

<sup>2</sup> Незадолго до своего восьмидесятилетия Гёте говорил Эккерману, что не придает слишком большого значения всему, что создал как поэт, что были и будут более выдающиеся поэты, «по вот то, что в моем веке я единственный, кто правильно разобрался в трудной науке о цвете, этим я все же горжусь» (19 февраля 1829 г.).



цветов химических соединений или явлений рефракции. Но в целом учение Гёте физик принять не может»<sup>1</sup>. Вместе с тем Гейзенберг справедливо отмечает художественное значение учения Гёте.

Действительно, «Farbenlehre» Гёте — один из немногих примеров того, как теория искусства способна опередить его практику. Раньше чем живописцы вдохновились задачей воспроизведения всей сложности реальных цветовых отношений, Гёте уже обдумывал эту проблему.

Говорят, что Делакура открыл цветные тени предметов. В «Очерке учения о цвете» Гёте один из разделов посвящен этой теме. Окраска вещей есть цветовое соотношение между ними — эта аксиома современной живописи была фактически сформулирована Гёте. Он подробно описал физиологическое, эстетическое и нравственное воздействие цвета. Цвет способен вызвать определенное душевное состояние. Желтый цвет производит теплое и приятное впечатление, но загрязненный желтый цвет или желтая краска, приданная нечистым и неровным поверхностям (сукно, войлок и т. д.), превращает прекрасное в уродливое. Синее вызывает в нас чувство холода и уходящего в даль пространства. Красное создает впечатление серьезности и величия. Оппоненты Гёте, правда, с основанием утверждали, что один и тот же цвет у людей разных народов вызывает разные эмоциональные впечатления, например в Европе траур черного цвета, а в Китае и Японии, напротив, белый; зеленый цвет для европейцев символизирует мирные надежды, а в странах ислама это цвет боевых знамен. Однако это всего лишь социологическая поправка к исследованиям физиолога и искусствоведа. Она не может ослабить необычайного, воистину пророческого объективного значения его работ. Он предвосхитил те действительные закономерности цветовых сочетаний, колорита, света и тени, которые позднее заново открывали импрессионисты, постимпрессионисты и др. Он впервые

<sup>1</sup> В. Гейзенберг, *Философские проблемы атомной физики*, М., 1953, стр. 58.

обнаружил ту взаимозависимость цветовых впечатлений и душевного состояния людей, которую стали по-настоящему изучать уже только в наше время врачи и архитекторы, художники-прикладники, специалисты по рекламе, педагоги, теоретики и практики таких новых профессий, как производственная гигиена и промышленная эстетика.

Интерес к пластическим искусствам не ослабевал у Гёте на протяжении всей жизни. Увлечение живописью привело его к научным исследованиям цвета, а эти исследования значительно расширили и углубили его понимание живописи. А так как при всем этом он еще и стремился «заполнить рассудком и пониманием те проблемы», которые создавались его недостаточными способностями живописца, он тем более интенсивно размышлял об общих закономерностях пластических искусств. И многие существенные положения эстетики Гёте выростали из его размышлений о работах живописцев, ваятелей, зодчих.

В первом разделе нашего сборника представлены статьи и заметки о различных произведениях и проблемах изобразительных искусств. Первая из них относится к 1771 году («О немецком зодчестве»). Легко убедиться в том, как существенно изменялись взгляды Гёте за последующие шесть десятилетий. Но при всех переменах — иногда решительно и словно бы полностью отвергающих его прежние вкусы, оценки, представления — очевидны и неизменные постоянные особенности, определяющие эстетическое мироощущение и художественные привязанности Гёте.

Гёте оспаривал упрощенные представления тех, кто требует копировать действительность, кто видит достоинство художественного произведения в максимальном приближении к образцу. Он утверждал, что вовсе не самый предмет изображения, равно как и не материал, с помощью которого оно создается, определяют успех художника. Главное, сумел ли он передать те «священные взлеты и легкие тона, с помощью которых природа связывает между собой все предметы». Настоящий художник обнаруживает их везде —

«входя в мастерскую сапожника или в конюшню, глядя в лицо своей возлюбленной, на свои башмаки или на произведение античного искусства»<sup>1</sup>.

Природа искусства возникает в том «магическом мире», который всегда существует «внутри и вокруг» художника. Магия и волшебство искусства доступны восприятию каждого человека в отдельные значительные мгновения его жизни, но художник обладает ими всегда и везде.

Правда и правдоподобие — различные вещи. Соблюдение высокой художественной правды — условие искусства, но порой оно влечет за собой нарушение правдоподобия, правильности. «Правильное изображение не стоит и гроша, если, кроме этой правильности, оно ничего с собой не несет», — писал Гёте в заметках «Рельеф из Фигалии». Древний рельеф поразил поэта нарушением естественных пропорций во имя соблюдения пропорций скульптурных. При этом он вспомнил о «Тайной вечере» Леонардо и здесь также обнаружил жизненное несоответствие, необходимое, однако, для художественной правды: художник слишком тесно расположил свои персонажи. «Тринадцать человек, разместившиеся за очень длинным узким столом, только что пережили потрясение. Немногие остались сидеть, некоторые приподнялись, другие встали. Они восхищают нас своим моральным и нравственным поведением. Но пусть попробуют эти добрые люди усесться опять на свои места. Двое, уж во всяком случае, усядутся на колени друг другу» (стр. 309—311).

Описывая картину Рембрандта, изображающую деву Марию с младенцем Христом в виде нидерландской крестьянки, приютившейся в темном сарае, зарывшейся в солому, Гёте доказывает, что в искусстве неприменимы понятия: «пристойно ли», «годится ли», и мадонны Рембрандта и Рафаэля, олицетворяющие материнскую любовь, более священные, чем все разукрашенные дамы в соборах посреди

<sup>1</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 33, S. 37.

вычурных завитушек. Рассуждения о разных изображениях богоматери завершаются таким общим выводом: «Художник не может и не должен изображать того, чего он не любил, чего не любит. Вы находите женщин Рубенса слишком мясистыми? А я вам говорю, это *его* женщины, и если бы он заселил небо и ад, воздух, землю и море идеалами, то он был бы плохим супругом и никогда не произошла бы крепкая плоть от его плоти и кость от его кости»<sup>1</sup>.

Гёте любил живопись, графику, скульптуру, зодчество. Вместе с тем, осознавая себя в этой области не творцом, а лишь критиком, был крайне осмотрителен в своих суждениях, не спешил с оценкой, знал, что время — лучшее средство, предотвращающее ошибки и развивающее вкус. Уже в преклонном возрасте он писал: «Со мной все еще случается, что произведение изобразительного искусства с первого взгляда мне не нравится, потому что я не дорос до него. Однако, если я чувствую, что в нем кроется нечто значительное, я пытаюсь понять его, и тогда у меня нет недостатка в самых радостных открытиях: в этих произведениях я открываю новые свойства, а в себе самом новые способности» (стр. 312). Признание ценное и поучительное!

Литературно-критическое наследство Гёте не может служить пособием к систематическому курсу истории литературы. О многих писателях и наиболее знаменательных литературных событиях он вовсе не писал или только упоминал вскользь. У Гёте не найти ни одной рецензии на произведения Лессинга, Виланда, Гельдерлина, мало что написано о Шиллере, встречаются лишь короткие неприязненные отзывы о Клейсте и Гофмане.

Большинство его статей и заметок посвящено более чем скромным произведениям давно уже позабытых авторов;

<sup>1</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 33, S. 40.

многие страницы литературно-критической публицистики могут подтвердить сердитые слова Генриха Гейне, обиженного высокомерным равнодушием веймарского Юпитера: «Гёте уподобился Людовику XI, который принижал высшее дворянство и возвышал tiers état<sup>1</sup>. Гёте боялся всякого самостоятельного, оригинального писателя и славил и восхвалял всякую ничтожную умственную мелкоту: он зашел в этом так далеко, что в конце концов похвала от Гёте считалась патентом на посредственность»<sup>2</sup>.

В этих упреках была немалая доля истины. Критические выступления Гёте даже и приближенно не отражают литературную и театральную жизнь его времени. Но зато они сами по себе один из источников этой жизни и одно из ее наиболее существенных и замечательных проявлений.

И все же в этих упреках только часть истины. Хотя критические выступления Гёте не дают завершенной картины литературной и театральной жизни его времени, они полны верных характеристик, глубоких мыслей, тонких наблюдений, полезных рекомендаций. В них — опыт великого мастера.

Много интересных наблюдений, подробных отзывов о книгах и спектаклях, писателях и артистах, размышлений об искусстве разных стран и эпох разбросано в стихах и прозе Гёте, его дневниках, письмах, беседах. По-настоящему, полное представление о необычайно обширном и разнообразном критическом творчестве Гёте может быть создано лишь в итоге анализа всех конкретных воплощений этого творчества. Э.-Р. Курциус, современный немецкий литературовед, полагает даже, что «Гёте как критик менее всего обнаруживается в своих сочинениях о литературе»<sup>3</sup>. С этим, однако, нельзя согласиться. Внимательное чтение его критических статей, рецензий на книги и спектакли (широко

<sup>1</sup> Третье сословие (*франц.*).

<sup>2</sup> *G. Heine*, Полное собрание сочинений, т. 7, М.—Л., 1936, стр. 189.

<sup>3</sup> *E. R., Curtius*, Goethe als Kritiker. — In. „Goethe im XX Jahrhundert“, Hamburg, 1967, S. 341.

представленных в нашем сборнике) убеждает в другом. Здесь есть поразительные предвидения и открытия, содержательный обзор художественных произведений, глубокое понимание сложных проблем.

Непреходящая — даже возрастающая со временем — ценность критических мыслей Гёте неотделима и от тех облобочек, которые сами по себе бывают случайно — или закономерно — незначительны. Поэтому любые формы, в которых воплотился этот непрестанно изменявшийся гений, — «Протей из поэтов», назвал его Гоголь, — интересны при любых условиях, интересны и тем, что в них скрыто, и тем, чего в них вовсе нет, что опущено, интересны и сами по себе и как живая часть огромной и доныне все «расширяющейся вселенной», многообразной вселенной Гёте.

Первыми выступлениями Гёте в печати были рецензии, опубликованные на страницах журнала «Франкфуртские ученые записки». В мае 1772 года здесь появился отзыв о жизнеописании К.-А. Клотца (философа и литератора, яростного противника Лессинга), в котором рецензент осудил и «героя» книги и ее автора. Ироничной рецензией откликнулся Гёте на один из томов философско-богословской публицистики Лафатера — религиозного писателя, популярного среди штюрмеров.

«Франкфуртские ученые записки» в 1772 году — выдающееся явление в истории немецкой журналистики XVIII века, которое и по сей день привлекает внимание не только специалистов<sup>1</sup>. Во главе журнала стоял Мерк — друг и единомышленник Гёте, активно сотрудничал в журнале Гердер — наставник Гёте. Журнал публиковал рецензии, находившие отклик в широких кругах немецкой интеллигенции. Критическому разбору подвергались не только литературные произведения, но также труды по философии, богословию, экономике, праву, истории. Рецензии представ-

<sup>1</sup> В Германской Демократической Республике издан массовым тиражом томик рецензий из «Франкфуртских ученых записок».

ляли собой порой плод коллективных усилий, и ныне уже невозможно установить степень участия в них Гёте, с увлечением отдавшегося журнальному делу. Можно сказать, что в немецкую словесность Гёте входил через двери литературной критики.

В эти годы он особенно часто обращался к театру. Еще ребенком, впервые увидев кукольный театр, он был потрясен зрелищем как таинственным и прекрасным чудом и на всю жизнь сохранил благодарное воспоминание об этих самых первых эстетических впечатлениях жизни. Он подробно рассказал о них в романах «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

«Если в первый раз я испытал радость неожиданности и изумления, то во второй раз я с наслаждением все подмечал и исследовал. — Как это все делается? — вот что меня занимало. Что куклы не говорят сами, это было мне ясно и в первый раз. Я догадывался также, что они не двигаются сами. Но почему все выходит так красиво и имеет такой вид, словно они сами говорят и двигаются? И где же спрятаны свечи и люди? — Все эти загадки тревожили меня тем сильнее, чем больше я жаждал одновременно быть в числе и чародеев и очарованных, одновременно и участвовать в игре и в качестве зрителя наслаждаться всеми радостями иллюзии»<sup>1</sup>.

Во «Франкфуртских ученых записках» Гёте выступал и как театральный критик. В заметке о театральном альманахе на 1773 год он писал, что пока философ не может найти на немецкой сцене неподдельной природы ни в пьесах, ни в артистах, он предпочитает «наблюдать фарсы повседневной жизни и не ходить в театр»; он отворачивается от немецкой сцены, которая предоставлена «упрямству тысячеголовой невоспитанной публики и произволу сословия писак и переводчиков», он полагает, что в Германии «есть только один трагический артист» (подразумевая, видимо,

<sup>1</sup> *Гёте*, Собрание сочинений, т. VII, стр. 29.

Экхофа) и «только одна трагическая артистка» (видимо, Гензель). Но тут же оговаривал, что в Германии содержать театры для одних философов, театры, которые ставили бы только пьесы Шекспира и других серьезных авторов, не располагая актерами, подобными греческим и английским, пока невозможно. Поэтому рецензент призывал: «Будем довольны тем, что у нас есть еще театр, что по крайней мере мы не идем назад, хотя вперед (как и в других искусствах) мы ушли недалеко»<sup>1</sup>.

В заметке Гёте отвергал правила и каноны, предписываемые драматургии классицистской эстетикой, которую называл сугубо формальной, однако не менее решительно осудил и «бесформенность». Он требовал блюсти внутреннюю форму драмы, неотрывную от содержания. «Эту форму нельзя ухватить руками, ее нужно почувствовать. Необходимо, чтобы наша мысль обзревала то, что может воспринять другая мысль, необходимо, чтобы наше сердце чувствовало то, что может ощутить другое сердце. Опрокидывание правил вовсе не приводит к бессвязности, и хотя такой пример должен бы быть опасен, все же в конечном счете лучше написать запутанную пьесу, чем холодную».

Так писал Гёте в 1775 году. Это была короткая заметка, которая начиналась категорическим призывом прекратить разговоры о внешней форме драматических произведений, об их размерах, краткости или растянутости, завязке и развязке. И в то же время поэт обосновывал самым решительным образом значение внутренней формы драмы, особой внутренней структуры, которая присуща только драме и не позволяет произвольно переделывать в нее любое другое произведение.

«Право же, если бы больше было тех, кто обладает чувством этой внутренней формы, которая заключает в себе все формы, — то нам бы меньше досаждали извращенные порождения духа; тогда не приходило бы в голову каждое

<sup>1</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 36, S. 41.



трагическое событие вытягивать в драму и каждый роман рассекать в пьесу. Я хотел бы, чтобы кто-нибудь поумнее создал пародию на это двойное безобразие; к примеру, переработал бы басню Эзопа о волке и ягненке в пятиактную трагедию.

Каждая форма, даже наиболее прочувствованная, содержит в себе нечто неправдивое, но только она все же раз и навсегда становится тем стеклом, посредством которого мы собираем в фокус святые лучи обширной природы, чтобы направить их в человеческое сердце. А само это стекло! Тот, кому оно не дано, его никак не добудет: оно подобно таинственному философскому камню, оно — и сосуд и материя, пламя и охлаждение; оно такое простое, что лежит под любой дверью, и вместе с тем такой необычный предмет, что именно те люди, которые им обладают, не умеют его использовать»<sup>1</sup>.

Уже в первые творческие годы Гёте с необычайной проникательностью и зрелой силой мысли распознавал диалектические закономерности в создании и восприятии того, что он называл «внутренней формой» и «стеклом», фокусирующим лучи природы в человеческом сердце. О таинственном предмете, «лежащем под каждой дверью», писал двадцатитрехлетний-двадцатичетырехлетний автор «Гёца» и «Вертера», выражая ту же мысль, которую полвека спустя высказывал в стихах и прозе автор «Фауста» и «Вильгельма Мейстера».

Заметку о драматической форме — эссе, исполненное общих умозрительных, философских и поэтических суждений и й, — заканчивает абзац-вывод, в котором сосредоточены предельно конкретные призывы-требования.

«Тот, кто хочет работать собственно для сцены, пусть изучает сцену, воздействие перспективы в живописи, освещения, лощеного холста и мишурных украшений, пусть он оставит природу там, где она есть, и прилежно, рассуди-

<sup>1</sup> Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 36, S. 115—116.

тельно старается ничего не придумывать такого, чего нельзя было бы осуществить на подмостках, огражденных досками, листами картона и полотнами, с помощью кукол и перед зрителями-детьми».

Так последним аргументом смело и диалектично теоретизирующего поэта оказывается живой опыт, и притом не только опыт обычной сцены, но и тот кукольный театр, который некогда поразил его детское воображение.

Эта неслабующая верность детству — особенно редкая как раз в молодости, в том возрасте, когда обычно стараются быть старше, тянутся к зрелой мудрости, пренебрегая наивностью недавнего ребячества, — отличает молодость художников и поэтов от молодости заурядных людей. Неиссякаемая детскость, живая непосредственность восприятия мира, способность самозабвенно играть, упоенно радоваться озорной шутке, невероятной выдумке или просто веселой чепухе — такая же необходимая глубинная сила в творчестве и в мышлении Гёте, как и дерзостная прометеевская отвага, вертеровская самоистязаящая страстность, беспощадная ирония Мефистофеля, неутолимая фаустовская жажда знания и деятельности, спокойная мудрость ученого исследователя природы и беспечное жизнелюбие нестарящего баловня женщин.

Для большинства современников Гёте главным решающим критерием в суждениях о театральном искусстве было понятие полезности — непосредственное идейное и нравственное воздействие на зрителей. Этот взгляд был обусловлен сложными обстоятельствами развития немецкой сцены. Становлению немецкого театра препятствовало сопротивление властей предрержащих, духовный гнет церкви, засилье предрассудков. Гёте называет трех главных противников театра: «полиция, религия и очищенный высокими моральными принципами вкус». В северной Германии протестантское духовенство вело подлинную войну против театра. Возникал вопрос, «имеет ли право христианин ходить в театр; и люди набожные сами не были между собой согласны в

том, причислять ли сцену к вещам безразличным (адиафорическим) или же к таким, которые следует полностью отвергнуть. В Гамбурге, однако, спор пошел преимущественно о том, в какой мере само духовенство может посещать театр; из этого вскоре был сделан вывод, что неприличествующее пастырю не может быть вполне полезно пастве. К сожалению, этот спор, который велся обеими сторонами весьма оживленно, вынудил любителей сцены выдать это заведение, служащее, по сути дела, лишь высоким чувствам, за сугубо нравственное» (стр. 397—398).

Великая заслуга эстетики Канта состояла в обосновании косвенной связи между добром и красотой, нравственностью и искусством. Красота лишь подготавливает человека к правильному пользованию рассудком и волей, утверждал Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека». Гёте никогда не сомневался в этом. Морализирование на сцене противопоставлено искусству и бесполезно с точки зрения воспитания.

Вопреки господствующим предрассудкам толпы и косным эстетическим идеалам значительной части «образованного» общества, молодой Гёте и его друзья требовали ничем не стесняемой свободы воображения в поэзии и на сцене. Они полагали решающими критериями всякого художественного творчества индивидуальное своеобразие и близость к природе.

Но уже тогда, в самые первые, самые буйные годы «Бури и натиска», он больше, чем кто-либо другой из «бурных гениев», был связан с конкретным художественным опытом прошлого. Свой собственный сценический опыт Гёте, взявший на себя в пору творческой зрелости обязанности директора Веймарского придворного театра, изложил по параграфам. Это знаменитые «Правила для актеров», записанные Эккерманом на основании конспектов двух актеров, бравших у Гёте уроки своего ремесла.

Речь и движение — вот два главных выразительных средства, которыми пользуется драматический артист. Пер-

вое требование — чистота и совершенство произношения. Особое внимание должно быть обращено на дикцию. «Даже одна проглоченная буква или неясно произнесенное слово часто делают двусмысленным все предложение, тем самым резко нарушая иллюзию, в которой пребывает публика, и порой заставляя ее смеяться в самых серьезных местах»<sup>1</sup>. Гёте рекомендовал актерам говорить выразительно, но соблюдая меру, избегая ложного пафоса. От рецитации (обычной актерской речи) он отличал декламацию, которую называл «прозаической музыкой». Декламация требует «страстного внутреннего самовыражения». Она не должна быть пением, но актеру следует опасаться и другой крайности — монотонности. А между этими двумя рифами лежит третий — проповеднический тон. Избегнув первых двух опасностей, легко разбиться о третью.

Относительно движений актера Гёте формулирует общее правило: актер должен постоянно помнить, что на сцене он находится ради публики, «ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, в своем исполнении сочетать правдивое с прекрасным»<sup>2</sup>. В угоду ложно понимаемой натуральности не следует никогда играть так, как будто в зале нет зрителей.

Таковы общие принципы актерской игры. Но Гёте не ограничивался ими, он педантично требовал выполнения и чисто внешних правил, как кому стоять, как смотреть, какие принимать позы, где держать руки. Не играть слишком близко к кулисам, не выходить на просцениум, не наступать на собеседника, не сморкаться, не плевать и т. д. и т. п. «При этом, — говорилось в последнем (девяносто первом!) параграфе, — само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры благородные и достойные. Но есть характеры, противоположные этим задачам, например, характер

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 508.

<sup>2</sup> Там же, стр. 515.

крестьянина или чудака. Лучше всего изображать их, искусно и вполне сознательно воспроизводя противоположное благопристойному, однако не забывая и здесь, что это — только подражание, а не плоская действительность»<sup>1</sup>.

Драма как литературное произведение подчинена своим закономерностям. Иные возникают при ее постановке на сцене. Гёте, встав во главе театра, вскоре столкнулся с этой проблемой. Уже «Натан Мудрый» потребовал работы над текстом, ставить пьесу целиком оказалось невозможным. Лессинга давно не было в живых. Роль «драматурга» взял на себя Шиллер (надо сказать, что в немецком языке слово *Dramaturg* означает лицо, которое готовит текст для сцены, то, что в наших театрах называется «завлит»; автор пьесы — *Dramatiker*). Безжалостно обходился Шиллер и с собственными творениями. «Дон Карлос» был уже раньше сокращен для сцены, — пишет Гёте в статье «О немецком театре», — и кто сопоставит эту пьесу, как она и теперь еще играется, с первым печатным изданием, тот признает, что у Шиллера, с какою бы свободой он ни приступал к выполнению своих замыслов, при позднейшей редакции его сочинений для театральных целей хватало духу и убежденности строго и прямо-таки безжалостно обходиться с ними» (стр. 401). Шиллеру принадлежал и сокращенный вариант гётевского «Эгмонта». Сначала Гёте находил действия Шиллера «свирепыми», но потом понял, что иначе нельзя. В сотрудничестве с Шиллером сам Гёте переработал для сцены «Гёца», который впервые увидел свет ramпы в 1804 году. «Уменьшено было число сцен с переносом действия, стало больше простора для развития характеров, уплотнилось то, что подлежало изображению, и со многими жертвами пьеса приблизилась к истинно театральной форме» (стр. 409). И даже в отношении Шекспира Гёте готов был «побороть предрассудок, что произведения этого исключительного человека нужно представить на немецком театре во всей ши-

<sup>1</sup> Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 523.

роте и полноте... Нужно основательно, но громко, изо всей силы заявить, что в этом случае, как и в некоторых прочих, читателю нужно отделять себя от зрителя и слушателя; у каждого есть свои права, и никто не должен ущемлять чувства» (стр. 409).

Гёте очень одобрительно рецензировал автобиографические записки солдат и бродяг, несколько раз даже писал предисловия к таким изданиям. В его отношении к литературе этого рода сказывается прежде всего то просветительское любопытство к познанию всего, что возможно познать, — любопытство, неизменно свойственное Гёте, начиная от детского влечения к театру, юношеских занятий историей и алхимией и вплоть до самых последних дней, когда он интересовался проектами Суэцкого и Панамского каналов, исследовал структуру почвы, читал сообщения о новейших физических открытиях. Сказывается в них неизбывное штюмерское влечение к необычайным личностям, необычным судьбам, к тому же невыдуманном, взятым из подлинной жизни. Здесь как бы содержится предвосхищение современного интереса к литературе реального факта, документа. Наконец, в безыскусном творчестве выходцев из простого народа Гёте видел глубинные залежи той руды, из которой профессиональный писатель выплавляет драгоценный металл — художественное слово.

Язык — первооснова литературы. Подобно тому как Гёте уделял пристальное внимание проблеме цвета в живописи, проблеме формальных средств выражения на театральных подмостках, он не мог пройти мимо жизни слова. Гёте призывает заботиться о чистоте языка, очищать его от мусора, составляет реестр паразитических слов и выражений. Но очищение языка без одновременного его обогащения он считал занятием для бездарностей. «Ведь ничего нет удобней, как, забыв о содержании, следить за способом выражения. Мыслящий человек лепит словесный материал, не заботясь о том, из каких он состоит элементов, бездарному же легко говорить чисто, поскольку ему сказать нечего. Как же ему

почувствовать, какой жалкий суррогат он употребляет вместо слова значительного — ведь это слово никогда не было для него живым, ибо он над ним не задумывался. Существует много способов очищения и обогащения, которые должны сочетаться, чтобы язык развивался как живой организм. Поэзия и страстная речь — единственные источники живой жизни языка, и если силой своего стремления они и увлекают за собой мусор, то в конце концов он осядет и поверх него потечет чистая волна» (стр. 429).

Критические публикации Гёте в газетах, журналах, в созданном им журнале «Искусство и древность» могут показаться случайными, так сказать, беглыми заметками на полях великой книги его жизни. Но в этих как бы написанных между делом заметках порой заключены драгоценные самородки слитых воедино гётевской мысли и поэзии. Вот начало одной из них:

«Счастье обычно сравнивают с шаром — ведь он тоже быстро катится; это сравнение вдвойне оправдано, так как имеет еще и второй смысл. Неподвижный шар представляется наблюдателю завершенным, замкнутым в себе, самодостаточным существом и поэтому, так же как счастливец, не может долго привлекать к себе внимание. Всякое довольство, всякая умиротворенность, из чего бы они ни проистекали, — просты. Счастливец мы предоставляем самим себе, и когда к концу пьесы любящие блаженно сочетаются, тогда-то и падает занавес, и зритель, которого несколько часов кряду удерживало зрелище разных недоразумений, неприятностей и неудач, спешит уйти домой.

А несчастье мы сравниваем с тысячегранником; взгляд, отражаемый каждой гранью, приходит в смятение, и нежные чувства нигде не находят покоя... Шар привлекает свет, ласково его задерживая, округлости открываются нам в плавных тенях и отсветах, а в многограннике каждая плоскость излучает иной блеск, иное затемнение, иную окраску, иные тени и отсветы; встревоженный взгляд задерживается, настойчиво стремясь охватить как целое то, что

само рассеивается и, словно неразрешимая загадка, привлекает постоянное, хотя и колеблющееся внимание» (стр. 504—505).

Полвека спустя, по сути дела, ту же мысль выразил Л. Толстой в первых строках «Анны Карениной» («Все счастливые семьи...» и т. д.).

Именно в этих беглых заметках Гёте высказал очень значительные и своеобразные мысли о национальной природе поэзии, о народности в искусстве и литературе, о соотношениях личности художника и общественной среды, о взаимодействии разных эпох и народов, мысли, которые и доныне злободневны. В этих заметках родилось понятие «мировая литература» — одно из замечательных эстетических открытий Гёте, предвосхитившее дальнейшее развитие литературного процесса.

Гёте исходил из единства национального искусства. Художество не знает сословных различий. «...Существует одна поэзия — настоящая, которая не принадлежит ни простонародью, ни дворянству, ни королю, ни крестьянину; каждый, кто ее творит, чувствует себя настоящим человеком; она неудержимо пробивается и в простом, даже грубом народе, но она свойственна и просвещенным, даже высокопросвещенным нациям. Поэтому нашим главным старанием остается всякий раз достигать наиболее общей точки зрения, чтобы распознавать поэтический талант во всех проявлениях и замечать, как его извивы пронизывают историю человечества, образуя неотделимую часть этой истории» (стр. 495).

Гёте имел в виду не только собственный народ. Он увлеченно содействовал переводам и изучению литовских, сербских, греческих народных песен, писал о них доброжелательные вдумчивые статьи. «Уже на протяжении довольно долгого времени придается особое значение своеобразным поэтическим творениям разных народов, и тем, в которых отражены судьбы целых наций, великие государственные и династические события, свидетельства единства или раздо-



ров, союзов или войн, и тем, которые привлекают изображением отдельных тихих, домашних, сердечных эпизодов.

Уже почти столетия в Германии этим предметом занимаются серьезно и приязненно, и я не скрываю, что принадлежу к тем, кто стремится и сам неуклонно продолжать такие исследования, основанные на искренней склонности, и старается всячески поощрять их и популяризовать где только возможно...» (стр. 482). Так начиналась рецензия на сборник сербских песен.

В молодости он отличался от штюрмеров с их «бурно гениальным» индивидуализмом и культом всяческой самобытности тем, что стремился к «первичным феноменам», к общим, сверхличным идеалам и законам прекрасного, а в зрелости отличался от всех классицистов, утверждавших абсолютное полновластие таких законов, требовавших растворения любого индивидуального своеобразия во всеобщей гармонии, тем, что сознавал и чувствовал нерасторжимое единство индивида и общества, «характерности» и «всеобщности», личных и национальных особенностей поэзии, единство национальных литератур и мировой.

«Нужно узнать особенности каждой нации, чтобы примириться с ними, вернее, чтобы именно на этой почве с нею общаться; ибо отличительные свойства нации подобны ее языку и монетам, они облегчают общение, более того, они только и делают его возможным.

Поистине всеобщая терпимость будет достигнута лишь тогда, когда мы дадим возможность каждому отдельному человеку или целому народу сохранить свои особенности, с тем, однако, чтобы он помнил, что отличительной чертой истинных достоинств является их причастность к всечеловеческому»<sup>1</sup>.

Мировая литература стала для него живой реальностью — отсветом явственно предвидимого будущего. Но национальное в искусстве Гёте никогда не противопоставлял

<sup>1</sup> *Гёте, Собрание сочинений, т. X, стр. 703.*

интернациональному. Наоборот, по мысли Гёте, последнее способствует выявлению всего лучшего, что содержится в творчестве того или иного народа: «Если в ближайшем будущем появится такая мировая литература, возникновение которой неизбежно при все возрастающей скорости средств сообщения и связи, мы не должны ожидать от нее ничего большего и ничего иного сверх того, что она может осуществить и осуществит. Обширный мир, как бы далеко он ни простирался, — всегда лишь расширенное отечество, и, если внимательней присмотреться, он не даст нам ничего сверх того, что давала почва родины; все, что нравится массе, будет беспредельно распространяться и, как мы видим уже сейчас, будет находить сбыт во всех краях и местностях. Но серьезным внутренне значительным творениям это удастся не сразу. И все же те, кто посвящает себя высоким целям, кто возвышенно творит, будут быстрее и лучше узнавать друг друга. Везде в мире есть люди, озабоченные тем, чтобы сохранилось то, что было создано ранее, чтобы, исходя из него, шло действительно поступательное движение человечества. Но путь, который избирают такие люди, и шаг, которым они идут, доступны не всем. Люди, только потребляющие жизнь, хотят продвигаться побыстрее и поэтому отвергают и задерживают продвижение того, что могло бы их самих продвинуть вперед. Серьезным людям следовало бы объединиться, образуя тихое, почти потаенное братство, ибо тщетно было бы противоборствовать широкому потоку злободневности; однако необходимо стойко удерживать свои позиции, пока этот поток не спадет, не минует» (стр. 573—574).

Слова Гёте о «потаенном братстве» не следует понимать буквально. Но все же «мировая литература» означала для него не только обмен информацией, но и определенное организованное единство, своего рода содружество писателей.

«Когда мы решаемся возвестить создание общеевропейской и даже всемирной литературы, это означает вовсе

не то, что теперь разные нации начинают узнавать друг о друге, о своих произведениях. В таком смысле мировая литература уже давно существовала и продолжает существовать, более или менее обновляясь. Нет! Речь идет о том, что ныне живущие и действующие литераторы все ближе узнают друг друга и свои взаимные склонности, и общие взгляды побуждают их к общественной деятельности. Это достигается в большей мере поездками, чем перепиской, ибо только непосредственное личное общение может создать и в дальнейшем укреплять настоящую связь между людьми» (стр. 569).

Гёте верил, что сближение литератур откроет путь для взаимопонимания народов и их грядущего процветания. Каждая нация «найдет у каждой другой и нечто приемлемое... такое, чему следует подражать, и такое, чего нужно избегать. Это в свою очередь будет весьма действенно благоприятствовать все более расширяющейся промышленности и торговле; потому что, когда лучше знают взгляды друг друга — и тем более если эти взгляды совпадают, — из этого быстрее возникает надежное доверие. А в иных случаях, когда мы в обычной жизни вынуждены иметь дело с лицами совершенно инакомыслящими, мы, с одной стороны, становимся осторожнее, но зато, с другой стороны, приучаемся быть терпимее и уступчивее» (стр. 576).

Когда один из долголетних друзей упрекнул Гёте, что он высказывает суждения, противоположные тому, что говорил раньше, поэт возразил: «Да неужели же я дождал до восьмидесяти лет затем, чтобы все время думать одно и то же? Напротив, я стремлюсь каждый день думать по-другому, по-новому, чтоб не стать скучным. Необходимо всегда непрерывно изменяться, обновляться, омолаживаться, чтобы не закоснеть»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Kanzler F. von Müller, Unterhaltungen... S. 196.*

Непрерывное развитие, «обновление» и «омоложение» взглядов Гёте, исполненное протеевских изменений, не было механической сменой разных личин и разных мнений, а жи-

«Ведь себя одно и то же  
По-различному дарит,  
Малое с великим схоже,  
Хоть и разнится на вид;  
В вечных сменах сохраняясь,  
Было — в прошлом, будет — днесь.  
Я, и сам как мир меняясь,  
К изумленью призван здесь»<sup>1</sup>.

вым диалектическим процессом, в котором не просто устранились, бесследно исчезали былые пересмотренные мысли, суждения и предрассудки. Они «снимались», поглощаемые или преобразуемые новым опытом, новыми знаниями, новыми поэтическими свершениями, и вместе с тем сохранялись в них и продолжали плодоносить. Штюрмерский Фауст по-прежнему, по-новому жил во второй классической части, но именно жил — умирая, воскресая, становясь качественно иным, он все-таки был и тем же доктором Фаустом, который возник еще в детском восхищенном восприятии зрителя кукольного представления.

В старости Гёте не узнал своей юношеской статьи «Природа». Он усомнился в своем авторстве, но не отрекся от нее. Высказанные им по поводу статьи критические замечания — целая программа диалектического мышления, которым поэт не мог владеть изначально, но которое он выносил за долгие годы художественного творчества, занятий естественными науками, размышлений над судьбами общества и жизнью человека.

Мечта о новом немецком театре, которой был одержим Вильгельм Мейстер в ту раннюю пору, когда он видел в театре свое единственное призвание, претерпела за полвека

<sup>1</sup> Перевод Н. Вильмонта.

множество изменений. Эта мечта вывела на сцену своевольного рыцаря Гёца — «Железная рука», а вслед за ним со всем иных, но все же родственных ему в «демонизме» героев — Клавиго и Эгмонта, и эта же неизбывная мечта, унаследованная от Лессинга, преображенная «Бурей и натиском», воплотилась в стихотворных лирических драмах «Тассо» и «Ифигения», в огромности «Фауста», во всех малых, незаконченных или неудачных пьесах, либретто, драматических замыслах.

Подобно этому и в литературно-исторических и критических работах Гёте отвлеченные умозрения и конкретно-образные поэтические мысли изменялись, то отрицая, то развивая или дополняя друг друга.

Во всех его статьях, заметках, отрывочных записях — именно во всех, рассмотренных совокупно, — в их внутренних противоречиях, страстях, пристрастиях, наивных предрассудках и мудрых озарениях явственно проступает облик мыслителя, который во всем и всегда был прежде всего поэтом-художником и даже в самых добросовестных педантично серьезных исследованиях не переставал фантазировать, мечтать, играть, озорничать.

Однако сегодняшнее значение критического наследия Гёте не исчерпывается познанием лишь существенных особенностей его идейно-творческого развития, — хотя и это само по себе уже представляет очень большую познавательную ценность.

Многие его открытия, догадки, предположения, а в иных случаях и его заблуждения, ошибки сегодня оказываются не менее злободневными, чем полтора столетия назад. Мысли Гёте плодотворны и для исследователей и для художников.

Степень истинности, актуальности и возможности конкретного использования тех или иных его критических работ различна.

Каждый отдельный случай нуждается в конкретном рассмотрении.

Но при этом нужно лишь помнить, что плодотворность мысли не зависит от ее внешних признаков — ни от размеров, ни от тематики рассматриваемых статей, заметок, афоризмов.

Иной пространный трактат на важную тему может оказаться менее содержательным и более устаревшим, чем короткая рецензия или даже беглое замечание, вроде «Суеверие — это поэзия жизни». Таков один из непреходящих эстетических уроков Гёте.

И еще. Каждый фрагмент, каждая строка Гёте — художественное произведение. Мы любимся не только мыслью, но и словом, ее несущим, своеобразной, ни с чем не сравнимой красотой гётевской прозы. И если устарела мысль, слово Гёте продолжает жить, привлекая наше внимание, радуя даже в тех случаях, когда мы уже думаем иначе, чем он.

*Арс. Гулыга*

ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ







## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

D. M. Ervini a. Steinbach <sup>1</sup>

(1771)

Когда я блуждал вокруг твоей могилы, благородный Эрвин, в поисках камня с надписью: Anno Domini 1318 XVI Kal. Febr. obiit Magister Ervinus gubernator Fabricae Ecclesia Argentinensis <sup>2</sup>, но не находил его и никто из твоих сограждан мне не смог на него указать, дабы мое почитание могло излиться на этом священном месте, — я был глубоко опечален, и мое сердце, более молодое, горячее, глупое и доброе, чем теперь, обещало воздвигнуть тебе памятник из мрамора или просто из камня, смотря по достатку, каким я буду располагать, когда вступлю в спокойное владение моим имуществом.

Что нужды тебе в памятнике? Ты сам воздвиг себе великолепнейший; а если муравьям, вокруг него копошащимся, нет дела до твоего имени, так ты разделяешь судьбу с тем зодчим, который горы воздвиг превыше облаков.

Не многим было дано породить в душе мысль, подобную вавилонской башне, цельную, великую и вплоть до мельчайших частей целесообразно прекрасную, как древо господне; еще меньше кому довелось взрывать скалистую почву и чудотворно воздвигать на ней крутые громады и потом, умирая, сказать своим сынам: я останусь с вами в творениях своего духа. Завершите начатое в заоблачной выси!

<sup>1</sup> Светлой памяти Эрвина Штейнбаха (латин.).

<sup>2</sup> В лето господне 1318 16 февраля погребен мастер Эрвин, строитель Страсбургского собора (латин.).

Что нужды тебе в памятнике? — и от меня? Когда чернь произносит священные имена — это суеверие или кощунство. Немошный ценитель всегда будет испытывать головокружение у подножия твоего колосса, цельные же души поймут тебя и без толкователя.

А потому, достойный муж, прежде чем снова направить в океан свой углый челн навстречу скорее смерти, чем успеху, смотри — вырезал в этой роще, где вокруг зеленеют имена моих возлюбленных, твое имя — здесь, на коре бука, стройного, как твоя башня, и подвесил к нему за четыре конца этот платок, не столь уж несхожий с тем платом, который был спущен с небес святому апостолу, полный чистых и нечистых тварей, — этот мой платок, тоже наполненный растениями, цветами, листьями, а также сухой травой, мхом и выросшими за ночь грибами — всем тем, что я собрал на прогулке, блуждая по скучной местности, предавшись для развлечения холодному ботанизированию, — я теперь приношу в жертву тлению.

«Это жалкий вкус», — говорит итальянец и проходит мимо. «Детские забавы!» — сюсюкает француз, победоносно защелкивая свою табакерку *à la greque*<sup>1</sup>. А что же создали вы дающего вам право презирать?

Разве не сковал твой дух восставший из могилы гений древних, о италиец? Ты ползал вокруг могучих развалин, чтобы вымолить у них тайну пропорций. Ты склеивал из священных обломков свои беседки и теперь считаешь себя хранителем заветов художества, так как умеешь давать себе отчет — вплоть до дюйма и линии — в исполинских строениях. Если бы ты больше чувствовал, чем измерял, тебя осенил бы дух тех масс, которым ты изумляешься, и ты бы не столь слепо подражал, ибо «так это делалось ими, а стало быть, это красиво»; целесообразно и правдиво ты создавал бы свои планы, и из них, формируясь, заструилась бы живая красота.

<sup>1</sup> В греческом стиле (*франц.*).

Но ты замалевывал свои стремления лишь видимостью правды и красоты. Тебя поразило великолепное зрелище колонн, ты захотел их перенять и — замуровал их в стены; ты пожелал иметь колоннады и окружил площадь собора св. Петра мраморными галереями, которые никуда и ниоткуда не ведут, и мать-природа, презирающая и ненавидящая все неуместное и несообразное, побудила народ превратить это великолепие в публичную клоаку, так что теперь отводишь глаза и затыкаешь нос перед этим всемирным чудом.

Но ложь заходит и дальше: причуды художника служат сумасбродству богача; на все это глазеет путешественник, а наши умники, именуемые философами, мастерят принципы из стародавних басен и пишут истории искусства вплоть до нашего времени, настоящие же мужи умерщвляются злым гением еще в преддвериях тайны.

Принципы для гения вреднее дурных примеров. Пусть до него отдельные художники работали над отдельными частями. Он все же первый, из души которого эти части проступают, слившись в единое вечное целое. Школа же и принципы сковывают всякую способность познания и творчества. Какое нам дело, ты, философствующий в новофранцузском духе знаток искусства, что первый человек, приохоченный нуждой к изобретательству, вбил в землю четыре столба, положил поверх них четыре шеста и накрыл все это мхом и ветвями? Отсюда ты заключаешь, что эта постройка может отвечать и нашим теперешним потребностям? Как будто ты сумеешь управлять нашим новым Вавилоном простодушными, патриархальными приемами отца семейства!

Да к тому же и неверно, что твоя хижина обладает правом первородства. Два перекрещивающихся наверху шеста впереди и два сзади, с шестом, положенным поверх них для кровли, было и осталось несравненно более первобытным изобретением, как ты каждодневно в том убеждаешься по многочисленным хижинам, рассыпанным в полях и вино-

градниках; и все же отсюда не выведешь принципа, пригодного хотя бы для постройки свиного хлева.

И потому ни один из твоих выводов не может подняться в прозрачные выси истины: все они витают в атмосфере твоей системы. Ты хочешь объяснить нам, в чем наши нужды, ибо то, что нам нужно, не отвечает твоим принципам.

Твоему сердцу дороги колонны; и в других странах ты мог бы стать пророком. Ты говоришь: колонна есть первая, существенная часть здания и к тому же красивейшая. Какое благородное изящество форм, какая чистота, разнообразие и величавость в том, как стоят они в ряд! Но остерегайтесь применять колонну неуместно: в ее природе — стоять свободно. Горе несчастным, приковавшим стройные станы колонн к неуклюжей стене.

А мне кажется, любезный аббат, несообразное зрелище замурованных колонн, знакомое нам особенно по заполненным каменной кладкой пролетам между колоннами античных храмов, столь часто встречающееся в более поздние времена, могло бы заставить тебя призадуматься! Если б твои уши не были глухи к истине, то камни тебе б о том возвестили.

Колонна отнюдь не является составной частью наших жилищ, она, скорее, даже противоречит характеру наших построек. Наши дома возникли не из четырех колонн по четырем углам; они возникли из четырех стен, глядящих на четыре стороны, и эти стены заменяют и исключают всякие колонны, а там, где их все же прилепили, они — излишнее нагромождение. Все это относится и ко всем нашим дворцам и церквям, за исключением немногих примеров, о которых не стоит и упоминать.

Ваши постройки, таким образом, представляют плоскость, и чем они обширнее, чем смелее возносятся к небу, тем больше подавляют они нашу душу своим невыносимым однообразием. Да! это было бы так, если бы нам на помощь не пришел гений, вдохновляющий Эрвина Штейнбахского: сообще — так сказал он — разнообразие гигантской стене,

которую ты должен возвести до небес, чтобы она поднялась как величавое, широко разветвленное господне древо и тысячью ветвей, миллионами веточек и несметной, как морской песок, листвою возвестила всему краю о славе всевышнего и своего творца.

Когда я впервые шел к собору, моя голова была полна общепринятых теорий хорошего вкуса. Я понаслышке чтит гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом путаных причуд готических построек. Под рубрикой «готическое», как под наименованием в словаре, я соединял все синонимы ошибочных представлений о чем-то неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, некстати наклепленном и нагроможденном, которые когда-либо приходили мне в голову. Не более разумно, чем народ, называющий варварским весь чужеземный мир, прозвал я готическим все то, что не вмещалось в моей системе, начиная с вычурных, пестрых фигур и живописных изображений, которыми украшают свои дома наши мещане во дворянстве, и кончая великими памятниками старого немецкого зодчества, о которых я судил по нескольким фантастическим завиткам и, присоединяясь к общему хору, твердил: «совсем задушено украшениями». И потому на пути к собору мне было страшно, как перед встречей с уродливым щетинистым чудовищем.

Каким же неожиданным чувством поразил меня его вид, когда я к нему приблизился: большое, цельное впечатление заполнило мою душу; он состоял из тысячи отдельных, гармонически спаянных частей, а потому было возможно им наслаждаться и упиваться, но отнюдь не осознавать и объяснять.

Говорят, что так оно бывает при лицезрении небесной благодати. Как часто я возвращался вкушать эту небесноземную радость, обнять мощный дух наших старших братьев и их творений. Как часто я возвращался, чтобы со всех сторон, со всех расстояний, при разном дневном освещении взирать на его красоту и величие.

Трудно бывает человеку, когда творение его брата столь возвышенно, что он может перед ним только преклоняться и благоговеть. Как часто моим глазам, утомленным от пытливого созерцания, приносили успокоение вечерние сумерки, когда несчетные детали сливались в сплошные массивы, открываясь моей душе просто и величаво, и во мне пробуждалась способность одновременно наслаждаться и познавать. Тогда мне открывался в слабых предчувствиях гений великого мастера. «Чему ты дивишься? — шептал он мне ласково. — Все эти массы были естественно необходимы, и разве ты не видишь их во всех более древних церквах моего града? Я только придал их произвольным размерам гармонические пропорции. Какой широкий круг образует над главным входом, венчающим два меньших, расположенных по бокам, это окно, здесь связанное с нефом собора, а раньше обычно служившее только люком, пропускающим дневные лучи. Как высоко над ним пришлось расположить на колокольне ряд меньших оконеч; все это было необходимо, и я сделал это прекрасно. Но горе мне, когда я витаю в этих мрачных, высоких отверстиях, здесь по бокам здания, которые зияют такой пустотой и кажутся столь ненужными. В их смелых, стройных формах я скрыл таинственные силы, которые должны были высоко поднять к небесам обе башни, из которых — увы! — только одна печально стоит здесь, лишенная пятикратно взнесенного венца, который я ей предназначил, чтобы все части постройки склонились перед нею и ее царственной сестрой».

Здесь он меня покинул, и я погрузился в сочувственную печаль, пока ранние пташки, живущие в несчетных отверстиях стен, не пробудили меня от дремоты, своим ликующим щебетанием приветствуя солнце. Какой свежестью сиял он предо мной в душистом сверкании утра, как радостно простирал я к нему свои руки, созерцая большие гармоничные массы, продолжающие жить в безчисленных малых частицах! Как в созданиях вечной природы, здесь все — до тончайшего стебелька — является формой и отвечает цело-

му. Как легко возносится в воздух прочно заложенное, огромное здание, столь прозрачное и все же рассчитанное на вечность! Твоим поучениям, о гений, обязан я тем, что у меня не закружится голова пред твоими отвесами и что и в мою душу попала капля того сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцающий свое творение, могущий, подобно богу; сказать: да, оно прекрасно!

Как не прийти мне в ярость, священный Эрвин, когда немецкий искусствовед, понаслышке повторяя суждения завистливых соседей, не узнает своего преимущества и умаляет твоё творение непонятным словом «готический», тогда как он должен был бы бога благодарить за право громко возглашать: это немецкое зодчество, наше зодчество, в то время как итальянец не может похвастаться самобытным искусством, а француз и того меньше. Если ты не хочешь за собой признать этих преимуществ, то докажи нам, что готы и вправду уже умели так строить, — но это, боюсь, окажется затруднительным. Если же ты в конце концов так и не докажешь, что Гомер жил до Гомера, мы охотно тебе предоставим историю мелких удач и неудач и подойдем благоговейно к творению того мастера, который из рассеянных элементов впервые создал единое живое целое. А ты, мой возлюбленный брат по духу, ощущающий истину и красоту, закрой свой слух для всех этих рассуждений, толкующих об искусстве, — приди, наслаждайся и созерцай. Берегись бесчестить имя самого благородного нашего художника и поспевай взглянуть на его великое творение. Если же оно на тебя произведет неприятное впечатление или ничего тебе не скажет, тогда прости, вели запрыгать — и в путь-дорогу, пряником в Париж.

Но к тебе, милый юноша, я охотно присосежусь, к тебе, стоящему в волнении, не в силах примирить противоречий, которые сталкиваются в твоей груди, — то ощущая неотразимую мощь великого целого, то браня меня мечтателем, который видит красоту там, где ты видишь лишь силу и грубость. Не позволяй недоразумению разобщить нас с тобою,

не позволъ, чтобы расслабляющее учение любителей красоты настолько изнежило тебя для восприятия суровой мощи, что твоя болезненная чувствительность уже не могла ничего выносить, кроме внешней вылощенности. Они хотят внушить нам, что изящные искусства возникли из якобы присущей нам потребности украшать окружающие нас предметы. Это неверно. Ибо в том смысле, в каком это верно, эти слова употребляет обыватель или ремесленник, а не философ.

Искусство творчески проявляет себя задолго до того, как оно становится красивым, и это тем не менее подлинное, великое искусство, часто более подлинное и значительное, чем искусство красивое. Ибо в человеке заложен природный дар, который тотчас же пробуждается к деятельности, когда беда не грозит нашему существованию. Как только ему не надо испытывать заботу и боязнь, этот полубог начинает искать вокруг себя материал, в который он, деятельный в своем досуге, мог бы вдохнуть свое дыхание. Так дикарь разрисовывает загадочными штрихами, жуткими фигурками, яркими красками свои кокосовые орехи, свои перья, свое тело. И пусть такое искусство состоит из произвольнейших форм, оно будет соразмерно и без соблюдения пропорций, ибо внезапное вдохновение придаст ему характерную цельность.

Это характерное искусство и есть единственно подлинное. Когда оно творит, порожденное искренним, цельным, самобытным и самопроизвольным вдохновением, не заботясь ни о чем ему чуждом, даже не ведая о нем, оно будет всегда цельным и живым, родилось ли оно из дикой суровости или из тонко воспитанного чувства. Здесь можно наблюдать бесчисленные ступени у народов и у отдельных лиц. Чем выше поднимается душа к постижению тех единственных прекрасных, вечных соотношений, основные аккорды которых можно уловить, но тайну — лишь почувствовать, — а только в них обитает богоподобный гений, купаясь в блаженных мелодиях, — чем глубже проникает эта красота в сущность творческого духа и кажется с ним неразрывной,



так что ничто уже, кроме нее, его не услаждает и он уже ничего помимо нее не в силах создать, — тем счастливее художник, тем превосходнее он, тем ниже склоняемся мы перед ним, почитая в нем помазанника божия.

Да, с той ступени, па которую поднялся Эрвин, никто его не свергнет. Здесь стоит его творение. Приблизьтесь же и познавайте самое глубокое соотношение правды и красоты, которое было явлено сильной, суровой германской душой на тесной, мрачной арене ханжеских *medii aevi*<sup>1</sup>.

А наш *aevum*?<sup>2</sup> Отрекся от своего гения, разослал своих сынов во все стороны собирать чужеземные плоды — себе на погибель. Легкомысленный француз, еще более склонный к ремеслу ветошника, обладает по крайней мере остроумной способностью создавать из своей добычи что-то цельное; он строит теперь чудо-храм св. Магдалины из греческих колонн и немецких сводов. Да и у одного из наших немецких художников, которому было поручено пристроить портал к древнегерманской церкви, я видел макет законченной, великолепной античной колоннады.

Как ненавистны мне наши художники, мастеращие подмалеванных кукол, — об этом не хочу и распространяться. Они пленили глаза наших дам театральными позами, неестественной окраской лица и пестротой одежд. Мужественный Альбрехт Дюрер, над которым смеются новички, я предпочту им самую деревянную из твоих фигур.

И даже вы, достойные люди, сумевшие вкусить наивысшую красоту и теперь спустившиеся с вершин возвещать о своей радости, даже вы вредите гению. Он не хочет подыматься и уноситься вдаль на чужих крыльях, хотя бы то были крылья зари. Его собственные силы раскрываются в детских мечтах и мужают в годы юности, покуда гений не станет подобен сильному и быстрому горному льву и не ринется па добычу. Поэтому-то гения больше всего воспитыв-

<sup>1</sup> Средние века (*латин.*).

<sup>2</sup> Век (*латин.*).

вает природа, ибо вы, педагоги, никогда не можете искусственно создать для него тех разнообразных условий, в которых бы он мог действовать и услаждаться в меру развития своих созревающих сил.

Счастлив ты, мальчик, родившийся со зрением, зорко улавливающим пропорции, которое ты обостряешь, воспроизводя всевозможные образы. И когда вокруг тебя малопомалу пробудится радость жизни и ты познаешь ликующее человеческое счастье после трудов, надежд и страха, когда поймешь счастливый возглас виноградаря, которому щедрая осень наполнила вином его сосуды, поймешь оживленную пляску жнеца, высоко на стене повесившего свой праздный серп, когда позднее уже с более мужественной силой забьется в твоей кисти могучий нерв страстей и страданий, когда ты довольно стремился и страдал, довольно наслаждался земной красотой и теперь стал достоин отдыха в объятиях богини, достоин изведать на ее груди то, что возродило богоравного Г е р а к л а , — тогда прими его, небесная красота, ты, посредница между богами и людьми, но и он — не лучше ль Прометея? — сведет с небес блаженство бес- смертных.

## ИЗЯЦНЫЕ ИСКУССТВА

Их происхождение, истинная природа  
и наилучшее применение,  
рассмотренные И.-Г. Зильцером

(1772)

Это очень легко перевести на французский, это могло быть также и переведено с французского. Господин Зильцер, который, по свидетельству одного из наших прославленных мужей, столь же великий философ, как и любой из философов древности, в своих теориях, видимо, по образу древних скармливает бедной публике некое экзотериче-

ское учение, и данное издание, вероятно, менее значительно, чем все иные.

Изящные искусства как раздел общей теории здесь выступают в особом свете, дабы тем лучше подвести любителей и знатоков к возможности судить об учении в целом. Мы уже и раньше испытывали немало сомнений, читая этот большой труд, но теперь, когда мы исследуем те основные принципы, на которых он построен, тот раствор, которым должны быть склеены разрозненные составные части его толкового словаря, мы находим более, чем нужно, подтверждений тому, что думали прежде: здесь все предназначено только для ученика, ищущего первоосновы, для самого поверхностного дилетанта, следующего моде.

Мы уже однажды высказали мысль, что в Германии еще не пришло время для теории искусств. Мы признаем, что это еще никак не может препятствовать изданию подобной книги; мы только можем и вынуждены предостеречь наших добрых молодых друзей от таких произведений. Тот, кто не имеет непосредственного опыта в искусствах, пусть уж ими лучше и не занимается. И зачем бы ему нужно ими заниматься? Потому что это модно? Пусть он подумает над тем, что любая теория преграждает путь к настоящему наслаждению. Ничего более вредного и ничтожного, чем такая теория, не было еще придумано.

Изящные искусства — основной предмет теорий Зильцера. И вот они, разумеется, опять собраны все вместе независимо от того, сродни они между собой или нет. Чего только нет в толковом словаре? Чего только не увяжет подобная философия? Живопись и искусство танца, красноречие и зодчество, поэзию и валяние, — их всех магический свет философской лампадки извлекает из одного и того же отверстия и волшебным выводит на белую стенку, где они пестро выплясывают в колдовском луче, а зачарованные зрители едва не задыхаются от восторга.

Некто весьма худо рассуждавший вообразил, будто те виды деятельности и развлечений, которые для бесталан-

ных подражателей, работающих по необходимости, стали утомительным ремеслом, могут быть отнесены в рубрику изящных искусств на потребу теоретическому шутовству; именно это удобства ради и осталось путеводной нитью для соответствующей философии, ибо такие занятия ведь не более родственны между собой, чем *septem artes liberales*<sup>1</sup> старых поповских училищ.

Нас поражает, как господин З., если он даже ранее не подумал об этом, уже в ходе осуществления не почувствовал величайшую неловкость от того, что, пока распространяешься о *generalioribus*<sup>2</sup>, ничего не можешь высказать, разве только с помощью декламации скроешь от неопытных читателей недостаток материала.

Он хочет устранить неопределенный принцип «подражание природе» и предлагает нам взамен нечто столь же незначительное — «украшение предметов». Он хочет судить об искусстве, исходя из природы.

«В нашем мире все согласны с тем, что приятные впечатления вызывают растроганность взора и всех иных чувств».

А разве то, что производит на нас неприятное впечатление, не принадлежит к замыслам природы в той же мере, как и самые прелестные творения? Разве яростные бури наводнения, огненные дожди, подземное пламя и смерть во всех стихиях не столь же истинные свидетельства вечной жизни природы, как и прекрасный рассвет над тучными виноградниками и душистыми апельсиновыми рощами? Что бы сказал господин Зульцер о любвеобильной матери-природе, если бы ее чрево поглотило некий стольный град, который он воздвиг и населил, украсив его с помощью всех изящных искусств?

Столь же мало состоятельно и такое утверждение: «Природа хотела посредством притекающих к нам со всех

<sup>1</sup> Семь свободных искусств (латин.).

<sup>2</sup> Общие понятия (латин.).

сторон приятностей воспитать наши души для красоты и чувствительности».

Никогда природа так не действовала, напротив, слава богу, она своих настоящих детей закаляет от болей и бед, которые она же им непрестанно уготовляет, так что мы можем называть самым счастливым человеком того, кто сильнее всех, кто способен встретить беду, отстранить ее от себя и, ей вопреки, идти своим путем по своей воле. Для большого числа людей это слишком трудно, даже невозможно; поэтому-то многие из них отступают и укрываются в убежищах, особенно же философы, которые именно потому так похожи друг на друга в своих диспутах.

Как заурядно, ограниченно и как мало доказывает ниже следующее:

«Сия нежнейшая мать с особым предпочтением вложила полное очарование приятности в те предметы, которые всего нужнее нам для счастья, особенно в то блаженное сочетание, через которое человек обретает супругу».

Мы всем сердцем чтим красоту, никогда не были бесчувственны к ее привлекательности, однако провозглашать здесь ее как *primo mobili*<sup>1</sup> может лишь тот, кто ничего не подозревает о тех таинственных силах, благодаря которым влекутся друг к другу себе подобные существа и создаются все счастливые пары в подлунном мире.

Таким образом, если даже искусства и украшают окружающие нас предметы, то все же неверно полагать, что, действуя так, они следуют примеру природы!

В природе мы видим силу, которая поглощает другие силы; ничто не постоянно, все преходяще; тысячи завязей растаптываются и тысячи новых рождаются каждое мгновение; эта сила велика и многозначна, бесконечно разнообразна; прекрасна и уродлива, добра и зла; все в ней существует на равных правах. А искусство как раз и есть прямая ей противоположность; оно возникает из усилий инди-

<sup>1</sup> Главный двигатель (латин.).

видуума, сопротивляющегося разрушительной силе целого. Уже и животное оберегает себя с помощью инстинктивных стремлений к искусству; а человек во все эпохи укрепляет себя, чтобы сопротивляться природе, чтобы избежать тысяч исходящих от нее бедствий и в полной мере наслаждаться ее благами, пока наконец человеку не удастся замкнуть круговорот своих истинных и искусственных потребностей в некоем замке и насколько лишь возможно удержать за его стеклянными стенами все рассеянные части красоты и счастья; после чего, пребывая там, человек становится все мягче и мягче, радости плоти уступают место радостям души, а его силы, не напрягаемые уже никакими противодействиями природы, растекаются в добродетели, благотворительности и чувствительности.

Господин З. идет своим путем, по которому мы не намерены за ним следовать; у него не будет недостатка в большой толпе учеников, ибо он предлагает молоко вместо грубой укрепляющей пищи; он много говорит о сущности и целях искусств и славит их высокую полезность как средство для достижения человеческого счастья. Но того, кто хоть сколько-нибудь знает человека и знает, что такое искусство и что такое счастье, это не слишком обнадежит, ведь он вспомнит многих монархов, которых посреди блеска и великолепия пожрала смертельная скука. Ибо в тех случаях, когда все сводится лишь к потреблению знатоков, когда человек наслаждается не творчески, тогда неизбежно соединяются два самых враждебных инстинкта — голод и отвращение — и сообща мучат злополучного ПококурANTE.

Затем автор пускается в описания прошлых судеб изящных искусств, а также их современного состояния: описания эти весьма привлекательно расцвечены, они столь же хороши, как и те изложения истории человечества, к которым мы так привыкли в последнее время, что сказка о четырех эпохах оказывается вполне достаточной; и выдержаны эти описания в тоне романически беллетризованной истории.

Переходя к нашему времени, господин З., как и положено пророку, лихо бранит свой век, не отрицая, впрочем, что изящные искусства нашли теперь уже больше чем достаточно покровителей и друзей; но так как все они еще не были использованы для великой цели, для нравственного усовершенствования народа, то, значит, и все великие деятели ничего не сделали... Этот автор, подобно другим, мечтает о том, что некое мудрое законодательство пробудит гениев и одновременно укажет истинные цели для их деятельности и так далее.

Под конец он задает вопрос, ответ на который должен открыть путь к истинной теории: «Как следует приступать к тому, чтобы с пользой применять врожденную склонность человека к чувственности и повышению своей чувственной природы, и чтобы в особых случаях она могла бы побуждать его к неуклонному исполнению своего долга?»

Это рассуждение так же лишь наполовину или вовсе неправильно и столь же бесплодно, как пожелание Цицерона представить своему сыну добродетель в плотской красоте. Господин З. и не отвечает на свой вопрос, он только намекает на то, о чем, мол, идет речь, и на этом мы закрываем книжку. Пусть останутся ей верны ее читатели-школяры и полузнайки, мы убеждены, что настоящие мастера и любители искусства на нашей стороне: они посмеются над этим философом, как и раньше сетовали на ученых. К этому добавим еще несколько слов по поводу некоторых определенных искусств, применимых, однако, и ко многим другим.

Для того чтобы какое-либо умозрительное упражнение было полезно художнику, необходимо, чтобы оно его непосредственно затрагивало, высвобождало его живой огонь так, чтобы он разгорался и становился плодотворен. Потому что весь смысл, вся суть таких умозрений в том, чтобы художник именно в своем искусстве находил высшее и единственное блаженство, чтобы он, погружаясь в свои орудия, жил в них всеми чувствами, всеми своими силами.

А что в том, если толпа зевак, нагладевшись, может или не может сообщить, почему именно она это разглядывала?

Тот, кто сумел бы письменно, устно или на конкретных примерах — один лучше другого — возвышать так называемых любителей, — а ведь только они образуют настоящую аудиторию художника, — возвышать их, все приближая к духу самого художественного творчества, чтобы они душевно проникали в его орудия, тот достиг бы большего, чем все психологические теоретики. Эти господа забираются так высоко в эмпирии трансцендентной добродетельной красоты, что уже на заботятся о здешних низменных мелочах, а в них-то вся суть. И, напротив, кто из нас, смертных, не наблюдал с прискорбием, как иные добрые души, например в музыке, застревают навсегда в робких механических упражнениях, и те их подавляли?

Господи, сохрани наши чувства и спаси нас от теории чувственности, а каждому начинающему дай настоящего наставника. Поелику же такие не везде и не всегда имеются в наличии, то пусть будут и писанные наставления, пусть и художник и любитель даст нам  $\mu\epsilon\rho\acute{\iota}\ \epsilon\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon$ <sup>1</sup> о своих работах, о тех затруднениях, которые ему больше всего препятствовали, о тех силах, которые он затратил, чтобы их преодолеть, о случайностях, ему помогавших, о вдохновении, осенявшем его в иные минуты и озарившем его па всю жизнь, о том, как он, постепенно набирая мощь, в конце концов достиг наивысшей власти и, словно монарх-победитель, взимал дань от смежных искусств и со всей природы.

Так, постепенно шаг за шагом продвигаясь от механического опыта к интеллектуальному, от растирания красок и натягивания струн к истинному воздействию искусств на сердце и мысль, мы накопили бы живую теорию, доставляли бы радость и ободрение любителю и, возможно, даже несколько помогли гению.

<sup>1</sup> Исповедь, самоотчет (*греч.*).



## ЗОДЧЕСТВО (1788)

Очень легко было убедиться в том, что каменное зодчество древних в той мере, в какой они употребляли колонны, следовало образцам деревянного зодчества. По этому поводу Витрувий пустил в оборот сказку о хижине, которая с тех пор и доныне принимается многими теоретиками как святая истина; однако я убежден, что источники следует искать поближе.

Те дорические храмы древнейшего ордера, которые и сегодня еще можно увидеть в Великой Греции и в Сицилии, но которых не знал Витрувий, вызывают у нас естественную мысль, что отнюдь не деревянная хижина послужила для них образцом, пусть и весьма далеким.

Древнейшие храмы тоже воздвигались из дерева, и притом наипростейшим образом, тогда заботились только о самом необходимом. Колонны несли главную балку, на нее опирались головные концы балок, выпиравшие наружу, а поверх всего лежал карниз. Видимые концы балок были несколько обтесаны, — иначе плотники и не могут поступать, — впрочем, пространства между ними, так называемые метопы, не были даже забиты, так что туда можно было закладывать головы животных, приносимых в жертву, а Пилад в Еврипидовой «Ифигении в Тавриде» мог предлагать туда пролезть. Этот весьма устойчивый, простой и суровый облик храма был, однако, свят в глазах народа, и, насколько возможно, ему подражали, когда начали строить здания из камня, создавая дорические храмы.

Весьма вероятно, что в деревянных храмах колоннами служили самые толстые стволы, потому что, как можно судить, их подставляли под главную балку без особых плотничьих ухищрений. Когда же эти колонны стали воспроизводить из камня, то хотели строить навечно; не всегда был под рукой особо прочный камень, а для того, чтобы колонны имели надлежащую высоту, их приходилось со-

ставлять из кусков, и поэтому их делали очень толстыми по сравнению с высотой и сужающимися кверху, чтобы увеличить несущую силу.

Храмы в Пестуме, Сегесте, Селинunte, Гиргенте построены все из известняка, который более или менее похож на те породы туфа, которые в Италии называют травертином; все храмы в Гиргенте построены из самого мягкого ракушечника, какой только можно вообразить. Поэтому на них так воздействовали непогоды, разрушавшие их и без участия иных враждебных сил.

Да будет мне позволено здесь истолковать одно место у Витрувия; он рассказывает, что зодчий Гермоген, когда ему для воздвижения дорического храма доставили весь нужный мрамор, изменил свой замысел и построил храм ионический.

Витрувий, правда, указывает как причину, что этот зодчий, так же как и некоторые иные, не мог добиться согласного распределения триглифов; но мне хотелось бы верить, что он, увидев пред собой прекрасные глыбы мрамора, предпочел воздвигнуть из них более удобное и изящное здание, ибо новый материал не мог ему препятствовать в осуществлении такого замысла. Дорический ордер со временем так же становился все более стройным, в храме Геркулеса в Коре в каждой колонне на разных уровнях высоты восемь разных диаметров.

Говоря все это, я не хотел бы навлечь на себя гнев сугубых сторонников формы древнедорических храмов. Я признаю, что они выглядят величественно, иные даже очень. Однако природе человека всегда свойственно стремиться вперед, за пределы ранее поставленных целей; поэтому естественным было, что в соотношении толщины и высоты колонн глаз стремился ко все большей стройности и дух воспринимал это как большую степень возвышенности и свободы.

Особенно сказывалось то, что из разных пород прекрасного мрамора можно было изготавливать целиком большие

колонны, а под конец из Египта стали доставлять в Азию и Европу и праотца всех камней — древний гранит; огромные великолепные глыбы позволили использовать его для самых грандиозных сооружений. Насколько я знаю, самые большие колонны из тех, которые известны сейчас, вытесаны из гранита.

Ионический ордер вскоре стал отличаться от дорического не только значительно большей относительной высотой колонн и украшениями капителей, но прежде всего тем, что фризы делались без триглифов и тем самым обходились без неизбежных прорывов при их делении. По моему представлению, триглифы никогда не проникли бы в каменное зодчество, если бы первые подражания деревянным храмам не были такими грубыми, если бы метопы сохранялись и заделывались, а фриз несколько более обрабатывался. Но я понимаю, что в те времена все это было еще недостижимо и для грубого ремесла естественно было воздвигать здание, просто укладывая одно бревно на другое.

Когда здание, освященное набожностью народа, становится образцом и по нему создают другие из совсем другого материала, — это уж судьба, подобную которой человеческий род испытывал и в сотне иных случаев в более близкие времена, причем последствия от них были куда хуже тех, что сказались в метопах и триглифах.

Перепрыгивая через много столетий, я нахожу подобные же примеры и стараюсь объяснить большую часть так называемого готического зодчества искусством резчиков по дереву; они исстари украшали ковчежцы для священных предметов, алтари и капеллы, которые потом со всеми их завитушками, переборками и шпильями, по мере роста могущества и власти церкви, насаживали на наружные стены северных сооружений и полагали, что тем самым украшают башни и бесформенные крыши.

К сожалению, все эти северные украшатели церковей старались достичь величия только тем, что умножали количество мелочей. Мало кто умел придать необходимые со-

отношения сочетаниям этих мелких форм, и потому возникли такие чудовища, как Миланский собор, в котором целая мраморная гора переработана ценою невероятных затрат и втиснута в самые жалкие формы; там и сейчас еще ежедневно мучат бедные камни, стараясь продолжить сооружение, которое не может быть кончено, ибо унылая глупость, породившая замысел, распорядилась создать столь же бесконечный план работ.

## МАТЕРИАЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (1788)

Ни одно произведение искусства не может быть независимым от того материала, из которого оно создается, даже если его создатель величайший и опытнейший мастер; и хотя бы он чувствовал себя в высшей мере властелином над материалом своей работы, он все же не может изменить его природу. Поэтому все, что он задумал, он может осуществлять лишь в известном смысле, при известных условиях, и лишь тот художник будет всегда наилучшим в своем искусстве, чья изобретательность и чье воображение непосредственно связаны с материалом, в котором он работает. В этом одно из великих преимуществ древнего искусства. Лишь те люди могут быть названы разумными и счастливыми, которые живут с наиболее возможной свободой, при данных условиях, ограниченных их природой и внешними обстоятельствами. И лишь те художники достойны нашего уважения, которые не хотят делать ничего сверх того, что им позволяет материал, но именно поэтому делают так много, что мы, напрягая все наши духовные силы, едва способны по-настоящему понять их достижения.

Мы хотим в дальнейшем привести некоторые примеры того, как материал ведет людей к искусству, а затем продолжает ими руководить в пределах самого искусства. В этот раз приводим очень простой пример.

Мне представляется весьма вероятным, что египтяне возводили столько обелисков потому, что их побуждали к этому формы самого гранита. Подробно исследуя многообразные формы, которые принимает гранит, я обнаружил, что во многих случаях параллелепипеды, в виде которых находят гранит, делятся по диагонали так, что из каждого сразу же образуются два грубых обелиска. Это явление природы встречается, видимо, в колоссальных размерах в верхнем Египте в Сиенитских горах. Обозначая памятное место, принято устанавливать приметный камень. Поэтому там, воздвигая общественные монументы, подыскивали наиболее крупные — редкие, вероятно, и в тамошних горах — гранитные клинья.

Для того чтобы придать им правильную форму, тщательно вырезать в них иероглифы, а потом все отшлифовать, требовалось, конечно, еще немало поработать, но все же меньше, чем если бы все это нужно было вырубать просто из огромного куска скалы, без каких-либо поводов, предоставляемых природой.

Эти предположения я уж не стану подкреплять ссылкой на способ, каким вырезаны иероглифы. Сперва в камне вырубалось углубление, в котором возвышается фигура. Это можно объяснить и другими причинами, но я мог бы сослаться на это в пользу моих представлений и утверждать, что большинство камней было найдено более или менее равными и тем самым оказалось удобным высекать сразу же возвышенные фигуры и соответственно углублять всю поверхность камня.

## ОБ АРАБЕСКАХ (1789)

Этим названием мы обозначаем произвольно случайные, но со вкусом расположенные сочетания разнообразных предметов, предназначенных для украшения внутренних стен здания.

Если сравнить этот вид живописи с искусством в высшем смысле слова, он может нам показаться достойным порицания и вовсе незначительным; однако если мы будем справедливы, то уделим ему надлежащее место.

Куда следует отнести арабески, мы можем лучше всего узнать у древних, которые были и всегда будут нашими учителями во всех областях искусства.

Попытаемся наглядно представить нашим читателям, как именно использовались арабески в древности. Большинство комнат в домах, открытых при раскопках Помпеи, малы; однако видно, что люди, обитавшие в них, старались украшать все, что их окружало, украшать и облагораживать надлежащими изображениями. Все стены гладко и тщательно оштукатурены, покрашены и расписаны. На одной из стен умеренной высоты и ширины видим в середине небольшую картину, обычно мифологического содержания.

Такая картина чаще всего бывает длиной в два-три фута, пропорциональна по высоте и более или менее хорошо исполнена; остальная часть стены закрашена одним цветом и обрамлена так называемыми арабесками. Это штрихи, завитушки, ленты, из которых то здесь, то там выглядывает цветок или какое-либо животное; в большинстве случаев все это выдержано в "легком стиле, такие украшения, видимо, должны лишь сделать приветливее вид одноцветной стены, а тем, что их легкие очертания как бы устремлены к изображению в середине, они создают гармонию между ними и всей стеной в целом.

Рассматривая внимательно происхождение этого вида украшений, мы найдем его весьма разумным. У домовладельца не было достаточно средств, чтоб покрыть все стены достойными произведениями искусства, но, даже если бы средства нашлись, этого не следовало бы делать, ибо картины, изображающие людей в натуральную величину в таких маленьких комнатах, могли бы только пугать, а множество малых картин рассеивали бы внимание. Поэтому,

соразмеряясь со своим кошельком, он украшает стены так, чтобы это было и доступно и развлекало. Одноцветный фон стены с многокрасочными узорами доставляет его глазу приятные впечатления. Когда он занят своими мыслями или делами, они его не отвлекают, но все же он постоянно окружен приятными предметами. А когда он хочет удовлетворить свой вкус к искусству, хочет подумать о нем, испытать более высокое наслаждение, он смотрит на картину в середине стены и радуется тому, что ею владеет.

Таким образом, арабски в искусстве тех времен были не расточительством, а, напротив, проявлением бережливости. Вся стена в целом не могла и не должна была становиться произведением искусства, но она вся должна была быть украшена, чтобы целиком стать приветливым и радующим предметом, а в середине иметь пропорциональное, хорошее художественное произведение, привлекающее взгляд и удовлетворяющее разум.

Большинство этих картин уже извлечены из стен и перенесены в Португи; окрашенные стены со всеми их узорами открыты доступу свободного воздуха и в конце концов постепенно разрушатся.

Было бы весьма желательно хоть несколько таких стен целиком в том виде, как их обнаружили, запечатлеть в гравюрах — и тогда всем стало бы очевидным то, что я сказал выше.

Еще одно мое наблюдение, кажется, позволяет достаточно отчетливо представить себе, как лучшие художники тех времен удовлетворяли потребности любителей. Хотя картины в середине стен словно бы написаны по штукатурке, все же мне представляется, что они сперва писались не там, где находятся; видимо, их уже готовыми прикрепляли к стене, заштукатуривали все вокруг и закрашивали окружающую плоскость.

Можно очень легко изготовить прочные переносные плиты из извести и пуццолана. Хорошие художники, вероятно,

постоянно жили в Неаполе и там со своими учениками писали картины впрок; их приобретали жители провинциального городка — именно таким была Помпея, — каждый в соответствии со своим состоянием; а штукатуров, маляров и второразрядных художников, способных рисовать арабески, найти было уже легче, и любой домовладелец мог удовлетворить свои потребности.

В подвале одного из домов Помпеи были обнаружены несколько таких отдельных плит, просто прислоненных к стене; из этого пытались заключить, что во время извержения Везувия у жителей еще нашлось время выпилить эти картины из стены с тем, чтобы их спасти. Но это представляется в высшей мере невероятным со всех точек зрения, и я убежден, что эти плиты еще только приобрели, чтобы установить в доме.

Арабески изобретались и распространялись, видимо, благодаря веселости, легкомыслию, потребности в украшениях; исходя из этого их можно считать приемлемыми и сейчас, особенно там, где они по-прежнему служат, чтобы обрамлять творения более совершенного искусства, не вытесняют их, а, напротив, облегчают возможность приобретать по-настоящему хорошие художественные произведения.

Поэтому я никогда не стал бы ратовать против арабесок, но хотел бы только, чтобы при этом сознавалась ценность произведений высокого искусства. При таком условии все более низкие разряды искусства, вплоть до ремесла, обретают свое заслуженное место, а ведь мир велик, и душе необходимо разнообразить наслаждения так, что и самое незначительное произведение искусства на своем месте всегда будет иметь ценность.

В банях Тита в Риме можно еще увидеть остатки этой живописи. Длинные сводчатые переходы и большие помещения должны были быть только равномерно оштукатурены и окрашены и возможно менее разукрашены. Известно, с каким тщанием в древности штукатурили стены, прида-



вая штукатурке гладкость и прочность мрамора. Эту чистую поверхность закрашивали восковыми красками, которые и доныне почти не утратили красоты, а на первых порах были словно покрыты блестящим лаком. Уже сводчатые стены переходов радовали взгляд гладкостью, блеском, расцветкой, чистотой. Легкие украшения, приятные узоры контрастировали с величием и простотой массивной архитектуры, превращая сводчатый переход в беседку, а темный зал в пеструю вселенную. Там, где требовалось украшать серьезно, солидно, тоже не бывало недостатка ни в средствах, ни в замыслах, но об этом будем говорить в другой раз.

Те прославленные арабески, которыми Рафаэль украсил часть ватиканских лоджий, имеют другой смысл; они словно бы призваны расточительно показать, как он умел придумывать и как известное количество его ловких подручных выполняли его замыслы. Здесь перед нами уже не та мудрая бережливость древних, которые спешили завершить здание, чтобы им пользоваться, здесь художник работает для самого господина, владыки мира, и хочет воздвигнуть памятник столько же ему, сколько и себе, — памятник изобилия и богатства. О духе древности напоминают более всех других арабесок те, что украшают комнату, в которой жили Рафаэль и его возлюбленная. Здесь по бокам сводчатого потолка изображена свадьба Александра и Роксаны и помещена еще некая таинственная аллегорическая картина, вероятно, изображающая силы страстей. На стенах можно увидеть маленьких эльфов, озорничающих среди завитушек и черточек, представленных во все более резких и резвых движениях. Они все словно бы устремлены к одной цели, но уравновешены в самых разнообразных позах, которые только может изобрести жизнерадостное воображение. Четырежды повторяется поясной портрет красавицы Форнарины, и все наполовину легкомысленные, на-

половину серьезные украшения этой маленькой комнаты дышат радостью, жизнью и любовью. Вероятно, он сам написал только часть из них, и это тем более примечательно, ведь он мог сделать куда больше, но хотел сделать поменьше, именно столько, сколько нужно.

## О ПЛАСТИЧЕСКОМ ПОДРАЖАНИИ ПРЕКРАСНОМУ

Карл Филипп Мориц.  
Брауншвейг, 1788  
Школьная книготорговля

Эта небольшая книга в несколько печатных листов, видимо, результат многих наблюдений и продолжительных размышлений, которыми автор был занят в продолжение своего почти трехлетнего пребывания в Риме.

Сперва он разъясняет само понятие подражания с помощью примера. Если бы Сократу стали подражать дурак, актер и мудрец, то дурак по-обезьяньи передразнивал бы его, актер пародировал, а мудрец собственно подражал бы.

Подражать в благородном нравственном смысле этого слова почти равнозначно понятиям: стремиться к тем же достижениям, состязаться.

Спрашивается теперь: как же отличить подражание благородству и добру от подражания прекрасному?

В первом случае стремление направлено внутрь, в себя, во втором — вовне, из себя.

Предметы этих двух разных видов подражания весьма разумно разделены и сопоставляются с близкими, родственными им понятиями. Благородное и доброе находится посередине между прекрасным и полезным; благородство и добро возвышаются вплоть до прекрасного. Полезное может сочетаться со злом, злое с бесполезным; и там, где понятия, казалось бы, всего более удалены друг от друга, они встречаются словно в движении по кругу. Одна из особых

привилегий прекрасного в том, что ему не нужно быть полезным.

Полезность означает для нас отношение предмета, рассматриваемого как часть, к некоей взаимосвязи предметов, рассматриваемой как целое.

То, что обязательно должно быть полезным, необходимо представляет собой целостность, существующую сама по себе в своих внутренних связях; а для того, чтобы она была названа прекрасной, ей необходимо еще и воздействовать на наши чувства, охватываться нашим воображением.

Из наивысшего сочетания прекрасного с благородным возникает понятие величия.

Противопоставляя благородные действия и помыслы неблагородным, мы называем благородное великим, а неблагородное мелким. Когда же мы измеряем благородное, великое и прекрасное высотой, на которую оно поднимается над нами, становясь едва достижимым для нашего восприятия, тогда понятие прекрасного перерастает в понятие возвышенного.

Средства нашего восприятия предписывают меру прекрасного.

Наивысшей красотой для нас была бы вся природа в целом, если бы мы могли обозреть ее всю хоть на миг.

Всякая прекрасная целостность в искусстве есть малый отпечаток наивысшей красоты природы в целом.

Прирожденный художник не довольствуется созерцанием природы, ему необходимо ей подражать, состязаться с ней.

Восприимчивость к наивысшей красоте гармонического строения той целостности, которую не может охватить представление человека, заключена непосредственно в творческой силе.

Горизонт этой творческой силы охватывает больше, чем могут охватывать наши чувства, воображение и мысль.

В творческой силе заложены все побуждения и начала столь многих понятий, что наша мысль неспособна их все

сразу подчинить себе, наше воображение неспособно их все сразу сопоставить, а наши чувства и того менее способны их все сразу воспринять из внешнего мира.

Горизонт творческой силы у пластически творческого гения так же широк, как сама природа.

Его строение таково, что предоставляет природе бесконечное множество точек соприкосновения.

Пластическая творческая сила, определяемая своей индивидуальностью, избирает себе предмет и на него переносит отблеск наивысшей красоты, которая в ней всегда отражена.

Живое представление о пластическом подражании прекрасному возможно лишь в тот первый миг, когда возникает чувство деятельной творческой силы, создающей конкретное произведение.

Наивысшее наслаждение прекрасным возможно лишь во время его становления, когда сам создаешь его своей творческой силой.

Прекрасное не может быть познано, его необходимо почувствовать или создавать.

Для того чтобы мы не были совершенно лишены возможности наслаждаться прекрасным, нам даны вкус и способность чувствовать красоту, эти свойства заменяют в нас производительную творческую силу, приближаются к ней насколько возможно, но не переходят в нее.

Чем совершеннее бывает такая способность восприятия известного вида прекрасного, тем больше опасность обмануться, приняв ее за собственную творческую силу и тем самым вызвать тысячи неудачных попыток и нарушить внутренний мир с самим собой.

В тех же случаях, когда к стремлению творить пластические образы одновременно подмешивается представление о наслаждении, которое станет доставлять прекрасное, когда уже будет создано, и это представление становится главным, сильнейшим возбудителем творческой силы, и она устремляется к тому, что начала создавать, побуждаемая

не изнутри себя, не ради себя с а м о й , — тогда это, конечно, уже не чистое творческое стремление, тогда центральная фокусная точка или высшая завершающая точка прекрасного оказывается за пределами произведения; тогда его лучи рассредоточиваются и произведение не может быть завершенным в самом себе.

Сила только деятельная может существовать и сама по себе, без силы творческого восприятия, основой для которого она служит, но тогда она становится разрушительной.

К настоящему наслаждению прекрасным нас может привести лишь то, благодаря чему и возникает прекрасное, — а именно то спокойное созерцание природы и искусства, которое воспринимает их как одно великое целое. Ведь искусство, которое было создано в прошлые времена, теперь уже неотделимо связано с природой, слито с ней воедино и должно воздействовать на нас именно в этом гармоническом единстве.

Такое созерцание необходимо бывает спокойным и само по себе является наслаждением и тем уверенней достигает своей конечной цели именно потому, что оно как бы и не имеет никаких иных целей за пределами самого себя.

Таким образом и возникало прекрасное без всяких оглядок на пользу и даже без оглядок на вред, который оно могло бы причинить.

Мы называем вредным лишь такое несовершенное явление, из-за которого страдает нечто иное, более совершенное; ведь мы же не говорим, что животный мир вреден растительному, так же как не говорим, что человечество вредит животному миру, хотя и в том и в другом случае нечто более совершенное пожирает менее совершенное.

Поднявшись по всем ступеням вверх, мы на вершине всегда обретаем прекрасное, которое, подобно божеству, приносит счастье и несчастье, пользу и вред, а мы не можем и не смеем призвать его к ответу.

Мы привели выдержки из небольшой интересной работы и теперь предоставляем нашим читателям самим разви-

вать и связывать между собой эти разрозненные мысли, а также самим обрести прекрасный и трогательный вывод, заключающий книгу.

В ее небольшом объеме распознается глубокая и острая мысль автора, проявлявшаяся уже и раньше во многих работах; мы убеждаемся, что он остался верен тем принципам, которые некогда провозгласил. Только сжатость метода и стиля его изложения несколько вредит хорошо продуманному и все же хорошо упорядоченному содержанию.

Эта книга была написана в Риме вблизи многих прекрасных созданий природы и искусства; автор писал, черпая из души художника, и, обращаясь к душе художника, он словно бы предполагает у своих читателей такие же знания, такую же близость к тем предметам, о которых он рассуждает. Поэтому естественно, что его изложение может показаться темным и вызовет у иных неудовольствие.

Это соображение побуждает нас призвать автора к дальнейшему развитию выдвинутых им положений, с тем чтобы они стали доступны многим читателям и могли быть применены не только к произведениям изобразительных искусств, но и к литературе.

## ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ (1789)

Нам кажется не лишним точно указать, что именно мы подразумеваем под этими словами, прибегать к которым нам придется нередко. Хотя в литературе ими пользуются достаточно давно и они как будто уже получили точное определение в теоретических трудах, все же каждый употребляет их по-своему, вкладывая в них больший или меньший смысл, смотря по тому, насколько остро он воспринял понятие, которое должно быть ими выражено.

## ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ

Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными.

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может этим способом трактовать объекты пусть ограниченные, но приятные.

Такие объекты должны всегда иметься под рукой, на них нужно смотреть непринужденно и воспроизводить их спокойно; душа, которая ими занимается, должна удовлетворяться малым, быть тихой и в себе сосредоточенной.

Следовательно, к этому способу изображения должны были бы прибегать спокойные, добросовестные, ограниченные люди, желая воспроизвести так называемые мертвые или неподвижные объекты. По самой своей природе этот способ не исключает возможности высокого совершенства.

## МАНЕРА

Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то,

что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении и не особенно живо вспоминал ее.

И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому как мнение о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовывается и складывается по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить.

Мы видим, что этот способ воспроизведения удобнее всего применять к объектам, которые в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов. Эти последние должны приноситься в жертву во имя целостности выражения всеобъемлющего объекта. Все это можно видеть на примере ландшафта, где весь замысел оказался бы разрушенным, пожелай художник остановиться на частностях, вместо того чтобы закрепить представление о целом.

## СТИЛЬ

Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря *точному и углубленному изучению самого объекта* приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, *как* они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека.

Если *простое подражание* зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, *манера* — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то



*стиль* покоится на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах.

Более подробное изложение вышесказанного заняло бы целые тома, кое-что об этом уже можно разыскать в книгах. Но чистое понятие надлежит изучать лишь на примерах самой природы и произведений искусства. Мы добавим сюда еще несколько замечаний, и, когда речь пойдет о пластическом искусстве, у нас всегда найдется повод вспомнить об этих записках. Нетрудно заметить, что эти три здесь приведенных раздельно метода созидания художественных произведений находятся в близком средстве и один почти незаметно перерастает в другой.

Простое подражание легко воспринимающимся объектам — возьмем, к примеру, хотя бы цветы и фрукты — уже может быть доведено до высшей степени совершенства. Естественно, что тот, кто воспроизводит розы, быстро научится различать и находить самые свежие и прекрасные из многих тысяч тех, которые предлагает ему лето. Следовательно, здесь уже начинается *выбор* — и без того, чтобы художник составил себе определенное понятие о красоте розы. Он имеет дело с легко воспринимающимися формами; все сводится к разнообразности определения и окраске поверхности. Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики, пестрые тюльпаны — все это, стоит ему только пожелать, в величайшем совершенстве своего цветения и зрелости очутится перед ним, в его тихой комнате; его глаз как бы играючи привыкнет к гармонии блистательных красок. Он будет в состоянии ежегодно возобновлять все эти вещи и благодаря спокойному, подражательному наблюдению простого существования сможет без кропотливого абстрагирования узнать и усвоить все их свойства. Так возникают чудо-произведения какого-нибудь

*Гейзема* или *Рахиль Рейш*, в которых художники словно перешли за предел возможного. Совершенно очевидно, что такой мастер станет еще значительнее и ярче, если помимо своего таланта будет еще и образованным ботаником; если он уразумеет, начиная с корня, влияние различных частей на рост и плодоносность растения, поймет их взаимодействие и назначение; если он постигнет и продумает наследственное развитие листьев, цветов, оплодотворения, плодов и новых побегов. Тогда он не только покажет свой вкус в выборе явлений, но правильным изображением свойств будет одновременно восхищать и поучать нас. В этом смысле можно было бы сказать, что он создает себе свой стиль; с другой стороны, легко заметить, что такой мастер, если он подходит к этому без особой тщательности, если он склонен поверхностно выражать только бросающееся в глаза, ослепляющее, весьма скоро перейдет к манере.

Итак, простое подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит — чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступать порог святая святых.

Если мы, далее, сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к тщательному подражанию и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет все больше и больше удаляться от твердыни искусства; по мере того как он начнет

отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово *манера* в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом *стиль*, дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. Великое счастье хотя бы только познать эту степень совершенства, благородное наслаждение беседовать о ней с ценителями, и это наслаждение мы хотим не раз испытать в дальнейшем.

## О ХРИСТЕ И ДВЕНАДЦАТИ АПОСТОЛАХ

Гравюры Маркантонио по Рафаэлю,  
скопированные господином профессором Лангером  
в Дюссельдорфе

(1789)

Любуясь шедеврами Рафаэля, мы легко обнаруживаем в них в высшей степени удачные замыслы и вполне им соответствующее непринужденное, легкое исполнение. Если первое мы относим за счет врожденного дарования, то во втором мы видим проявление вкуса, воспитанного многими размышлениями, и мастерство, выработанное постоянными упражнениями под присмотром великих учителей.

Тринадцать листов с изображениями Христа и двенадцати апостолов, которые гравировал Маркантонио по Рафаэлю и недавно скопировал профессор Лангер в Дюссельдорфе, дают прекрасную возможность снова увидеть их.

Была задача достойно изобразить просветленного учителя и двенадцать его первых и знатнейших учеников, целиком преданных его словам и его бытию, причем большин-

ство из них увенчали смиренную жизнь мученической смертью.

Эту задачу он исполнил с такой простотой, многообразием, сердечностью и с таким чистым пониманием искусства, что мы можем считать эти гравюры одним из прекраснейших памятников его счастливой жизни.

Все, что нам известно о характерах, состоянии, занятиях, деятельности и смерти апостолов из писания или из сказаний, художник использовал весьма тонко и создал ряд образов, которые вовсе не походят друг на друга, но внутренне между собой связаны.

Рассмотрим каждый из них в отдельности, с тем чтобы привлечь внимание наших читателей к этой интересной серии.

*Петр.* Художник поставил его прямо лицом к зрителю и дал ему крепкую приземистую фигуру. Так же как и в других изображениях, у него несколько увеличены конечности, вследствие чего фигура словно бы укорочена. У него короткая шея и волосы более курчавы, чем у двенадцати других изображенных. Главные складки его одежды сбегаются к середине тела. Лицо, как и вся фигура, обращено вперед, весь он крепко сбит, сосредоточен и стоит словно опорная колонна, способная нести тяжчайший груз.

*Павел* тоже изображен стоящим, но он повернут так, словно бы уже уходит и напоследок обернулся. На нем накинута плащ, переброшенный через руку, в которой он держит книгу, ноги свободны, ничто не мешает ему шагать; волосы и борода в движении, словно языки огня, и мечтательная серьезность пламенует на его лице.

*Иоанн.* Благородный юноша с длинными красивыми волосами, вьющимися только на концах. Он кажется удовлетворенным, спокойным, владея символами веры — книгой и чашей, которые показывает нам. Очень удачная находка художника — орел, который, приподнимая крылья, тем самым поднимает и одежду, что придает наиболее совершенное расположение красивым складкам.

*Матфей.* Состоятельный, покладистый, довольный своею жизнью человек. Слишком большое спокойствие и довольство уравниваются едва ли не робким взглядом; складки, охватывающие все тело, и кошель для монет создают неопишуемое ощущение успокаивающей гармонии.

*Фома.* Один из самых прекрасных образов, наиболее выразительных в наибольшей простоте. Он стоит, завернувшись в плащ, который с обеих сторон образует почти симметричные складки, но благодаря совсем легким различиям они все же несходны. Пожалуй, нельзя было бы создать более мирный, спокойный, скромный образ. Поворот головы, серьезность, едва ли не печальный взгляд, тонкий рот прекрасно гармонируют с покоем всей фигуры. Двигаются только волосы, указывая на то, что под ласковой наружностью скрыта возбужденная душа.

*Иаков-старший.* Образ кроткого паломника, который, закутавшись, проходит мимо.

*Филипп.* Если эту гравюру поместить между двумя предшествующими и рассмотреть, как у всех троих расположены складки, то станет заметно, что у Филиппа складки значительно богаче, крупней и обширней, чем у двух других. Его одежда богата, нарядна, и он стоит уверенно, крепко держит крест, пристально глядит на него, и все в целом выражает внутреннее величие, покой и силу.

*Андрей* не столько несет свой крест, сколько обнимает и ласкает; простые складки его плаща ниспадают, очень продуманно расположенные.

*Фаддей.* Этот юноша приподнял свой длинный плащ так, как это обычно делают странствующие монахи, чтоб шагать без помех. Это простое движение создает очень красивые складки. А в руке у него алебарда — символ его мученической смерти, который он держит как посох странника.

*Матфий.* Бодрый старик в простой одежде, которой придают разнообразие в высшей мере умело расположенные складки, склонился на копье, откинув назад свободно свисающий плащ.

*Симон.* Складки его плаща и всей одежды, которая видна главным образом со спины, принадлежат к самым красивым в этой серии, как, впрочем, и весь образ; его поза, выражение лица, прическа восхищают неопишуемой гармонией.

*Варфоломей* стоит, словно дичась, и с большим искусством «безыскусно» завернувшись в плащ; его поза, его волосы и то, как он держит нож, едва ли не заставляют подумывать, что скорее он сам сдерет с кого-нибудь кожу, чем вытерпит такую операцию на себе.

*Христос*, вероятно, не удовлетворит никого из тех, кто хотел бы видеть образ богочеловека. Простой и спокойный, он вышел благословить народ. Подол его одежды приподнят кверху красивыми складками, открывая колено, и так прилегает к телу, что совершенно очевидно — в этом положении он не может удержаться ни на миг, а сразу же должен упасть. Вероятно, Рафаэль подразумевал, что правая рука подняла край одежды, а затем отпустила его, вознесясь для благословения, и подол вот-вот опустится. Это может служить примером красивого художественного приема — расположение складок указывает на только что происходившее движение.

Все сказанное выше, по сути, лишь беглые заметки, а не описания, и мы вряд ли решились бы огласить их, тем более в печати, если бы не предполагали, что и наши читатели могут доставить себе в значительной мере то удовольствие, которое приносит созерцание произведений искусства.

Господин профессор Лангер из Дюссельдорфа сделал недавно копии этих редких драгоценных гравюр, и их можно приобрести по очень дешевой цене.

Общие очертания, фигуры в целом и отдельные детали проработаны тщательно и точно; соотношение света и тени передано, в общем, вполне гармонично, и гравюры, особенно отпечатанные на светло-серой бумаге, производят весьма хорошее впечатление. Эти листы бесспорно дают представление о ценности оригиналов, об общих замыслах

автора, позах, расположении складок, характере причесок и лиц, и мы вправе сказать, что каждый любитель искусства должен приобрести эти копии Лангера, должен был бы даже и в том исключительном случае, если бы владел оригиналами; ибо и тогда эти копии, подобно хорошему переводу, давали бы ему еще немало пищи для размышлений. Мы вовсе не намерены скрывать, что, сравнивая копии с оригиналами, считаем что они во многом еще позволяют желать улучшений. Особенно заметно, что у копииста терпение и внимательность были не одинаковы для каждой из тринадцати гравюр. Так, например, изображение Петра проработано очень тщательно, тогда как изображение Иоанна, напротив, небрежно, и если внимательно присмотреться, то обнаруживается, что все остальные гравюры оказываются по качеству ближе то одному, то другому. Так как все изображенные фигуры одеты, художественная ценность в значительной мере определяется тем, насколько их одежды гармонически соответствуют характеру и позе, поэтому наивысшие достоинства утрачиваются, если копиист не везде с надлежащей точностью передает складки. Ведь в оригиналах мастерски продуманы не только главные складки, но и все прочие. Начиная с тончайших и мельчайших изгибов вплоть до широких гладких полос — все продумано, и существо каждой детали выражена осмысленно целеустремленным штихелем. Все разнообразные оттенки теней, небольшие углубления, приподнятые края, изломы, канты отнюдь не намечены, а подробно исполнены с поразительным искусством. И хотя в этих гравюрах мы не находим такого строгого прилежания и такой большой чистоты, как в работах Альбрехта Дюрера, но они обнаруживают наряду с величайшим пониманием искусства еще и такую легкость, такой радостный талант своих создателей, что уже поэтому представляются нам драгоценными. В оригиналах, смеем сказать, нет ни единой складки, которую бы мы увидели и не решились истолковать и которую нельзя было бы проследить во всех изгибах даже в слабейшем из имеющихся от-

тисков. В копиях это, увы, не всегда соблюдено, и мы тем более сожалеем об этом, ибо из того, что уже сделано, видно, что господин профессор Лангер в достаточной мере владеет мастерством, необходимым, чтобы сделать еще больше. После всего сказанного мы с чистой совестью можем повторить наше пожелание, чтобы эти работы были хорошо приняты, нашли сбыт и чтобы это ободрило художника, столь опытного, внимательного и (что редко бывает в наше время) умеющего привлечь внимание к серьезному искусству, с тем чтобы он в дальнейшем предпринял еще и другие подобные работы и, выполнив их с напряжением всех своих сил, дал бы произведения, которые мы могли бы рекомендовать любителям искусства уже с совершенно безоговорочной похвалой.

## ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

(1797)

Все искусства начинают с того, что нужно, полезно; право же, не легко владеть или пользоваться чем-либо, не придавая ему одновременно и приятную форму, не уделяя подходящее достойное местоположение и не приводя в известное соотношение с другими предметами. Это естественное ощущение пристойности, соответствия, из которого возникают первые опыты искусства, не должно покинуть и самого последнего художника, когда он станет взбираться на высшую ступень искусства. Это ощущение тесно связано с ощущением возможности и достижимости, все вместе они и создают основу собственно искусства. Но, к сожалению, мы видим, что с древнейших времен люди и в искусствах достигли столь же мало настоящих успехов, сколь и в своих гражданских, нравственных и религиозных учреждениях; более того, в новых поколениях весьма скоро начинали господствовать бесчувственное подражательство, неправиль-



ное применение правильного опыта, косные традиции, дешевое наследство. Все роды искусства также более или менее пострадали и продолжают страдать от всего этого, ведь наш век хотя и просветил во многом интеллектуальную жизнь, однако оказался менее всего способен сочетать интеллектуальность с миром чистых чувств, а только из такого сочетания рождается настоящее художественное произведение.

Мы вообще-то богаче всего в том, что можно унаследовать, то есть в достижениях всех ремесел, в массе всяческой механики. Однако то, с чем необходимо родиться, — непосредственная талантливость, отличающая художника, — в наше время, видимо, встречается реже. Все же я хотел бы утверждать, что она существует и сейчас, как некогда, но только для этого нежного растения не находится необходимых условий — ни почвы, ни погоды, ни ухода.

Когда мы рассматриваем памятники древности или думаем о тех сведениях, которые сохранились нам с тех времен, легко заметить, что у народов, у которых расцвело искусство, все, чем они владели, даже простая утварь, было художественными произведениями и соответственно укралось.

Простой материал, обработанный настоящим художником, обретает внутреннюю вечную ценность, тогда как форма, приданная механическим работником даже самому драгоценному металлу, даже при наилучшей обработке, всегда будет чем-то незначительным и безразличным и может радовать лишь до тех пор, пока внове. В этом, по-моему, и заключена разница между роскошью и настоящим богатством. Роскошь, как мне представляется, вовсе не в том, что богач владеет множеством драгоценных вещей, а в том, что ему необходимо было сперва придать новую форму этим вещам для того, чтобы они доставляли своему владельцу и мгновенную радость и некую значимость в глазах других людей. А настоящее богатство означает владение такими благами, которые можно сохранять всю жизнь, постоянно

ими наслаждаться и, приобретая больше знаний, все больше радоваться этому наслаждению. Гомер сказал о некоем поясе, что художник, изготовивший его, мог потом всю жизнь праздновать; с тем же основанием можно сказать, что владелец этого пояса мог всю жизнь ему радоваться.

Так, вилла Боргезе — это богатый, великолепный дворец, исполненный достоинства в значительно большей мере, чем огромное жилье какого-нибудь короля, в котором нет ничего или почти ничего, что бы не было созданием ремесла или фабричного производства.

Князь Боргезе владеет тем, чего не имеет никто другой и чего никто ни за какую цену не может приобрести. Он сам и новые поколения рода Боргезе будут тем выше ценить эти же самые неизменные сокровища, тем больше ими наслаждаться, чем чище будут их помыслы, чем впечатлительнее чувства, чем справедливее вкус; и многие тысячи добрых, образованных, просвещенных людей всех наций будут вместе с ними еще многие века восхищаться и наслаждаться все теми же самыми предметами.

И напротив, все, что создается только механическим искусником, никогда не будет представлять подобного интереса ни для него, ни для кого другого. Потому что его тысячное произведение ничем не отличается от первого и существует тысячekратно. К тому же еще в новейшие времена машинное и фабричное производство достигло наивысшего уровня и с помощью торговли затопляет весь мир красивыми, изящными, удобными, недолговечными вещами.

Итак, очевидно, что единственным противовесом роскоши, если бы ее можно было и следовало бы уравнивать, является настоящее искусство и по-настоящему взволнованное эмоциональное восприятие искусства, тогда как высококоразвитые механизмы, усовершенствованное ремесленное и фабричное производство сулят искусству полную гибель.

Мы были очевидцами того, к чему за последние двадцать лет привел оживившийся интерес публики к изобра-

зительным искусствам, который находил выражение в речах, публикациях и покупках. Умные фабриканты и предприниматели приняли художников на свое иждивение и с помощью ловких механических репродукций взымали дань с любителей, которых они удовлетворяли, но не просвещали. Таким образом зарождавшиеся в публике эстетические склонности искусственно удовлетворялись и тем самым отклонялись и губились.

Именно так англичане собирают со всех стран огромные суммы денег, торгуя своей стилизованной под античность керамикой, своим черно-красно-пестрым искусством, а ведь если к нему приглядеться, то испытываешь не больше удовольствия, чем от любой иной невинной фарфоровой посуды, от изящных бумажных обоев или пары диковинных пряжек.

А если теперь еще станет работать та большая фабрика живописи, о которой говорят, что она будет размножать любые картины с помощью механических операций, посильных даже для ребенка, быстро и дешево и неразличимо похоже на подлинник, то этим сходством обманут, конечно, только глаза толпы, а настоящие художники лишатся многих источников помощи и возможностей себя проявлять.

Эти заметки я заканчиваю пожеланием, чтобы они оказались полезными хоть отдельным людям, ибо развитие общества в целом стремится вперед с неудержимой силой.

## ПРЕИМУЩЕСТВА, КОТОРЫЕ МОГ БЫ ИМЕТЬ МОЛОДОЙ ЖИВОПИСЕЦ, НАЧАВ УЧИТЬСЯ СПЕРВА У СКУЛЬПТОРА

(1797)

Интерес так называемого исторического художника к своему предмету тождествен интересам скульптора. Он тоже должен изучать человека, чтобы потом изобразить его в некие интересные мгновения.

У скульптора он может изучать пропорции, анатомию, пластические формы, даже если будет только упражняться в рисунке под его руководством. Ведь он получит еще и уроки моделирования, которые будут ему очень полезны в дальнейшем для его искусства. Ибо живописец так часто бывает неточен в изображении частных частей, деталей и к тому же склонен видеть лишь одну сторону любого явления. А занимаясь моделированием, особенно объемным, он научится ценить телесность, плотность любого содержания. Он приучится воспринимать отдельные части не такими, какими они кажутся, а такими, каковы они в действительности. Он обратит внимание на несчетные плоскости, рассеянные по поверхности тела, которые он просто не мог бы заметить при освещении, обычном для живописцев. Он научится не только драпировать манекен, чтобы выбрать подходящие складки, но и сам изготавливать, моделировать для себя фигуры из глины, чтобы покрывать их одеждами, и они послужат для его картины. Он изучит множество вспомогательных средств, которые необходимы для того, чтобы создать нечто хорошее, и такое руководство принесет ему пользу, а если у него настоящий талант, поможет ему стать правдивым и справедливым и в конце концов достичь совершенства. Ибо тогда у его живописи будет основа, и если он будет исходить из той же точки, что и скульптор, то уже не станет, как это часто бывает, чувствовать себя тем более отсталым, чем дальше продвинется вперед. Справедливость этих соображений он поймет, хотя, возможно, уже слишком поздно, — когда судьба приведет его в Рим.

## О СТРОГИХ ОЦЕНКАХ

(1797)

Ничто так не противостоит дилетантизму, как твердые принципы и строгое их соблюдение.

Вкусовая критика, которая должна принуждать нас к тому, чтобы мы рассматривали нечто как нравящееся нам

или не нравящееся, редко бывает в полной мере обязывающей, ибо сами чувства приязни и неприязни (нравится — не нравится) остаются более сильными, чем любой принцип.

Однако те принципы, из которых выводится, что именно художнику необходимо делать, уже более весомы, ибо можно вскоре испытать, насколько они практически применимы, если даже их применение и сопровождалось бы колебаниями.

Поэтому пусть наши читатели никогда не забывают, что мы обращаемся к художникам. Друг искусства, любитель и особенно собиратель, который платит за него, всегда свободен от каких-либо предписаний, волен хвалить, оценивать, приобретать то, что ему лично больше по душе. Но пусть он не требует, чтобы мы соглашались с ним, и пусть уж не гневется, если мы иногда замыслим увести художника от него и направить на другие пути.

Бывает и совсем по-иному, особенно в поэзии. Многим старым произведениям мы обязаны в известной степени своим образованием, мы помним о том добром и радостном впечатлении, которое они произвели на нас в юности; и хотя наш вкус за это время стал значительно лучше, мы все еще полагаем такое произведение хорошим, ибо мы сохраняем известный почтительный предрассудок — особое расположение и к старым учителям и к тем предметам, которые некогда почитали.

Воистину, если тот, кто, возвысившись до более высокой общей точки зрения, станет подшучивать над такими предметами или даже презрительно ими пренебрегать, он ощутит внутренний укор, угрызение совести. Чувствительная душа воспринимает это как свидетельство кощунства, и не приходится удивляться, если человек отождествляет свою совесть с совестью всех других людей. В Германии можно часто наблюдать, как человека, который порицает одного из так называемых любимых писателей нации, обязательно заподозрят в злобности сердца, если уж выдвинутые им прин-

ципы и аргументация не позволяют усомниться в доброкачественности его головы.

Мы предвидим, что еще не раз окажемся в таком положении, когда любимец толпы не станет нашим любимцем, охотно готовы принять на себя неизбежные из-за этого укеры и будем только время от времени напоминать, что мы обращаемся к художнику и хотим побудить его наилучшим образом использовать свои возможности на радость себе самому и другим. А публика пусть хоть вовсе не обращает внимания на наши суждения, пусть отвергает либо одобряет и х, — раз на раз не приходится. Слушая теоретические размышления, можно заключить, что, пожалуй, все более или менее — а мы уже совершенно и полностью — убеждены в том, что ни одно современное произведение не может быть признано вполне состоятельным, если его сравнивать с образцами, созданными древностью, и судить о нем на основе принципов, выведенных из этих образцов. Столь же всеобщим стало мнение, что художник лишь тогда избирает наилучший путь, когда следует за гением, за духом и силой древних и способен развиваться в этом направлении. И все же даже наилучшие произведения древних в самых удачных переводах, конечно же, не могут обычно доставить широкой публике такого удовольствия, как произведения современников. Из этого противоречия и возникает то противоборство теории и практики, в которое время от времени бывает втянут деятельный художник. Мы считаем своим призванием и своим долгом насколько возможно помогать художнику, оказавшемуся в таких обстоятельствах, и утверждаем — пусть это покажется парадоксом, — что именно художнику не должно нравиться то, что нравится публике. Так же как и педагог не должен считаться с мгновенными фантазиями детей, врач — с мечтами и капризами пациента, судья — со страстями тяжущихся сторон, так и настоящий художник видит цель своего творчества не в том, чтобы нравиться. Он, так же как педагог, врач и судья, хорошо, насколько может, относится к тем, для кого работает, но он

еще лучше относится к себе самому, к идее, витающей перед ним, к той далекой цели, которую он себе поставил, и предпочтет увлечь к ней других, пусть даже недовольных, а не располагаться вместе с ними на привал на полпути.

## ВВЕДЕНИЕ В «ПРОПИЛЕИ»

(1798)

Юноша, когда его влекут природа и искусство, верит, что живой порыв вскоре позволит ему войти в святая святых; зрелый муж и после долгих странствий видит, что все еще находится в преддверии.

Такова мысль, обусловившая настоящее заглавие. Ступень, врата, вход, преддверие, пространство между внутренним и внешним, между священным и повседневным только и могут служить для нас местом, где мы будем обычно пребывать с друзьями.

Но если при слове «Пропилеи» кто-нибудь вспомнит и о здании, через которое вступали в афинскую крепость, в храм Минервы, то и это не будет противно нашим намерениям, лишь бы нам не приписывали притязания самим создать произведение искусства, ему равное по великолепию.

Название местности здесь также указывает на то, что, быть может, могло происходить и там; а потому пусть ожидают от нас разговоров и дискуссий, будем надеяться, не вовсе недостойных этого замечательного места. Разве не заманчиво для мыслителя, ученого, художника перенестись в хорошую минуту в ту страну, пожить хотя бы в воображении среди народа, для которого совершенство, столь вожделенное и для нас, но никогда нами не достигаемое, стало чем-то естественным, у которого в прекрасной и непрерывной последовательности времени и бытия развивалась культура, нас посещающая только мимолетно и половинчато?

Какой из новейших народов не обязан грекам возникновением своего искусства? И кто в известных областях в

большей степени, нежели мы, немцы? Этого будет достаточно для оправдания избранного нами символического заглавия, если в таком оправдании встретится надобность. Пусть оно нам будет напоминать, чтобы мы как можно меньше удалялись от классической почвы, предупредив своей краткостью и значительностью расспросы любителей искусства, которых мы надеемся заинтересовать настоящим изданием, давая в нем заметки и размышления о природе и искусстве наших друзей, гармонически связанных между собою.

Тот, кто призван быть художником, всегда будет живо замечать окружающее; предметы и отдельные их части будут постоянно привлекать к себе его внимание, это постепенно научит его в результате длительного опыта наблюдать все с большею остротою; пусть на первых порах он использует все это лишь для своих надобностей, тем охотнее поделится он впоследствии своим опытом с другими. Так намереваемся здесь и мы многое из того, что показалось нам полезным и приятным и что было при самых различных обстоятельствах в течение долгих лет нами записано, пересказать и предложить вниманию читателей.

Кто не согласится с утверждением, что чистые наблюдения встречаются куда реже, чем мы полагаем? Мы так быстро смешиваем наши впечатления, мнения и приговоры с нашими ощущениями, а потому только недолго пребываем в спокойном состоянии наблюдателя и слишком скоро переходим к суждениям, которым можно придавать известный вес, лишь поскольку мы доверяемся природе и развитию нашего духа.

И здесь-то должную уверенность может в нас вселить лишь наличие гармонического союза, связывающего нас с другими людьми, убеждение, что мы мыслим и действуем с кем-то сообща. Тревожное сомнение, что наши мысли являются только личным нашим достоянием, которое всякий раз на нас нападает, когда другие высказывают убеждения, противоречащие нашим, смягчается и даже вовсе исчезает,



лишь только мы узнаем себя в других; только тогда мы уверенно утверждаемся в обладании теми основными положениями, которые нам и другим постепенно удалось приобрести благодаря долголетнему опыту.

Когда таким образом несколько человек объединены одной жизнью и могут называть себя друзьями, так как связаны между собой одним желанием — преуспеть в своем развитии, и стремлением к сходным целям, они могут быть уверены, что встретятся друг с другом на самых различных путях и что даже направление, которое, казалось бы, должно было их разъединить, снова счастливо сведет их вместе.

Кто не испытал, какую пользу приносит в подобных случаях беседа! Но беседа мимолетна, и, хотя результаты обоюдного влияния неизгладимы, память о средствах, которыми они были достигнуты, утрачивается.

Переписка несколько лучше сохраняет этапы развития дружеского союза, здесь запечатлен каждый момент нарастания дружбы, и если сознание ее роста нас успокаивает, то взгляд на оставленное нами позади для нас тем более поучителен, что дает надежду на неустанное продвижение вперед и в грядущем.

Небольшие статьи, в которые мы время от времени вкладывали наши мысли, наши убеждения и желания, чтобы позднее снова беседовать с самим собой, являются не в меньшей мере прекрасным пособием для собственного и чужого развития, коим нельзя пренебрегать, когда подумаешь о краткости сроков, положенных человеческой жизни, и о тех многочисленных препятствиях, которые преграждают наши пути.

Здесь, разумеется, речь идет об обмене мнений между друзьями, желающими совершенствоваться главным образом в искусстве и науках, хотя, собственно говоря, не следовало бы отказываться от этой выгоды и в светской, равно как и в деловой жизни.

Однако не только такой более тесный союз, но и взаимоотношения с публикой являются, поскольку речь идет об

искусстве и науке, столь же благоприятными и даже необходимыми. Все, что мы мыслим и творим, поскольку мы этому приписываем некое всеобщее значение, принадлежит миру, и мир в свою очередь нередко содействует созреванию того, что ему потом может пригодиться из трудов отдельной личности. Желание писателя снискать себе похвалу есть не что иное, как внушенный ему природой порыв подняться к чему-то высшему. Ему уже чудится прикосновение возложенного на него венка, но вот он убеждается, что необходимо более тщательно развить все свои врожденные способности, чтобы удержать благосклонность публики, которую можно благодаря удаче или случайности завоевать лишь на краткий срок.

Такое значение имеют для писателя его взаимоотношения с публикой в раннюю пору творчества; однако и в зрелые годы он не может без нее обойтись, хотя он часто меньше всего призван учить других, им владеет неодолимая потребность высказаться перед теми, в ком он видит своих единомышленников, которые, однако, могут быть рассеяны по всему земному шару; он хочет таким путем снова завязать отношения со старейшими своими друзьями, поддерживать их с теперешними, приобрести себе новых среди молодого поколения, чтобы с ними скоротать остаток своих дней. К тому же ему хочется избавить молодежь от тех окольных путей, которыми он так долго блуждал, признавая все преимущества современной эпохи, пользуясь ими и в то же время сохраняя память о всех достойных начинаниях прошедшего.

Таковы серьезные цели, объединившие наше небольшое общество; да сопутствует нашим начинаниям ясное расположение духа; чего мы достигнем — да покажет будущее!

Статьи, которые мы собираемся здесь помещать, хотя и написанные разными лицами, в основном никогда не будут друг другу противоречить, несмотря на то, что образ мыслей их авторов не должен быть до конца одинаков. Ни один

человек не смотрит на мир совершенно так же, как другой, и различные характеры будут по-разному применять принцип, всеми ими одинаково признаваемый. Даже один и тот же человек не всегда равен самому себе в своих взглядах и воззрениях, и более ранним убеждениям приходится так часто уступать место более поздним. Пускай не все выдерживает испытания временем, лишь бы человек оставался правдивым перед самим собой и перед другими.

Как бы ни желали и ни надеялись авторы сохранить гармонический союз друг с другом и с большей частью публики, они все же не могут не сознавать, что навстречу им с различных сторон не раз понесутся дисгармонирующие звуки. Они тем более должны этого ожидать, ибо в столь многих вопросах отклоняются от господствующих мнений. Далекие от того, чтобы критиковать или желать изменить образ мыслей других, они достаточно твердо будут высказывать свои мнения и, смотря по обстоятельствам, отклонять или принимать бой. В основном они все же будут придерживаться одного исповедания и особенно часто возвращаться к истолкованиям тех условий, наличие которых кажется нам необходимым для того, чтобы мог развиваться художник. Тот, кому дорого дело, должен уметь вступаться за него, иначе он недостоин проявлять себя ни в чем.

Обещая давать заметки и размышления о природе, мы должны сразу заявить, что будем предпочтительно помещать из них такие, которые имеют касательство к изобразительным искусствам, как и к искусству вообще, а также к общему развитию художника.

Самым основным требованием, которое предъявляется к художнику, всегда остается требование, чтобы он придерживался природы, изучал ее, воспроизводил и создавал нечто сходное с ее явлениями.

Как велико, как огромно это требование, не всеми и не всегда сознается; даже истинный художник осознает это постепенно, продвигаясь по пути своего развития. Природа

отделена от искусства огромной пропастью, которую без внешних вспомогательных средств не может переступить даже гений.

Все, что мы видим вокруг себя, — только сырой материал, и если достаточно редко встречаешься уже с тем, что художник благодаря инстинкту и вкусу, благодаря практике и исканиям научается схватывать внешнюю красоту вещей и выбирать из всегда наличествующего хорошего — наилучшее, тем самым создавая хотя бы внешне приятную форму, то еще реже приходится наблюдать, в особенности в новейшее время, чтобы художник был наделен одинаковым умением проникать как в глубь вещей, так и в глубь своего собственного духа и создавать в своих произведениях нечто не легко и поверхностно действующее, но, соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным.

Человек является высшим, исконным объектом пластического искусства! Чтобы его понять, чтобы выбраться из лабиринта его строения, необходимы общие знания органической природы. Художник должен хоть теоретически познакомиться как с неорганическими веществами, так и с органическими проявлениями природы, в особенности если они — например, звук и цвет — непосредственно применяются в искусстве. Но какой долгий, окольный путь пришлось бы ему проделать для того, чтобы в школе аналитика, естествоиспытателя и биолога кропотливо выискивать то, что может послужить его цели; да к тому же еще вопрос — сумеет ли он там отыскать то, что для него наиболее важно? Ведь естественникам приходится идти навстречу совершенно иным требованиям своих доподлинных учеников, так что где уж от них ожидать учета ограниченных, специальных нужд художника. Поэтому мы и поставили себе целью стать посредниками в этом деле и, хотя и не считаем возможным выполнить всю ту работу, которая бы здесь потребовалась,

все же надеемся дать общий обзор вопроса, а отчасти приступить и к разработке отдельных его частей.

Человеческую фигуру нельзя понять путем простого созерцания ее поверхности, нужно обнаружить ее внутреннее строение, разнять ее части, обратить внимание на то, как они связаны между собой, познать их различия, ознакомиться с их функциями и рефлексами, запечатлеть в себе сокровенное, то, на чем покоится все остальное, — словом, основу явления. Только тогда удастся действительно увидеть и воспроизвести то, что живыми волнами движется перед нашими глазами как прекрасное, неделимое целое.

Взгляд на наружность живого существа вызывает замешательство в наблюдателе, и здесь, как и в других случаях, можно применить верную поговорку: видишь только то, что знаешь! Ведь совершенно так же как близорукий человек лучше видит вещь, от которой он отступает, чем ту, к которой впервые приблизился (ибо на помощь ему приходит духовное зрение), — подлинный источник совершенного видения заключен в нашем *знании*.

Хорошо воспроизводит предметы знаток естественной истории, если он одновременно является рисовальщиком, именно потому, что он с подлинным знанием дела подчеркивает важные и значительные части организма, которые и создают истинный характер целого.

Если художнику очень помогает более точное знание отдельных частей человеческого тела, которые он затем снова должен созерцать как некое целостное единство, то не менее полезным является для него общее ознакомление с формами, родственными человеку, при том, однако, условии, чтобы художник был способен возвыситься до понимания идей и уловить сродство явлений, внешне друг от друга отдаленных.

Сравнительная анатомия охватила одним общим понятием всю органическую природу: она ведет нас от формы к форме, и, созерцая явления, находящиеся между собой в

близком или далеком родстве, мы поднимаемся надо всеми и созерцаем их свойства в одном идеальном образе.

Если нам удастся его удержать, мы легко замечаем, что наше внимание при наблюдении предметов следует определенному направлению, что известные познания, с помощью сравнения, приобретаются и удерживаются легче, чем другие, и что мы только тогда можем соперничать с природой, обращаясь к средствам искусства, когда мы хоть сколько-нибудь научимся у нее тому, как она поступает при создании своих творений.

Когда мы побуждаем художника сверх этого ознакомиться, хотя бы в общих чертах, еще и с неорганической природой, мы делаем это с тем более легким сердцем, что минеральное царство в настоящее время можно изучить быстро и удобно. Живописцу необходимы некоторые сведения о камнях, чтобы характерно их воспроизводить, ваятелю и зодчему — для того, чтобы ими пользоваться; не может обойтись без знания драгоценных камней и гранильщик; к этому же должен стремиться знаток и любитель.

И, наконец, раз уж мы посоветовали художнику составить себе понятие об общих явлениях природы, чтобы лучше познать те из них, которые особенно его интересуют, частью для того, чтобы развить в себе многосторонность, частью же для того, чтобы яснее понять непосредственно его касающиеся, мы считаем тем более необходимым прибавить еще кое-что об этом столь важном пункте.

До сих пор живописцу приходилось лишь дивиться учению физиков о цвете, не извлекая отсюда никакой для себя пользы; только естественное чутье или длительное упражнение и практическая необходимость вели художника по его своеобразному пути: он чувствовал живые контрасты, из сопоставления которых возникает гармония красок, он обозначал их особые свойства названиями сопутствующих им ощущений, он говорил о теплых или холодных красках, красках, передающих близость, или красках, живописую-

щих дали, сближая на свой лад подобными обозначениями эти феномены с общими законами природы. Быть может, когда-нибудь подтвердится предположение, что цветовые явления природы, совершенно так же как и явления магнитические, электрические и тому подобные, зиждятся на известном взаимоотношении, на полярности или как бы там ни хотели назвать проявления двойственности, а иногда и множественности, заключающейся в определенном единстве.

Мы вменяем себе в обязанность развить это учение обстоятельно и достаточно понятно для художника и тем более надеемся, что нам удастся пойти навстречу его желаниям, что попытаемся изложить и подвести под общие понятия только то, что до сих пор он делал, повинувшись инстинкту.

Вот приблизительно и все, что мы надеемся сообщить, говоря о природе, теперь же коснемся того, что мы считаем необходимым сказать об искусстве.

Хотя характер настоящего труда таков, что мы будем вынуждены предлагать читателю только разрозненные статьи и даже отдельные их части, мы все же отнюдь не желаем дробить целого, а, напротив, воссоздадим в конце концов из этих разнообразных частей некое единство, поэтому-то становится необходимым как можно скорей изложить в общих, суммарных частях все, что читатель будет постепенно узнавать из отдельных наших работ. Итак, раньше всего мы займемся статьей об изобразительном искусстве, в которой мы осветим общеизвестные рубрики в соответствии с нашим образом мыслей и нашим методом. При этом мы прежде всего постараемся наглядно показать, как важны все составные части искусства, и докажем, что художнику не следует пренебрегать ни одной из них; а это ведь, к сожалению, так часто случалось и еще случается.

До сих пор мы рассматривали природу как некую всеобъемлющую сокровищницу материалов, теперь же мы под-

ходим к тому важному пункту, откуда усматривается, что искусство обрабатывает весь этот материал в соответствии со своими собственными нуждами.

Когда художник завладевает каким-либо предметом в природе, то этот последний уже перестает принадлежать ей, более того, можно даже сказать, что художник в это мгновение создает его, извлекая из него все значительное, характерное, интересное или, вернее, впервые вкладывая в него эту высшую ценность.

Так человеческому образу сообщаются более красивые пропорции, более благородные формы и возвышенные характеры; здесь замыкается тот круг закономерности, совершенства, значительности и законченности, в который природа охотно вкладывает все лучшее, чем она обладает, тогда как обычно в своей раздавшейся шири она легко вырождается в безобразия и теряется в безразличном.

То же самое относится и к сложным групповым произведениям искусства, к их объектам и содержанию, независимо от того, лежит ли в их основе вымысел или история.

Благо художнику, который не впадает в ошибку, приступая к своей работе, и умеет выбирать то, что подобаает искусству, или, вернее, создавать это достойное.

Тот, кто в поисках достойной задачи боязливо блуждает среди разбросанных мифов или многоречивой истории, кто хочет поражать своей ученостью или заинтересовывать аллегориями, споткнется на полпути о непредвиденные препятствия или по завершении работы увидит, как далеко отошел от заветной цели. Кто не умеет ясно обращаться к чувствам, не будет способен непосредственно воззвать и к душе. Этот пункт мы считаем столь важным, что с самого начала посвятим ему более подробное исследование.

Коль скоро объект счастливо найден или изобретен, начинается его трактовка, которую мы хотели бы подразделить на духовную, чувственную и механическую.

Духовная воссоздает объект в его внутренней связи, она отыскивает его второстепенные мотивы, и если выбор объ-



екта дает возможность судить о глубине художественного гения, то по раскрытию мотивов можно определить его широту, его богатство, его полноту и обаятельность.

Чувственным мы бы назвали такое его воссоздание, благодаря которому творение становится вполне доступным чувственному восприятию, приятным, радующим и ни с чем не сравнимым по своей нежной притягательности.

Механическим, наконец, мы назовем то, благодаря которому определенный материал видоизменяется под рукой художника, дарующей произведению его бытие, его действительность.

Надеясь таким образом принести пользу художнику и горячо желая, чтобы он в своей работе принял во внимание некоторые наши советы и предложения, мы все же, к сожалению, не можем отделаться от серьезного сомнения, что всякое начинание, как и всякий человек, столько же страдает от своей эпохи, сколько и научается от нее; и здесь невольно напрашивается вопрос — какой же прием нам будет оказан?

Все подвержено извечным переменам, и так как некоторые явления не могут ужиться друг с другом, то они друг друга вытесняют. То же самое происходит со знаниями, с исходными точками определенных упражнений, с представлениями и максимами. Устремления человека обычно остаются неизменными; ведь и теперь хочется быть хорошим художником или поэтом, как этого желали в минувшие века, но средства, благодаря которым можно достичь этой цели, ясны не каждому, и зачем отрицать, что нет ничего более приятного, чем играючи выполнять великое задание?

Естественно, что публика оказывает большое влияние на искусство, так как за свое одобрение, за свои деньги желает иметь произведение, которое бы ей нравилось, произведение, которым можно было бы непосредственно наслаждаться; и обычно художник охотно к этому применится, ибо ведь и сам является частью публики, сам сложился в

те же годы и дни, сам преисполнен теми же стремлениями, шествует по тому же пути, движется вместе с толпою, его несущей и им оживляемой.

Мы видим таким образом целые нации, целые эпохи, восторгающиеся своими художниками, и тут же художника, который как в зеркале отражается в своей нации, в своей эпохе, причем ни ему, ни его народу не приходит на ум коварное сомнение, так ли уж правилен их путь, не односторонне ли их вкусы, не деградирует ли их искусство, не направлены ли их стремления не в ту сторону?

Вместо того чтобы теряться здесь в общих рассуждениях, мы позволим себе сделать замечание, преимущественно относящееся к изобразительному искусству.

Для немецкого, как и вообще для каждого современного северного художника, трудно, почти невозможно переходить от бесформенного к форме, и, даже раз возвысившись до нее, он не в состоянии удержаться на достигнутой высоте.

Пусть каждый художник, проживший некоторое время в Италии, спросит себя, не вызвала ли в нем близость лучших произведений древнего и нового искусства неустанный стремления изучать и воспроизводить человеческий образ в его пропорциях, формах, характере, прилагать все свое усердие и прилежание к работе над ним, стараться приблизиться к этим самодовлеющим произведениям искусства и создать творение, которое, вполне удовлетворяя чувственному созерцанию, устремляло бы дух в наивысшие из доступных ему сфер.

Но он вскоре заметит, что по возвращении на родину будет вынужден мало-помалу снизить эти стремления, ибо найдет не много людей, способных по-настоящему видеть достоинство произведения, им наслаждаться и желающих его распознать, по большей же части встретит лишь таких, которые скользят по поверхности произведения искусства, думая о нем все, что им заблагорассудится, на свой лад его переживают и им наслаждаются.

Даже самая неудачная картина может взывать к чувству и воображению, она приводит их в движение, развязывает и освобождает, предоставляет их самим себе; к чувствам взывает и картина самая лучшая, но прибегая для этого к наивысшему языку, который, разумеется, надо понимать; она завладевает нашими чувствами и воображением; она отучает нас от произвольных суждений, мы не можем располагать совершенным по своему усмотрению, мы вынуждены ему отдаваться, чтобы, благодаря ему возвысившись и усовершенствовавшись, снова себя обрести.

Что это не пустые мечтания, мы постараемся как можно яснее показать на отдельных примерах, обратив особенное внимание на противоречие, в котором так часто запутываемся мы, люди нового времени. Мы называем древних своими учителями, мы признаем за их произведениями недостижимое совершенство и все же как в теории, так и на практике отклоняемся от максим, которых они неизменно придерживались.

Исходя из этого важного пункта, к которому мы еще возвратимся, мы наталкиваемся на ряд других, о которых речь будет ниже.

Одним из основных признаков падения искусства является смешение различных его видов.

Искусства, так же как и отдельные художественные жанры, друг другу родственны. Мы наблюдаем у них известное взаимное тяготение и даже тенденцию к растворению одного в другом; но в том-то и заключается долг, заслуга и достоинство истинного художника, что он должен уметь проводить границу между той областью искусства, в которой он работает, и всеми остальными, должен уметь воздвигать любое искусство, любой его жанр на собственной его основе и по мере возможности изолировать каждую художественную область. Уже отмечалось, что все пластические искусства тяготеют к живописи, все поэтические жанры — к драме, и это наблюдение может в дальнейшем

послужить нам поводом к весьма существенным исследованиям.

Подлинный художник, диктующий законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к натуральности; первый возносит искусство на его вершину, второй низводит — на самую низкую ступень.

То же, что мы сказали об искусстве в целом, относится и к отдельным его родам. Ваятель должен мыслить и чувствовать иначе, чем живописец, он даже должен по-другому приступать к работе, смотря по тому, хочет ли он создать барельеф или трехмерное произведение. Когда рельефы стали делать все более и более выпуклыми, а там и целыми фигурами, и кончили тем, что ввели в них целые здания и ландшафты, создавая таким образом не то полуживопись, не то подобие кукольного театра, искусство скатывалось все к большему и большему ничтожеству. К сожалению, и некоторые прекрасные мастера нового времени избрали именно этот путь.

Когда мы в дальнейшем будем высказывать максимы, в правильности которых не сомневаемся, нам хотелось бы, чтобы эти максимы, добытые нами из самих произведений искусства, проверялись художником на практике. Как редко удается сойтись с другими в оценке какого-либо теоретического принципа. Наоборот, то, что практически применимо, что может быть использовано, решается несравненно скорее. Как часто мы видим, что художники затрудняются при выборе объекта, при выборе соответствующей их искусству общей композиции и расположения отдельных частей, а живописец при выборе красок. Вот здесь-то и наступит время для испытания принципа и разрешится проблема, сможем ли мы с помощью этого принципа ближе подойти к великим образцам и ко всему тому, что мы в них любим и ценим, или же мы застрянем в эмпирической путанице недостаточно продуманного опыта.

Если подобные максимы пригодны для совершенствования художника, для руководства им в столь многих затруднениях, то они могут служить также и для раскрытия и оценки произведений искусства древнего и нового времени и, обратно, снова возникать из созерцания этих произведений. Придерживаться их тем более необходимо, что, несмотря на всеобщее восхваление преимуществ древности, в новейшие времена многие отдельные лица, равно как и целые нации, часто не понимают как раз того, что является главным преимуществом этих произведений. Тщательное их изучение лучше всего может избавить нас от этого зла. Поэтому мы здесь приведем только один пример, характеризующий те зловключения, которые претерпевает дилетант, занимающийся пластическим искусством, для того чтобы стала ясна необходимость детальной критики древних, равно как и новых произведений искусства, если только мы желаем извлечь из нее хоть какую-нибудь пользу.

На каждого человека, наделенного хотя и не искусственным, но восприимчивым к прекрасному глазом, всегда произведет сильное впечатление даже примитивный, несовершенный гипсовый слепок превосходной древней скульптуры, ибо и в таком воспроизведении все же сохранится идея, простота и величие формы — словом, то общее, что можно даже издали разглядеть и при плохом зрении.

Следует отметить, что сплошь и рядом такие несовершенные воспроизведения разжигают горячее стремление к искусству. Но это воздействие сходствует с вызвавшим его предметом. Здесь у начинающих друзей искусства возникает, скорее, смутное, неопределенное чувство, им открывается предмет во всем его подлинном достоинстве и величии. Они-то обыкновенно и высказывают мысль, что слишком детальное критическое исследование разрушает наслаждение, они-то обычно и противятся ему, восставая против детальной оценки вещей.

Когда же им постепенно, по мере умножения опыта и навыков, станут показывать хороший слепок вместо плохо-

го, оригинал вместо слепка, то заодно с пониманием будет у них расти и наслаждение, и оно возрастет непомерно, когда им станут известны такие оригиналы, в особенности же оригиналы, доведенные до совершенства.

Сколь охотно пускаешься в лабиринт детальных исследований, когда отдельные части, равно как и целое, совершенны, и тогда научаешься понимать, что превосходное познается только в той мере, в какой мы способны видеть несовершенное. Отличать реставрированные части от подлинных, копии от оригиналов, прозревать в мельчайшем фрагменте разрушенное величие целого — все это наслаждения, доступные уже сложившемуся знатоку; и это далеко не одно и то же — смутным чувством охватывать нечеткое целое или ясным разумом созерцать и воспринимать законченное совершенство.

Тот, кто работает в определенной области знаний, должен стремиться к наивысшему. Понимание есть нечто совсем иное, чем выполнение, ибо в практической деятельности человеку приходится мириться с тем, что он наделен лишь известной мерой способности; к познанию же, к пониманию способно гораздо большее число людей, можно даже сказать, способен каждый, кто может отрешиться от себя, подчиниться предмету, кто не стремится с тупым, ограниченным упрямством привносить себя и свою ничтожную односторонность в величайшие творения природы и искусства.

Говорить по-настоящему и с истинной пользой для себя и для других о произведениях искусства следовало бы только перед их лицом. Все зависит от наглядности, все зависит от того, чтобы за словами, которыми мы надеемся разъяснить произведение искусства, мыслилось нечто совершенно определенное, иначе не будет мыслиться ничего.

Поэтому так часто случается, что тот, кто пишет о творениях искусства, пребывает в одних обобщениях, чем, правда, приводит в движение идеи и чувства и даже удовлетворяет своих читателей, за исключением того, ко-

торый с книгой в руках подойдет к произведению искусства.

Но как раз поэтому мы большинством статей скорее всего лишь возбудим запросы читателей, чем удовлетворим их; ибо совершенно естественно, что они захотят иметь перед глазами то превосходное творение искусства, которое мы подвергаем точному анализу, чтобы насладиться целым, о котором здесь идет речь, и разобраться в мнениях, неоднократно высказывавшихся о его деталях.

Ставя себе целью идти навстречу главным образом тем, кто уже видел эти произведения или увидит их в будущем, авторы тем не менее надеются сделать все возможное и для остальных своих читателей. Мы будем упоминать о всех имеющихся воспроизведениях, будем указывать, где, в особенности в пределах Германии, находятся слепки и подлинники древнего искусства, чтобы таким образом по мере сил пойти навстречу настоящему любительству и искусствоведению.

Ибо только на высшем и точнейшем понятии об искусстве может зиждиться история искусств. Только там, где известно все выдающееся из того, что было создано человеком, возможно представить тот психологически-хронологический путь, который был пройден в искусстве, так же как и в других областях культуры, путь, всегда начинающийся с деятельности, ограничивающей себя сухим и убогим подражанием как незначительным, так и значительным объектам, который, однако, впоследствии сменяется более мягким, более душевным чувством к природе, а потом в союзе со знанием, закономерностью, серьезностью и строгостью при благоприятных обстоятельствах доводит искусство до высшей точки, где счастливому гению, вооруженному всеми этими подсобными средствами, удастся наконец создать чарующее и совершенное.

Однако произведения искусства, столь доходчивые, дающие человеку возможность спокойно ощутить самого себя и внушающие ему бодрость и свободу, к сожалению,

в стремящемся им подражать художнике вызывают ложное представление о том, что в равной мере легко дается и их выполнение. И так как вершины того, что создано искусством и гением, кажутся легко достижимыми, то поздние поколения, естественно, нападают на мысль облегчить себе задачу и работать ради внешних эффектов.

Так постепенно спускается искусство с высот как в целом, так и в частности. Если мы хотим составить себе наглядное представление об этом, нам следует снизойти до отдельных подробностей, что далеко не всегда явится приятным занятием, но зато искупит наш труд и поможет приобрести уверенность взгляду, охватывающему весь этот целостный процесс.

Если при созерцании произведений искусства древности и средних веков у нас все же выработались известные максимы, то мы в них тем более нуждаемся при оценке произведений новейшего времени, ибо в суждения о живущих или недавно умерших художниках так легко привносятся личные отношения, любовь и ненависть отдельных лиц и расположение, равно как и нерасположение толпы. А потому нам тем необходимее основываться на принципах для того, чтобы высказывать правильные суждения о наших современниках. Проверка может быть здесь произведена двояко. Влияние произвола уменьшается, и вопрос ставится уже перед верховным судом. Здесь одновременно подвергаются испытанию как правило, так и его применение, и если невозможно достигнуть соглашения, то спорный вопрос по крайней мере точно формулируется.

В особенности нам бы хотелось, чтобы правильность наших суждений проверил современный нам художник, и прежде всего такой, о произведениях которого мы бы попутно что-нибудь высказали. Ибо каждый, кто достоин имени художника, принужден в наше время на основании работы и собственных размышлений составить себе если не теорию, то известный свод теоретических рецептов, во многих случаях вполне пригодных для домашнего употребле-



ния. Но мы не раз замечали, что он при этом возводит в закон максимы, наиболее соответствующие его таланту, его склонностям и навыкам. Он подчиняется общей человеческой судьбе. Сколько людей поступают таким же образом в других областях! Однако, с легкостью и без лишних усилий приводя в движение лишь то, что в нас заложено, мы от этого нисколько не развиваемся. Любой художник, как и любой человек, существо единичное и всегда склоняющееся в одну какую-либо сторону. Поэтому человек должен научиться по мере возможности воспринимать и то, что теоретически и практически противоречит его натуре. Человек, склонный к легкости, пусть ищет серьезности и строгости, серьезный — да удержит в своей душе образ легкости и веселья, мощный — образ изящества, изящный — образ мощи, и он тем вернее разовьет свою природу, чем дальше, казалось бы, от нее уклонился. Каждое искусство требует всего человека, а наивысшая его ступень — все человечество.

Занятие изобразительным искусством требует технических навыков, и поэтому вполне правомерно, что обучение юного художника на первых порах начинается с техники; но зато остальное его воспитание обычно остается в пренебрежении, хотя оно нуждается в большей тщательности, чем воспитание других людей, имеющих возможность черпать опыт из самой жизни. Общество быстро переделывает грубого человека в вежливого, деловая жизнь — самого доверчивого в осторожного; литературные работы, проникающие через печать в самую широкую публику, повсюду встречают отпор и критическую оценку; лишь художник, занимающийся пластическим искусством, большей частью замкнут в стенах своей одинокой мастерской; он имеет дело почти исключительно с тем, кто ему дает заказ и ему платит, с публикой, часто руководящейся лишь болезненной впечатлительностью, со знатоками, которые вселяют в него одно беспокойство, и с площадными крикунами, восхваляющими каждую новизну в таких не-

сдержанных и велеречивых славословиях, что их с лихвой хватило бы на то, чтобы ими почтить все лучшее из созданного искусством.

Однако пора кончать это введение, чтобы оно, вместо того чтобы предшествовать труду, не забегало бы вперед и его не предвосхищало. Мы потратили наш труд только на то, чтобы обозначить точку, от которой намерены исходить; насколько нам удастся ее развить и расширить — покажет будущее. Мы надеемся вскоре заняться теорией и критикой поэтического искусства; но и все то, что может дать нам жизнь вообще, путешествия и даже события дня, не будет оставлено без внимания, поэтому еще несколько слов об одном важнейшем обстоятельстве настоящего момента.

Для развития художника, для наслаждения любителя имело всегда величайшее значение место, где находится произведение искусства; было время, когда они, не говоря о незначительных перемещениях, по большей части не покидали своих мест; ныне же произошла большая перемена, которая будет иметь значительные последствия для искусства как в целом, так и с точки зрения более частной.

Мы имеем сейчас, быть может, больше чем когда-либо повод рассматривать Италию как единый, великий художественный организм, каким он был еще так недавно. Как только будет возможным дать о нем общее представление, станет вполне ясным, что теряет мир в настоящее время, когда столько частей отрывается от этой великой и древней целостности.

Что погубило в самом акте этого отторжения, останется тайной навеки, но описание того нового художественного тела, которое образуется в Париже, станет возможным уже через несколько лет. Метод, к которому следует прибегать художнику и любителю искусств для ознакомления с сокровищами Франции и Италии, здесь будет подробно изложен; при этом мы обсудим важный и большой вопрос:

что надлежит сделать другим нациям, в особенности немцам и англичанам, чтобы в эти времена рассеяния и утрат с истинным чувством вселенского гражданства, нигде не проявляющимся столь ярко, как в искусствах и в науке, собрать разнообразные сокровища искусств, имеющиеся у них в разбросанном виде, сделать их общим достоянием и помочь создать идеальное художественное тело, которое, быть может, вознаградит нас со временем за то, что в настоящее время разрывают на наших глазах, если и не совершенно отрывают от нас.

Вот и все, что нам хотелось бы сказать о цели нашего издания, которому мы желаем как можно больше серьезных и благожелательных участников.

## О ЛАОКООНЕ

(1798)

Подлинное произведение искусства, подобно произведению природы, всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным. Мы на него смотрим, мы его воспринимаем, оно на нас воздействует, но не может быть познано; тем более не могут быть выражены словами его сущность, его достоинства. Все то, что здесь говорится о Лаокооне, насколько не берется исчерпать этот предмет и написано скорее по поводу этого превосходного произведения, чем о нем самом. Мы надеемся, что группа Лаокоона вскоре опять будет поставлена так, что каждый ценитель сможет наслаждаться ею и на свой лад о ней рассуждать.

Когда хочешь говорить о прекрасном произведении искусства, почти необходимо говорить об искусстве в целом; ибо в нем содержится все искусство, и каждый может соответственно своим способностям развить из единичного общее. Поэтому и мы здесь начнем с некоторых обобщений.

Все произведения высокого искусства занимают изображение человеческой природы; пластические искусства

изображают человеческое тело. Здесь мы будем говорить только о последних.

Искусство многоступенно, и на каждой из его ступеней может появиться отличный художник, совершенное же произведение охватывает все свойства искусства, которые обычно существуют раздельно.

Величайшие произведения искусства из тех, которые мы знаем, открываются нам в качестве *живых высокоорганизованных натур*. Мы ожидаем здесь прежде всего знания человеческого тела, всех его частей и пропорций внутренних и внешних назначений — наиболее общих форм и движений.

*Характеры.* Знание положений этих частей в статике и в действии. Качества обособляются и выступают раздельно, — так складываются характеры, и благодаря этому различные произведения искусства могут быть поставлены в достаточно определенные соотношения друг с другом, совершенно так же как и отдельные части группового произведения. Предмет находится: *в спокойствии или в движении*. Произведение или его части могут быть изображены либо существующими как бы только для самих себя, спокойно, свидетельствующими о своем бытии, либо в движении, в действии, страстными, полными выражения.

*Идеал.* Для того чтобы достичь его, художник нуждается в глубоком, основательном, неослабевающем чувстве, к которому, однако, должно присоединиться еще и более высокое чувство, для того чтобы он мог обозреть предмет во всем его объеме, найти момент величайшей его выразительности и, следовательно, вознести его над ограниченной действительностью, для того чтобы в идеальном мире придать ему пропорции, границы, реальность и достоинство.

*Обаяние.* Но самый предмет подчинен чувственным законам искусства, а именно: порядку, ясности, симметрии, контрасту и т. п., благодаря чему он становится прекрасным для глаза, а это и значит обаятельным.

*Красота.* Далее, он подчинен закону внутренней духовной красоты, возникающей из пропорций, которым человек, призванный изображать и создавать прекрасное, умеет подчинить все, даже крайности.

Теперь, когда я в предыдущем уже назвал условия, которых мы требуем от произведения высокого искусства, я могу, в немногих словах выражая многое, сказать, что наша группа соблюдает их сполна, более того, что из нее одной можно было бы целиком развить их.

Мне не нужно доказывать, что она свидетельствует о знании человеческого тела, знании характерного в нем, выразительности и страсти. Как величественно и идеально трактован объект, выясняется из последующего. Никто не поколеблется назвать это произведение прекрасным, кто поймет то чувство меры, с которым здесь изображены крайности физического и духовного страдания.

Зато многим покажется парадоксальным, если я стану утверждать, что эта группа в то же время и обаятельна. Итак, обо всем этом несколько слов.

Каждое произведение искусства должно быть прежде всего произведением искусства, а таковым оно может быть лишь благодаря тому, что зовется чувственной красотой или обаянием. Древние, весьма далекие от современного безумия считать, что произведения искусства снова должны принять облик произведений природы, утверждали художественную мощь своих произведений, подчиняя их части известному порядку; они помогали глазу проникать в эти соотношения, прибегая к симметрии, и таким образом делали запутанное произведение вразумительным. Стремление художников к равномерному распределению масс и в особенности к приданию конечностям отдельных фигур в групповом произведении уравновешенного положения было весьма продуманным и удачным; так что каждое произведение искусства, даже абстрагированное от содержа-

ния, когда в отдалении видны только его контуры, все еще кажется глазу драгоценностью. Старинные вазы дают нам сотни примеров такой очаровательной группировки; и было бы, пожалуй, вполне возможно на каждой ступени — от статичной вазовой группы до необычайно подвижной группы Лаокоона — приводить примеры симметрически художественных, радующих глаз композиций. Поэтому я еще раз позволю себе повторить, что группа Лаокоона наряду с другими признанными ее достоинствами в то же время является образцом симметрии и разнообразия, спокойствия и движения, контрастов и постепенных переходов, которые то чувственно, то духовно представляются обозревателю и в совокупности, невзирая на высокий пафос зрелища, создают приятное впечатление, красотой и прелестью смягчая бурю страдания и страсти.

Большим достоинством произведения искусства является его самоудовлетворенность и замкнутость. Спокойный предмет свидетельствует только о своем существовании и, следовательно, ограничен собою и замкнут в себе. Юпитер с громовой стрелой на груди, Юнона, покоящаяся в величии и женском достоинстве, углубившаяся в себя Минерва — предметы, не имеющие соприкосновения с внешним миром, они покоятся в себе, замкнуты собою и являются первыми излюбленными объектами искусства ваяния. Но в великодушном кругу мифического искусства, в котором существуют и покоятся отдельные самостоятельные натуры, имеются и другие, меньшие подразделения, где отдельные образы задуманы и выполнены в непосредственном соотношении с другими. Например, девять муз и предводительствующий ими Аполлон; каждая из них задумана и выполнена по-своему, но в целом многоликом хоре она становится еще интереснее. Когда искусство переходит к изображению значительных страстей, оно может идти по следующему пути: либо являя нам круг образов, связанных между собой страстным отношением, как, например, Ниобея с детьми, преследуемая Аполлоном и Дианой; либо же показывая нам в одном про-

изведении и движение и вызвавшую его причину. Здесь достаточно вспомнить о прелестном мальчике, извлекающем занозу из ноги, о борцах, о двух группах фавнов и нимф в Дрездене и о живой, великолепной группе Лаокоона.

Ваянию по праву отводится столь высокое место, ибо оно может и должно вознести изображение на высочайшую его вершину, ибо оно освобождает человека от всего несущественного в нем. Так и с этой группой — Лаокоон только имя; художники освободили его от всего национально-тroyанского, от священнического сана, от всех поэтических и мифологических придатков; в нем нет ничего от того, что приписывает ему сказание, мы видим только отца и его двух сыновей в беде — одолеваемых двумя опасными змеями. Да и они здесь даны отнюдь не как ниспосланные богом необычайные, мстящие, карающие существа, но и обликом и движениями похожи на обычных змей, достаточно мощных, чтобы одолеть нескольких человек. В соответствии со своей природой они подползают, обвивают их и сжимают, и только потом одна из змей, обзлившись, вонзается в тело Лаокоона. Не знай я всего дальнейшего значения этой группы и привел бы мне пояснять ее, я назвал бы ее трагической идиллией. Отец спал рядом со своими сыновьями, их обвинили змеи, и, просыпаясь, они стремятся вырваться из живой сети.

В высшей степени значительно это произведение искусства как изображение определенного момента. Если произведение пластического искусства должно действительно как бы двигаться перед глазами, то оно должно изображать проходящий момент; незадолго до него ни одна часть этого целого не может находиться в том же положении и немедленно после него каждая часть принуждена это положение изменить; благодаря этому такое произведение миллионам зрителей всегда будет казаться живым.

Для того чтобы лучше понять внутреннюю силу Лаокоона, следует встать перед ним на известном расстоянии с закрытыми глазами, затем открыть и тотчас же закрыть их

снова. Тогда мы увидим весь мрамор как бы в движении; перед тем как снова открыть глаза, невольно возникнет опасение найти всю группу видоизменившейся. Я бы назвал ее замершей молнией, волной, окаменевшей в тот миг, когда она ударяет о берег. Такое же впечатление создается, когда видишь эту группу ночью, освещенную факелами.

Величайшая мудрость заключается в известной градации изображения этих трех фигур; у старшего сына опутаны только конечности, второй многократно обвит змеей, особенно скручена у него грудь; движением правой руки он пытается захватить воздух, левой осторожно отгибает назад голову змеи, не давая ей обернуть еще одно кольцо вокруг его груди; она уже готова ускользнуть и еще *отнюдь его не кусает*. Отец же, напротив, стремится силой высвободить себя и детей из этих объятий; он сжимает вторую змею, и, разъяренная, она кусает его в бедро.

Для того чтобы объяснить позу отца в целом и положение каждой части его тела в отдельности, мне кажется наилучшим признать внезапное чувство боли главной причиной всего движения. Змея еще не укусила, но вот уже кусает, и как раз в мягкую часть тела, чуть повыше бедра. Положение головы змеи после реставрации уже по-настоящему не передавало момент укуса, по счастью, остатки обеих челюстей еще сохранились в задней половине статуи. Будем надеяться, что и при нынешнем прискорбном перемещении они останутся целы. Змея поражает несчастного в ту часть тела, где человек чувствителен ко всякому прикосновению и даже малейшее щекотание приводит к тому движению, которое здесь вызвано ранением: тело отпрянуло в противоположную сторону, живот втягивается, плечо придавлено книзу, грудь вздымается, голова склоняется к пораненной стороне; так как в скрученных змеями ногах и руках, подъятых в борьбе, еще сохраняется нечто от предшествующего положения или действия, то возникает общее впечатление стремительности и порыва, действенности и страдания, напряжения и покорности, которое, пожалуй, не было бы



возможным ни при каких других условиях. Теряешься в изумлении перед мудростью художников; стоит только попытаться представить себе укус перенесенным на другое место, и все положение изменяется, а вообразить его более соответствующим замыслу — невозможно. Итак, вот основное положение: художник изобразил чувственное действие и показывает чувственную же причину его. Точка укуса, я повторяю это, определяет движения членов в настоящий момент: стремительный порыв к бегству в нижней части тела, втянутый живот, рвущаяся вперед грудь, вдруг поникшее плечо и голова, более того, все черты лица кажутся мне определенными этим мгновенным, болезненным, неожиданным прикосновением.

Но я далек от намерения дробить единство человеческой природы, отрицать воздействие внутренних сил этого великолепного сложного человека, недооценивать порыва и страданий большого характера. И я вижу, как испуг, страх, ужас и отеческая нежность пробегают по этим жилам, вздымаются в этой груди, бороздят его лоб; я охотно признаю, что наряду с чувственным достигло здесь вершины своего изображения и духовное страдание; не нужно только слишком поспешно переносить действие, оказываемое на нас этим произведением искусства, на само произведение, главное же, не надо усматривать действия яда в этом теле, которого в данный момент только коснулись зубы змеи; не надо считать смертельной борьбу этого великолепного, стремительного, здорового, лишь слегка пораненного тела. Да будет мне позволено сделать здесь замечание, весьма существенное для пластического искусства: самое патетическое выражение, которое может быть изображено им, витает в переходе одного состояния в другое. Попробуем представить себе, как бегаёт, прыгает и резвится веселое дитя, вкладывая в это всю свою энергию, всю радость жизни, и как затем его неожиданно поражает резкий удар, полученный от товарища по игре, или какая-нибудь другая физическая или моральная боль. Как электрический ток, сообщается всем чле-

нам это новое ощущение, и такой внезапный переход в высшей степени патетичен, это контраст, о котором без соответствующих наблюдений нельзя составить себе представления. Здесь уже явно действует как физическое, так и духовное начало человека. Если при таком переходе еще сохраняется отчетливый след предыдущего состояния, то возникает прекраснейший объект для пластического искусства, подобно Лаокоону, где в одном мгновении объединены порыв и страдание. Так, например, прекрасной патетической статуей было бы изображение Эвридики в момент, когда она, веселая, проходит по лужайке с сорванными цветами в руках и вдруг наступает на змею, которая жалит ее в пятку; в особенности если бы двойное состояние ее веселого бега и остановки, вызванной внезапной болью, могло бы быть передано не только упдающими цветами, но положением всех членов и колышущимися складками одежды.

Теперь, когда мы в этом смысле уяснили себе главную фигуру, мы сможем свободным и верным взором окинуть соотношения, градации и контрасты всех отдельных частей разбираемого нами произведения.

Выбранный здесь объект — один из самых удачных, который только можно себе представить. Люди в борьбе с опасными животными, и притом животными, действующими не как единая мощь или масса, угрожающая с одной какой-то стороны и требующая объединенного сопротивления, но как отдельные силы, способные благодаря растянутому строению своих тел парализовать трех человек, почти не причиняя им увечья. Благодаря тому, что здесь изображается момент остолбенения, над целым при всей его великой действенности простирается известный покой и гармония. Действия змей даны в соответствующих градациях. Одна только обвивается, другая взбешена и ранит своего противника. Изображения всех трех людей также в высшей степени мудро выбраны: сильный, хорошо сложенный мужчина, но уже оставивший позади годы наибольшей энергии и менее способный к сопротивлению боли и страданию.

Стоит только представить себе на его месте крепкого юношу, и группа потеряет всю свою ценность. Вместе с ним страдают два мальчика, которые не только меньше его, но и изображены в уменьшенных пропорциях, опять-таки два организма, восприимчивых к боли.

Младший сопротивляется слабо, он испуган, но не ранен, отец сопротивляется мощно, но безуспешно, его борьба приводит, скорее, к обратным результатам. Он раздражает своего противника, и ему наносится рана. Старший сын опутан меньше других, он не чувствует ни стеснения, ни боли, испуганный внезапным ранением и движением отца, он вскрикивает, пытаясь сбросить с ноги хвост змеи: здесь, следовательно, перед нами только наблюдатель, свидетель и соглядатай действия — и таким образом произведение завершено.

То, что я затронул здесь мимоходом, мне хочется подчеркнуть еще раз: все три фигуры выражают двойное действие и преданы в высшей степени разнообразным занятиям. Младший сын, подняв правую руку, стремится создать себе приток воздуха, левой же оттесняет голову змеи, он тщится облегчить беду настоящего момента и предотвратить еще большую; высшая степень действия, остающаяся ему в его плененном положении.

Отец хочет отбиться от змей, тело его отпрянуло перед неожиданным укусом. Старший сын ужасается движению отца и пытается высвободиться от только слегка обвивающей вокруг него змеи.

Выше мы уже отметили вершину изображаемого момента как большое достоинство этого произведения искусства, здесь же нам надо еще особо поговорить об этом.

Чтобы при рассмотрении этого момента яснее увидеть его нарастание, мы предположили, что это обычные змеи обвили во время сна отца и его сыновей. Первые мгновения этого объятия уже таят в себе роковую развязку, но незначительны для искусства. Пожалуй, было бы возможно избразить юного Геркулеса, обвитого змеями во время сна,

все тело и спокойствие которого нам показали бы, чего следует ждать от его пробуждения.

Но мы пойдем дальше и, так или иначе, представим себе отца вместе со своими детьми, опутанного змеями, и тогда все же сыщется только один момент, представляющий величайший интерес: когда эти объятия уже сделали беспомощным одно тело, когда другое еще способно сопротивляться, но уже поранено, третьему же еще остается надежда на спасение.

В первом положении находится младший сын, во втором — отец и в третьем — старший сын. Попробуйте же найти другую ситуацию, попробуйте-ка распределить роли иначе, чем они распределены здесь.

Если мы вообразим себе весь ход действия от самого начала и признаем, что в настоящую минуту оно достигло высшей своей точки, и если мы тут же обдумаем все предшествовавшие и последующие мгновения, то тотчас же убедимся, что вся группа должна изменить свое положение, что нельзя подыскать ни одного момента, равного этому по своей художественной ценности. Змея, скрутившая младшего сына, не душит его, она его и не кусает, что неминуемо произошло бы, если б он в своем беспомощном состоянии рассердил ее. Оба эти варианта невыносимы, ибо являются тем последним моментом, который не должен быть воображаем. Что касается отца, то либо змея должна укусить его еще и в другие места, отчего все его тело изменит свое положение, а первые укусы либо потеряются для зрителя, или, если их все же изобразят, станут внушать отвращение; либо остается предположить, что змея обернулась и нападает на старшего сына; в этом случае последний будет занят самим собою и все происходящее потеряет свидетеля, последний проблеск надежды исчезнет из группы и она станет уже не трагическим, а ужасающим зрелищем. Отец, здесь самодовлеющий образ величия и страдания, должен был бы обернуться к сыну и превратиться в соучаствующую, второстепенную фигуру.

У человека перед лицом своих и чужих страданий имеются три вида восприятия: боязнь, ужас и сострадание, робкое предвидение грядущей беды, неожиданное познание страдания настоящего момента и участие в продолжающемся или уже прошедшем; все три этих вида восприятия изображены в нашем произведении и возбуждаются им в надлежащих градациях.

Пластическое искусство, всегда трактующее мгновение, избирая патетический объект, неизменно устремляется к объекту, способному возбуждать ужас; поэзия же, напротив, придерживается таких, которые вызывают боязнь и сострадание. В группе Лаокоона страдания отца пробуждают ужас, и притом в высшей его степени, в этом произведении искусство ваяния достигло своей вершины. Однако частично для того, чтобы охватить круг всех человеческих чувств, частично же, чтобы смягчить впечатление ужаса, искусство стремится здесь возбудить и сострадание к положению младшего сына и боязнь за старшего, одновременно оставляя для него и надежду.

Так благодаря разнообразию художники внесли известное равновесие в свою работу, смягчили и возвысили воздействия воздействиями и завершили произведение как некое духовное и в то же время чувственное целое.

Достаточно. — Мы смело можем утверждать, что это произведение полностью исчерпало свой объект и счастливо выполнило все условия искусства.

Оно нас учит тому, что если мастер и может внедрить свое чувство прекрасного в простые и спокойные объекты, то это чувство все же обнаруживается в своей величайшей энергии и достоинстве лишь тогда, когда оно доказывает свою подлинную силу, создавая разнообразные характеры и смиряя и сглаживая скрытые порывы человека в отображениях искусства.

В дальнейшем мы дадим более подробное описание статуй, известных под названием «Семейство Ниобеи», так же как и группы Фарнезского быка; они принадлежат к тем не-

многим патетическим изображениям, которые сохранились от ваяния древних.

Художники новейшего времени, выбирая подобные объекты, обычно терпели неудачу. Когда изображается Милон с руками, защемленными в трещине дерева, подвергающийся нападению льва, то искусство будет тщетно пытаться создать из этого произведение, способное вызвать чистое участие. Двойная боль, напрасные усилия, беспомощное состояние, известная упадочность могут возбудить лишь отвлечение в зрителе, если не оставят его совсем безучастным.

И, наконец, еще одно слово об отношении этого объекта к поэзии.

В высшей степени несправедливо по отношению к Вергилию и к искусству поэзии в целом хотя бы на одно мгновение сравнивать законченное, мастерское произведение скульптуры с эпизодической трактовкой этого сюжета в «Энеиде». Когда несчастный, изгнанный Эней вынужден сам рассказывать о непростительной глупости, которую совершил он и его соотечественники, пожелав увести в свой город пресловутого коня, то поэт должен думать лишь о том, как оправдать этот поступок. На этом все и построено, а история Лаокоона помещена здесь как некий риторический аргумент, в котором даже известное преувеличение, поскольку оно вполне целесообразно, заслуживает полнейшего одобрения. Там чудовищные змеи выходят из моря с кровавыми гребнями на головах, устремляются на сыновей жреца, который осмелился нанести удар коню, опутывают их, кусают, обливают ядовитой слюной; затем обвивают и скручивают грудь и шею поспешающего на помощь отца и торжествующе вздымают головы, пока несчастный в их тугих объятиях тщетно вызывает о помощи. Народ приходит в ужас и в смятении бежит от этого зрелища, никто больше не осмеливается быть патриотом, и слушатель, испуганный необычайной и отвратительной историей, охотно соглашается, что конь должен быть введен в город.

Итак, у Вергилия история Лаокоона является только средством для достижения высших целей, и еще большой вопрос, является ли само по себе это происшествие достойным объектом поэзии.

## О ПРАВДЕ И ПРАВДОПОДОБИИ В ИСКУССТВЕ (1797)

На сцене одного немецкого театра изображалось овальное, имеющее форму амфитеатра здание, в ложах которого были нарисованы зрители — так, как будто они принимали участие в происходящем внизу. Иные, подлинные зрители в партере и в ложах были этим весьма недовольны и даже обиделись на то, что им намеревались навязать нечто столь неправдивое и неправдоподобное. По этому поводу возник разговор, приблизительное содержание которого и излагается здесь:

Защитник художника. Давайте-ка посмотрим, не удастся ли нам как-нибудь сговориться друг с другом.

Зритель. Я не могу постичь, каким образом вы собираетесь оправдать подобное представление.

Защитник. Но ведь, не правда ли, когда вы идете в театр, вы не ожидаете, чтобы все разыгрывающееся на сцене было правдивым и настоящим?

Зритель. Нет! Но я стремлюсь, чтобы мне по крайней мере все *казалось* правдивым и настоящим.

Защитник. Простите, если я позволю себе, вопреки вашему признанию, утверждать, что вы ни в коем случае не стремитесь к этому.

Зритель. Это странно! Если бы я не стремился к этому, то к чему были бы все усилия декоратора проводить линии так, чтобы точнейшим образом следовать законам перспективы и тщательно воссоздавать все предметы. К чему было бы изучать костюмы разных эпох? К чему допускать огромные расходы на то, чтобы сделать их достаточно вы-

держанными, как не для того, чтобы перенести меня в те отдаленные времена? Почему больше всего прославляют того актера, который правдивее других передает чувства, который речью, движениями, жестом ближе подходит к действительности и создает иллюзию, будто я вижу не подражание, а действительное происшествие?

Защитник. Вы отлично передаете свое восприятие, но, видно, труднее, чем вы думаете, достаточно ясно понять, что именно нами воспринимается. А что вы скажете, если я вам возражу, что все театральные представления отнюдь не кажутся вам правдивыми, что они разве только имеют видимость правдивого?

Зритель. Я скажу, что вы пускаетесь в такие тонкости, которые есть не что иное, как игра слов.

Защитник. А я возьму на себя смелость возразить вам, что, когда мы говорим о проявлениях нашего духа, никакие слова не могут оказаться достаточно нежными и тонкими, и что даже сами каламбуры этого рода указывают лишь на известную потребность духа, который пытается, когда нам не удается достаточно точно выразить то, что происходит в нас, оперировать контрастами, с разных сторон подойти к вопросу и таким образом добраться до сути дела.

Зритель. Хорошо же! Только объясняйтесь, пожалуйста, яснее и, если можно, наглядными примерами.

Защитник. Мне нетрудно будет обернуть их в свою пользу. Например, когда вы бываете в опере, разве вы не ощущаете живого, полного удовольствия?

Зритель. Когда там все достаточно гармонично, — одно из полнейших, которые мне известны.

Защитник. А когда эти милые люди там на подмостках, встречаясь, приветствуют друг друга пением, поют пьесу, которые получают, пением выражают свою любовь, свою ненависть, все свои страсти, с пением дерутся и с пением же умирают, можете ли вы сказать, что весь спектакль или хотя бы часть его кажется вам правдивой? Или, позво-



лю себе сказать, обладает хотя бы видимостью правдивости?

Зритель. А ведь действительно, когда подумаешь, то вряд ли можно это утверждать. Из всего перечисленного, действительно, ничто не кажется мне правдивым.

Защитник. И все же вы при этом испытываете наслаждение и вполне довольны.

Зритель. Без сомнения. Я еще прекрасно помню, как когда-то оперу пытались осмеять за ее грубое неправдоподобие и как я, несмотря на это, всегда испытывал, посещая ее, величайшее наслаждение и ощущаю его тем больше, чем богаче и совершеннее она становится.

Защитник. А не чувствуете ли вы себя и в опере введенным в заблуждение?

Зритель. В заблуждение? Я бы не употребил этого слова — и да и нет!

Защитник. Но вы здесь впадаете в полнейшее противоречие, которое, пожалуй, похуже игры слов.

Зритель. Только будьте спокойнее; мы уж добьемся ясности.

Защитник. Как только мы добьемся ясности, мы придем к соглашению. Не разрешите ли задать вам несколько вопросов, чтобы сдвинуться с точки, на которой мы с вами остановились?

Зритель. Это даже ваш долг, *довопрошали* меня до такой путаницы, так и *выспрашивайте* меня из нее обратно.

Защитник. Итак, следовательно, то впечатление, которое создает опера, вы неохотно назовете заблуждением?

Зритель. Неохотно, и все же это род его, нечто весьма к нему приближающееся.

Защитник. Не правда ли, вы почти забываете самого себя?

Зритель. Не почти, а совершенно, когда вся опера или хотя бы часть ее действительно прекрасны.

Защитник. Вы бываете восхищены?

Зритель. Со мной это случалось неоднократно.

Защитник. А не скажете ли, при каких именно обстоятельствах?

Зритель. Этих случаев было так много, что мне тяжело их и перечислить.

Защитник. И все же вы на это уже ответили: конечно, больше всего, когда все находится в известной гармонии.

Зритель. Без сомнения.

Защитник. И что же, такое совершенное исполнение гармонизирует само с собой или с каким-либо другим продуктом природы?

Зритель. Безусловно, само с собой.

Защитник. А гармония ведь дело искусства.

Зритель. Разумеется.

Защитник. Мы только что установили, что в опере не существует известного рода правды, мы утверждали, что она изображает то, подражанием чему, по-видимому, является, отнюдь не правдоподобно; но можем ли мы отрицать в ней внутреннюю правдивость, проистекающую от завершенности произведения искусства?

Зритель. Если опера хороша, то она, конечно, является как бы маленьким мирком для себя, в котором все совершается по известным законам и который требует, чтобы о нем судили по его собственным законам, ощущали бы его соответственно с его собственными качествами.

Защитник. А разве из этого не следует, что правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же и что художник ни в коем случае не должен, не вправе даже стремиться к тому, чтобы его произведение казалось новым произведением природы.

Зритель. Но оно так часто кажется нам произведением природы.

Защитник. Не смею отрицать. Но могу ли я об этом высказаться откровенно?

Зритель. Почему бы и нет? Ведь на сей раз нам не до комплиментов.

Защитник. Тогда я позволю себе сказать: только совсем невежественному зрителю произведение искусства может показаться произведением природы, но ведь и такой дар и люб художнику, хотя бы он и стоял на низшей ступени. К сожалению, правда, только до тех пор, пока художник к нему снисходит, ибо он никогда не сумеет подняться ввысь вместе с подлинным художником, когда тот воспарит по воле гения и завершит свое произведение во всем его объеме.

Зритель. Хоть и странно, но занятно послушать.

Защитник. Вы бы неохотно все это слушали, если бы сами не достигли уже более высокой ступени.

Зритель. Дайте же теперь и мне попробовать упорядочить все то, что мы обсудили, позвольте и мне занять место вопрошающего.

Защитник. Весьма охотно.

Зритель. Вы говорите, что только невежде произведение искусства может показаться произведением природы?

Защитник. Разумеется, вспомните о птицах, которые слетались к вишням великого мастера.

Зритель. А разве это не доказывает, что фрукты были превосходно написаны?

Защитник. Отнюдь нет, скорее, это доказывает, что любители были настоящими воробьями.

Зритель. И все же я не могу не назвать такое произведение превосходным.

Защитник. Рассказать вам один анекдот поновее?

Зритель. Я слушаю анекдоты охотнее, чем резонерствование.

Защитник. Один великий естествоиспытатель держал среди других домашних зверей обезьяну, которая однажды исчезла. Лишь после долгих поисков ему удалось обнаружить ее в библиотеке. Животное сидело на полу, разбросав вокруг себя гравюры из одного непереплетенного естественноисторического труда. Пораженный этим рвением к науке, хозяин приблизился и, к вящему своему удивлению и доса-

де, увидел, что лакомка выгрызла всех жуков, которые были изображены на картинках.

Зритель. Анекдотец довольно забавный.

Защитник. И подходящий к случаю, я надеюсь? Не поставите же вы эти раскрашенные картинки вровень с произведениями великого мастера?

Зритель. С трудом!

Защитник. А обезьяну не задумаетесь причислить к невежественным зрителям?

Зритель. Да и жадным к тому же. Вы навели меня на странную мысль! Не потому ли невежественный любитель требует натуральности от произведения, чтобы насладиться им на свой часто грубый и пошлый лад?

Защитник. Я полностью придерживаюсь этого мнения.

Зритель. И поэтому вы утверждаете, что художник, работая на подобные потребности, унижает себя?

Защитник. Это мое твердое убеждение!

Зритель. Но я еще продолжаю ощущать здесь какое-то противоречие. Вы только что, да и прежде оказали мне честь причислить меня по крайней мере к полуобразованным любителям.

Защитник. К любителям, которые стоят на пути, чтобы сделаться знатоками.

Зритель. Но тогда скажите, почему же и мне совершенное произведение искусства кажется произведением природы?

Защитник. Потому что оно гармонирует с лучшими сторонами ваших природных данных, потому что оно сверхъестественно, но не вне естества. Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы. Но так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно — над природой. Оно поддается восприятию только духа, зачатого и развивавшегося в гармо-

нии, а тот в свою очередь находит в произведении нечто прекрасное, законченное в себе и вполне соответствующее его природе. Заурядный любитель не имеет об этом понятия и относится к произведению искусства как к вещи, которую он встречает на рынке, но подлинный любитель видит не только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует потребность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением, чувствует, что должен собрать себя, отделаться от рассеянной жизни, жить одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование.

Зритель. Отлично, мой друг, и мне знакомы ощущения, вызываемые картинами, театром, иными видами поэзии, и я чувствовал приблизительно то, что вы требуете от воспринимающего. В будущем я стану еще внимательнее относиться и к себе и к произведениям искусства; но, очнувшись, я вижу, как далеко мы ушли от того, что послужило поводом к нашей беседе. Вы хотели заставить меня принять этих намалеванных зрителей в нашей опере; но я и теперь не вижу, хотя я и согласился с вами в остальном, каким образом вам удастся защитить еще и эту вольность и под какой рубрикой вы заставите меня признать уместными этих намалеванных участников.

Защитник. По счастью, опера будет повторена сегодня, и вы, вероятно, не захотите пропустить ее.

Зритель. Ни в коем случае.

Защитник. А намалеванные люди?

Зритель. Не отпугнут меня. Я не воробей.

Защитник. Мне остается пожелать, чтобы взаимный интерес в ближайшее же время снова свел нас.

## «ОПЫТ О ЖИВОПИСИ» ДИДРО

ПРИЗНАНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

(1799)

Почему так бывает, что, несмотря на настоятельные призывы и просьбы, мы так неохотно решаемся написать целостную работу или подготовить лекцию о предмете, с которым достаточно хорошо знакомы? Уже все продумано, материал подобран и приведен в порядок, удалившись, насколько удастся, от всех развлечений, берешь в руки перо и все же медлишь начать.

В это мгновение входит друг, а может быть, и некто вовсе незнакомый. Он приходит неожиданно, нам это кажется помехой, отвлекающей от дела, но вот разговор неприметно поворачивается именно к тому, что нас занимало, и пришелец либо оказывается нашим единомышленником, либо высказывает противоположные убеждения. Он может знать лишь часть того, что, как мы считаем, нам известно лучше, либо, напротив, он расширяет наши собственные представления благодаря своему более глубокому взгляду, обостряет наши чувства своей пристрастностью. И тогда быстро исчезает все, что нам раньше мешало. Мы оживляемся, мы слушаем и возражаем. Мнения собеседников то идут рядом, то скрещиваются; разговор колышется в разные стороны, но каждый раз возвращается все к тому же, пока не будет пройден, не будет завершен весь круг. И тогда собеседники расстаются, чувствуя, что в этот день уже больше нечего сказать друг другу.

Но такая беседа не помогла ни статье, ни готовящейся лекции. Настроение исчерпалось. Вот если бы стенографист записал только что отшумевший разговор. С удовольствием припоминаются необычные повороты диалога и как все возражения и подтверждения, различия и совпадения взглядов, то двигаясь окольными путями, то возвращаясь, в конце концов описали и определили все в целом; после этого любое

одностороннее изложение, как бы полно и методично построено оно ни было, представляется нам унылым и чопорным.

Это, должно быть, проистекает из того, что человек — это не поучающее, а живое, деятельное и воздействующее на других существо. Мы обретаем радость лишь в действии и противоборстве. Так в счастливые дни возник и этот перевод со всеми сопровождающими его примечаниями.

В то самое время, когда я собирался в соответствии со своими взглядами написать общее введение к изобразительному искусству, мне случайно попал в руки «Опыт о живописи» Дидро. Я вновь стал с ним беседовать, я порицаю его, когда он удаляется от пути, который я считаю правильным, я радуюсь, когда мы с ним опять согласны, я ревниво дивлюсь его парадоксам, наслаждаюсь живостью его наблюдений, ход его мыслей меня увлекает, спор становится резким, и последнее слово, конечно, остается за мной, поскольку мой противник — покойник.

И вновь я возвращаюсь к самому же себе. И тогда я замечаю, что эта работа написана тридцать лет тому назад, что парадоксальные утверждения направлены главным образом против педантичных маньеристов французской школы, что тех мишеней больше не существует, и для этой маленькой статьи требуется прежде всего историк-толкователь, а не противник.

Но вскоре я опять сознаю, что его принципы, которые он провозглашает столь же талантливо, сколь и риторически-софистически изощренно и дерзко, больше для того, чтобы потревожить носителей и сторонников старых форм и вызвать революцию, чем для воздвижения нового здания искусства, и вспоминаю, что его взгляды, которые должны были некогда лишь располагать к переходу от манерности, рутины, педантизма к прочувственному, основанному на мастерстве и свободомыслящему искусству, в новейшее время все еще сохраняют призрачное существование как некие теоретические принципы, весьма желанные для поощрения легкомысленной практики... И тогда я нахожу, что мое рвение

все же уместно, ибо мой противник уже не покойный Дидро. Не его в известном смысле уже устаревшая статья, а те, кто препятствует настоящему развитию революции и искусств, — которую он в значительной мере подготовил, — тогда как они ползают по обширной плоскости дилетантизма и халтуры между искусством и природой и столь же мало способствуют основательному познанию природы, сколь и обоснованной творческой деятельности в искусстве.

Пусть же этот разговор, ведущийся на рубеже между царствами мертвых и живых, поможет укрепить дорогие нам взгляды и принципы в сознании всех серьезных людей.

#### Первая глава

#### МОИ ПРИЧУДЛИВЫЕ МЫСЛИ О РИСУНКЕ

«В природе нет ничего неправильного. Всякая форма, прекрасная или безобразная, обоснованна, и все, что существует, именно таково, каким оно должно быть».

В природе нет ничего непоследовательного. Каждая форма, будь она прекрасна или уродлива, имеет свою определяющую причину, и среди всех известных нам органических творений нет ни одного, которое не было бы таким, каким оно может быть.

Так, во всяком случае, нужно было бы переделать первый параграф, чтобы он вообще что-то значил. Дидро уже с самого начала вносит путаницу в понятия, для того чтобы впоследствии оказаться правым на свой лад. В природе нет ничего правильного — вот что можно было бы сказать. Правильность предполагает некие правила, которые человек определяет в соответствии со своими чувствами, опытом, убеждениями и вкусами, а по этим правилам судит в большей мере о внешней видимости, чем о внутреннем бытии творений. Напротив, законы, по которым творит природа, требуют строжайшей внутренней органической взаимозависимости. Их действия и противодействия таковы, что причину всегда можно рассматривать как следствие, а следствие как при-



чину. Если дано одно, то другое уже неизбежно. Природа работает, обеспечивает жизнь и существование, сохранение и размножение своего создания независимо от того, кажется ли оно прекрасным или уродливым. Иное творение, которое, рождаясь, должно было стать прекрасным, может случайно быть повреждено в одной части, и от этого сразу же страдают все другие.

Природе нужны силы, чтобы восстановить поврежденный участок, поэтому у каждой из других частей нечто отнимается, что неизбежно нарушает их развитие. Таким образом, творение становится уже не таким, каким оно должно было бы быть, а таким, каким оно смогло стать. Если именно в этом смысле понимать следующий параграф, то уже не придется возражать.

«Взгляните на женщину, потерявшую в юности зрение. Глазное яблоко, не увеличивающееся со временем, не растянуло ее век; они ушли во впадину, образовавшуюся вследствие отсутствия органа зрения, они уменьшились в размере. Верхние веки увлекли за собою брови; нижние слегка подтянули щеки; верхняя губа не осталась нечувствительной к этому движению и поднялась; искажение распространилось на все части лица в меру их отдаления или близости к поврежденному органу. Но неужели вы полагаете, что безобразие ограничилось лишь очертанием лица, что шея совершенно избежала этого? И плечи, и грудь? Конечно, только на ваш и на мой взгляд. Но спросите природу, покажите ей эту шею, эти плечи, эту грудь, и природа скажет: «Это шея, плечи, грудь женщины, потерявшей зрение в юности».

Обратите ваши взоры к мужчине, у которого искривлена спина и грудная клетка; средние шейные хрящи стали длиннее, а позвонки опустились; голова откинулась, руки скрючились в запястьях и локти отошли назад, все члены стремятся отыскать общий центр тяжести, который отвечал бы неправильному построению всего тела; все лицо приняло напряженное и болезненное выражение. Скройте эту фигу-

ру всю целиком, покажите природе одни только ноги, и природа, не колеблясь, скажет: «Это ноги горбуна».

Такое утверждение, может быть, многим покажется преувеличенным, и все же это правда в самом точном смысле — природа и в здоровье и в болезни превосходит все наши возможности понимания.

Вероятно, специалист по семиотике лучше представил бы оба случая, которые Дидро описывает как дилетант, но из-за этого мы не будем с ним спорить, необходимо посмотреть, зачем ему понадобились эти примеры.

«Будь нам известны причины и следствия, мы неизбежно представляли бы существо таким, как оно есть. Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет».

А здесь уже проявляются те принципы Дидро, которые мы будем оспаривать. Во всех его теоретических выступлениях обнаруживается склонность к тому, чтобы смешивать природу и искусство, полностью сплавлять их. Мы же озабочены тем, чтобы раздельно представить воздействие того и другого. Природа создает живое безразличное существо. Художник, напротив, мертвое, но значимое, природа творит нечто действительное, а художник — мнимое. Тому, кто созерцает творения природы, необходимо самому заранее придавать им значимость, чувство, мысль, выразительность, воздействие на душу, а в художественном произведении он способен найти и действительно находит все это уже наличным. Совершенное подражание природе невозможно ни в каком смысле; художник призван изобразить лишь поверхность явления.

Внешний облик сосуда, та живая целостность, которая действует на силы нашего разума и нашей души, возбуждает наше вожделение, возвышает наш дух, которая, став нашим достоянием, делает нас счастливыми, все, что исполнено жизни и сил, что развито и прекрасно, — вот поприще, определенное художнику.

Совсем другим путем идет исследователь природы. Он должен расчленять целостность, прорывать поверхность, разрушать красоту, познавать необходимое и, если он на это способен, удержать в своем сознании лабиринты органической структуры, подобные тропинкам запутанного сада, на извилинах которых изнемогают от усталости множество гуляющих.

Человек, непосредственно воспринимающий жизнь, так же как художник, лишь с трепетом ужаса заглядывает в те глубины, в которых естествоиспытатель разгуливает как у себя дома, и, напротив, «чистый» естествоиспытатель не слишком уважает художника, он видит в нем только орудие для того, чтобы запечатлеть наблюдения и сообщать о них миру; а человек, наслаждающийся искусством, для него дитя, которое блаженно поглощает сладкую мякоть персика, не замечая и отбрасывая собственно сокровища плода, ведь цель природы — плодоносное зерно.

Так противостоят природа и искусство, познание и наслаждение, не устраняя друг друга, но и не имея особых связей меж собой.

Если внимательно присмотреться к словам Дидро, то видно: по сути, он требует от художника, чтобы тот работал на физиологию и патологию; но такую задачу вряд ли возьмется выполнять гений.

Не лучше и последующий абзац; пожалуй, даже хуже — ведь эту жалкую фигуру с большой тяжелой головой, короткими ногами и нескладно большими ступнями, пожалуй, не стали бы терпеть в художественном произведении, как бы органически последовательна эта фигура ни была. Физиологи это тоже не нужно — ибо изображен вовсе не типический усредненный человек, так же как и патологу, поскольку это не образ болезненности или уродства, а просто претящий здоровому вкусу образ.

Хотел бы я знать, великий Дидро, почему ты предпочел использовать великие силы своего разума для того, чтобы запутывать, вместо того чтобы ставить все на свое место?

Ведь людям, которые, не зная принципов, с трудом приобретают опыт, и без того несладко приходится.

«Но даже не зная последствий и причин и не зная вытекающих из них принятых правил, мы, я почти уверен, поняли бы художника, который, тоже не ведая этих правил, но тщательно подражая природе, писал бы слишком толстые ступни, короткие ноги, распухшие колена, неповоротливые, тяжелые головы».

Уже в самом начале этой фразы автор закладывает софистические петли, которые он потом собирает крепко затянуть. Он говорит, что мы не знаем, как именно действует природа, поэтому согласились признавать некие правила, которым мы следуем за отсутствием лучшего понимания. Уже на это необходимо возразить во весь голос.

Художнику безразлично, знаем ли мы законы органической природы или нет, знаем ли мы их сейчас лучше, чем тридцать лет тому назад, когда писал наш противник, и будем ли их в дальнейшем знать лучше, насколько глубоко мы проникаем в тайны природы. Сила художника заключается в созерцании, в схватывании целостной значимости, в восприятии отдельных частей, в осознании того, что необходимо учиться и приобретать знания, и особенно в ощущении того, что именно из таких познаний наиболее необходимо, чтобы не слишком удаляться от круга своих задач, не воспринимать ненужного и не упускать нужного.

Такой художник, его знания и целое столетие работы таких художников создают с помощью примеров и поучений, после того как искусство долгое время развивается чисто эмпирически, в конце концов и правила искусства.

Разум и руки художника творят пропорции, формы, образы из того материала, который дает им творящая природа. Художники не совещаются друг с другом о том или ином предмете, который мог бы быть и совсем другим, не договариваются, что считать негодным, а что правильным, они своим творчеством в конечном счете создают эти правила по тем законам искусства, которые присущи природе твор-

ческого гения, как и органические законы, которые блюдет вся вечно деятельная природа.

Речь идет вовсе не о том, в какой части земли, у какой нации и в какую эпоху открыли эти правила и следовали им. И не о том речь, отступали ли от этих правил в других местах, в другие эпохи, при других обстоятельствах, не менялось ли иногда закономерное правило общепринятым обычаем, и даже не о том, были ли вообще когда-нибудь настоящие правила открыты или применены, но приходится решительно утверждать, что их необходимо найти и что если мы не можем их предписать гению, то должны воспринимать их от того гения, который сам ощущает себя в высшей точке развития и не ошибается в определении сферы своего воздействия.

Но что нам сказать о нижеследующем абзаце? В нем заключена истина, однако это избыточная, лишняя истина, высказанная парадоксально, с тем чтобы подготовить нас к парадоксам.

«Кривой нос в природе не оскорбляет взора, ибо все взаимно связано, это безобразие подготовлено небольшими побочными отклонениями, которые предпосланы ему и его спасают. Искривите нос Антиною, оставив все прочее в неприкосновенности, — вид будет нелеп. Почему? Потому что у Антиноя нос будет не кривой, а сломанный».

Пожалуй, мы вправе опять спросить, что же это должно значить? Что этим доказано? И к чему здесь Антиной? Любое красивое лицо будет искажено, если свернуть нос на сторону. А почему именно? Да потому, что нарушена та симметрия, на которой основана красота в облике человека.

Ведь если говорят об искусстве, пусть даже шутя, то вообще не должно быть речи о таком лице, в котором все черты настолько смещены, что уже не приходится требовать какой-либо симметрии отдельных частей.

Более значителен следующий абзац, в котором софист уже распускает все паруса.

«Мы говорим о человеке, проходящем по улице, что он дурно сложен. Да, но только следуя нашим жалким правилам; следуя же природе, это не так. Мы говорим о статуе, что пропорции ее прекрасны. Да, следуя нашим жалким правилам; а если следовать природе?»

Как многообразны сложные сочетания полуправд, искажений и неправды, заключенные в этих немногих словах. Жизнетворное воздействие органической природы, которая при любых помехах умеет, пускай нередко и жалким образом, все же восстанавливать известное равновесие и тем самым убедительно доказывает свою живую производительную реальность, здесь противопоставляется совершенному искусству, которое даже на самой высшей своей вершине отнюдь не претендует на живую, производящую и воспроизводящую реальность, а ухватывает природу в самой достойной точке ее проявлений, перенимает у нее красоту пропорций, с тем чтобы уже от себя их предписывать природе.

Искусство не пытается состязаться с природой по ширине и глубине; оно удерживается на поверхности явлений, но оно обладает своей особой глубиной, своей особой силой; искусство запечатлеывает наивысшие мгновения этих поверхностных явлений, познавая и признавая заключенные в них закономерности, запечатлеывает совершенство, целесообразные пропорции, вершину прекрасного, достоинство смысла, высоты страсти.

Природа творит словно бы ради себя самой, художник творит как человек и ради человека. Из всего, что нам предлагает природа, мы лишь скудно отбираем то, что нам желанно и может быть воспринято в нашей жизни. Все, что художник приносит человеку, должно быть доступно восприятию наших чувств, должно возбуждать и привлекать, потребляться и удовлетворять, должно питать наш разум, образовывать его и возвышать. Таким образом художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески.

Однако для того, чтобы все это осуществлялось, необходимо, чтобы гений и художник по призванию творил согласно тем законам и правилам, предписанным ему самой природой, которые ей не противоречат и составляют его величайшее богатство, ведь с их помощью он научается распоряжаться и пользоваться великим богатством природы и богатством своего духа.

«Позвольте мне перенести покрывало с моего горбуна на Венеру Медицейскую и оставить открытым лишь кончик ее ноги. И если бы призванная мною природа взялась сделать фигуру только по этому кончику ноги, то, может статься, вы с изумлением увидели бы, что из-под ее резца выходит некое безобразное и изуродованное чудовище. Но я, я изумился бы только в том случае, если бы произошло обратное».

Тот ложный путь, на который уже с первых шагов вступил наш друг и противник, путь, от которого мы и раньше пытались предостеречь, открывается теперь во всей своей кривизне.

Что касается нас, то мы слишком высоко чтим природу, чтобы счесть олицетворяющий ее божественный образ настолько неуклюжим, что он мог бы попасть в силки софиста, и ради придания хоть какого-нибудь веса его мнимым аргументам создал свою никогда не ошибавшейся рукой некую уродливую образину. Более того, мы верим, что природа посрамит высказавшего это неловкое предположение, так же как оракул, отвечавший на вопрос: жив или мертв воробей.

Природа подступает к укрытой покрывалом фигуре, видит кончик ноги и узнает, зачем ее призвал софист. Строго, но без неприязни восклицает она: «Ты напрасно испытываешь меня хитроумной двусмысленностью. Хоть оставь покрывало, хоть сними его — я все равно ведь знаю, что под ним сокрыто. Я сама создала этот кончик ноги, ибо это я научала художника, который его изваял, я внушила ему представление о характере некоей фигуры, и из этого пред-

ставления возникли эти пропорции, эти формы; достаточно того, что этот кончик ноги подходит лишь этой статуе и никакой другой, что это произведение искусства, большую часть которого ты напрасно пытаешься укрыть от меня, согласна само с собой. И я говорю тебе: это кончик ноги прекрасной, нежной, стыдливой женщины в расцвете молодости. На иную ногу опиралась бы самая достойная из жен, царица богов, и на иной ноге покачивалась бы легкомысленная вакханка. Но заметь одно: эта мраморная нога — ей не требуется ходить, таково и все тело — ему не требуется жить. Разве у этого художника было такое глупое желание сопоставлять созданную им ногу с настоящей во плоти? Если да, то он заслужил то унижение, которое ты для него придумал; но ты ведь не знал его и понял его неправильно, ни один настоящий художник не пожелает сопоставлять свое произведение с творением природы и тем менее попытается заменять его. Тот, кто стал бы так поступать, был бы межумочным существом, которое следовало бы изгнать из царства искусства и не допускать в царство природы.

Писателю можно простить, когда он, придумывая занятную фантастическую фабулу, воображает своего героя скульптором, по-настоящему влюбленным в созданную им статую, приписывает ему вожделение к ней и под конец заставляет ее оживать в его объятиях. Так получается сладострастный рассказик, который вполне приятно послушать; но для пластического художника это недостойная сказка. Издревле рассказывают о тех грубых людях, у которых произведения пластических искусств пробуждали чувственные вожделения, однако настоящий художник совсем по-иному любит свое прекрасное творение; эта любовь подобна чистой святой любви между единокровными родными или близкими друзьями. Если бы Пигмалион мог испытывать похоть к своей статуе, то он был бы пачкуном, неспособным создать образ, достойный того, чтобы его ценили как произведение искусства или природы».



Прости же, о читатель и слушатель, если наша богиня говорила дольше, чем пристало оракулу. Легко было бы сразу дать тебе в руки запутанный клубок, но, чтобы его распутать и представить тебе в виде чистой нити во всю ее длину, требуется и время и пространство.

«Человеческое тело являет собой систему настолько сложную, что результат несоответствия, почти нечувствительный вначале, в конечном итоге на тысячу лье отдалит даже самое совершенное произведение искусства от творения природы».

Да! Художник заслужил бы такое унижение, чтобы самое совершенное произведение его искусства — плод его духа, его трудов и прилежания — бесконечно принизили в сравнении с творением природы, он заслужил бы это, если бы захотел сопоставить его с творением природы или подставить взамен. Мы не устаем повторять слова придуманной нами богини, потому что и наш оппонент повторяется и потому что именно такое смешение природы и искусства — главная болезнь, поразившая нашу эпоху. Художнику необходимо знать свои силы, внутри пределов природы ему необходимо создать свое царство; но он перестанет быть художником, если сольется с природой, растворится в ней.

Вернемся опять к нашему автору, который делает ловкий поворот, с тем чтобы, сойдя с диковинных окольных путей, возвратиться к истине и справедливости.

«Будь я посвящен во все таинства искусства, я бы, может статься, знал, каков предел подчинения художника данным пропорциям, и я сообщил бы его вам».

Если это так и художник должен подчиняться пропорциям, то, значит, им необходимо присущи некая обязательность, некая законность, они не могут быть приняты произвольно; необходимо, чтобы множество художников, наблюдая явления природы, исходя из потребностей искусства, обрели достаточные основания для того, чтобы их принять. Это именно то, что и мы утверждаем, и мы довольны уже

тем, что наш автор это в известной мере признал. Только он, увы, слишком быстро переступает через то, что должно быть закономерным, отодвигает это в сторону, чтобы привлечь наше внимание к отдельным частным условиям и определениям и к исключительным случаям. Он продолжает так:

«Но я знаю лишь одно: эти пропорции не могут противостоять деспотизму природы, и возраст и условия всячески заставляют ими поступаться».

Это отнюдь не противоречит тому, что мы утверждали. Именно потому, что дух искусства возвысился настолько, чтобы созерцать человека на вершине его формирования и вне всяких условий, поэтому и возникли пропорции. Никто не станет отрицать, что существуют исключения, но их сразу же необходимо отбросить; кто стал бы, ссылаясь на патологические отклонения, опровергать законы физиологии?

«Кто скажет, что фигура плохо нарисована, если внешний ее вид отражает возраст и привычку или приспособленность к выполнению своих привычных функций?»

Если изображение отчетливо отражает внешний вид фигуры и соответствует всем другим указанным здесь условиям, значит, она обладает если и не прекрасными, то все же характерными пропорциями и вполне уместна в художественном произведении.

«Эти функции и предопределяют как величину фигуры, так и правильные пропорции каждого ее члена и их целое: это определяет, на мой взгляд, и ребенка, и человека взрослого, и старца, и дикаря, и ученого, и должностное лицо, и военного, и грузчика».

Никто не станет отрицать, что функции оказывают большое влияние на формирование членов, но в основе необходима определенная приспособленность к тому, чтобы воспитать человека для выполнения тех или иных функций. Все занятия на земле не превратят слабого человечка в грузчика. Чтобы успешным было воспитание, необходимо, чтобы сперва сделала свое дело природа.

«Если что трудно представить, так это фигуру двадцатипятилетнего юноши, который возник бы вдруг из праха и который еще ничего бы не делал; но это — химера».

Это утверждение нельзя просто опровергнуть, и все же необходимо предостеречь от скрытой в нем уловки. Разумеется, нельзя себе вообразить тело взрослого человека, сформировавшееся без всяких усилий в условиях абсолютного покоя, и все же художник, устремленный к идеалам, представляет себе такое человеческое тело, которое с самой малой тратой усилий достигло наибольшего развития. Художнику необходимо отказаться от всех представлений о труде, усилиях, о воспитании определенного характера. Искусство вполне может создать воистину пропорциональную фигуру, и это будет отнюдь не химера, но идеал.

«Младенчество почти карикатурно; то же скажу и о старости. Младенец представляет собой бесформенную и как бы текучую массу, стремящуюся развиваться; старец — массу бесформенную и сухую, которая съеживается и стремится обратиться в ничто».

Мы полностью согласны с этим: младенчество и дряхлость следует изгнать из области прекрасного искусства. Лишь в тех случаях, когда художник работает в характерных жанрах, он может попытаться включать такие недостаточно или слишком развитые фигуры в циклы прекрасного и значимого искусства.

«Лишь в промежутке между двумя этими возрастными, начиная с расцвета юности и кончая завершением мужественности, художник следует чистоте, строгой точности линии, и *roso p'u*, *roso tepo*<sup>1</sup> линия эта, отклоняясь в ту или иную сторону, создает уродство или красоту».

Лишь в продолжение очень короткого времени может человеческое тело называться красивым, и мы, рассуждая строго, ограничили бы этот период еще больше, чем наш

<sup>1</sup> Чуть меньше, чуть больше (*итал.*).

автор. Миг юношеского созревания у людей обоих полов это тот миг, когда фигура может достичь наивысшей красоты, но можно сказать — это лишь один миг! Бракосочетание и размножение бабочка оплачивает жизнью, а человек красотой, и в этом таится одно из величайших преимуществ искусства — оно может поэтически творить то, что для природы невозможно создать в действительности. Искусство создает кентавров, и оно так же может сочинить девственную мать — не только может, но даже обязано. Матрона Ниобея — мать нескольких уже взрослых детей — изваяна с девственными грудями, в их самом первом обаянии. На мудром сочетании таких противоречий покоится та вечная молодость, которою древние наделили своих богов.

Итак, в этом мы полностью согласны с нашим автором. Для прекрасных пропорций, для прекрасных форм значили лишь тончайшие оттенки чуть больше — чуть меньше. Прекрасное образует тесный круг, и двигаться в нем дозволено лишь осторожно.

Последуем же дальше за нашим автором через легкий переход; он приводит к важному месту.

«Вы возразите мне: но ни возраст, ни род занятий, каковы бы они ни были, изменяя формы, не уничтожают самих органов. Согласен... Следовательно, необходимо их знать... Не спорю. Именно по этой причине следует изучать анатомические модели.

Изучение анатомической модели имеет, разумеется, свои преимущества, но есть опасность, что анатомическая модель останется навсегда в воображении творца, что художника, изучившего ее, охватит тщеславное желание казаться ученым; что его развращенный глаз не будет более останавливаться на поверхности; что, вопреки коже и слою жира, он будет видеть мускул, его начало, место его соединения и прикрепления; что он будет стремиться слишком подчеркнуть все это; что он станет жестким и сухим; и что даже в женских фигурах, выполненных его кистью, я замечу следы этой проклятой анатомической модели. Раз мне следует по-

называть только внешнее, я желаю, чтобы меня приучили хорошо его видеть и освободили от коварного знания, которое лучше забыть».

Укажите только на эти принципы молодым и легкомысленным художникам, они обрадуются, что такой авторитет высказывает все то, что у них на душе. Нет уж, дорогой Дидро, ты ведь так владеешь языком, что изволь высказываться определенно. Да, художник должен изображать внешнее!

Но что же такое внешность органического существа, если не вечно изменяющееся проявление его внутреннего содержания? Это внешнее, это поверхностное настолько точно пригнано к многообразной, сложной, нежной внутренней структуре, что благодаря этому и само становится внутренним, и обе определяющие силы — внешняя и внутренняя — постоянно пребывают в самом непосредственном взаимодействии, будь то при полнейшем покое, будь то в наисильнейшем движении.

Здесь не место говорить о том, как именно достигать познаний нутра, по какому методу следует художнику изучать анатомию, чтобы это не принесло ему того вреда, о котором справедливо пишет Дидро; можно лишь сказать в самом общем смысле: не забывай оживить труп, на котором ты изучал мышцы!

Композитор, вдохновенно творящий мелодии, не забывает о генерал-басе, а поэт — о соблюдении размера в строке.

Художник не может забыть о законах, по которым творит, так же как о материале, который он обрабатывает. Твоя анатомическая модель это и материал и закон, тебе необходимо уметь непринужденно следовать закону и легко владеть материалом. И если ты хочешь быть настоящим благодетелем своих учеников, то предостережешь их от усвоения бесполезных знаний и ложных правил, ибо весьма трудно потом отбрасывать бесполезное и менять ложное направление.

«Обычно утверждают, что анатомические модели изучают лишь для того, чтоб научиться видеть природу; но опыт показывает, что, пройдя это изучение, весьма трудно видеть ее не такой, как она есть на самом деле».

Это утверждение также опирается лишь на зыбкие слова. Художник, который не покидает поверхности, для опытного глаза будет всегда являться пустым, хотя если он талантлив, то всегда будет приятен; а художник, который заботится и о внутреннем содержании, будет видеть еще и то, что он знает; будет, если угодно, выносить свои знания на поверхность — и здесь уже от «чуть больше» или «чуть меньше» будет зависеть, хорошо или дурно то, что он делает.

До сих пор наш друг и противник ставил под сомнение анатомию, а теперь он ополчается против академического изучения нагого тела. Тут у него идет речь о парижских академических учреждениях, их педантизме, и мы не собираемся за них заступаться. К этому разделу он переходит так же быстро.

«Никто, кроме вас, мой друг, не прочтет этих листов, и поэтому я могу писать все, что мне заблагорассудится. Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в академии за рисованием с моделей? Хотите знать мое мнение? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжких и суровых лет, приобретается манерность в рисунке. Что общего имеют с реальными позами и действиями те позы, академические, напряженные, деланные, искусственные, все эти действия холодные и нелепые, представляемые каким-нибудь несчастным натурщиком, и каждый раз все тем же самым несчастным, подрядившимся три раза в неделю раздеваться догола и под руководством преподавателя превращаться в манекен? Что общего между человеком, накачивающим воду из колодца на вашем дворе, и тем, кто не занят этой трудной работой и лишь нескладно подражает этому действию на подмостках школы, протянув вперед обе руки? Что общего между этим школьным борцом

и уличным борцом, вступившим в драку на моем перекрестке? Что общего у этого человека, который умоляет, молится, спит, размышляет, падает в обморок — и все по приказу, — что общего у него с крестьянином, распростертым в изнеможении на земле, с философом, размышляющим у своего очага, с задавленным в толпе человеком? Ничего, друг мой, решительно ничего».

К живой модели относится, в общем, все то же, что было раньше сказано о модели анатомической. Изучение и изображение модели это, с одной стороны, ступень, через которую художник не может перепрыгнуть, но и не должен на ней задерживаться, а с другой стороны, модель — это пособие при создании произведений, пособие, без которого не может обойтись и самый совершенный художник. Живая модель для художника только сырье; нельзя, чтобы оно его ограничивало, а необходимо, чтобы он старался его переработать.

Те дурные последствия изучения моделей, — впрочем, именно вечного изучения, — которые наблюдал в Академии наш друг, его так сильно раздражают, что он пишет:

«Так пусть уж по выходе оттуда для довершения нелепости учеников посылают учиться грации у Вестриса или Гарделя, или у любого учителя танцев. Тем временем правда природы забывается; воображение полно ситуаций, поз и фигур фальшивых, напряженных, нелепых или холодных. Они скапливаются там до поры до времени и выйдут на свет, чтобы лечь на полотно. Всякий раз, когда художник берет карандаш или кисть, эти безобразные призраки пробуждаются, встают перед ним, он не может от них отделаться, и только чудом удается ему изгнать этих бесов из своей головы. Я знал одного юношу с большим вкусом, который, прежде нежели сделать хоть один штрих на полотне, падал па колени и восклицал: «Боже, избавь меня от модели!» И если ныне редко встретишь композицию из многих фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатле-

ние лишь на тех, кому чужда истина, — то вините в этом вечные упражнения на моделях в школе.

Не в школе познается общая согласованность движений, та согласованность, которую постигаешь, видишь во всем, которой проникнуто все тело, от головы до ног. Вот женщина уронила на грудь голову, все ее члены подчиняются этой тяжести; вот она подняла голову и держит ее прямо — и вновь вся статуя повинуется этому движению».

Обучение во Французской академии, когда приходилось увеличивать количество разных поз, только удаляло от первоначальной цели использования моделей, от познания физического тела; ради многообразия требовались также позы, выражающие душевные движения. Тут уж все преимущественно на стороне нашего друга, когда он противопоставляет эти принужденные и ложные жесты тем естественным выражениям чувств, которые можно наблюдать на улице, в церкви, в любой толпе; и он не может удержаться от насмешки.

«Да, что и говорить, придать позу модели — это искусство, великое искусство, надо видеть, как г. профессор гордится этим. Но не думайте, что он скажет нанятому бедняге: «Друг мой, прими позу, какая тебе больше по душе, делай все, что тебе вздумается». Он с большим удовольствием придаст ему любое нелепое положение, чем предоставит принять простую и натуральную позу, и все же через это нужно пройти.

Сотни раз мне хотелось сказать юным ученикам, которых встречал я на пути в Лувр с папками под мышкой: «Друзья мои, как давно вы рисуете?» — «Два г о д а». — «Что же, это больше чем нужно. Бросьте эту лавочку манерности. Идите к картезианцам; вы увидите там позу, которая свойственна благочестию и искренности. Сегодня канун большого праздника; пойдите в приходскую церковь, побродите вокруг исповедален, и вы увидите, что такое настоящая сосредоточенность и настоящее покаяние. А завтра



пойдите в кабаk, и вы увидите, как выглядит расшвирепевший человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях. Вот посмотрите на двух ваших товарищей, которые поспорили между собой, — видите, как сам спор без их ведома меняет их жесты. Изучите их хорошенько, и вам покажутся жалкими и урок вашего пошлого профессора и подражание вашей пошлой модели. О, как я пожалею вас, друзья мои, в тот день, когда вам придется заменить всю эту фальшь, которой вы научились, простотой и правдивостью Лесюэра. А ведь это неизбежно придется сделать, раз вы хотите чего-нибудь добиться».

Этот совет был бы сам по себе хорош; в гуще народа художник не может никогда насмотреться досыта; но такая непререкаемость, с которой высказывается Дидро, не может ни к чему привести. Ученику необходимо сперва узнать, что же он будет искать, что именно может природа дать художнику полезного и как именно должен он это использовать для целей искусства. Если ученику неведомы такие предварительные упражнения, то никакой опыт ему уже не поможет и он станет, подобно многим нашим современникам, изображать лишь обыденное, интересное только наполовину, либо, сворачивая в сентименталистские тупики, и нечто возбуждающее вовсе ложные интересы.

«Одно дело поза, другое — действие. Всякая поза ложна и мелка; всякое действие прекрасно и правдиво».

Дидро уже несколько раз употреблял слово поза, и я перевел его в соответствии с тем значением, которое оно, по моему, имело в этих местах; но здесь оно непереводаемо потому, что ему уже придается и некий побочный уничижительный смысл. Вообще слово «поза» в словаре французской академической терминологии искусства означает положение, которое выражает некое действие или настроение и в этом смысле значимо. Но так как положения, которые

принимают академические натурщики, не соответствуют тому, что от них требуют, а, напротив, в сравнении с природой и обстоятельствами поставленных им задач по необходимости оказываются, как правило, претенциозными, пустыми, преувеличенными, несостоятельными, то Дидро употребляет здесь слово «поза» в уничижительном смысле, который мы не можем передать никаким немецким словом; нам пришлось бы говорить нечто вроде «академическое положение», но так было бы ничем не лучше.

От поз Дидро переходит к контрасту, и в этом он прав. Ибо контраст возникает из разнообразно направленных членов одной фигуры либо из разнообразных направлений членов нескольких сопоставленных фигур. Послушаем его самого.

«Неправильно понятый контраст — одна из самых пагубных причин манерности. Нет иного контраста, кроме того, который порождается самим действием или из различия органов или выражений. Посмотрите на Рафаэля, Лесюэра; иной раз они помещают три, четыре, пять фигур, стоящих друг возле друга, а создают впечатление величественности. Во время литургии или всенощной у картезианцев мы видим стоящих двумя длинными рядами тридцать или сорок монахов, те же отгороженные сиденья, те же действия, те же одеяния, но ни один монах не похож на другого; не ищите иного контраста, кроме этого различия. Вот истина, все остальное мелко и фальшиво».

Так же как в своем учении о движениях тела, он, хотя в целом и прав, слишком пренебрежительно говорит о средствах искусства, дает слишком уж эмпирические дилетантские советы. Рафаэль действительно извлек некоторые мотивы своих композиций, наблюдая симметричные ряды монахов, но развлекал-то их именно Рафаэль, художественный гений, развивавшийся, непрерывно совершенствовавшийся художник. Нельзя забывать, что если ученика, лишённого руководства мастеров искусства, толкать к природе, то этим его удаляют и от искусства и от природы.

А теперь Дидро переходит, как он это уже делал несколько раз раньше, с помощью незначительной фразы к совсем другой теме. Он хочет обратить внимание учеников, а особенно самих живописцев, на то, что каждая фигура объемна, многосторонняя, и художнику необходимо изображать ту сторону, которую он показывает, так живо, чтобы она содержала в себе и все прочие стороны. Его слова в большей мере указывают на его намерение, чем позволяют думать о подробном развитии вопроса.

«Если бы эти ученики были хоть немного склонны извлечь пользу из моих советов, я продолжал бы: «Не слишком ли долго вы видите лишь ту часть предмета, которую предложено вам копировать? Попробуйте, друзья мои, представить себе всю фигуру прозрачной и устремите ваш взгляд к центру: оттуда вы сможете наблюдать все внешние движения структуры; вы увидите, как иные части вытягиваются, в то время как другие сокращаются, как эти слабеют, тогда как те напрягаются; и вы, ни на минуту не забывая целого, сумеете показать в той части предмета, какую представляет ваш рисунок, все требуемое соответствие ее с той частью, которая вам не видна; и, показав мне лишь одну сторону, вы заставите мое воображение видеть и противоположную ей, и тогда я воскликну: вы изумительный рисовальщик».

Светуя художникам вообразить себя внутри фигуры с тем, чтобы увидеть ее со всех сторон деятельной и оживленной, Дидро хочет напомнить художнику, что тот не должен быть плоским, односторонним. Ведь уже правильный рисунок даже и без светотеней представляется объемным, выступает или отступает. Что придает живость силуэту? То, что очертания фигуры правильны настолько, что можно вписать и ее переднюю и заднюю часть. Пусть молодой художник, которому совет нашего автора покажется недостаточно отчетливым, проделает такой опыт с силуэтом; поглядев на один и тот же контур с двух сторон, можно будет, пусть приближенно, осуществить то, чего Дидро хочет до-

биться с помощью абстракции, надуманного взгляда из середины фигуры.

После того как фигура в целом хорошо обрисована, автор напоминает о подробной разработке, которая должна усовершенствовать целое, не повредив ему. Мы, так же как и он, убеждены, что для этого должны быть введены в действие и высочайшие духовные силы и наиболее тренированные силы механического мастерства художника.

«Но недостаточно еще умело передать целое, нужно ввести туда подробности, не разрушив массы; это работа воодушевления, таланта, чувства, и притом чувства изысканного.

Вот как, на мой взгляд, должна быть поставлена школа рисования. После того как ученик уже умеет с легкостью перерисовывать эстампы или рельефы, его следует два года продержатъ перед академической моделью — мужчиной или женщиной. Затем я приглашу в качестве модели детей, людей взрослых, зрелых, старцев, представлю перед ним образцы всех возрастов и полов из самых различных слоев общества — словом, натуру разнообразнейшую; натурщики сбегутся к дверям моей академии, если я буду хорошо их оплачивать; живи я в стране рабов, я приказал бы привести их. Показывая различные модели ученику, профессор должен заставить его заметить те изменения, которые внесены в формы модели присущими ей образом жизни, положением и возрастом. Мой ученик видел бы академическую модель всего лишь раз в две недели, и профессор предоставил бы самой модели выбор позы. После урока рисования ученый анатом познакомил бы моего ученика с анатомической моделью и заставил бы последнего применить свои знания к нагому телу, одушевленному и живому; и он рисовал бы с анатомической модели только двенадцать раз в году. Этого было бы достаточно, дабы он уразумел, что тело на костях и тело, не прикрепленное к костям, рисуются различными способами, что здесь линия круглая, а там угловатая, и что если он пренебрежет этим различием, то со-

зданное им целое будет похоже на надутый пузырь или на тук шерсти».

Каждому очевидно, что такое предложение, обращенное к школе рисования, несостоятельно, что намерения автора недостаточны ясны и недостаточно определены последовательность и чередование отдельных этапов и разделов обучения. Но здесь не место для споров по таким поводам. Удовольствуемся тем, что он в целом отвергает ограниченный педантизм и советует определенный порядок обучения. Ведь и нам не хочется больше, чтобы современные художники изображали тела и одежды в виде вздутых пузырей или мешков, набитых шерстью.

«При тщательном подражании природе ни рисунок, ни краски не знали бы манерности. Манерность порождает учитель, академия, школа и даже античность».

Право, ты так же худо кончаешь, как и начал, добрейший Дидро, и в конце главы нам приходится расставаться с тобой противниками. Ведь и без того молодые люди при самом скромном даровании уже достаточно высокомерны и каждый из них с такой охотой тешит себя тем, что независимый, вполне индивидуальный, самостоятельно избранный путь есть и наилучший и уведет дальше всех. А ты еще хочешь возбудить у твоих юношей недоверие к школе. Может быть, тридцать лет тому назад профессора Парижской академии и заслуживали того, чтобы их так бранили и дискредитировали; об этом я судить не могу, но в общем смысле в твоём заключении нет ни единого слова правды.

Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству. Самое точное подражание природе еще не создает художественного произведения, но может быть так, что в художественном произведении почти ничего не осталось от природы и оно все же достойно похвалы. Прости меня, о дух почившего Дидро, за то, что твоя парадоксальность и меня побуждает к парадоксам. Но ведь ты сам не станешь всерьез отрицать, что тот же

учитель, та же академия, та же школа, та же античность, которых ты обвиняешь в насаждении маньеризма, могли бы, следуя правильному методу, распространять и настоящий стиль, а мы даже вправе спросить: какой гений на этой земле способен, только созерцая природу, не зная никаких традиций, решиться установить пропорции и может достичь настоящих форм, избрать настоящий стиль и создать себе самому всеобъемлющий метод? Такой художественный гений еще более пустая иллюзия, чем твой ранее поминавшийся юноша, который возник из глыбы земли сразу же двадцатилетним и, наделенный совершенными членами, никогда ими не пользовался.

Засим прощай, достопочтенная тень, благодарю тебя за то, что ты побудила нас спорить, болтать, горячиться и вновь остывать. Наивысшее достижение разума в том, чтобы пробуждать другой разум. Еще раз прощай! В мире красок увидимся вновь.

## Вторая глава МОИ НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ О ЦВЕТЕ

Дидро, великий духом и разумом, изощренный во всех поворотах мысли, показывает в этом разделе, что, рассматривая эти предметы, он сознает и свою силу и свою слабость. Уже самим заголовком он дает понять, что мы не должны ждать многого.

Когда в первой главе он угрожал нам причудливыми мыслями о рисунке, он был уверен в широте своего взгляда, в своих возможностях и способностях, и мы действительно обнаружили в нем умелого и хорошо оснащенного бойца, и мы вынуждены были напрягать все силы, чтобы ему противоборствовать. Теперь же он, держась весьма скромно, сам объявляет, что это лишь незначительные мысли о цвете. Однако если присмотреться, то оказывается, что он несправедлив к себе; его мысли вовсе не незначительны и чаще всего справедливы, вполне соответствуют своим

предметам, а его замечания метки. Но он ограничивает себя тесным кругом, который он все же недостаточно знает, он заглядывает недостаточно далеко и различает не все даже из того, что вблизи.

При таком соотношении двух глав само собой разумеется, что, давая примечания ко второй главе, я вынужден действовать совершенно по-иному.

Раньше нужно было только раскрывать софизмы, отделять мнимое от истинного; я мог ссылаться на уже известные закономерности природы и находил научную опору, к которой мог прислониться. Здесь же задача в том, чтобы расширить тесный круг, определить его охват, заполнить пробелы и самому проделать ту работу, потребность в которой давно уже испытывают настоящие художники и настоящие друзья науки.

Но даже полагая себя способным на это, трудно было бы приниматься за подобную работу, исходя из чужой незаконченной статьи; поэтому я избрал другой путь, с тем чтобы моя обработка этой главы могла быть полезна друзьям искусства.

Дидро и здесь перемешивает различные части своего короткого трактата с обычным для него софистическим коварством; он словно водит нас по запутанным тропам сада-лабиринта так, чтобы на малом пространстве искусственно создать впечатление длинного пути для прогулок. Поэтому я разделил его абзацы и расположил их в ином порядке по определенным разделам. Это было тем более возможно потому, что вся глава не имеет внутреннего связанного единства — и несостоятельность ее афористической структуры скрывается только частыми бросками от темы к теме.

Это новое расположение я тоже сопровождаю своими примечаниями, и это должно позволить в известной мере обозреть, что уже сделано и что еще остается делать.

*Сила воздействия колорита.* — «Рисунок дает форму существам, цвет же дает им жизнь. Вот божественное дыхание, их одухотворяющее».

То радостное впечатление, которое цвет производит на глаз, возникает как следствие особенности, воспринимаемой нами и в материальных и в нематериальных явлениях только с помощью зрения. Необходимо увидеть цвет — более того, необходимо постоянно видеть его, чтобы представлять себе великолепие этого мощного явления.

*Хорошие мастера колорита редки.* — «Нет недостатка в превосходных рисовальщиках, но крупных колористов мало. То же и в литературе: сотня холодных логистов на одного большого оратора; десять больших ораторов на одного великого поэта. Сильное волнение вдруг вызывает к жизни красноречие; но, что бы ни говорил Гельвеций, если ты не поэт, ты не напишешь и десяти хороших строк даже под страхом смерти».

Здесь Дидро в своей обычной манере, желая скрыть недостаток знаний, игриво делает абстрактным именно тот конкретный вопрос, по которому хотелось бы получить разъяснение, и к тому же еще ослепляет неуместным примером из области искусства красноречия. Как всегда, все приписывается доброму гению, все должно создаваться вдохновением. Разумеется, и гениальность и вдохновение два необходимых условия для художественного творчества; если говорить только о живописи, то оба нужны, когда возникают замысел и композиция, нужны и при создании освещения, накладывании красок, а также для общей выразительности и в заключительной обработке. Когда краски оживляют поверхность картины, то и во всех ее частях гениально проявляется неповторимая жизнь.

Приведенный вначале тезис можно было бы вывернуть наизнанку и сказать: «хороших колористов больше, чем рисовальщиков» либо, если мы хотим и с другой точки



зрения быть правдивыми: «тем и другим трудно достичь совершенства». И каким бы высоким или низким ни был критерий для определения достоинства рисовальщика либо колориста, число тех и других мастеров при всех обстоятельствах будет по меньшей мере равным, а возможно, даже колористов окажется больше. Достаточно вспомнить хотя бы о нидерландской школе, вообще обо всех так называемых натуралистах.

Если это правильно и хороших колористов действительно не меньше, чем хороших рисовальщиков, то это приводит нас к другому важному наблюдению. В школах существуют если и не законченные теории рисунка, то, уж во всяком случае, известные принципы, известные правила и масштаб, которые могут быть переданы, преподааны. И, напротив, нет ни теорий, ни принципов колорита и вообще ничего такого, что можно было бы передавать, преподавать. Ученик предоставлен природе, конкретным образцам и своему собственному вкусу. Но почему же все-таки хорошо рисовать не менее трудно, чем создавать хороший колорит? Нам кажется, потому, что рисунок требует очень больших знаний, предполагает продолжительное изучение, потому что и сами занятия очень сложны, требуют постоянных размышлений и определенной строгости, тогда как колорит определяется только чувством и создается именно чувством, инстинктивно.

И хорошо, что это так! Ведь в противном случае мы из-за недостатка теории и принципов имели бы еще меньше картин с хорошим колоритом. А то, что их не больше, чем есть, определяется многими причинами. Дидро в дальнейшем неоднократно заводит речь именно об этом.

Как убого выглядит этот раздел в наших учебниках, можно убедиться, если, например, просмотреть главу «Колорит» в «Общей теории изящных искусств» Зульцера глазами художника, который хочет учиться, хочет найти руководство, следовать указаниям. Но где найти хоть след теории? И есть ли след того, что автор как-то указывает на

суть дела? Желаящего учиться отсылают обратно к природе, его выталкивают из школы, в которую он поверил, его посылают на горы и в доли, в просторный мир с тем, чтобы он созерцал солнце и облака и все что придется, чтобы он созерцал и учился, чтобы он, подобно тому ребенку, которого покидают на чужбине, прокладывал себе путь собственными силами. Для того ли открывают книгу теоретика, чтобы потом возвращаться к ширям и далям практического опыта, к неопределенности единичных разрозненных наблюдений, к блужданиям неопытной мысли? Разумеется, гений необходим и в искусстве вообще и в каждом определенном роде искусства в частности. А такое счастливое строение глаза, которое создает восприимчивость к цвету и чувство цветовой гармонии, необходимо иметь от рождения. Разумеется, гению необходимо видеть, наблюдать, упражняться, быть самим собой, но вместе с тем у него бывает достаточно много и таких часов, когда он испытывает потребность в мысли, которая приподняла бы его над опытом и даже, если угодно, над ним самим. И тогда он охотно обращается к теоретику, ожидая, что тот поможет ему сократить путь и во всех отношениях облегчить собственно работу.

*Суждение о распределении цвета.* — «Только мастера искусства могут быть судьями в рисунке, о красках же может судить всякий».

С этим мы никак не согласны. Правда, цвет воспринимается легче и с точки зрения общей гармонии и с точки зрения правдивости изображения отдельных деталей, легче, поскольку он непосредственно воздействует на здоровые чувства. Но о колорите как о создании художественного творчества может судить все же только мастер, так же как о любом другом разделе искусства. Пестрая, веселая картина либо картина, отличающаяся гармоничностью целого или отдельных элементов, может привлечь толпу, порадовать любителя, но судить о ней может только мастер или настоящий знаток. Но ведь и вовсе неискушенные люди об-

наруживают погрешности в рисунке, детей ошеломляет сходство портрета, многое может увидеть здоровый глаз, правильно замечая частности, хотя он и не в состоянии судить о целом и его суждения о главных узловых точках недостоверны. Разве не известно, что даже колорит Тициана иные неискушенные находят ненатуральным? Может быть, это относится и к Дидро, ведь он всегда приводит как образцы колорита лишь Верне и Шардена.

«Дилетант равнодушно пройдет мимо прекрасного рисунка, шедевра выразительности и композиции, но никогда ничей глаз не пропустит колориста».

О дилетантах не следовало бы вообще говорить. Более того, если уж говорить строго, то никаких дилетантов не существует. Толпа, которую привлекает или отталкивает какое-либо художественное произведение, не претендует на знание, а настоящий любитель непрерывно развивается и всегда готов приобретать новые знания. Существуют полутона, однако и они принадлежат общей гармонии. А дилетант — это фальшивая струна, которая никогда не даст правильного тона; он-то именно и настаивает на ложном тоне, тогда как даже настоящие мастера и знатоки никогда не считают, что достигли совершенства.

*Хорошие колористы редки.* — «Но почему столь мало художников умеют изображать предмет, который доступен пониманию всех?»

Здесь опять заблуждение определяется тем ложным смыслом, который придается слову «понимать». Толпа так же мало понимает гармонию и правду цвета, как и структуру прекрасной композиции. Разумеется, и та и другая тем легче понимаются, чем они совершенней, и такая понятность свойственна всему совершенному и в природе и в искусстве, такая понятность имеет нечто общее с обыденностью, но только обыденность может быть лишенной всякого очарования и даже вовсе безвкусной, вызывающей скуку и раздражение, тогда как художественное произведение чарует, развлекает, поднимает человека до высших

степеней бытия и там поддерживает его в том состоянии свободного полета, когда теряется представление о бытии и о течении времени.

Песни Гомера воспринимаются уже тысячелетия, и временами их понимают; кто еще создаст подобное? Что может быть доступнее и понятнее, чем явление отличного артиста? На него смотрят, им восхищаются тысячи и тысячи зрителей, но кто может ему подражать?

#### СВОЙСТВА НАСТОЯЩЕГО КОЛОРИСТА

*Правда и гармония.* — «Кто же, по моему мнению, является подлинным великим колористом? Тот, кто сумел взять тон, свойственный природе и хорошо освещенным предметам, и сумел придать своей картине гармонию». А я ответил бы так:

При любом освещении, на любом расстоянии, при любых обстоятельствах тот, кто наиболее правильно, наиболее чисто и живо ощущает и воспроизводит цвета и гармонически их сочетает.

Мало есть таких предметов, на которых цвет проявляется в своей первозданной чистоте даже при самом полном освещении; цвет более или менее видоизменяется уже в зависимости от природы тела, на котором он проявляется, но, кроме того, мы видим, как его разнообразно определяют и меняют усиленное или ослабленное освещение, тени, расстояние, наконец, различные виды обмана зрения. Все это вместе можно называть правдой цвета, ибо это и есть та правда, которая открывается здоровому, зоркому, опытному глазу художника. Но такая правда редко встречается в природе гармоничной; именно в человеческом глазу нужно искать гармонию, она основывается на внутреннем действии и противодействии органа зрения, согласно которым один определенный цвет требует другого, и можно с одинаковым основанием говорить: глаза, видя один цвет, требуют гармонирующего с ним цвета; либо тот

цвет, которого глаз требует рядом с другим, и есть гармонический цвет.

Те цвета, на которых основывается вся гармония, а значит, и важнейшая доля колорита, физики до настоящего времени называли дополнительными.

*Беглое сравнение.* — «Ничто в картине не привлекает так сильно, как правдивый цвет; он говорит и невежде и знатоку».

Это правда во всех смыслах; однако нужно исследовать, что же, собственно, значат эти скупые слова? Для всего, за исключением человеческого тела, цвет значит едва ли не больше, чем форма; именно по цвету мы распознаем многие предметы, либо именно благодаря их цвету они нас привлекают. Одноцветный, бесцветный камень ничего не скажет, дереву придает выразительность только разнообразие расцветки, форму птицы укрывает оперение, в котором нас прельщает главным образом чередование разных цветов. Каждому телу в известной мере присущ индивидуальный цвет, по меньшей мере цвет рода или вида; даже цвета искусственных тканей различаются в зависимости от их особенностей. Кошениль на холсте выглядит по-иному, чем на шерсти или на шелке. Глаза по-разному воспринимают тафту, атлас, бархат, хотя все они происходят от шелка. И что может нас больше возбудить, больше усладить, больше обманывать и очаровывать, чем картина, на которой мы видим именно те определенные, живые, индивидуальные черты некоего предмета, благодаря которым он всегда возбуждал нашу приязнь и стал всем нам известен? Любое изображение формы без цвета символично; только цвет создает художественное произведение, приближает его к действительности.

#### ЦВЕТА ПРЕДМЕТОВ

*Телесный цвет.* — «Не раз говорили, что прекраснейший из всех цветов, когда-либо существовавших в природе, это тот приятный румянец, которым невинность, юность, здо-

ровье, скромность и стыдливость окрашивают щеки девушки; и это суждение было не только тонким, трогательным и нежным, но и верным; ибо именно плоть труднее всего воспроизвести; именно ее сочную белизну — не бледную и не матовую, а ровную, именно эту смесь красного и синего, так неприметно проступающую сквозь желтоватое, именно кровь и жизнь приводят в отчаяние колориста. Тот, кто достиг чувства тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысячи художников умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его».

Дидро совершенно прав, поднимаясь здесь как к вершине колористического выражения к тем краскам, которые являет живая человеческая плоть. Элементарные цвета, которые мы наблюдаем в физических, физиологических, химических явлениях и видим взятыми отдельно, облагораживаются, как и все другие природные субстанции, приобщаясь к органической жизни. Человек — это наилучшее создание из всех существ, и да будет позволено нам, пишущим для художников, допустить, что и среди человеческих рас есть такие, которые и внутренне и внешне созданы лучше других, и что их кожа, как поверхность совершенного создания, обнаруживает гармонию расцветки самую прекрасную из всех доступных нашим представлениям. Ощущение этого цвета здоровой плоти, деятельное созерцание, которое нужно художнику, чтобы научиться воссоздавать нечто подобное, требуют и от глаза, и от разума, и от руки таких разнообразных и тонких действий, требуют юношеской свежести восприятия природы и зрелости мысли так, что все прочее в сравнении с этим представляется пустяками либо по меньшей мере включенным в эту важнейшую способность. Это относится также к форме. Тот, кто возысится до идеи значительной и прекрасной формы человека, будет и все прочее изображать значительным и прекрасным. Каких только великолепных произведений не создавали те великие так называемые исторические живописцы,

которые снисходили до того, чтобы писать ландшафты, животных и неорганические предметы.

Впрочем, так как тут мы вполне согласны с нашим автором, предоставляем слово ему самому.

«Вы можете подумать, что изучение птиц и цветов не помешало бы тому, кто хочет усовершенствовать свой колорит. Нет, друг мой, никогда подобное подражание не даст ощущения тела. Посмотрите, что случилось с Башелье, когда он оставил свою розу, свой жонкиль и свою гвоздику. Предложите г-же Вьен написать портрет и затем снесите его Латуру. Но нет, лучше не надо; этот предатель настолько не уважает своих собратьев, что никогда не скажет им правды в глаза. Лучше предложите ему, умеющему изображать плоть, написать материю, небеса, гвоздику, сливу, покрытую налетом, персик, покрытый пушком, и вы увидите, как мастерски справится он с этой задачей. А этот Шарден, почему его подражание неодоушевленным предметам принимают за самое природу? Потому что он, если того захочет, умеет изображать плоть».

Это нельзя было бы выразить более живо, тонко и достойно; основной принцип, пожалуй, также справедлив. Вот только Латур избран неудачно в качестве примера великого живописца; это преувеличенно пестрая, вернее, манерная живопись школы Риго или подражание ему.

В следующем абзаце Дидро переходит к той новой трудности, с которой сталкивается художник, ибо трудно не только изображать плоть как таковую, но еще труднее показать, что это поверхность мыслящего и чувствующего создания, чьи самые глубокие, самые сокровенные, самые легкие внутренние изменения мгновенно проявляются во внешности. Дидро несколько преувеличивает эту трудность, но делает это необычайно изящно и не удаляясь от истины.

«Но что окончательно сводит с ума великих колористов — это изменчивость человеческого тела: оно живет и тут же увядает; пока взор художника устремлен на полот-

но и кисть его изображает меня, я исчезаю, и, когда он вновь поворачивается ко мне, меня более не находит. Воображению моему представился аббат Леблан, и я зеваю от скуки. Мне привиделся аббат Трюбле, и лицо мое выражает иронию. Мой друг Гримм и моя Софи мелькнули предо мной, сердце мое затрепетало, нежность и покой разлились по лицу; радость просочилась изо всех пор, сердце расширилось; мелкие кровеносные сосуды пришли в движение, и неуловимый ток пробежавшей по ним крови разольет румянец и жизнь. Плоды, цветы меняются под внимательным взглядом Латура и Башелье. Какая же мука для них лицо человека — это изменчивое полотно, которое волнуется, движется, напрягается, смягчается, окрашивается и тускнеет, повинувшись бесчисленным сменам легких и быстрых дуновений, которые зовутся душой».

Выше мы заметили, что Дидро несколько преувеличивает эту трудность; она была бы, конечно, непреодолима, если бы живописец не обладал тем, что его, собственно, и делает художником, если бы он зависел только от своих взглядов, обращенных попеременно то на тело, то на холст, если бы он не умел изображать ничего, кроме того, что видит. Но ведь художественный гений, художественный талант это и есть умение созерцать, запечатлевать, обобщать, символизировать, характеризовать, и притом в любом роде искусства и в форме и в цвете. Художественный талант создается именно тем, что он обладает методом обращения с предметами, это столь же духовный, сколь и практически-механический метод, посредством которого он останавливает и самый подвижный предмет, определяет его и придает единство и правду его искусственному существованию.

«Но я чуть было не забыл сказать вам о цвете страсти, и это было бы досадно. Разве у каждой страсти нет своего цвета? Разве он остается неизменным во всех ее превращениях? Гнев знает различные цвета. Если он зажигает лицо, глаза становятся пламенными; если он беспределен и уже



не расширяет, а сжимает сердце, глаза начинают блуждать по сторонам, бледность покрывает лоб и щеки, губы дрожат и белеют. А женщина, разве не меняется окраска ее лица в ожидании наслаждения, в объятиях наслаждения и после наслаждения?»

К этому абзацу также относится то, что было сказано о предыдущем: и в этом случае Дидро достоин одобрения за то, что он показывает художнику те высокие требования, которые ему могут быть предъявлены, и потому, что он обращает внимание художника на разнообразие явлений природы, с тем чтобы предостеречь его от манерничанья. Подобные же намерения заключены и в следующих словах:

«Разнообразие наших тканей и драпировок немало способствовало усовершенствованию искусства колорита». Выше об этом уже кое-что говорилось в примечании: «Общий тон цвета может быть слабым, не будучи в то же время неверным».

В том, что определенный цвет и на всем полотне и в отдельных местах может быть по разным причинам ослаблен, но при этом все же останется правдивым и соответствующим данным предметам, не может быть и малейшего сомнения.

#### О ЦВЕТОВОЙ ГАРМОНИИ

А теперь мы подошли к той важной теме, о которой уже было кое-что сказано выше, однако она может быть изложена и рассмотрена только в ходе развития целостного учения о цвете.

«Утверждают, что есть цвета дружественные и цвета враждебные друг другу; говорящие так правы, если только они подразумевают под этим, что существуют цвета, настолько плохо сочетающиеся, так режущие глаз в соседстве друг с другом, что даже воздух и свет — эти неизменные вершители гармонии, — и те с трудом могут их примирить».

Ввиду того, что не удавалось добраться до глубоких основ цветовой гармонии и все же нельзя было не признавать, что есть гармоничные и дисгармоничные цвета, а вместе с тем замечали, как усиление или ослабление света придавало нечто краскам или отнимало от них, создавая тем самым известные промежуточные состояния, и так как заметили, что воздух, обволакивая тела, вызывает известные смягчающие и даже гармоничные изменения, то свет и воздух рассматривали как создателей гармонии вообще. Светотень, едва отделившуюся от колорита, стали недопустимым образом вновь смешивать с ним и, только затем чтобы уклониться от объяснения гармонии цветов, ссылались на материальность, говорили о воздушной перспективе. Стоит проглядеть главу о колорите у Зульцера, там вопрос — что же такое гармония цветов — не выдвигается, а погрებაется, заваливается множеством чужеродных и родственных проблем.

Итак, эту работу еще предстоит проделать, и тогда, возможно, окажется, что гармония цветов, независимо от всего изначально присущая глазу и чувству человека, может быть также и внешне воспроизведена в сопоставлении окрашенных предметов.

«Не сомневаюсь, что кокетливая женщина или цветочница, искусная в этом ремесле, понимают это лучше любого художника».

Итак, женщина, озабоченная своей внешностью, и жизнерадостная девица-цветочница оказываются сведущими в гармонии цветов: одна знает, что ей к лицу, а другая — как сделать привлекательней свой товар. Почему же философу и физиологу не брать у них уроки? Почему ему и не сделать немногих усилий, чтобы понаблюдать, как именно поступает иное милое создание, располагая простейшие вещи с выгодой для себя? Почему он не посмотрит, что же она берет, а что отвергает? Признано, что есть и гармония и дисгармония цветов, на это указано художнику, все требуют от него гармонии, и никто не говорит ему, какова она.

Что же происходит? Врожденное чутье художника во многих случаях приводит его на правильный путь, но в других случаях он теряется. Как же он тогда поступает? Он избегает собственно цвета, ослабляет его и полагает, что достигнет гармонии тем, что лишает данный цвет той силы, с Которой он особенно ярко проявлял бы свою противоположность другому цвету.

«Общий тон цвета может быть слабым, не нарушая притом гармонии; и, напротив, сильный колорит труднее совместим с гармонией».

Никоим образом нельзя признать, что слабый колорит легче сделать гармоничным, чем яркий. Однако, разумеется, если колорит ярок, если краски оживлены, то глаз гораздо живее воспринимает и гармонию и дисгармонию; если же цвета ослаблены, одни бледны, а другие на полотне смешанны или запачканы, тогда уже никто, конечно, не может судить, гармонична ли эта картина или дисгармонична; но зато, уж во всяком случае, можно сказать, что она вовсе не воздействует на зрителя, что она незначительна.

«Сделать белое и сделать светлое — две совершенно различные вещи. Не сомневаюсь, что из двух композиций, равных во всех отношениях, вам придется по душе более светлая; тут та же разница, что между днем и ночью».

Иная картина может удовлетворять всем требованиям колорита и все же быть совершенно светлой и бледно расцвеченной. Светлый цвет приятен глазу, а те же самые цвета, выступая со всей яркостью, в самых темных оттенках создадут впечатление серьезной, сокровенной значительности.

Но, разумеется, светлая живопись это нечто совсем иное, чем белесые, словно бы меловые картины.

И еще кое-что! Опыт учит, что светлые, жизнерадостные картины не всегда предпочитают ярким, рассчитанным на сильное впечатление. Разве мог бы иначе Спальолетто в свое время превзойти Гвидо [Рени]?

«Существует обаяние, которое поистине неотразимо, — это обаяние мастера гармонии. Не знаю, как пояснить вам мою мысль. Вот на полотне женщина, одетая в белый атлас; закройте всю остальную часть картины и смотрите лишь на одежду; быть может, этот атлас покажется вам грязным, тусклым, ненатуральным; но восстановите предметы, которые окружают эту женщину, и впечатление от атласа и его цвета тотчас произведет прежний эффект. Ибо общий тон слишком слаб, но, так как все предметы окрашены пропорционально, вы не замечаете слабости каждого в отдельности: тут спасает гармония. Это природа на закате дня».

Никто не усомнится в том, что такая картина может быть правдивой, внутренне согласованной и обладать особенно большими достоинствами технического мастерства.

*Основы гармонии.* — «Я отнюдь не намерен ниспровергать закон радуги в искусстве. Радуга в искусстве то же, что генерал-бас в музыке».

Наконец-то Дидро упоминает об основе гармонии; он хочет обрести ее в радуге и успокаивается на этом, что бы ни высказывала по тому же вопросу французская живописная школа. В то время как физик обосновал всю теорию цвета явлениями призматического преломления и, следовательно, в известной мере радугой, эти явления стали и в живописи принимать за основу тех законов гармонии, которые необходимо соблюдать, налагая краски, благо этим явлениям нельзя было отказать в очевидной гармоничности. Тем самым ошибка, допущенная физиком, продолжала оказывать вредные влияния и на живописца. Радуга и призматические преломления суть лишь отдельные частные случаи значительно более обширных, более содержательных и требующих более глубокого обоснования видов цветовой гармонии. Не потому существует гармония, что нам ее показывают радуга и призма, а сами эти явления гармоничны потому, что существует более высокая всеобщая гармония, законам которой и они подвластны.

Радугу ни в коей мере нельзя сравнивать с генерал-басом в музыке; она ведь даже не охватывает всех явлений, наблюдаемых при рефракции света; она столь же мало цветовой генерал-бас, как и один мажорный аккорд не генерал-бас в музыке; но этот аккорд гармоничен потому, что существует музыкальная гармония. Продолжая исследовать, мы обнаружили и минорный аккорд, который не входит в мажорный, но вполне включается в общий круг музыкальной гармонии.

До тех пор, пока и в учении о цвете не станет ясно, что все множество явлений нельзя втискивать в пределы одного ограниченного явления и его универсального истолкования, а что, напротив, каждое отдельное явление необходимо включить в единый круг со всеми прочими, — до тех пор будет продолжаться эта неопределенность, это смятение в искусстве. Потому что на практике такая потребность ощущается более живо, чем в теории, когда теоретик лишь безмолвно отодвигает в сторону этот вопрос и считает себя вправе упрямо твердить: «Все это уже выяснено».

«Но я весьма опасаясь, что малодушные художники воспользовались этим, чтобы сузить пределы искусства и создать легкую и ограниченную манеру, ту, что мы обычно зовем протокольной».

Так Дидро порицает убогую манерность, которой предавались разные живописцы из тех, кто слишком уж близко примыкал к ограниченному учению физика. Они располагали краски на своей палитре, видимо, именно в порядке цветов радуги, из этого возникла несомненная гармоническая последовательность, которую они назвали протокольной, ибо так предусматривалось все, что могло и должно было произойти.

Но так как они знали только последовательность цветов радуги и призматических призраков, то не решались в своей работе ни нарушить эту последовательность, ни так обращаться с ней, чтобы при этом утрачивалось схематическое представление о ней; напротив, эту «протокольность» мож-

но было обнаружить на всем пространстве картины; краски и на полотне и на палитре оставались только сырым материалом, материей, простейшими элементами, а не сочетались, не сплетались в органическое целое под воздействием гения. Дидро ожесточенно нападает на таких художников. Я не знаю их имен и не видел подобных картин, однако мне кажется, что я уж из слов Дидро могу составить себе представление о том, что он подразумевает.

«И впрямь, живопись знает таких протоколистов, этих покорных слуг радуги, которых узнаешь с первого взгляда. Если он придал предмету такой-то цвет, можете быть уверены, что соседний предмет будет окрашен в такой-то. Следовательно, видя цвет хотя бы одного уголка картины, заранее знаешь все остальное. Всю жизнь они только и переносят этот свой уголок с одного полотна на другое. Эта точка движется по всей поверхности, останавливается и располагается там, где ей заблагорассудится, но неизменно в сопровождении всей своей свиты; она подобна вельможе, который вечно ходит в одной и той же одежде, с лакеями все в той же ливрее».

*Настоящий колорит.* — «Не так пользуются красками Верне и Шарден; их бесстрашная кисть любит перемешивать с непостижимой смелостью и разнообразием и со строжайшей гармоничностью все краски природы со всеми их оттенками».

Здесь Дидро начинает смешивать колорит с живописью вообще. Ведь при такой живописи, конечно, исчезает все вещественное, стихийное, грубое, материальное, ибо художник умело изображает разнообразную правду частных, скрытую в прекрасной, внутренне связанной гармонии целого. Тем самым мы возвращаемся к нашим исходным главным вопросам — о правде в гармонии.

Очень важен также следующий вопрос, о котором говорит Дидро; выслушаем сначала его, а потом уж выскажем наши соображения.

«Правда, и у них есть приемы, свойственные лишь им и в силу этого ограниченные; в этом я не сомневаюсь, и доказать это нетрудно, но ведь человек — не господь бог, и мастерская художника — не природа».

Дидро, сперва горячо оспаривая маньеристов, обличал их недостатки и противопоставил им своих любимых художников Верне и Шардена, после чего подошел к щекотливому вопросу: оказывается, и они тоже применяют в работе известный определенный метод, который и своеобразен и, пожалуй, несколько ограничен, что можно было бы им поставить в вину, и он уже едва ли знает, чем они отличаются от маньеристов. Если бы он говорил о великих художниках, он и тогда бы мог соблазниться сказать то же самое, но он справедлив, он не хочет сравнивать художника с богом, а художественное произведение с творением природы.

Что же отличает все-таки художника, идущего верным путем, от того, кто вступил на ложный? Художник следует продуманному методу, тогда как тот легкомысленно следует манере.

Художник, который постоянно созерцает, чувствует и мыслит, видит предметы в их высшем величии, в их наиболее выразительной действительности и чистейших пропорциях, и когда он воспроизводит их, то его работу облегчает метод, созданный им самим, воспринятый от предшественников и заново им переосмысленный. И хотя применение этого метода выражает именно его индивидуальность, но и сам метод и напряжение чистейших и высших сил его духа поднимают его до уровня всеобщего и могут вести до пределов творческих возможностей. Идя по этому пути, греки достигли тех высот, на которых создавалось их более всего известное нам пластическое искусство; а почему их произведения, принадлежащие разным эпохам и различные по своим достоинствам, производят на нас некое общее впечатление? Пожалуй, всё же только потому, что в своем продвижении вперед они следовали единому истинному ме-

тоту, от которого не могли целиком отказаться даже в пору упадка.

Проявление настоящего метода называют стилем, а его противоположность — манерой. Благодаря стилю индивид поднимается до наивысшей точки, достижимой для его рода, поэтому все великие художники в своих лучших произведениях приближаются друг к другу.

В самых удачных работах Рафаэля колорит такой же, как у Тициана. А манерность, напротив, так сказать, еще больше индивидуализирует индивидуальность. Человек, который безудержно предается своим страстям и склонностям, все более удаляется от целостного единства, удаляется даже от тех, кто мог бы еще быть на него похож; он ничего не хочет от человечества и тем самым отделяется от людей. Это относится столько же к искусству, сколько и к нравственности, ведь все действия людей имеют *одн* источник, поэтому и все их отклонения сходны между собой.

Итак, благородный Дидро, мы поддерживаем твоё утверждение тем, что его усиливаем.

Человек не должен пытаться сравниться с богом, но пусть он стремится к человеческому совершенству. Художник должен стремиться создать не произведение природы, а совершенное произведение искусства.

#### ЗАБЛУЖДЕНИЯ И НЕДОСТАТКИ

*Карикатура.* — «Существует карикатурный цвет, равно как и карикатурный рисунок, а всякая карикатура противоречит хорошему вкусу».

Отчетливо объяснить, как возникает такая карикатура и чем она отличается от собственно дисгармоничной расцветки, можно лишь в том случае, если мы договоримся о том, что такое цветовая гармония и на чем она основывается. Ибо необходимая предпосылка для этого — чтобы глаз распознавал соответствия, ощущал дисгармонию и чтобы



мы знали, как возникает и то и другое. Лишь тогда становится очевидным, что может существовать и нечто третье в промежутке между ними. Можно сознательно и обдуманно отклоняться от гармонии и тем самым выделить нечто характерное, но если идти дальше, если преувеличивать такое отклонение или решиться на него без настоящего чувства и осмотрительного обдумывания, то получится карикатура, которая в конце концов становится уродливой гримасой и полнейшей дисгармонией, а этого должен всячески остерегаться каждый художник.

*Индивидуальный колорит.* — «Откуда это множество манер колористов, тогда как цвет в природе один?»

Нельзя, по сути, сказать, что в природе есть только один колорит, потому что, говоря о колорите, мы одновременно представляем себе того человека, который созерцает цвета, воспринимает их глазом и сохраняет в памяти. Но, для того чтобы не затеряться в неопределенных рассуждениях, можно и необходимо допустить, что все здоровые и восприимчивые глаза приблизительно одинаково видят все цвета и все их соотношения. Ибо на веру в совпадение таких восприятий основываются и все виды передачи опыта.

Однако в то же время органы зрения весьма отличаются и расходятся в восприятии цвета, и это всего лучше обнаруживается, когда художник должен воспроизвести нечто похожее на то, что он видит. Исходя из того, что он сделал, можно заключить, как он видел, и мы присоединяемся к Дидро, который говорит:

«Причина этого — свойства самого органа зрения. Нежный и слабый глаз не любит живых и сильных цветов, такой живописец отказывается запечатлеть на полотне то, что в природе ранит его восприятие. Он не любит ни огненно-красного, ни ослепительно-белого. Подобно тем обоям, которыми он покроеет стены своей комнаты, его полотна будут окрашены слабыми, нежными и мягкими тонами, и он часто стремится гармонией возместить то, чего ему недостает в силе».

Такой бледный мягкий колорит, такое пугливое удаление от ярких красок можно, как указывает Дидро, объяснить общей слабостью нервов. Мы убеждаемся, что сильные нации, народ, дети и молодые люди любят яркие краски, но мы убеждаемся также, что образованные люди избегают таких красок — отчасти из-за того, что у них ослаблены зрительные органы, отчасти потому, что им неприятно все нарочито выделяющееся, сугубо характерное.

Если же художник создает невыразительный колорит, то в этом чаще всего повинны его неуверенность и недостаток теоретических знаний. Яркую краску может уравновесить лишь другая тоже яркая краска, а расположить их рядом решится лишь тот, кто уверен в себе, в своем деле. Тот, кто при этом доверится чувству, допустит приблизительность, легко создаст карикатуру, и, если у него есть вкус, он станет избегать этой карикатуры, отчего возникает подавление, смешивание, убиение красок, отчего получается и та видимость гармонии, которая, вместо того чтобы охватить целое, растворяется в ничто.

«Но почему бы и характеру, даже мимолетному настроению не влиять на колорит? Если мысли грустны, сумрачны и темны, если в меланхолическом воображении и в мрачной мастерской неизменно царит ночь, если художник изгоняет день из своего жилища, если ищет он одиночества и мрака, разве не вправе вы ожидать от него сцены, быть может, и сильной, но темной, тусклой и сумрачной? Если страдает он разлитием желчи и видит все в желтом цвете, как он удержится от того, чтобы не набросить на свою картину то же желтое покрывало, какое набрасывает его болезнь на предметы, как бы ни огорчался он, сравнивая зеленое дерево, которое он видит своим воображением, с деревом желтым, находящимся перед его глазами?

Найдите, что художник столь же сильно или, может быть, еще сильнее, нежели литератор, раскрывает себя в своих творениях. Может статься, что однажды он преодолет свой

характер, склонность и свойство своего органа зрения. Он подобен человеку замкнутому и молчаливому, который, однажды возвысив голос, вновь после короткого взрыва впадает в свойственное ему состояние — молчит. Художник грустный или рожденный со слабым органом зрения может дать однажды сильную по краскам картину, но он незамедлительно вернется к своему естественному колориту».

А меж тем это весьма отраднo, когда художник сам замечает у себя такой недостаток, и весьма похвально, когда он старается этому противодействовать. Очень редко можно встретить такого художника, и там, где он окажется, его старания, конечно, будут вознаграждены; я не стал бы, подобно Дидро, угрожать ему неизбежным отступлением, более того, я обещал бы, что если он и не достигнет в полной мере своей цели, то все же будет постоянно счастливо прогрессировать.

«Если орган зрения поражен недугом, — каков бы ни был этот недуг, он распространится на все предметы, раскинет между ними и художником дымку, которая омрачит и природу и подражание ей».

Таким образом, Дидро, указав художнику на то, что он должен в себе преодолеть, показывает ему также, какие опасности предостоят ему в учении.

*Влияние учителя.* — «Настоящие колористы — редкость, и виноваты в этом их учителя. В течение бесконечно долгого времени ученик копирует картины своего учителя и не видит окружающей природы; а это значит, что он приучается смотреть глазами другого и утрачивает привычку пользоваться своими собственными глазами. Со временем он вырабатывает технику, которая его опутывает, и он не может ни освободиться, ни отойти от нее; цепь эта сковывает глаза художника, как кандалы сковывают ногу каторжника. Вот откуда идет неверный колорит. Тот, кто подражает Лагрене, будет в своем подражании ярким и плотным; тот, кто подражает Лепренсу, будет красноватым

и буро-красным; тот, кто подражает Грёзу, будет серым и лиловатым; тот, кто будет изучать Шардена, будет правдив. Вот источник множественности суждений о рисунке, цвете даже среди самих художников. Один скажет вам, что Пуссен сух; другой — что Рубенс склонен к преувеличению; а я, пигмей в сравнении с ними, тихонько хлопаю их по плечу и уверяю, что все это глупости».

Несомненно то, что известные ошибки, известные ложные направления усваиваются легко, особенно тогда, когда старший и почитаемый увлекает юношу на удобный неправильный путь. Все школы и секты свидетельствуют о том, как можно научить глядеть совсем другими глазами. Но так же как ложное обучение приносит недобрые плоды и насаждает манерность, с тем же успехом восприимчивость молодежи может благоприятствовать и воздействию настоящего метода. Поэтому мы обращаемся к тебе, славный Дидро, так же как в предыдущей главе, с призывом: предостерегая юношу от худых школ, не возбуждай в нем недоверия к настоящей школе.

*Неуверенность при наложении красок.* — «Художник, беря краску со своей палитры, не знает порой, как будет она выглядеть на картине. И впрямь, с чем сравнит он эту краску, этот оттенок, взятый с палитры? С другими взятыми отдельно оттенками, с первоначальными красками? Он поступает разумнее; подготовляя ее, он размышляет, переносит ее мысленно туда, где ей положено быть. Но как часто он ошибается в этой оценке! На пути от палитры к полотну и композиции краска изменилась, ослабела, усилилась — и общее впечатление меняется. Тогда художник идет ощупью, делает все снова, переделывает, терзает свою краску. В этой работе его оттенок является составным из различных субстанций, которые в той или иной мере противодействуют друг другу, и рано или поздно наступает разлад».

Такая неуверенность возникает тогда, когда художник не точно знает, что он должен делать и как именно не-

обходимо это делать. И то и другое — особенно последнее — легко передается и преподается. Какие именно следует употреблять красители, начиная с первого слоя и вплоть до окончательной отделки, — это можно преподавать научно и даже научить этому, почти как ремеслу. Если художник, пишущий на эмали, вынужден наносить совсем не те цвета и только в своем воображении видит, какими они станут после обжига, то живописец, пишущий маслом, — а именно о таком здесь главным образом и идет речь, — должен знать, что ему нужно подготовить и как постепенно создавать свою картину.

*Гримасничающая гениальность.* — Пусть Дидро уж простит нам, что в этой рубрике мы вынуждены представить поведение того художника, которого он хвалит и поощряет.

«Глаза того, кто обладает живым чувством цвета, прикованы к полотну; рот его полуоткрыт, дыхание прерывисто; его палитра — сам хаос. И в хаос он обмакивает свою кисть; он извлекает из хаоса свое творение: и птиц и оттенки их перьев, и цветы и их бархатистость, и деревья и их многоцветную зелень, и небесную лазурь и испарения вод, омрачающие ее, и животных и длинную их шерсть, и разнообразные пятна на их шкуре, и огонь, мерцающий в их глазах. Он подымается, он отходит, бросает взгляд на свое произведение, садится вновь — и на ваших глазах под его кистью рождаются тела».

Возможно, что только благопристойному чинному немцу кажется смешным, когда славный художник гонится за своим предметом запыхавшись, тяжело дыша, словно распалившаяся борзая, преследующая дичь. Я тщетно пытался передать все значение французского слова *haleter*<sup>1</sup>, даже несколько разных слов не могут описать его. Все же я полагаю, что можно с достаточной уверенностью утверждать, что ни Рафаэль, писавший «Мессу в Больсене», ни Корреджо перед своим «Святым Иеронимом», ни Тициан перед

<sup>1</sup> Задышаться, запыхаться, спешить, задыхаясь.

«Святым Петром», ни Паоло Веронезе перед «Браком в Кане» не сидели, раскрыв рот, сопя, кряхтя, задыхаясь, стелая, «алетируя». Так что это, пожалуй, вероятно, своеобразная французская ужимка, от которой сия жизнерадостная нация не всегда может удержаться даже в самых серьезных делах.

Не многим лучше и нижеследующее.

«Перенеситесь, друг мой, в мастерскую художника, наблюдайте его за работой, и, если он симметрично расположит свои краски и их оттенки на палитре или если после четверти часа работы порядок этот не будет нарушен, можете смело сказать, что этот художник холоден и никогда не создаст ничего значительного. Такой художник подобен ученому, медлительному и тяжелому, который в поисках цитаты влезает на лесенку, берет в руки книгу и открывает ее, возвращается к своему письменному столу, выписывает нужную ему строку, вновь лезет на лесенку и кладет книгу на место. Иная повадка у гения».

Мы и сами раньше указывали, что художник обязан устранять материальную фактуру отдельных красителей с помощью продуманного смешивания, должен индивидуализировать цвет применительно к изображаемому предмету и соответственно строить колорит. Но рассудительный немец справедливо сомневается в том, что такую работу можно вести яростно и суматошно.

#### ПРАВИЛЬНАЯ И ОПРЯТНАЯ ОБРАБОТКА КРАСОК

«Вообще гармония картины будет тем долговечней, чем уверенней мастер в действительности своей кисти, чем отважней, свободней его замысел, чем меньше он вымучивал краски, прикидывая то так, то этак, чем проще и задорнее их накладывал. Мы видим, как современные картины за короткий срок утрачивали свою внутреннюю согласованность и как очень старые картины вопреки времени сохраняют свежесть, силу и гармонию. Это преимущество кажется мне не

столько результатом лучшего качества их красок, сколько вознаграждением за хороший метод работы».

Прекрасно и правильно сказано о важном и прекрасном деле. Почему же, старый друг, ты не всегда бываешь так согласен с правдой и с самим собой? Почему ты вынуждаешь нас приводить в заключение полуправду, парадоксальный абзац:

«Ах, друг мой, какое это сложное искусство — живопись. Я выражаю в одной фразе то, что художник с трудом набрасывает в течение недели, и горе его в том, что он знает, видит и чувствует подобно мне, но не может этого выразить и потому не знает удовлетворения; в том, что, влекомый чувством, он обманывается в своих возможностях и губит шедевр; он стоит, сам того не подозревая, на последней грани искусства».

Живопись, разумеется, очень далека от искусства красноречия, и если бы даже можно было допустить, что художник видит предметы так же, как оратор, то все же они пробуждают у него совсем иные стремления. Оратор поспешно переходит от предмета к предмету, от одного произведения искусства к другому, с тем чтобы о них думать, запоминать, обозревать, классифицировать, говорить об их особенностях. Художник, напротив, задерживается на одном определенном предмете, сочетается с ним любовью, отдает ему лучшие силы разума и сердца и воссоздает его вновь. Когда осуществляется это воссоздание, время не имеет значения, ведь творит любовь. А разве любовник, когда он рядом с любимой, чувствует бег времени? Разве настоящий художник, работая, может замечать время? То, что тебя, оратор, пугает, — художнику дает счастье; там, где ты нетерпеливо хотел бы поспешить, он ощущает самое прекрасное успокоение.

Можно, пожалуй, помочь и другому твоему приятелю, который, сам того не ведая, достигает вершины искусства, но, продолжая упрямо работать, портит свое отличное произведение. Если он действительно так преуспел в искусст-

ве, если он действительно так добросовестен, то нетрудно будет научить его сознавать свое умение и разъяснить ему сущность того метода, который он применяет безотчетно и который наставляет нас, как создавать самое лучшее, и вместе с тем предостерегает от того, чтобы пытаться делать больше, чем самое лучшее.

На этом и закончим нашу беседу. Пусть читатель пока благосклонно примет то, что нам удалось изложить в этой форме, до той поры, когда мы окажемся в состоянии доложить ему учение о цвете вообще и о живописном колорите в частности, сообщив наилучшее из того, что мы знаем и умеем, передав это в надлежащей форме и последовательности.

## КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЕГО БЛИЗКИЕ

(1798—1799)

*Первое письмо*

Если Ваш отъезд после двух радостных и лишь чересчур быстро прошедших дней заставил меня ощутить большую брешь и пустоту, то Ваше письмо, столь скоро мною полученное, и приложенные к нему рукописи снова привели меня в отличное настроение, подобное тому, в каком я находился во время Вашего пребывания здесь. Я снова вспомнил нашу беседу, в Ваших бумагах я наткнулся на убеждения, схожие с моими, и теперь, как и тогда, порадовался, что мы с Вами, в качестве ценителей искусства, сошлись в столь многих пунктах.

Это открытие для меня вдвойне ценно, ибо я могу ежедневно проверять Ваши мнения, так же как и мои собственные, могу по своему усмотрению заняться одним каким-нибудь разделом моей коллекции, пройтись по нему и поставить его в связь с нашими теоретическими и практическими афоризмами. И часто это выходит у меня хорошо и непринужденно, иногда же я попадаю в тупик, не могу



прийти к согласию ни с Вами, ни с самим собой. И все же становится ясным, как много мы выиграли от того, что сошлись в основном, и что теперь наши суждения об искусстве, хоть и не перестают колебаться, подобно весам, все же прикреплены к прочному блоку, и весы (если позволить себе продолжать то же сравнение) уже не колеблются вместе с чашами.

Эти наброски заметно подкрепили мои надежды и мое молчаливое сочувствие той работе, которую Вы думаете издать, и я тем охотнее соглашаюсь пойти навстречу Вашим замыслам — в меру моих сил и способностей. Теория никогда не была моим коньком, но то, что Вам тем не менее может понадобиться из моего опыта, я от всего сердца предоставляю в Ваше распоряжение. А для того, чтобы Вам это доказать на деле, я приступлю к исполнению Вашего желания сейчас же. Я постепенно разверну перед Вами историю моей коллекции, чудесный подбор которой изумлял уже многих, даже тех, кто ко мне приходил достаточно о ней наслышанным. Да ведь и с Вами произошло то же самое. Вы удивлялись редкому богатству моей коллекции в самых различных областях, однако Ваше удивление возросло бы еще немало, если бы время и охота позволили Вам ознакомиться со всем, чем я владею.

Меньше всего мне придется говорить о моем деде; он положил основу всей коллекции, а за то, что это ему хорошо удалось, говорит уже Ваше внимание ко всему, что к нему восходит. Вы с такой благосклонностью и любовью занялись этим фундаментом нашей фамильной коллекции, что я даже не ощутил неприятности от Вашего несправедливого отношения к некоторым другим ее разделам и весьма охотно проводил с Вами время у тех произведений, которые и для меня — в силу своего значения, своей древности и истории приобретения — являются священными. Разумеется, характер и склонность любителя во многом определяют то направление, которое примут его любовь к созданиям художника и его дух коллекционерства — эти две

склонности, столь часто соединяющиеся в человеке; но не в меньшей мере — да будет разрешено мне это утверждать — любитель зависит и от времени, в которое он попадает, от обстоятельств, в которых находится, от современных ему художников и торговцев предметами искусства, от стран, которые он посетил впервые, и от народов, с которыми соприкоснулся. Он зависит от тысячи случайностей. Что только не должно соединиться, для того чтобы сделать его солидным или поверхностным, либеральным или в известной степени ограниченным, человеком большого кругозора или односторонним!

Нужно благодарить судьбу за то, что мой дед, попав в столь благоприятное время и в счастливое положение, смог завладеть всем тем, что в настоящее время стало недоступным частному человеку. Счета и купчие еще находятся у меня в руках, и как несравнимы тогдашние цены с нынешними, столь взвинченными всеобщим любительством, теперь процветающим у всех народов.

Да, коллекция этого достойного человека значит для меня и для прочих моих владений, для моего отношения к искусству и моих суждений о нем то же, что Дрезденская коллекция значит для Германии: она является великим источником подлинных знаний для юноши, подкреплением чувств и хороших основ для зрелого мужа и — целительным родником для каждого даже поверхностного обозревателя, ибо прекрасное воздействует не только на посвященных. Ваши заверения, милостивые государи, что ни одному из произведений, приобретенных моим добрым дедом, не приходится стыдиться перед этими королевскими сокровищами, меня не сделало гордым, я принял их как должное, ибо про себя и сам осмеливался это думать.

Я заканчиваю это письмо, не исполнив своего намерения, Я болтал, вместо того чтобы рассказывать. Ведь и в том и в другом проявляется хорошее настроение старика. У меня едва остается место, чтобы сказать Вам, что дядюшка и племянницы шлют Вам сердечный привет и что

в особенности Юлия все чаще и нетерпеливее осведомляется о так долго откладываемой поездке в Дрезден, так как надеется свидеться по дороге со своими новыми, столь горячо почитаемыми друзьями. И вправду, ни один из Ваших старых друзей не сможет с большей искренностью, чем старый дядюшка, подписаться

*Вашим преданным*

*Второе письмо*

Хорошим приемом, который Вы оказали молодому человеку, явившемуся с письмом от меня, Вы доставили двойную радость — ему, создав приятный день, а мне — возможность получить живую, устную весть о Вас, Вашем здоровье, Ваших работах и намерениях.

Эта оживленная беседа о Вас в первые минуты его возвращения не дала мне заметить, как сильно он изменился за время своего отсутствия. При поступлении в университет он обещал так много. Со школьной скамьи он вышел сильным в греческом и в латыни, с превосходными знаниями обеих этих литератур, осведомленным в старой и новой истории, не вовсе несведущим в математике и во всем прочем, что требуется для того, чтобы стать хорошим педагогом, и вот теперь он, к вящему нашему огорчению, возвратился философом. Он посвятил себя преимущественно, даже исключительно философии, и все наше маленькое общество, включая и меня, не особенно-то склонное к ней, чувствует себя в беседе с ним весьма неловко. То, что мы понимаем, его не интересует, а то, что интересует его, — непонятно нам. Он говорит на новом языке, а мы уж слишком стары, чтобы ему научиться.

Что это за удивительная штука с философией, и особенно с новейшей! Углубляться в себя, ловить свой собственный дух на различных проявлениях, окончательно замкнуться в себе, чтобы лучше познать предмет, разве же это правильный путь? Неужели ипохондрик видит вещи яс-

нее лишь потому, что всегда роется в себе и себя самого подрывает? Право, эта философия кажется мне разновидностью ипохондрии, какой-то извращенной склонностью, которой дали великолепное имя. Вы уж простите старика, простите врача-практика!

Но больше ни слова об этом! Политика не испортила мне моего юмора, а уж философии это, конечно, не удасться! Итак, скорее в убежище искусства! Скорее к той повести, которую я обещал рассказать, чтобы в этом письме не отсутствовало как раз то, из-за чего оно начато!

Когда мой дед умер, отец впервые обнаружил явную склонность к довольно определенному виду произведений искусства, его восхищало то подражание природе, которое тогда достигло большого совершенства в области акварели. Вначале он приобрел только акварельные листы, вскоре же стал, кроме того, держать на жалованье нескольких художников, которые должны были с величайшей точностью писать для него птиц, мотыльков, цветы и ракушки. Ничто из ряда вон выходящее не могло случиться на кухне, в саду или в поле, чтобы не быть тотчас же запечатленным кистью.

Таким образом ему удалось сохранить немало видов аномальностей различных существ, которые, как я теперь вижу, представляют известный интерес для естествоиспытателя.

Постепенно он пошел дальше, в нем созрело увлечение портретом. Он любил свою жену, детей; друзья были ему дороги; отсюда — начало этой коллекции портретов.

Вы, наверно, заметили множество маленьких картинок, написанных маслом на меди. В прежнее время большие мастера, может быть, для собственного развлечения, а может быть, и из дружбы писали их частенько. Отсюда взялась эта похвальная привычка, более того, возник особый род живописи, на котором специализировались некоторые художники.

Такой формат имел свои преимущества. Портрет в натуральную величину, будь это даже только голова или пояс-

ное изображение, требует слишком много места по сравнению с тем интересом, который он представляет. Каждому способному на чувство состоятельному человеку следовало бы приглашать художника для писания портретов с себя и своей семьи в различные периоды жизни. Удачно изображенный искусным художником на малом пространстве, он не потребует для себя слишком большого места. Так можно собрать вокруг себя своих друзей, и даже у потомства найдется местечко для этой компании. Напротив, большой портрет, особенно в новое время, обычно уступает место для наследника вместе с изображенным на нем владельцем, мода меняется так сильно, что даже превосходно написанная бабушка не может уже подойти к обоям, мебели и прочим комнатным украшениям своей внучки.

Однако художник в той же мере зависит от любителя, в какой любитель — от современного ему художника. Добрый мастер, который один только и умел еще писать эти миниатюры, скончался, и ему на смену явился другой, который стал писать портреты в натуральную величину. Мой отец давно уже желал иметь вблизи себя такого художника, ему нравилось видеть свою семью и себя изображенными во весь рост. Так же как любая птица, любое насекомое, которое изображалось художником, должно было быть точно вымерено, чтобы, сверх остального правдоподобия, совпадать с натурой и по величине, желал он видеть и себя на холсте таким, каким он видел себя в зеркале. И вот его желание сбылось: нашелся один такой искусный муж, который не без удовольствия провел у нас некоторое время. Мой отец был недурен собою, моя мать была хорошо сложенной женщиной, сестра же моя красотой и прелестью превосходила всех своих землячек; тут началось портретирование, причем обычно одним изображением не ограничивались. В частности, сестра, как Вы могли заметить, чаще других изображалась в различных видах. Были даже начаты приготовления к большому семейному портрету, который, однако, не двинулся дальше зарисовок, ибо мы так и не смо-

ли прийти к соглашению касательно группировки и момента, который должен был быть зафиксирован.

Вообще же говоря, мой отец оставался неудовлетворенным. Художник принадлежал к французской школе. Его полотна были исполнены гармонии и остроумия, казались натуральными, и все же при сличении с прототипом оставляли желать многого. Некоторые же из них, так как художник из угодливости воспользовался кое-какими замечаниями моего отца, в результате оказались совершенно испорченными.

Но неожиданно желание отца сбылось во всей своей полноте. Сын нашего художника, молодой человек, подающий большие надежды, с юных лет находившийся в учении у своего дядюшки, одного немца, которому он должен был наследовать, посетил своего родителя. И тут-то мой отец открыл в нем талант, который его совершенно удовлетворил. Сестра должна была быть немедленно им написана, что и было выполнено с невероятной точностью, в результате же получился портрет, правда, не свидетельствующий об особом вкусе, но натуральный и правдивый. Она стояла в том виде, в каком обычно гуляла по саду, с ее каштановыми волосами, впереди падающими на лоб, сзади заплетенными в две толстые косы, подхваченные лентой, на руке у нее висела соломенная шляпа, наполненная прекраснейшими гвоздиками, которые особенно ценил отец, а на ладони она держала персик, сорванный с дерева, в этом году впервые принесшего плоды.

По счастью, все эти атрибуты удачно подошли друг к другу и не кажутся безвкусными. Мой отец был в восторге, а старый художник охотно уступил свое место сыну. С его работами в нашем доме началась совершенно новая эра, которую мой отец почитал счастливейшим временем своей жизни. Каждый член семьи был теперь запечатлен со всем тем, что его обычно занимало и окружало. Вы, наверно, еще не забыли шаловливых хлопот моей Юлии, которая постепенно вытаскивала все атрибуты картин, поскольку изобра-

женный на них реквизит еще можно было найти в нашем доме для того, чтобы убедить Вас в величайшем правдоподобии передачи. Тут была и табакерка моего деда, его большие серебряные карманные часы, его палка с топазовым набалдашником, рабочая шкатулка моей бабки и ее серьги. У Юлии еще сохранилась игрушка из слоновой кости, которую она ребенком держит в руке на одной из картин; она пробовала в той же позе стать рядом с картиной: игрушка сохранила полное сходство, девочка же — увы! — уже не была похожей, и я еще помню наши тогдашние шутки.

Кроме всех членов семьи была в течение одного года изображена и почти вся наша утварь, причем молодой художник в своей не всегда занимательной работе частенько черпал новые силы во взглядах, которые он бросал на мою сестру — лечение ему тем более полезное, что в ее глазах он, по-видимому, находил то, чего искал. Словом, молодые люди решили вместе жить и умереть. Мать поощряла эту склонность, отец был доволен возможностью закрепить в своей семье этот талант, без которого он уже почти не мог обходиться. Было решено, что наш друг еще предпримет путешествие по Германии, привезет согласие своего дядюшки и отца и затем навсегда войдет в нашу семью.

Дело было весьма скоро улажено, и, хотя молодой художник весьма недолго задержался в путешествии, ему все же удалось привезти с собою кругленькую сумму денег, быстро им заработанную при различных дворах. Счастливая пара соединилась, и в нашей семье настало довольство, продолжавшееся до самой смерти описанных лиц.

Мой зять был хорошо образованным, весьма приятным в жизни человеком, его талант удовлетворял моего отца, его любовь — мою сестру, его любезность — меня и остальных домочадцев. Каждое лето он уезжал и возвращался домой с хорошим вознаграждением, зима посвящалась семейной жизни. Дважды в год он писал свою жену и дочерей.

Так как все, что он писал, выходило правдоподобно до мельчайшей детали, более того, правдоподобно до неотли-

чимости, мой отец в конце концов напал на странную идею, выполнение которой я должен Вам описать, потому что сама картина не сохранилась, иначе я бы, конечно, показал Вам ее.

Может быть, Вы заметили дверь, которая, как кажется, ведет куда-то дальше, там, в верхней комнате, где висят лучшие портреты и которая на самом деле является последней в анфиладе комнат. Но эта дверь — слепая, и прежде, когда ее открывали, за ней показывалось нечто скорее ошарашивающее, чем вызывающее восхищение. Оттуда выступал мой отец под руку с матерью, вызывая испуг своим сходством, достигнутым отчасти благодаря различным атрибутам, отчасти же и благодаря искусству. Он был скопирован в своей обычной одежде, в том виде, в каком он так часто возвращался из гостей домой. Картина была написана с великой тщательностью, с учетом места своего расположения. Фигуры были рассчитаны на перспективу, открывавшуюся с определенного места, их одежда, столь же тщательно выписанная, преследовала тот же эффект.

Для того чтобы свет проникал должным образом сбоку, было прорублено окно и все расположено так, чтобы мистификация удалась в совершенстве.

К несчастью, однако, это произведение искусства, вплотную приближенное к действительности, слишком скоро разделило судьбу действительного. Подрамник с набитым на него холстом был прикреплен к дверной раме и вследствие этого ничем не защищен от влияния стеной сырости, которая действовала на портрет тем сильнее, что запертая дверь не пропускала воздуха; и вот однажды, после суровой зимы, в течение которой дверь ни разу не открывалась, мы нашли отца и мать совершенно разрушенными, что нас тем более огорчило, ибо смерть нас разлучила с ними еще до этого.

Но я возвращусь назад, так как хочу еще рассказать Вам о последних жизненных удовольствиях моего отца. После того как задуманная картина была окончена, казалось,



уже ничто не сможет доставить ему подобной радости, и все же одна еще предстояла ему. Явился какой-то художник и предложил сделать гипсовые слепки со всех членов семьи, чтобы затем отлить их в воске и раскрасить соответствующими красками.

Портрет одного юного ученика, который он имел при себе, служил порукой его таланта, и мой отец решился на эту операцию. Она прошла благополучно, художник с величайшей точностью и тщательностью подправил лицо и руки. Фантом был облачен в настоящий парик и камчатный шлафрок: и добрый старик по сю пору так и сидит за занавесом, который я не решился раздвинуть перед Вами.

После смерти родителей мы не долго прожили вместе. Моя сестра умерла еще молодой и прекрасной, муж написал ее в гробу. Своих дочерей, которые, подрастая, стали как бы в двух отражениях представлять красоту своей матери, он не мог уже писать из-за своего горя. Он часто представлял для натюрморта разную мелкую утварь, ей когда-то принадлежавшую и теперь бережно им хранимую; он выписывал эти картины с величайшей точностью и дарил их своим ближайшим друзьям, которых приобрел во время путешествий.

Казалось, горе возвысило его до значительного, тогда как до того он изображал только обыденное. Эти маленькие немые картины были полны смысла и красноречия. На одной из них различные мелочи как бы говорили о набожной душе их владелицы — молитвенник в красном бархате с золотыми застежками, хорошенький вязаный мешочек с шнурками и кисточками, откуда она вынимала деньги для раздачи милостыни, чаша, из которой она приняла свое последнее причастие и которую он получил из церкви в обмен на лучшую. На другой картине рядом с хлебом виднелся нож, которым она обычно резала хлеб для детей, корбочка для семян, которыми она весною засеивала свой садик, календарь, где она записывала свои расходы и всякие мелкие события, стеклянный кубок с резным вензелем, в ранней

юности полученный ею от деда и вот, несмотря на свою хрупкость, сохранившийся долее, чем она.

Он продолжал свои обычные путешествия и весь свой привычный образ жизни. Способный видеть только окружающее, не перестававшее напоминать ему о жестокой утрате, он не смог излечить свою душу. Порою им овладевала какая-то непостижимая тоска. Его последний натюр-морт изображал некоторые принадлежащие ей вещи, странно выбранные и размещенные, которые словно говорили о тщете и разлуке, о верности и соединении.

Мы не раз заставляли его перед этой работой задумчивым и праздным, каким мы раньше его не знали, в растроганном, взволнованном состоянии — и Вы мне, верно, простите, если я на сегодня оборву мое письмо, чтобы снова прийти в спокойное душевное состояние, из которого меня нечаянно вывело это воспоминание.

Но все же это письмо не должно попасть к Вам в руки со столь грустным концом, я передаю перо моей Юлии, чтобы сказать Вам...

Дядюшка вручил мне перо, чтобы учтивым оборотом речи заверить Вас в своей преданности. Он все еще остается верен этой привычке доброго старого времени, когда считалось обязательным при расставании с другом отвесить в конце письма церемонный поклон. Нас этому уже не учили: подобный реверанс кажется нам неестественным и недостаточно сердечным. Пожелание всего хорошего и мысленное рукопожатие — больше мы, пожалуй, ничего не сумеем придумать.

Что же мне теперь предпринять, чтобы выполнить поручение — нет, приказание — моего дядюшки, как это подобает послушной племяннице? Сочтете ли Вы достаточно учтивым, если я заверю Вас, что племянницы преданы Вам так же, как и дядюшка. Он запретил мне читать последнюю страницу, я не знаю, что он там мог сказать обо мне плохого

или хорошего? Впрочем, может быть, я слишком самонадеянна, думая, что он говорил обо мне.

Но хватит и того, что мне позволено прочесть начало письма; из него я вижу, что он старается очернить перед Вами нашего милого философа. Это неучтиво и нелюбезно со стороны дядюшки так строго судить молодого человека, искренне любящего и почитающего и его и Вас, лишь за то, что он с такой серьезностью идет по пути, на котором хочет достичь совершенства. Будьте откровенны и скажите мне: разве не только потому бываем мы, женщины, иногда прозорливее мужчин, что нам чужда их односторонность и что мы охотнее предоставляем каждому жить по-своему? Молодой человек разговорчив и общителен. Он разговаривает и со мной, и хоть я действительно ничего не понимаю в его философии, зато, как мне кажется, вполне понимаю философа.

Но в конце концов этим благоприятным мнением, которое у меня о нем составилось, он обязан Вам: сверток с гравюрами в сопровождении милых слов, которые он привез от Вас, разумеется, тотчас же обеспечил ему наилучший прием.

Как благодарить Вас за эту память и доброту, я, право, не знаю; мне кажется, что за этим подарком кроется небольшая каверза. Не хотели ли Вы посмеяться над Вашей покорной слугой, прислав ей эти фантастические видения, этих удивительных фей и духов, вышедших из мастерской моего друга Фюссли? Что может бедная Юлия поделать с тем, что все редкостное и остроумное ее волнует, что она так охотно видит изображения разных чудесных вещей и что эти спутанные порхающие сны, попав на бумагу, ее занимают.

Но довольно, Вы доставили мне большую радость, хотя я и отлично вижу, что взяла на себя еще большее бремя, признав Вас моим вторым дядюшкой. Как будто мне недостает хлопот и с одним! — ведь и он любит поучать детей касательно того, что должно им нравиться.

В этом отношении моя сестра держится лучше: она ни в чем не дает себя убедить. А так как в нашей семье непременно должна культивироваться любовь к искусству, то она любит все то, что изящно и что всегда приятно видеть вокруг себя.

Ее жених — ибо то, что во время Вашего визита еще не было решено окончательно, теперь состоялось — прислал ей из Англии прекраснейшие цветные гравюры, которыми она очень довольна. Каких только там нет длинных, одетых во все белое красавиц, с бледно-красными волосами и бледно-голубыми вуалями, или красивых матерей с упитанными младенцами и хорошо сложенными отцами. И когда все это под стеклом и в рамках из красного дерева, украшенных металлическими палочками, которые также были приложены к посылке, будет висеть на лиловом фоне, в кабинете молодой женщины, я, разумеется, уже не смогу продемонстрировать обществу мою Титанию со свитой фей, занятую разгадкой таинственной записки.

Но теперь Вам покажется, что я говорю только о своей сестре! Ибо ведь самое остроумное, что можно сделать для собственного спокойствия, — это быть немножко нетерпимой к другим.

Нет, я бы, верно, никогда не закончила этих листков, не будь незаписанное пространство настолько мало, что на нем возможно уместить разве только «десятое марта» и имя Вашего преданного друга, от души желающего Вам всего хорошего,

*Юлии.*

### *Третье письмо*

В своей последней приписке Юлия замолвила словечко за философа; к сожалению, дядюшка пока еще не может к ней присоединиться, ибо молодой человек не только придерживается определенного метода, отнюдь мне не импонирующего, но ум его направлен и на объекты, о которых я,

признаться, не много думаю, да никогда и не думал. Даже перед лицом моей коллекции, благодаря которой я нахожу общий язык со всеми людьми, у нас не находится точки соприкосновения. Он, видимо, полностью утратил даже тот исторический, антикварный интерес, который когда-то питал к ней.

Больше всего его занимает учение о нравственности, о которой я знаю не больше того, что у меня на сердце; натуральное право, в котором я не нуждаюсь, так как наш суд справедлив, а полиция деятельна, видимо, является предпочтительным объектом его дальнейших исследований; государственное право, от которого меня еще в ранней юности отвратил пример моего дядюшки, составляет цель всех его стремлений. Словом, из общения, на которое я возлагал такие надежды, как видно, ничего не выйдет. И в этом мне не поможет даже то, что я ценю его как человека благородного, люблю как человека хорошего и всячески желаю ему содействовать как родственнику. Нам нечего сказать друг другу. Мои гравюры оставляют его молчаливым, мои картины — холодным.

Когда я про себя или здесь перед Вами, милостивые государи, наподобие настоящего дядюшки из немецкой комедии, ворчливо высказываю свое недовольство, меня снова одергивает мой жизненный опыт, напоминая, что никогда нельзя сойтись с человеком, придавая преувеличенное значение свойствам, которые нас друг от друга отделяют.

Итак, лучше выждем и посмотрим, как все это обернется в будущем. Я же покуда постараюсь выполнить свое обязательство по отношению к Вам, продолжив рассказ об основателях моей коллекции.

Брат моего отца по окончании честной офицерской службы мало-помалу стал заниматься различными препорученными ему государственными делами, а под конец жизни — даже делами первостатейной важности. Он лично знал почти всех государей того времени и благодаря их подаркам — миниатюрным портретам на эмали — пристрастился

к этого рода произведениям искусства. Постепенно он приобрел портреты почти всех почивших и живущих монархов, пользуясь тем, что золотые табакерки и бриллиантовые оправы по прошествии некоторого времени возвращались к ювелирам и торговцам драгоценностями; таким образом он в конце концов оказался владельцем некоего современного ему государственного календаря в портретах.

Часто путешествуя, он всегда желал иметь при себе свои сокровища, тем более что эта коллекция не требовала большого места. Где бы он ее ни показывал, к нему всегда из недр какой-нибудь шкатулки летел портрет живого или почившего: ибо одно из свойств узко-определенной коллекции заключается в том, что она притягивает к себе все рассеянное по свету и даже как бы побивает и упраздняет привязанность собственника к отдельной драгоценности — силой сведенной воедино массы.

От портретов (среди которых имелись и вполне законченные композиции, к примеру портреты принцесс, аллегорически представленных в виде охотниц и нимф) мой дядя перенес свою страсть и на другие миниатюрные картинки этого жанра, причем внешняя тонкость выполнения была для него важнее подлинных целей искусства, которые, впрочем, могут достигаться и в такого рода вещах. Вы сами восхищались лучшими экземплярами этого собрания, к которому я лично добавил очень небольшое и случайное.

И наконец, если говорить обо мне, теперешнем счастливом обладателе и все же в столь многом недостаточно умелом хранителе этой хорошо известной и неоднократно прославленной коллекции, то нельзя не отметить, что мои склонности с юных лет были противоположны пристрастиям моего дяди и даже отца.

Не берусь решать, унаследовал ли я несколько более серьезное направление моего деда или же уклонился от пути моего отца и дяди только из того духа противоречия, который так часто проявляется у детей. Но, во всяком случае, если первый благодаря точному копированию и тща-

тельному выполнению желал видеть произведение искусства полностью совпадающим с произведением природы, а второй ценил маленькую дощечку лишь постольку, поскольку ее до бесконечности испещряли мельчайшие точки, и постоянно имел под рукою увеличительное стекло, думая с его помощью еще больше раскрыть чудо подобной работы, — то я, в отличие от них, не знал большего удовольствия, чем видеть перед собой наброски, живо вызывающие во мне представление о будущем произведении.

Великолепные листы этого рода, которые находились в коллекции моего деда и вполне могли меня научить, что значит четкий и вдохновенный набросок, разжегши мою страсть, все же не взяли над нею руководства.

Меня волновало все нарисованное смело, одними штрихами, таинственно затемненное, исполненное силы. Я умел прочесть и безмерно ценил все то, что немногими линиями создавало как бы иероглиф фигуры. С этих-то листов и началась моя коллекция, к составлению которой я приступил еще юношей и над которой не переставал трудиться уже зрелым человеком.

Из-за этого я находился в постоянном несогласии с моим отцом, дядей и зятем, усугублявшемся и обострявшемся еще и тем, что ни один из них не хотел перенестись на мою точку зрения или побудить меня приблизиться к их позициям.

Хотя, как было уже сказано, я больше всего ценил вдохновенную руку, в мою коллекцию не могли не попасть и некоторые законченные вещи. Я научился, сам не сознавая каким образом, ценить удачный переход от вдохновенного наброска к вдохновенному выполнению; я научился почитать определенное, хотя и предъявлял к нему одно неотъемлемое условие — чтобы и определенной штрих был в то же время прочувствованным.

Этому также изрядно способствовали собственноручные гравюры различных итальянских мастеров, которые до сих пор хранятся в моей коллекции. Итак, я был на хорошей

дороге, по которой меня вскоре повела другая, позднее возникшая склонность.

Порядок и полнота были теми двумя качествами, которые я хотел сообщить моей маленькой коллекции; я читал историю искусства, я раскладывал листы соответственно школам, мастерам и годам, я составлял каталоги и в похвалу себе должен заметить, что мне не случилось узнать имя какого-нибудь мастера, жизнь какого-нибудь выдающегося мужа без того, чтобы не попытаться раздобыть его работы и не только на словах твердить о его заслугах, но и видеть их перед собой во всей их наглядности.

В таком положении находилась моя коллекция, мои знания и их направление, когда пришло время поступать в университет. Любовь к моей науке, которой должна была стать медицина, отдаление от всех произведений искусства, новые предметы, новая жизнь оттеснили эту страсть в глубину моего сердца, и вот я получил возможность ознакомиться с лучшими изображениями объектов анатомических, физиологических и естественноисторических наук.

Еще до окончания университета передо мной раскрылась решающая для моей жизни перспектива — мне представился случай посетить Дрезден. С каким восторгом, более того, в каком опьянении проходил я по святилищу галереи. Как много чаяний здесь стало зримиыми! Как много пробелов в моих исторических познаниях здесь восполнилось, и как расширился мой взгляд, обнимая это великолепное, многоступенчатое здание искусства! Самодовольное воспоминание о фамильной коллекции, которая однажды станет моею, вызвало во мне приятнейшее чувство. Не имея дарования для того, чтобы быть художником, я впал бы в отчаяние, если бы мне еще до моего рождения не было предопределено стать любителем-коллекционером.

Какое влияние оказали на меня другие собрания, что я делал, чтобы мои знания не останавливались на мертвой точке, и как эта страсть уживалась со всеми другими моими занятиями, сопровождая меня как некий ангел-хранитель, я



не стану Вам рассказывать. Будет достаточно, если я замечу, что все мои остальные способности я направил на свою науку, что практика поглощала почти все мое время, но что совершенно противоположная деятельность, по-видимому, только усиливала во мне любовь к искусству и страсть к коллекционерству.

Все остальное Вы, зная меня и мою коллекцию, легко доскажете сами. Когда умер мой отец и эта сокровищница перешла в мое распоряжение, я был уже достаточно подготовлен, чтобы восполнить обнаруженные мною пробелы — не только из страсти к коллекционерству, лишь бы пробелы были восполнены, но в известной мере и из убеждения, присутствующего мне как знатоку, — что они бесспорно заслуживают быть восполненными. И ныне я думаю, что иду по правильному пути, ибо мнение многих сведущих людей, с которыми я познакомился, совпадает с моим. Я никогда не был в Италии и все же постоянно стремился по мере возможности направлять свой вкус ко всеобщему. Насколько мне это удалось, от Вас не могло укрыться. Не хочу отрицать, что кое от чего я мог бы и даже должен был бы очистить свои склонности. Однако кому охота жить с такими вполне очищенными склонностями?

Но — довольно обо мне на сей раз и навсегда. Пусть весь мой эгоизм находит себе удовлетворение в пределах моей коллекции! *Давать и принимать* — таков, впрочем, и впредь будет тот лозунг, который никто, имея Вас в виду, не провозгласит с большим чувством, с большим доверием и приязнью, чем тот, который под сим подписывается

*Вашим искренне преданным*

#### *Четвертое письмо*

Вы еще раз, милостивые государи, дали мне убедительнейшее доказательство Вашей дружеской памяти обо мне не только присылкой первых номеров «ПроPILEев», но и тем, что столь много дополнительно мне сообщили в ру-

кописи, которая благодаря своему солидному объему сделала для меня Ваши взгляды более ясными и живо действующими. Вы так хорошо и любезно ответили на призыв в конце моего предыдущего письма, да к тому же как мне не благодарить Вас за благосклонный прием, которым Вы почтили краткую историю моей коллекции.

Ваши напечатанные и Ваши рукописные листы как бы снова возвратили мне и моим близким те дивные часы, которые Вы мне доставили, когда, невзирая на неблагоприятное время года, проделали немалый кружной путь, чтобы ознакомиться с частной коллекцией, некоторые разделы которой Вас, по-видимому, удовлетворили, и без промедлений осчастливить ее владельца своей искренней дружбой.

Основоположения, которые Вы тогда высказывали, идеи, которыми Вы по преимуществу занимались, снова встретились мне на этих страницах; Вы нисколько не свернули со своего пути, но Вы продвинулись по нему вперед, и поэтому, смею надеяться, Вы не без интереса прислушаетесь к тому, что происходило и происходит в моем кругу. Ваша рукопись ободряет меня, Ваше письмо поощряет к общительности. История моей коллекции уже находится в Ваших руках, и это преисполняет меня надежд: дело в том, что мне хочется Вам доверить кое-какие свои мечты и признания.

При созерцании произведений искусства всегда помнить о высокой недостижимой идее, при оценке содеянного художником применять гигантский масштаб, выверенный по лучшему, что нам известно, ревностно отыскивать совершеннейшее, всегда умело указывать как любителю, так и художнику на подлинный источник прекрасного, помогать ему подняться на высшую точку зрения, всегда как при исторических и теоретических суждениях, так и на практике одинаково восходить к последнему доводу — это и похвально и прекрасно. Подобные усилия не могут быть бесполезными.

Ведь стремится же вардейн всеми способами очистить благородные металлы, чтобы определить вес чистого золота и серебра и тем самым установить известный измеритель-

ный масштаб для всех существующих смесей. Тогда можно снова добавлять к нему любое количество меди, увеличивать вес, уменьшать его ценность, определять стоимость монет и серебряных сосудов, исходя из известных законов, и все будет хорошо и правильно, даже сквернейшие мелкие монеты и Гемюндерское серебро окажутся пригодными к хождению, так как пробирный камень и тигель тотчас же установят пробу, свидетельствующую о их ценности.

А поэтому, милостивые государи, отнюдь не порицая Вас за Вашу серьезность и строгость, я хотел бы в связи с моими сравнениями привлечь Ваше внимание к некоторым средним отраслям, без которых художник, как и любитель, не могут обойтись в повседневной жизни.

Но я и теперь не могу непосредственно перейти к этим моим пожеланиям и предложениям; есть у меня еще кое-что в мыслях, вернее, на сердце. Мне необходимо сделать одно признание, которое я не могу утаить без того, чтобы не почувствовать себя совершенно недостойным Вашей дружбы. Оно не может ни обидеть, ни раздосадовать Вас, а потому я и осмеливаюсь его сделать.

А теперь послушайте меня поскорее, чтобы долгие приготовления не побудили Вас счесть то, что я намерен сказать Вам, более важным, чем оно является на самом деле.

Владелец коллекции, как бы охотно он ни показывал ее, все же показывает ее чаще, чем ему бы это хотелось, и мало-помалу, даже будучи в остальном человеком мягким и добродушным, становится немного коварным. Он видит совершенно чужих людей, мимоходом высказывающих чувства и мысли, которые им внушают вещи, досконально ему знакомые. Не всегда находится повод высказывать свои мнения о политических событиях перед чужим человеком, да и не очень это благоразумно; произведения же искусства нас легко возбуждают, и перед ними не стесняется никто. Никто не сомневается в своем собственном чувстве и в этом едва ли ошибается; никто не сомневается в правильности своего суждения и в этом безусловно не прав.

Сколько лет я владею своим кабинетом, и мне попался только один человек, сделавший мне честь поверить, что я способен судить о ценности моих вещей. Он сказал мне: у меня мало времени, а потому покажите мне из каждого раздела только лучшее, привлекательнейшее, редчайшее! Я поблагодарил его и заверил, что он первый из моих посетителей, так себя поведший, и я надеюсь, что ему не пришлось раскаяться в своем доверии ко мне. По крайней мере, уходя, он казался весьма довольным. Я не хочу сказать, что это был какой-то исключительный знаток или любитель, скорее, его поведение говорило об известном безразличии. Возможно, что человек, который *любит* одну какую-нибудь часть собрания, для нас интереснее того, кто только *ценит* его в целом. И все же этот заслужил быть упомянутым, ибо он был первым и остался последним, которому мое тайное коварство ничем не могло повредить.

Но даже и Вы, милостивые государи, не могу не признаться в этом, дали некоторую пищу моему тихому злорадству, без того, чтобы от этого убавилось мое почтение и любовь к Вам. Не только то, что я удалил девочек из поля Вашего зрения — простите, но я не мог в душе не улыбаться, когда Вы, стоя перед шкафом с редкостями, то и дело, отрываясь от бронзы, которую мы как раз рассматривали, косились на дверь, больше не желавшую отворяться. Дети исчезли, оставив вино и печенье нетронутыми. Я удалил их кивком головы, так как хотел, чтобы моим редкостям уделялось нераздельное внимание.

Простите мне это признание и вспомните, как на следующее утро я Вас вознаградил, продемонстрировав Вам в беседке не только нарисованные, но и живые фамильные портреты и предоставив Вам возможность любоваться очаровательным пейзажем во время оживленной беседы с ними. Не только нарисованные, сказал я, и, так как это длинное вводное предложение испортило мой период, я должен снова начать его по-другому.

При Вашем появлении Вы оказали мне особую честь, решив, что я придерживаюсь одинаковых с Вами взглядов и что я умею преимущественно ценить те произведения искусства, которым Вы даете столь исключительно высокую оценку; и действительно, я могу сказать, что по большей части наши суждения оказывались тождественными. Здесь и там я обнаруживал пристрастие, порою и предрассудок: я не спорил и благодаря Вам обратил особое внимание на некоторые незамеченные вещи, ценность которых я недостаточно отметил в общей массе.

После отъезда Вы остались предметом наших разговоров. Мы стали сравнивать Вас с другими незнакомцами, посещавшими наш дом, а это навело нас на более общие сравнения подобных визитов. Мы открыли большое различие во вкусах и убеждениях, хотя в то же время кое-какие пристрастия у разных лиц иногда и повторяются, тогда мы начали делить их на разряды, в чем нам немало помогла книга с записанными в ней именами гостей. Так превратилось наше коварство во внимательность. В будущем мы уже брали наших гостей под особое наблюдение и начинали их причислять к различным группам.

Я все время говорил — мы, так как на этот раз, как и всегда, впрочем, втянул в это дело и моих девочек. Юлия проявила себя особенно деятельно и приходила в восторг, когда ей удавалось точно определить, куда надлежит пристроить тех, за кем она наблюдала; впрочем, женщинам от природы свойственно распознавать склонности мужчин. Каролина, со своей стороны, отказывалась причислять к лучшим ценителям тех из наших друзей, которые недостаточно живо ценили прекрасные и редкие английские черно-белые гравюры, развешенные в ее тихой комнатке. В число таких попали и Вы, причем надо заметить, что этот недостаток восприимчивости не особенно-то повредил Вам в глазах милого ребенка.

Любителей нашего толка, а ведь естественно, что мы прежде всего говорим о таких, можно, в сущности, оты-

сказать немало, если не принимать в расчет некоторые предубеждения, большую или меньшую живость восприятия, рассудительность, гибкость или строгость; поэтому-то я и питаю самые благоприятные надежды относительно Ваших *Прошлеев*, ибо не только *подозреваю* о существовании единомышленников, но и в жизни неоднократно с ними *встречался*.

И, следовательно, если я в этом смысле не могу порицать Ваше серьезное отношение к искусству и строгость требований, предъявляемых Вами к художникам и любителям, то, имея в виду всех тех людей, которые прочтут Вашу работу (пусть это будут даже только те, кто видал мою коллекцию), я все же должен пожелать Вам еще кое-что на благо искусства и его друзей: Вам следует, во-первых, выказать известную либеральность по отношению ко всем отраслям искусства, ценить даже наиболее узкого художника и любителя искусств, если он только занимается своим делом без особой заносчивости. Второе же, что я хочу Вам посоветовать, это — всячески противодействовать тем, кто исходит от ограниченных идей и с неизменной односторонностью стремится превратить одну, но особо предпочитаемую и покровительствуемую им часть искусства в искусство в целом.

Давайте же составим для этой цели новый вид коллекции, которая на этот раз будет состоять не из бронзы и мрамора, не из серебра и слоновой кости, а из экспонатов, в которых художники и знатоки, но главным образом любители смогут без труда отыскать и себя.

Разумеется, я смогу послать Вам только легкий набросок, ведь результат всегда сконцентрирован, письмо же это и без того достаточно пространно. Мое введение порядочно разрослось, а посему Вам самим придется упорядочить окончание. Наша маленькая академия, как это часто случается, лишь позднее обратила внимание на себя самоё, и вот мы открыли, что в нашей семье имеются сторонники почти для всех этих групп.

Существуют художники и любители, которых мы окрестили *подражателями*, и действительно, подражание в собственном смысле этого слова, доведенное до высокого и значительного мастерства, является их единственной целью, их величайшей радостью. К таким подражателям принадлежали мой отец и зять, и любительство одного, так же как и искусство другого, почти полностью исчерпали все возможное в этой области. Подражание не успокоится до тех пор, пока не заменит изображение изображаемым.

Так как для этого необходима большая точность и чистота работы, то к ним приближается еще и другой класс, который мы прозвали *кропателями*. У этих главным является не копирование, а работа. Лучшей кажется им та вещь, на которой нанесено наибольшее количество точек и штрихов. Тут Вам, вероятно, придет на память коллекция моего дядюшки. Художник такого типа стремится без конца заполнять пространство, как бы наглядно убеждая нас, что материя делима до бесконечности. Весьма ценным является такого рода талант, когда он передает в миниатюре облик какого-нибудь достойного и почтенного лица, тем самым позволяя нам видеть глазами то, что было столь драгоценным нашему сердцу, — со всеми его внешними качествами, среди и возле других драгоценностей.

Естественная история также многим обязана этим людям.

Когда мы говорим об этом классе, я не мог не вспомнить о себе и не подумать, что я с моими прежними пристрастиями составлял как бы полнейшую ее противоположность. Этих-то, стремящихся малым количеством штрихов создать слишком много (тогда как те, другие, многочисленными штрихами и точками создают, может быть, слишком мало), мы окрестили *эскизниками*. Разумеется, здесь речь идет не о тех мастерах, которые делают сначала для своей и чужой предварительной оценки делают общий набросок произведения, ими впоследствии завершаемого. Ведь это только предварительный эскиз. Эскизниками же мы по пра-

ву называем тех, кто не стремится приспособить свой талант к чему-то большему, чем набросок, и следовательно, никогда не достигает *конца* искусства, художественной завершенности, совершенно так же как *кропатель* частенько не умеет открыть существенного его *начала* — фантазии и остроумия.

*Эскизник* же, напротив, обычно обладает чрезмерным воображением; он любит поэтические, фантастические объекты и всегда немножко пересаливает в выразительности.

Редко присущи его вещам дряблость и незначительность; эти недостатки гораздо чаще сочетаются с хорошим выполнением.

За рубрику, в которой преобладает мягкое, изящное, обаятельное, немедленно вступилась Каролина и торжественно запротестовала против того, чтобы этот класс заклеямили насмешливой кличкой. Юлия же, напротив, охотно отдает себя и своих друзей, поэтически вдохновленных *эскизников*, любителей и исполнителей, на волю судьбы и на суд более строгих или либеральных знатоков.

От *изнеженных* мы, естественно, перешли к гравюрам и офортам старых мастеров, так как эти произведения, невзирая на их строгость, неподвижность и жесткость, все еще продолжают радовать нас известной резкостью и определенностью характера.

Затем мы вспомнили и о других разновидностях, которые, впрочем, быть может, уже вмешиваются в вышеупомянутые, а сюда входят: карикатуристы, выискивающие только отвратительное, физически или морально уродливое, импровизаторы, с великой ловкостью и быстротой на ходу набрасывающие свои картины, ученые художники, произведения которых непонятны без комментариев, ученые ценители, которые не могут не комментировать даже самые простые вещи, и все остальные, о которых я когда-нибудь выскажусь подробнее. На этот же раз я ограничусь пожеланием, чтобы конец моего письма, дав Вам повод посмеяться



над моей самонадеянностью, примирил Вас с его началом, где я дерзнул посмеяться над милыми слабостями моих дорогих друзей. Если моя дерзость не кажется Вам неприятной, воздайте мне тем же. Поругайте меня, покажите мне, как в зеркале, и мои чудачества. Этим Вы приумножите благодарность, но не приверженность

*Вашего вечно преданного*

*Пятое письмо*

Веселая непринужденность Вашего ответа является по-рукой, что мое письмо застало Вас в превосходнейшем настроении и не омрачило этого драгоценного дара небес. Для меня же Ваши листки явились приятным подарком в приятную минуту.

Если счастье чаще приходит в одиночку и только редко в компании, как это свойственно несчастию, то я на сей раз столкнулся с исключением из этого правила; более желанными и многозначными Ваши листки не могли для меня явиться, а Ваши примечания к моим причудливым классификациям не могли быстрее принести плодов, чем именно в этот момент, когда они, подобно уже прорастающему семени, упали на плодоносную почву. Итак, разрешите мне пересказать Вам историю вчерашнего дня и известить Вас о новой взошедшей для меня звезде, с которой так счастливо сочеталось созвездие Вашего письма.

Вчера нам нанес визит человек, чье имя мне было неизвестно и о котором я слышал как о хорошем знатоке. Я обрадовался его приезду, в общих чертах ознакомил его с моими владениями, предоставив ему самому выбирать и рассматривать. Вскоре я обнаружил глаз, весьма просвещенный в отношении произведений искусства и особенно их истории. Он узнавал мастеров, так же как и их учеников, в отношении сомнительных картин он отлично умел обосновывать причины своего сомнения, и беседа с ним меня весьма порадовала.

Возможно, что, увлекшись, я стал бы живее возражать ему, если бы сознание необходимости выслушивать гостя не привело меня в более спокойное настроение с самого момента его приезда. Многие из наших суждений оказались тождественными, в некоторых же мне оставалось только дивиться его острому и изощренному глазу. Первое, что меня в нем поразило, это выраженная ненависть ко всем *маньеристам*. Мне было обидно за некоторые любимые мною картины, и я тем более чувствовал себя подхлестнутым расследовать, из какого источника могло возникнуть подобное отвращение.

Гость мой пришел поздно, и сумерки помешали нам продолжать осмотр, я пригласил его к ужину, на котором должен был присутствовать и наш философ, так как мы сблизились с ним за последнее время. Как это произошло, я должен скоренько рассказать Вам.

По счастью, небо, считаясь с своеобычностью людей, заготовило средство, столь же часто нас связывающее, как и разделяющее: мой философ был поражен прелестью Юлии, которую он оставил еще ребенком. Правильное же чутье подсказало ему необходимость занимать разговором одновременно и дядюшку и племянницу, а потому наша беседа обычно вертится вокруг склонностей и страстей человека.

Еще до того, как собралась вся наша компания, я воспользовался случаем взять маньеристов под свою защиту против нашего гостя. Я говорил о их прелестной задушевности, о счастливой изощренности руки и об их обаятельности, но тут же, чтобы себя оградить, добавил: все это говорит мною, чтобы оправдать известную терпимость, которую я по отношению к ним проявляю, в то же время вполне сознавая, что высшая красота, высший принцип и высшая цель искусства заключаются, несомненно, в чем-то совсем другом.

С улыбкой, которая мне не очень-то понравилась, так как она выражала исключительное довольство собой и некоторое сострадание ко мне, он возразил:

— Итак, вы придерживаетесь существующего положения, что конечной целью искусства является красота?

— Ничто более высокое мне не ведомо, — ответил я.

— А можете вы сказать мне, что такое красота? — воскликнул он.

— Возможно, что и нет, — возразил я, — но я могу вам показать ее. Давайте-ка, покауда еще светло, взглянем на прекрасный гипсовый слепок с Аполлона и прекрасную мраморную голову Вакха, а там посмотрим, не согласимся ли мы оба, что они красивы.

— Прежде чем приступить к этому обследованию, — заметил он, — было бы необходимо ближе разобраться в слове «красота» и в его происхождении. Красота (schön) происходит от видимости (schein) и, следовательно, не может быть высшей целью искусства; лишь абсолютно характерное заслуживает название красивого; без характера же нет и красоты.

Задетый этой манерой выразиться, я возразил:

— Хотя я и не согласен с вами, но допустим, что красивое должно быть характерно, тогда отсюда следует, что в основе красоты лежит характерное, а отнюдь не то, что красота является синонимом характерного. Характер относится к красивому так же, как скелет — к живому человеку. Никто не станет отрицать, что костяк лежит в основе всех высокоорганизованных существ, он служит фундаментом и определяет фигуру, но он еще не является ею и меньше всего определяет конечную завершенность линий, которую мы, считая подлинным смыслом и оболочкой органического целого, называем красотой.

— Я не стану пускаться в сравнения, — возразил гость, — но из ваших слов явствует, что красота является чем-то непостижимым или воздействием чего-то непостижимого. То, чего нельзя постичь, не существует; то, что нельзя объяснить словами, — вздор.

Я. Можете ли вы объяснить словами впечатление, которое на вас производит красочное тело?

Он. Это опять-таки вопрос, обсуждать который я не берусь, но одно бесспорно: то, что является характером, всегда возможно определить. Вы никогда не встретите красоту, лишенную характера, ибо в таком случае она оказалась бы пустой и незначительной. Все прекрасное в созданиях древних — только характерно, и только из этого свойства и возникает красота.

Но вот подошел наш философ и стал беседовать с племянницами; услышав, сколь горячо мы разговариваем, он приблизился, а мой гость, воспламенившись присутствием нового слушателя, продолжал:

— В том-то и беда, что умные головы, что люди со значительными заслугами способствуют распространению этих неправильных положений, имеющих лишь налет правдивости; никто не вторит им охотнее, чем те, кто не знает и не понимает предмета; так, Лессинг навязал нам убеждение, будто бы древние создавали только красивое. Так, Винкельман усыпил нас тихой величавостью, простотой и спокойствием, вместо того чтобы сказать, что искусство древних проявлялось в самых разнообразных формах; но эти господа застряли на Юпитере и Юноне, на гениях и грациях, старательно укрывая необлагороженные тела и черепа варваров, всклокоченные волосы, грязные бороды, тощие кости, кожу, изборожденную морщинами старости, вздутые жилы и отвислые груди.

— Побойтесь бога! — вскричал я. — Где же это вы видели произведения той прекрасной поры древнего искусства, в законченном виде изображающие столь отвратительные объекты? Разве это не, скорее, второстепенные, случайные произведения упадочного искусства, которое было вынуждено приспособливаться к внешним обстоятельствам?

Он. Я буду перечислять, а вы исследуйте и судите. Не станете же вы отрицать, что Лаокоон, Ниобея, Цирцея с ее пасынками являются совершенными произведениями. Взгляните на Лаокоона, и вы увидите природу в возмущении и в отчаянии, вы увидите последнюю боль удушья, су-

дорожное напряжение, неистовые корчи, действие жгучего яда, бурное смятение, застывший порыв к бегству, удушающее объятие и беспомощную смерть.

Философ наблюдал меня с видимым изумлением; я же заметил:

— Содрогаешься и цепенеешь от одного описания. Если и вправду так обстоит дело с группой Лаокоона, то во что же превратится обаяние, которое мы хотим найти даже в ней, как, впрочем, и во всяком подлинном произведении искусства! Но я не хочу в это вмешиваться, разберитесь в этом с авторами *Прошлеев*, которые придерживаются совершенно обратного мнения.

— Это успеется, — возразил мой гость, — за меня стоит весь древний мир, ибо где ужас и смерть неистовствуют страшнее, чем в изображениях Ниобеи?

Я испугался подобного утверждения, ибо еще недавно рассматривал их, правда, в альбоме гравюр, который я немедленно принес и раскрыл. Я не вижу в этих статуях ни малейшего следа неистового ужаса смерти, скорее, здесь замечается полнейшая субординация трагического положения высшим идеям: достоинству, величию, красоте, сдержанному поведению. Повсюду я усматриваю здесь высокую цель искусства — придать изящество и обаяние членам. Характер проявляется здесь разве что в наиболее общих линиях, на которых, как на некоем духовном костяке, зиждется произведение.

Он. Давайте перейдем к барельефам, которые находятся в конце книги.

Мы раскрыли ее на этих страницах.

Я. Откровенно говоря, я и здесь не вижу ни малейшего следа всех этих страхов. Ну где здесь неистовствуют ужас и смерть? Я вижу тут только фигуры, движения которых так удачно согласованы друг с другом, фигуры, столь искусно в отношении друг друга поставленные или расположенные, что, хотя они и напоминают мне о печальной участи человека, но в то же время создают приятнейшее впечатление.

чатление. Все характерное здесь умеренно, всякое насилие природы как бы снято. Итак, я хотел бы сказать: в основе лежит характерное, на нем покоятся простота и достоинство, высшая же цель искусства — это красота, а завершающее ее воздействие — обаяние.

Обаяние, которое, разумеется, не может быть непосредственно связано с характерным, особенно бросается в глаза на примере этого саркофага. Не расположены ли здесь мертвые сыновья и дочери Ниобеи в качестве украшений? И не высшая ли это роскошь искусства: украшать уже не цветами или плодами, а человеческими трупами, величайшим горем, которое может поразить отца или мать — видеть похищенной смертью всю свою цветущую семью. Да, недаром этот прекрасный гений, который здесь у гроба стоит с опущенным факелом, был поблизости от изображающего, творящего художника и вдохнул в его земное величие небесное обаяние.

Мой гость с улыбкой взглянул на меня и пожал плечами.

— К сожалению, — сказал он, когда я кончил, — к сожалению, я вижу, что мы не сможем прийти к согласию. Как жаль, что человек ваших знаний и ума не хочет признать, что все это лишь пустые слова и что красота и идеал разумному человеку должны казаться сном, который он, конечно, не перенесет в действительность, а скорей сочтет чем-то ей противоречащим.

Мой философ во время последней части разговора стал, как мне казалось, испытывать некоторое волнение, тогда как к его началу прислушивался, видимо, спокойно и безразлично, — он двинул стулом, пошевелил раза два губами и, как только наступила пауза, начал говорить.

Но то, что он высказал, пусть он Вам расскажет сам. Сегодня он у нас уже с утра, ибо его участие во вчерашнем разговоре, по-видимому, привело в движение весы наших былых разногласий, и вот в саду дружбы показались первые побеги.

Сегодня утром отправляется еще одна почта, с которой я и отсылаю эти листки. Просидев над ними, я уже упустил одного пациента, за что, впрочем, смею надеяться, меня простит Аполлон, одинаково покровительствующий как врачам, так и художникам.

Сегодня днем мы вправе ожидать еще немало оригинальных сцен. Наш поборник характерного опять заявится, да к тому же ко мне напросилось еще с полдюжины незнакомцев: погода очаровательна, и все приходит в движение.

Мы — Юлия, философ и я — заключили союз против этой компании, ни одна из ее особенностей не должна остаться нами незамеченной.

А теперь послушайте еще окончание нашего вчерашнего диспута и примите горячий привет от *Вашего на этот раз, правда, торопливого, но всегда преданного друга и слуги.*

#### *Шестое письмо*

Наш достойный друг попросил меня сесть за его письменный стол, и я ему одинаково благодарен как за это доверие, так и за то, что он дает мне повод побеседовать с Вами. Он называет меня философом, но он бы звал меня школяром, знай он, как я хочу еще учиться, как жажду еще образования. Ведь, к сожалению, в глазах людей мы часто кажемся уже чем-то достойным, тогда как на самом деле еще только находимся на хорошей дороге.

То, что я вчера вечером живо вмешался в разговор о пластических искусствах, хотя мне и недостает наглядного представления о них и все, что я в этой области знаю, ограничивается некоторыми литературными сведениями, Вы мне простите, когда ознакомитесь с моей реляцией и из нее усмотрите, что я ограничил себя только всеобщим и свое право участвовать в разговоре основал лишь на некоторых своих познаниях в области античной поэзии.

Не буду отрицать, что тон, который он принял в разговоре с моим другом, меня возмутил. Я еще молод и, мо-

жет быть, иногда возмущаюсь излишне, а потому тем менее заслуживаю титул философа. Слова противника задевали и меня за живое: ибо если знаток и любитель искусства не может отказаться от понятия красоты, то философ тем более не должен допускать, чтобы идеал причислялся к пустым порождениям рассудка.

Что же касается общей нити и содержания нашей беседы, то — поскольку мне запомнилось — она протекала следующим образом.

Я. Разрешите и мне вставить словечко!

Гость (слегка пренебрежительно). Весьма охотно, но, если только возможно, — не о призраках.

Я. Я могу сказать кое-что о поэзии древних, в пластических же искусствах я недостаточно сведущ.

Гость. Очень сожалею! Тогда нам трудно будет сговориться.

Я. И все же все изящные искусства находятся в близком родстве между собой, и поклонникам различных искусств следовало бы понимать друг друга.

Дядюшка. Давайте послушаем!

Я. Древние трагические поэты поступали с материалом, который они обрабатывали, совершенно так же, как художники и скульпторы, если, конечно, эти гравюры, изображающие семейство Ниобеи, не окончательно отклоняются от оригинала.

Гость. Они довольно сносны и дают только несовершенное, но не неправильное понятие об оригиналах.

Я. Ну что ж, тогда мы можем на них базироваться.

Дядюшка. Что вы хотите сказать о поведении древних трагиков?

Я. Они весьма часто, особенно в раннюю пору, выбирали невыносимые сюжеты, ужасающие события.

Гость. Вы находите невыносимыми древние сказания?

Я. Разумеется! Приблизительно в той же мере, как ваше описание Лаокоона.

Гость. Вы, стало быть, находите его отвратительным?



Я. Простите меня! Разумеется, не ваше описание, а описываемое.

Гость. Следовательно — произведение искусства?

Я. Ни в коем случае. Но то, что вы в нем усмотрели, сказание, рассказ, остов, то есть то, что вы называете характерным, ибо если Лаокоон предстал бы перед нашим взором таким, как вы его описали, он заслуживал бы, чтоб его в тот же миг разнесли на куски.

Гость. Вы сильно выражаетесь.

Я. Это дозволено обеим сторонам.

Дядюшка. Ну а теперь перейдем к древним трагедиям.

Гость. К невыносимым объектам.

Я. Совершенно верно! Но и к их обработке, делающей все переносимым, прекрасным и обаятельным.

Гость. Это, по-видимому, достигается простотой и величием.

Я. Вероятно.

Гость. Смягчающим принципом красоты?

Я. Наверно, так.

Гость. Следовательно, трагедии не были страшны?

Я. Не слишком, поскольку мне известно и если уметь внимать самому поэту. Разумеется, когда в поэзии видят только содержание, положенное в основу поэтического творения, когда о произведениях искусства говорят как о действительных происшествиях, тогда, пожалуй, и Софокловы трагедии покажутся отталкивающими и отвратительными.

Гость. Я не берусь судить о поэзии.

Я. А я — о пластических искусствах.

Гость. Да, пожалуй, самое лучшее, если каждый останется при своей области.

Я. И все же существует связующая точка, в которой объединяются воздействия всех искусств, как словесных, так и пластических, и из которой вытекают все их законы.

Гость. И эта точка?

Я. Человеческая душа.

Гость. Да, да, да, это — в обычаях новейших господ философов — пересаживать все на свою почву. Что ж, это, пожалуй, и проще: пригонять мир к известной идее куда удобнее, чем подчинять свои представления смыслу вещей.

Я. Здесь речь идет не о метафизическом споре.

Гость. От которого я бы попросил меня уволить.

Я. Природу, как я согласен допустить, можно мыслить независимо от человека, искусство же вынуждено с ним считаться, ибо искусство существует благодаря человеку и для человека.

Гость. К чему это клонится?

Я. Ведь и вы, признав характерное целью искусства, приглашаете в судьи рассудок, способный опознать характерное.

Гость. Безусловно, я это делаю. То, что я не могу постичь разумом, для меня не существует.

Я. Но человек ведь не только мыслящее, но одновременно и чувствующее существо. Он — нечто целостное, единство различных сил, тесно связанных между собой. К этому-то целому и должно взывать произведение искусства, оно должно соответствовать этому разнообразному единству, этому слитному разнообразию.

Гость. Не заводите меня в этот лабиринт, ибо кто поможет нам оттуда выбраться?

Я. Тогда самое лучшее прекратить разговор и каждому остаться на своей позиции.

Гость. Я, во всяком случае, своей не покину.

Я. Может быть, мне удастся быстро найти средство — чтобы один смог если не посещать другого на его позиции, то по крайней мере за ним наблюдать.

Гость. Назовите это средство.

Я. Представим себе на минуту искусство в его возникновении.

Гость. Хорошо!

Я. Проследим путь произведения искусства к совершенству.

Гость. Я могу за вами следовать только по пути опыта. Торные дорожки спекуляции — не для меня.

Я. Вы разрешите мне начать с самого начала?

Гость. Весьма охотно!

Я. Человек чувствует влечение к какому-нибудь предмету, будь это даже только живое существо.

Гость. Например, к этой смиренной комнатной собачке.

Юлия. Поди сюда, Белло, это немалая честь служить примером в подобном споре.

Я. Право же, собачка достаточно мила! И почувствуй человек, которого мы здесь имеем в виду, страсть к подражанию, он бы несомненно попытался каким-нибудь способом изобразить это создание. Допустим даже, что это подражание ему вполне удалось, но и тогда мы мало от этого выиграем, ибо в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного.

Гость. Я не хочу перебивать вас и жду, что из этого получится.

Я. Представьте себе, что этот человек, которого мы за его талант будем в дальнейшем называть художником, на этом не успокоится, что его склонность ему покажется слишком узкой, слишком ограниченной, что он пустится на поиски других индивидуумов, других вариаций, видов, пород, так что в конце концов перед ним очутится уже не существо, а понятие о существе, и его-то он и изобразит средствами своего искусства.

Гость. Bravo! Это будет человек в моем вкусе! И произведение искусства у него несомненно получится характерным.

Я. Безусловно.

Гость. На этом бы я успокоился и больше ничего не стал бы требовать.

Я. А мы подыдемся выше.

Гость. Я отстану.

Дядюшка. Я же для пробы пойду с вами.

Я. Благодаря этой операции, несомненно, возникает канон — образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу.

Гость. А как вы хотите удовлетворить чудаческим требованиям этой милой души?

Я. Здесь нет никакого чудачества, душа только не позволяет посягать на свои справедливые запросы. Старое сказание повествует нам о том, как однажды между собой сговаривались демоны: давайте сделаем человека по нашему образу и подобию. А следовательно, и человек может с полным правом сказать: давайте сделаем по нашему образу и подобию богов.

Гость. Ну, здесь мы попадаем в весьма темную сферу!

Я. Существует только один свет, чтобы осветить ее.

Гость. И это?

Я. Разум!

Гость. Трудно решить, свет ли то или блуждающий огонек.

Я. Не будем его называть по имени, а только спросим себя о требованиях, которые дух предъявляет к производству искусства. Здесь не только должна быть удовлетворена известная ограниченная склонность и любознательность, не только упорядочены и успокоены знания, которыми мы обладаем, здесь жаждет пробуждения то высшее, что в нас заложено, мы хотим почитать и сами чувствовать себя достойными почитания.

Гость. Я перестаю понимать вас.

Дядюшка. А я, кажется, могу в известной степени следовать за его мыслью, и мне хочется на примере показать вам, как далеко я пойду за нею. Предположим, что тот художник отлил из бронзы орла, который прекрасно выражает все признаки этой породы, но вот он пожелал посадить его на Юпитеров скипетр. Думаете ли вы, что он вполне подойдет туда?

Гость. Это зависит от многого!

Дядюшка. А я скажу — нет! Художнику пришлось бы сообщить ему еще кое-что.

Гость. А что же именно?

Дядюшка. Это, конечно, трудно определить.

Гость. Не сомневаюсь.

Я. Но, вероятно, это можно истолковать приблизительно!

Гость. Дальше!

Я. Он должен был бы сообщить орлу то, что он сообщил Юпитеру, чтобы сделать его богом.

Гость. Что же это такое?

Я. То божественное начало, которое, конечно, осталось бы нам неизвестным, если бы человек сам не почувствовал и не воссоздал бы его.

Гость. Я остаюсь на земле, а вам предоставляю забираться в облака. Я отлично вижу, что вы хотите указать на высокий стиль греческого искусства, который я, однако, ценю лишь постольку, поскольку он выражает характер.

Я. Для нас он означает нечто большее: он удовлетворяет высокое требование духа, которое, однако, все же не является наивысшим.

Гость. Вас, видно, нелегко удовлетворить.

Я. Кто хочет многого достигнуть, должен ставить высокие требования. Разрешите мне быть кратким. Человеческий дух преуспевает, когда он поклоняется, когда он почитает, когда он возвышает объект и сам возвышается им, но он не может долго пребывать в этом состоянии: родовое понятие оставило его холодным, идеальное же возвысило над самим собой; но вот он пожелал возвратиться к себе: он хочет снова насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания! Она-то только и общает тепло и жизнь познанию, смягчает значительное и высокое, излив на него небесное очарование и тем самым

снова приблизив его к нам. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума, которое мы можем любовно обнять и приблизить к себе.

Гость. Вы кончили?

Я. На этот раз — да! Сей малый круг замкнулся, мы снова там, откуда вышли; душа предъявила свои требования, душа удовлетворена, и мне нечего к этому добавить. (Дядюшку спешно вызвали к больному.)

Гость. Это манера господ философов укрываться в споре, как за эгидой, за мудреными словами.

Я. Смею вас заверить, что на этот раз я говорил не как философ; все это вытекает из опыта.

Гость. Вы называете опытом то, в чем другой не в состоянии разобратся?

Я. Для всякого опыта требуется орган восприятия.

Гость. Какой-нибудь особенный?

Я. Нет, не особенный, но обладающий известным свойством.

Гость. А это свойство?

Я. Он должен уметь *производить*.

Гость. Что производить?

Я. Опыт! Нет опыта, который не был бы произведен, создан, сделан.

Гость. Это что-то мудрено!

Я. Особенно это относится к художнику.

Гость. Действительно! Вот когда можно было бы позавидовать портретисту! Какой наплыв клиентов оказался бы у него, если бы он мог писать портреты, не утруждая людей позированием!

Я. Этот довод меня устраивает! Более того, я убежден, что портрет ничего не стоит, если художник не *создает* его в буквальном смысле этого слова.

Гость (вскакивая). Это уже слишком! Я думаю, что вы надо мною смеетесь и что все это — только шутка. Я был бы искренне рад, если бы загадка разрешилась подобным

образом. Как охотно протянул бы я руку такому честному человеку, как вы!

Я. К сожалению, это вполне серьезно, и я не могу ни говорить, ни чувствовать иначе.

Гость. Ну-с! я думал, что мы по крайней мере на прощанье пожмем друг другу руки, тем более что удалился наш хозяин, который мог бы занять место председателя на этом оживленном диспуте. Всего хорошего, мадемуазель, всего хорошего, милостивый государь. Я завтра осведомлюсь, когда мне можно будет прийти опять.

Он выбежал из комнаты, так что Юлия едва успела послать за ним служанку с фонарем.

Я остался один с этим очаровательным ребенком. Каролина удалилась еще раньше (кажется, вскоре после того как мой противник объявил пошлой чистой красотой, лишнюю характеру).

— Вы были слишком суровы, мой друг, — сказала мне Юлия после небольшой п а у з ы . — Хотя мне и кажется, что он не совсем прав, но все же я не могу безусловно стать и на вашу сторону. Ведь вы, только чтобы подразнить его, стали утверждать, что портретист должен в буквальном смысле слова «создавать» портрет!

— Прекрасная Юлия! — воскликнул я. — Как бы мне хотелось все это объяснить вам. Может быть, со временем мне это и удастся. Но вам, чей дух свободно движется во всех сферах, вам, умеющей не только ценить художника, но в известной мере и предвосхищать его, живо представляя себе то, что даже не находится перед вашими глазами, вам бы следовало поддержать разговор, хотя бы в том месте, где речь зашла о творчестве, о созидании.

Юлия. Я вижу, что вы хотите подкупить меня? Ну что же, вам это удастся, ибо я охотно слушаю вас.

Я. Будемте достойно думать о человеке, не заботясь о том, как бы то, что мы о нем говорим, не прозвучало несколько странно. Ведь каждый согласен, что поэтом нужно родиться, каждый приписывает гению творческую силу —

без того, чтобы это казалось парадоксом! Мы этого не отрицаем, восторгаясь порождениями его фантазии! Но поистине — бездейтельный, ничтожный человек никогда не заметит доброго, благородного, прекрасного ни в себе, ни в других. Да и как бы ему это могло удаться, раз источник всего заложен в нас самих? Спросите свое собственное сердце! Разве *образ действия* не был в него заложен одновременно с *действием*? Разве не *способность* на доброе деяние радуется *свершенному* доброму делу? Кто может живо чувствовать и не пожелать воссоздать то, что он почувствовал? И что, собственно, можем мы воссоздать, не создавая? Правда, не раз навсегда, не для того, чтобы оно только существовало, а для того, чтобы оно воздействовало, постоянно росло, заново возникало и созидало новое. Ведь в этом и заключается божественная сила любви, которую не перестают воспевать и славословить за то, что она ежеминутно воссоздает дивные свойства возлюбленной, развивает их в малом, обнимает в целом, не отдыхает днем, не предается сну по ночам, восхищается своим творением, дивится своей созидательной силе, открывает в знакомом новое и, отдаваясь этим сладостным занятиям, ежеминутно снова рождается. Да, образ любимой не может состариться: ибо каждый миг — час его рождения.

Я сильно согрешил сегодня: я поступил против своего правила, рассуждая о материях, недостаточно основательно мною изученных, а сейчас я начинаю чувствовать себя еще более достойным наказания. Молчание пристало человеку, который не чувствует себя законченным, молчание добавляет и любящему, который не смеет надеяться на счастье. Разрешите мне удалиться, иначе я окажусь вдвойне достойным порицания.

Я схватил руку Юлии, я был очень взволнован, она дружелюбно удержала ее в своей. Я осмеливаюсь утверждать это. Дай бог, чтобы я не ошибся, чтобы я не ошибался!

Но я продолжаю рассказ. Дядюшка возвратился. Он был достаточно мил, чтобы похвалить во мне то, что я



в себе порицаю, и казался довольным, что мои взгляды на пластическое искусство совпали с его воззрениями. Он пообещал в ближайшее же время познакомить меня с тем, что мне так необходимо. Юлия также в шутку согласилась взять меня в ученики, если я стану разговорчивее и сообщительнее. И я уже ясно чувствую, что она сможет из меня сделать все, что ей захочется.

Возвратилась служанка, освещавшая дорогу гостю. Она была очень довольна его щедростью, так как получила солидные чаевые; но еще больше восхваляла она его обходительность: он отпустил ее с приветливыми словами, да к тому же назвал красоткой.

Я был не в настроении щадить его и воскликнул:

— О да! с тем, кто отрицает идеал, может легко случиться, что он пошлое примет за прекрасное.

Юлия шутливо напомнила мне, что справедливость и терпимость также являются идеалом, к которому следует стремиться человеку.

Стало уже поздно. Дядюшка попросил меня об услуге, которая одновременно послужит на пользу и мне: он дал мне копию того письма, в котором он Вам, милостивые государи, попытался характеризовать различные виды любительства. Дал он мне также и Ваш ответ, потребовав, чтобы я быстро проштудировал то и другое и потом зашел к нему в час, когда уже оповестившие о своем прибытии посетители начнут рассматривать его кабинет, чтобы установить на месте, не обнаружатся ли еще какие-нибудь категории? Остаток ночи я провел за этим занятием и на скорую руку набросал схему, которая если и не основательно проработана, то по крайней мере достаточно весела, для меня же ценна еще и тем, что дала повод Юлии сегодня от души посмеяться.

Желаю Вам всего наилучшего! Я вижу, что это письмо сможет быть отправлено вместе с дядюшкиным, которое еще лежит здесь на столе. Я успел только мельком пробежать написанное. Насколько лучше можно было бы изло-

жить все это, насколько лучше определить! Последуй я своему чувству, этому письму пришлось бы отправиться не на почту, а в огонь. А впрочем, если бы можно было делиться только законченным, как плохо слагались бы наши беседы. Но да будет благословен наш гость за то, что он расшевелил во мне страсти, заставил меня вскипеть и дал мне повод вступить в беседу с Вами и тем самым завязать новые, прекрасные отношения.

*Седьмое письмо*

Опять листок, написанный рукою Юлии! Вы снова видите этот почерк, о котором Вы, как физиогномист, однажды заметили, что он указывает на дух, легко схватывающий, общительный, скользящий по поверхности вещей и удачно их запечатлевающий. Верно только то, что все эти качества мне сегодня необходимы, раз я должна выполнить это в буквальном смысле слова навязанное мне обязательство, хотя я и не чувствую себя ни предназначенной, ни способной к его выполнению. Но так было угодно господам, и я приступаю к делу.

Я должна рассказать Вам историю вчерашнего дня, описать лица, которые вчера посетили наш кабинет, и, наконец, сообщить о тех полочках, на которые в будущем попадут все художники и любители, увлекающиеся только частностями искусства, а не искусством в целом.

За первую часть моего задания, поскольку она носит исторический характер, я, пожалуй, возьмусь, до остального же сегодня все равно не дойдет, ну а завтра я, быть может, сумею уклониться от этого дела.

Для того чтобы Вы знали, почему я сегодня собираюсь занимать Вас всем этим, я Вам вкратце расскажу, что вчера вечером произошло при прощании с гостем.

Мы долго сидели все вместе — имеется в виду дядюшка, молодой друг, который не желает больше фигурировать под кличкой философа, и обе сестры. Мы говорили о собы-

тиях дня и заносили себя, как и всех наших знакомых, в различные рубрики. Когда мы уже хотели разойтись, дядюшка завел такую речь:

— Так кто же известит наших друзей, которых мы сегодня столь часто вспоминали, о всех происшествиях сегодняшнего дня и об успехах, сделанных нами в знаниях и суждениях как о самих себе, так и о других? А сообщение это должно быть сделано для того, чтобы и мы что-нибудь от них получили и таким образом наш снежный ком все катился бы и увеличивался.

Я на это заметила:

— Мне кажется, что дело было бы в хороших руках, если бы наш дядюшка взялся рассказать историю дня, а наш друг попытался бы кратко описать новую теорию и ее применение.

— Как раз потому, что вы употребили слово *теория*, — возразил наш друг, — я вынужден в ужасе отступить и отказаться, хотя всегда рад угождать вам. Я не знаю, что меня толкает в эти дни от одной ошибки к другой. Не успел я прервать свое молчание и посудачить о пластических искусствах, которые мне надо сначала изучить, как я уже даю себя уговорить высказывать какие-то смахивающие на теорию суждения о предмете, в котором едва разбираюсь. Оставьте мне хотя бы сладостное чувство, что я возымел эту слабость из симпатии к моим дорогим друзьям, и берегите меня от стыда предстать во всем своем несовершенстве перед лицами, которым я в качестве чужого не хочу показаться в столь отрицательном свете.

Дядюшка на это тотчас же возразил:

— Что касается меня, то раньше чем дней через восемь я не буду в состоянии и подумать о письме, мои здешние и загородные пациенты поглотят все мое внимание; я должен делать визиты, консультировать, уехать за город. Сговоритесь как-нибудь между собою, милые дети! Я думаю, что Юлии следовало бы без дальнейших промедлений взяться за перо, начать с исторической части и кончить спекуля-

тивной. Она всегда хорошо припоминает происходившее, а из ее шуток я вижу, что она опережает нас подчас и в теории. Стало быть, все зависит только от ее охоты, а таковая обычно у нее имеется.

Как обо мне говорили, так я и должна о себе писать. Я защищалась как могла, но все же в конце концов должна была сдаться и не стану отрицать, что, в сущности, больше всего меня убедили несколько добрых, дружеских слов молодого человека, который имеет надо мной какую-то непонятную власть.

Итак, мои мысли теперь устремлены к Вам, милостивые государи, к Вам спешит и перо мое. Когда я пишу, мне начинает казаться, что я мало-помалу оставляю за собой разделяющий нас путь. И вот я — у Вас: так окажите же мне и моему рассказу любезный прием.

Вчера мы едва успели отобедать, как доложили о посетителе: это был один гувернер и его молодой господин. Плутовски настроенные и жадные к добыче сегодняшнего дня, мы все тотчас же поспешили в кабинет. Молодой господин оказался красивым, тихим юношей, у гувернера же были не слишком изящные, но вполне приличные манеры. После обычного вступления он окинул взором картины и попросил разрешения письменно отметить лучшие из них. В каждой комнате дядюшка великодушно показывал им лучшие вещи, а посетитель в нескольких словах заносил в свою книжку имя художника и название объекта. При этом он осведомлялся: сколько могла стоить каждая такая вещь? сколько она стоит теперь, разумеется, наличными? На что ему, естественно, не всегда можно было ответить. Молодой господин был скорее задумчив, чем внимателен, дольше всего он простаивал перед пустынными ландшафтами, скалистыми местностями и водопадами.

Тут подоспел и вчерашний гость, которого я впредь буду называть *характеристом*. Он казался веселым и хорошо настроенным, шутил с дядюшкой и нашим другом над вчерашним спором и заверял, что сумеет обратить их.

Дядюшка словоохотливо отвечал ему и направился с ним к одной интересной картине, друг же наш казался мрачным и угрюмым, за что я его и выбрала. Он сознался, что веселость противника его на мгновение расстроила, и обещал приободриться.

Только мы заметили, что дядюшка вступил в весьма оживленную беседу со своим гостем, как вошла одна дама с двумя спутниками. Мы, девушки, в ожидании этого визита принарядились и теперь поспешили ей навстречу, чтобы приветствовать ее. Она была любезна и разговорчива, известная серьезность, подобавшая ее положению и возрасту, нас не отпугивала. На голову ниже, чем мы с сестрой, она, казалось, все же смотрела на нас сверху вниз, радуясь превосходству своего ума и знаний.

Мы спросили, что она хотела бы осмотреть.

Она завершила нас, что предпочитает осматривать галерею или кабинет в одиночестве, чтобы удобнее предаваться чувствам. Мы ее предоставили ее чувствам и стали держаться на приличном расстоянии.

Услышав, как она, обращаясь к одному из своих спутников, распространялась насчет нидерландских картин и их неблагородных сюжетов, я подумала, что хорошо исполню свой долг, поставив на возвышение ящичек, в котором находится чудесная лежащая Венера. Мастер, создавший ее, неизвестен, зато известно, что она прекрасна. Я раскрыла двери и попросила их взглянуть на Венеру в правильном освещении. Но какую я потерпела неудачу! Едва она успела бросить взгляд на картину, как потупила глаза и сейчас же с неодобрением перевела их на меня.

— Я не ожидала, — воскликнула она, — чтобы скромная молодая девушка так спокойно поставила передо мной подобную вещь!

— Как так? — осведомилась я.

— И вы еще спрашиваете? — ответила дама.

Я взяла себя в руки и с притворной наивностью заметила:

— Право, милостивая государыня, я не понимаю, почему мне не следует показывать вам эту картину. Напротив, я думала изъяснить свое почтение, показав это сокровище нашей коллекции, которое обычно выкладывают напоследок.

Дама. Значит, эта нагота не оскорбляет вас?

Юлия. Не понимаю, как могло бы оскорбить меня прекраснейшее из того, что открывается нашему взору, а кроме того, эту вещь я вижу с детства.

Дама. Не могу похвалить воспитателей, которые не скрывали от ваших взглядов подобных вещей.

Юлия. Простите меня! как же они могли бы это сделать? И как бы это могло удалиться им? Меня учили естественной истории, мне показывали птиц в их оперении, зверей в их шкурах, не забывали даже о рыбьей чешуе — и для меня должны были делать тайну из человеческого тела, на которое все указывает, намекает, к которому все стремится? Да разве это возможно? Ведь если бы всех людей скрывали от меня под монашеским одеянием, мой ум не передохнул бы и не успокоился, пока сам не додумался до человеческого тела. И разве я сама — не девушка? Как можно скрывать человека от человека? Да к тому же не хорошая ли это школа скромности, когда нас, все еще считающих себя довольно красивыми, поучают истинно прекрасному?

Дама. Смирение, в сущности, идет изнутри, мадемуазель, и настоящая скромность не нуждается в наставлениях извне. Мне кажется, что к числу женских добродетелей относится также и умение укрощать свое любопытство, сдерживать нездоровую пытливость или по крайней мере не направлять ее на вещи, опасные во стольких отношениях.

Юлия. Очень может быть, милостивая государыня, что существуют люди, способные к столь отрицательной добродетели. Что касается моего воспитания, то за него вам следует порицать моего уважаемого дядю! Когда я смогла начать раздумывать над собой, он частенько говорил мне:

привыкай к свободному взгляду на природу! Она всегда будет пробуждать в тебе серьезные суждения, а красота искусства освятит чувства, которые отсюда возникнут.

Дама повернулась ко мне спиной и заговорила по-английски со своим молчаливым спутником. Мне показалось, что она не очень довольна моим свободомыслием. Она снова обернулась, и так как она стояла неподалеку от одного «Благовещения», то я ее и подвела к нему. Она стала внимательно рассматривать картину и немало восхищалась крыльями ангела и их «исключительно натуральным» изображением.

Простояв довольно долго около нее, она наконец заспешила к одному «Положению во гроб», около которого и остановилась в восхищении. Но так как смотреть на эту страдальческую мину не доставляет мне никакого удовольствия, то я и постаралась подсунуть на мое место Каролину: я кивнула ей, и она покинула молодого барона, с которым стояла у окна и который в эту минуту клал в карман листок бумаги.

На мой вопрос, чем занимал ее молодой человек, она отвечала: он читал мне стихи к своей возлюбленной и песни, которые он посылал ей издали, во время своих путешествий. Стихи довольно приятные, сказала Каролина, попроси его тебе их показать.

У меня не нашлось повода завязать с ним разговор, ибо он как раз подошел к даме и представился ей в качестве дальнего родственника. Она, само собой разумеется, немедленно повернулась спиной к господину нашему Иисусу Христу, чтобы приветствовать господина кузена; искусство было на время забыто, и начался оживленный светско-семейный разговор.

Между тем наш молодой философический друг присоединился к одному из спутников дамы; ему удалось обнаружить в нем художника, и он обошел с ним целый ряд картин в надежде чему-нибудь поучиться, как он потом уверял меня. Однако его желание осталось неудовлетворенным,

хотя этот человек и обладал, по-видимому, неплохими знаниями.

Его разговор все время сводился к какой-нибудь заслуживающей порицания частности. Здесь неправилен рисунок, здесь не удалась перспектива, здесь не хватает оттенков, здесь нельзя похвалить наложенных красок и кисть художника, здесь плечо плохо пригнано к туловищу, здесь ореол излишне бел, а огонь чересчур красен, там фигура взята в неправильном ракурсе — и какие только еще замечания не мешали наслаждаться картинами!

Чтобы освободить моего друга, который, как я могла заметить, не очень-то многому научался, я подозвала гувернера и сказала ему: «Вы отметили лучшие картины и их ценность. Вот знаток, который может ознакомить вас и с их недостатками, которые вам, вероятно, также интересно отметить». Только я выпутала из затруднительного положения моего друга, как мы угодили в еще худшую историю. Другой спутник дамы, один ученый, который до сих пор серьезно и одиноко прогуливался по комнатам, разглядывая картины в лорнетку, приблизился и, вступив с нами в разговор, стал выражать сожаление, что только на очень немногих картинах соблюдена точность в costume!

— Особенно, — заметил он, — удручают меня анахронизмы, ибо как можно спокойно отнестись к тому, что святой Иосиф читает переплетенную книгу, Адам роет землю лопатой, а святые Иероним, Франциск и Катерина изображены рядом с младенцем Иисусом. Подобные ошибки встречаются так часто, что становится невозможным с удовольствием осматривать картинную галерею.

Дядюшка, правда, из вежливости разговаривал время от времени и с дамой и с остальными гостями, но лучше всего он, видимо, спелся с характеристом. Этот последний вспомнил, что уже встречался с дамой в каком-то кабинете. Потом все начали ходить взад и вперед, говорить о посторонних вещах, быстро пробежали разнообразные экспонаты отдельных комнат, так что под конец, находясь среди



произведений искусства, мы чувствовали себя отдалившимися от него на сотни миль.

В конце концов наибольшее внимание привлек к себе наш старый служитель. Его можно было бы назвать по-мощником хранителя нашей коллекции. Он показывает ее посетителям, когда дядюшка занят или когда наверняка известно, что люди пришли из одного любопытства. Он придумал разные шутки насчет картин, которые и повторяет при каждом осмотре. Он умеет вызывать изумление посетителей высокими ценами картин, демонстрирует им загадочные изображения, показывает различные удивительные реликвии и особенно забавляет их всевозможными шутками автоматов.

На этот раз он водил слуг нашей знатной гостьи и еще нескольких лиц одинакового с ними звания и — по-своему — занимал их лучше, чем это удавалось нам — в отношении наших гостей.

Под конец он заставил искусственного барабанщика, которого дядюшка уже давно изгнал в кладовую, проиграть небольшой отрывок из марша; благородное общество также сгруппировалось вокруг него, и эта безвкусица привела всех в хорошее настроение. Подошла ночь, третью часть коллекции они так и не успели осмотреть. Путешественники не имели возможности задержаться еще на день, все заторопились в гостиницу, и мы остались одни.

Тут начался обмен впечатлениями и довольно злыми замечаниями, и если наши гости не всегда ласково обходились с картинами, то и мы, не стану отрицать, далеко не ласково стали отзываться о посетителях.

Каролине в особенности не давало покоя то, что она не сумела отвлечь внимание молодого человека от его далекой возлюбленной и привлечь к себе. Я стала утверждать, что для девушки ничего не может быть ужаснее, чем слушать стихи, воспевающие другую. Она же упорствовала в противном и утверждала, что нашла их прекрасными, более того, назидательными, что у нее у самой есть отсутствующую

щий возлюбленный и она не может желать, чтобы он вел себя по отношению к другим девушкам примернее, чем этот молодой человек.

Во время холодного ужина, когда мы не позабыли выпить и за Ваше здоровье, мы потребовали, чтобы наш юный друг изложил свои наблюдения над художниками и любителями, что он и сделал после некоторого колебания. Как они звучат, я сегодня не в состоянии пересказать Вам. Мои пальцы устали и силы выдохлись. Кроме того, я хочу попробовать, не удастся ли мне отделаться от этой работы? Рассказ об особенностях наших визитеров мог бы продолжаться, но мне кажется опасным глубже вникать в это, а потому разрешите мне сегодня потихоньку ускользнуть от Вас.

*Юлия*

*Восьмое письмо*

Опять почерк Юлии! Но сегодня я пишу Вам по доброй воле, в известной мере даже из духа противоречия. Вчера, когда я так упорно отказывалась взять на себя завершённые работы и отчитаться перед Вами во всем остальном, было постановлено устроить сегодня торжественное заседание академии и обсудить на нем вопрос о том, что, собственно, следует сообщить Вам. Сейчас мужчины ушли работать, а я чувствую в себе достаточно мужества и охоты, чтобы самой взяться за дело, в котором Вы так великодушно обещали поддержать меня, и я надеюсь, что сегодня вечером мне удастся приятно удивить Вас. Ибо за что только не берутся мужчины из того, что им не было бы суждено выполнить, если бы вовремя не вмешалась женщина, великодушно способствуя им в том, что так легко было начать и так трудно закончить.

Когда мы захотели распределить посетивших нас любителей по нашим классам, возымело место довольно странное обстоятельство. Мы никуда не сумели их пристроить и даже не смогли подыскать для них подходящей рубрики.

Когда мы стали укорять за это нашего философа, он возразил:

— В моем подразделении могут быть другие недостатки, но то, что, за исключением характера, никто из ваших трех гостей не подходит под его рубрики, служит только к моей чести. Мои рубрики имеют в виду лишь ту односторонность, которую должно считать недостатком, если художник ограничен от природы, и заблуждением, если он преднамеренно застревает в этой ограниченности. Но все фальшивое, превратное, чужеродное здесь не предусмотрено. Мои шесть классов отмечают качества, которые в совокупности могли бы создать подлинного художника, равно как и подлинного любителя, но которые, к сожалению, насколько мне известно из моего собственного небольшого опыта и из сообщенных мне документов, слишком часто проявляются обособленно.

Итак, к делу.

*Первый раздел. Подражатели.* Можно считать, что пластическое искусство базируется на подобных талантах. Но порождено ли оно ими — пусть останется открытым вопросом. Если художник начинает с подражания, он при случае сможет подняться до наивысшего; если же он на этом застрянет, его можно будет назвать *копировщиком*, связывая с этим словом довольно нелестное понятие. Но когда подобная натура стремится в своей ограниченной области постоянно идти вперед, то в конце концов возникают известные требования к действительности, которые художник стремится выполнить, а любитель познать. Не найдя перехода к подлинному искусству, легко очутиться на глухом перепутье и в конце концов дойти до раскрашивания статуй или до того, чтобы, как это и сделал наш добрый дядюшка, увековечить себя для потомства в камчатном шлафроке.

Пристрастие к силуэтам имеет в себе нечто приближающееся к такому любительству. Подобное собрание довольно интересно, если хранить его в портфеле. Только не надо

украшать стены этими печальными явлениями из полудействительной жизни.

Подражатель лишь удваивает объект подражания без того, чтобы что-либо к нему прибавить или же повести нас дальше. Он втягивает нас в круг единичного и в высшей степени замкнутого существования, мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас по-настоящему такое произведение не может, ибо ему недостает правды искусства, этого признака красоты. Как только она проступает наружу, картина приобретает то великое очарование, которое мы испытываем, рассматривая некоторые немецкие, нидерландские и французские портреты и натюрморты.

Итак, к делу! Дабы Вы не ошиблись и, увидев мою руку, не подумали, что все это исходит из моей головы, я хотела сначала подчеркнуть все, что я слово в слово выписываю из лежащих передо мною бумаг, но тогда подчеркивать пришлось бы слишком много. Вы сами отлично поймете, где я только реферирую; более того, Вы даже встретите кое-где слова из Вашего же собственного последнего письма.

*Второй раздел. Фантазеры.* В отношении этой компании наши друзья очень уж резво повели себя. Казалось, что эта тема заставила их несколько съехать с колеи, и, хотя я сама при этом присутствовала и, признавая себя причастной к этому классу, не переставала звать к справедливости и вежливости, мне все же удалось воспрепятствовать изобретению огромного количества прозвищ, которыми они клеймили этот класс и которые далеко не всегда заключали в себе похвалу. Подобных любителей называли *поэтизаторами*, ибо, вместо того чтобы познать поэтическую часть изобразительного искусства и к ней стремиться, они соревнуются с поэтом, по пятам следуя за преимуществами его искусства, не замечая и пропуская мимо глаз преимущества своего. Их прозвали *«рыцарями видимости»*, ибо они гонятся за видимостью, пытаются всячески занять ею воображение, не заботясь о том, удовлетворяет ли она требованиям

искусства? Называли их и *фантомистами*, потому что их влечет к себе пустая призрачность; *фантастами*, ибо им свойственна бессвязность и разорванность образов, искаженных, как в сновидении; «*облачниками*», так как они не могут обойтись без облаков, которые должны служить достойной почвой для их видений. Под конец с ними расправились еще и при помощи рифмы, окрестив *парителями* и *затемнителями*. И тут же стали утверждать, что у них нет реальности, что их образы нигде и никогда не существуют, что им не хватает правды искусства — прекрасной действительности.

Невзирая на то, что фальшивую натуральность приписывали уже подражателям, от этого упрека не спаслись и фантазеры, и какие только еще обвинения не были выдвинуты против них! Хоть я и заметила, что господам хотелось заодно и подразнить меня, я все же доставила им это удовольствие и взаправду рассердилась.

Я спросила их:

— Разве же гений не проявляется главным образом в изобретательности, и разве можно оспаривать это качество у фантазеров? И не заслуживает ли благодарности уже то, что испытываешь радость при виде этих приятных сновидений? Разве же в этом свойстве, которое вы попытались очернить всевозможными причудливыми прозвищами, не заложена основа и условия высшего проявления искусства? Что можно с большим правом противопоставить жалкой прозе, чем эту способность созидать новые миры? Разве же это не редкостный талант, не редкостное заблуждение, если о нем всегда, даже встретившись с ним на перепутье, говорят с уважением?

Господа недолго сопротивлялись. Они напомнили мне, что здесь речь идет только об односторонности и что именно это качество, могущее столь благоприятно влиять на искусство в целом, так много вредит ему, проявляясь обособленно, самостоятельно и независимо. Подражатель никогда не может повредить искусству, ибо он старательно возводит

его на ту ступень, где им может и должен завладеть подлинный художник, и напротив, фантазер безмерно вредит искусству тем, что изгоняет его за пределы всех его областей, и здесь требуется величайший гений, чтобы из этой неопределенности и неосвязаемости самого фокуса искусства — поставить искусство в надлежащий и предназначенный ему круг.

Мы еще немного поспорили, и под конец они спросили меня, не вынуждена ли я согласиться, что именно на этом пути возникло и возникает столь пагубное для искусства, вкуса и нравов заблуждение — сатирическая карикатура.

Разумеется, ее-то я уж не смогла взять под свою защиту, хотя, впрочем, не буду отрицать, что это безобразное порождение порой забавляет меня и в качестве пикантной приправы часто приходится по вкусу моему злорадству — этому наследственному и первородному греху всех детей Адама.

Но обратимся к дальнейшему!

*Третий раздел. Характеристики.* С ними Вы уже достаточно знакомы по подробным отчетам о споре с одним замечательным представителем этой породы.

Если бы этот класс нуждался в моем одобрении, я смогла бы ему его гарантировать, ибо, если мои милые фантазеры хотя бы играть на характерных чертах, то эти черты прежде всего должны находиться в наличии. Если значительное должно доставить мне удовольствие, то я охотно стерплю, чтобы кто-нибудь всерьез им занялся. Итак, если поклонник характерного хочет совершить черновую работу, чтобы не дать поэтизаторам превратиться в фантастов или, что еще хуже, потеряться в парении и затемнении, то он будет для меня всегда достоин всяческих похвал и превозношений.

Дядюшка после последнего разговора, видимо, начал склоняться в пользу своего недавнего гостя и потому стал на сторону этого класса. Он заметил, что в известном смы-

сле их можно было бы назвать *ригористами*. Их тяга к абстрактному, их восхождение к отвлеченным понятиям всегда что-то обосновывает, к чему-то ведет, и в этом смысле характерист, особенно по сравнению с бессодержательностью других художников и любителей, становится еще более ценным.

Но маленький упрямый философ снова выказал здесь свой нрав и начал утверждать, что их односторонность как раз в силу их кажущейся правоты, ограничивая возможности искусства, вредит ему куда больше, чем парение фантазеров; при этом он заверял, что никогда не перестанет враждовать с ними.

Какие курьезные истории происходят с философами, почему они в некоторых вещах так уступчивы, а в других, напротив, непоколебимы. Если бы мне удалось наконец овладеть ключом к этому!

Сейчас, заглянув в бумаги, я вижу, что наш философ преследует их безобразными кличками. Он называет их *скелетистами*, *геометрами*, *схематиками* и в примечании добавляет, что одного только логического существования, одной выкладки рассудка недостаточно для искусства. Над тем, что он хочет этим сказать, я не стану ломать себе голову.

Далее, он утверждает, что у характерных художников недостает прекрасной легкости, без которой немислимо искусство. С этим, пожалуй, придется согласиться и мне.

*Четвертый раздел. Ундулисты.* Под этим наименованием мы разумеем тех, кто находится в противоречии с вышеупомянутыми, тех, кто любит мягкость и приятность, лишённую характера и значительности, благодаря чему в результате возникает разве что безразличная прелесть. Их окрестили еще и *извивальщиками*, вспомнив о времени, когда змеевидную, извилистую линию считали образцом и символом красоты, думая с ее помощью достигнуть весьма многого. Эта извилистость и мягкость у художника, как и у любителя, переходит в известную болезненную чувствительность.

Подобные произведения искусства стяжают славу у тех, которые в картине хотят видеть только немного больше, чем ничего, в которых и мыльный пузырь, переливающийся в воздухе, возбуждает приятное чувство. Так как такого рода произведения едва ли имеют плоть или какое-нибудь конкретное содержание, достоинства их обычно исчерпываются техникой выполнения и известной миловидностью. В них нет значительности и силы, а потому их обычно терпят так же охотно, как бесцветную фигуру в обществе. Ибо, по существу, ведь светский разговор и должен быть почти лишенным содержания.

Стоит только художнику или любителю односторонне предаться этой страсти, как искусство умолкает, подобно оборвавшейся струне, теряется, как ручеек в песках.

Техника выполнения становится все более плоской и слабой, на картинах исчезают краски, штрихи гравюр превращаются в точки, и так мало-помалу в угоду изнеженному любителю все рассеивается, как дым.

Из-за моей сестры, которая, как Вы знаете, в этом пункте не терпит никаких шуток и начинает сердиться, как только пытаются разрушить милые ей миражи, мы постарались быстро обойти эту тему. Иначе я попыталась бы навязать этому классу облачность, избавив от нее моих милых фантазеров. Я надеюсь, милостивые государи, что, ревизуя этот процесс, Вы примете сие во внимание.

*Пятый раздел. Художники малых форм.* Этот класс прошел у нас довольно благополучно. По-видимому, ни у кого не нашлось причины их преследовать, многое говорило за них и лишь очень мало против.

Если подходить к ним только с точки зрения эффекта, то они кажутся довольно приемлемыми. Они с величайшей тщательностью испещряют точками маленькую дощечку, и плоды долголетних работ любитель может хранить в небольшой шкатулке.

Поскольку подобные работы заслуживают похвалы, этих художников можно назвать *миниатюристами*; в иных слу-



чаях, когда они лишены вдохновения, чувства единства целого, когда они не умеют сообщить произведению необходимую целостность, можно обругать их *кропателями и пунктирщиками*.

Они не удаляются от подлинного искусства, с ними только происходит то же, что и с подражателями, они всегда напоминают подлинному художнику, что это качество, у них проявляющееся обособленно, ему следует присоединить к другим, дабы стать законченным мастером и привнести в свои произведения совершеннейшую технику.

Но я только что вспомнила о дядюшкином письме к Вам, в котором довольно хорошо и подробно говорится об этом классе, а потому оставим этих мирных людей в покое и пожелаем им приобрести силу, значительность и композиционное единство.

*Шестой раздел. Эскизники.* Дядюшка некогда причислил себя к этой категории, и мы уже склонялись к тому, чтоб не слишком жестоко о ней отзываться, когда он сам обратил наше внимание, что набрасыватели могут способствовать такой же опасной односторонности в искусстве, как и герои всех остальных рубрик. Пластическое искусство должно не только через посредство зрения взывать к духу, оно должно удовлетворять и самое зрение: тогда сюда присоединится и дух и не откажет художнику в одобрении.

Эскизник же обращается непосредственно к духу, он подкупает неискущенного зрителя, вызывает его восхищение. Удачная мысль, лишь наполовину ясная, но мнимо символически изображенная, проникает сквозь органы зрения, возбуждает дух, остроумие, воображение, и пораженный любитель начинает видеть то, чего там на самом деле и нет. Здесь уже не может быть речи о рисунке, пропорциях, формах, характере, выразительности, композиции, гармонии, выполнении, — все это подменено одной только видимостью этих качеств. Здесь дух непосредственно взывает к духу, а средство, которое должно осуществить этот контакт, превращается в ничто.

Превосходные эскизы великих мастеров, эти чарующие иероглифы, являясь возбудителями подобного пристрастия, постепенно подводят настоящего любителя к порогу всего искусства в целом, откуда, если только он успеет дослать туда свой взор, ему уж нет возврата. Начинающему художнику следует, однако, больше, чем любителю, опасаться длительного вращения в кругу изобретений и набросков; ибо если он через эти ворота наиболее быстро войдет в круг искусства, он там же легче всего столкнется с опасностью застрять на пороге.

Таковы приблизительно слова дядюшки.

Но я, к сожалению, забыла имена художников, которые при наличии большого и многообещающего таланта ограничили этой стороной и не выполнили возлагаемых на них надежд.

У дядюшки в его коллекции имеется специальный портфель с рисунками художников, которые никогда не сумели пойти дальше набросков, и он утверждает, что особенно интересные наблюдения можно сделать, сравнивая их с эскизами тех великих мастеров, которые одновременно умели и завершать.

Когда мы зашли уже так далеко, что в отдельности разобрали каждый из этих шести классов, мы начали снова сочетать их друг с другом, ибо у отдельных художников они проявляются именно в совокупности, о чем я, впрочем, уже упоминала в своей реляции.

Так, например, подражатель часто сочетался с художником малых форм, а иногда и с характеристом; эскизник мог перекинуться на сторону фантазера, скелетиста или ундулиста, а последний в свою очередь довольно часто сочетался с фантомистом.

В результате каждого из этих союзов возникало произведение все же более высокого рода, чем то, которое могло быть порождено замкнутой в себе односторонностью,

чему, впрочем, даже справившись с памятью, нелегко отыскать подходящего примера.

Таким образом мы пришли обратно к наблюдению, от которого исходили: мы признали, что совершенный художник возникает только в результате сочетания этих шести качеств и что эти шесть склонностей должен объединять в себе и подлинный любитель.

Половина этой полдюжины относится ко всему слишком серьезно, строго и боязливо, другая — слишком фривольно и как бы играючи.

Лишь из внутренней спайки Серьезности и Игры может возникнуть подлинное искусство, и если противопоставить попарно перечисленных нами односторонних художников

подражателя — фантазеру,  
характериста — ундулисту,  
художника малых форм — эскизнику,

то из соединения этих антитез всегда будет получаться одно из трех требований, которые мы предъявляем к совершенному произведению искусства; для большей наглядности это можно изобразить следующим образом:

серьезность	серьезность и игра	игра
одна	совместно	одна
индивидуальная склонность	переход ко всеобщему	индивидуальная склонность
манера	стиль	манера
подражатели	правда искусства	фантомисты
характеристы	красота	ундулисты
художники малых форм	завершенность	эскизники

Вот Вам и весь перечень! Мое дело сделано, и я вдвойне поспешно расстаюсь с Вами, ибо уверена, что одобрительная или порицающая беседа должна начаться лишь тогда, когда я кончу.

Но у меня есть и еще кое-что на сердце, исповедь, собственно говоря, не имеющая прямого отношения к искусству, и в ближайшее время я отдельно сообщу Вам об этом, специально очинив свое перо, так как мое теперешнее до того исписалось, что я вынуждена его перевернуть, чтобы пожелать Вам всего хорошего и поставить свое имя, к которому Вы, я надеюсь, на этот раз, как и всегда, отнесетесь благосклонно.

*Юлия*

## РЮИСДАЛЬ КАК ПОЭТ

(1813)

Якоб Рюисдаль, родившийся в Гарлеме в 1635 году и усердно трудившийся до 1681 года, признан одним из превосходнейших пейзажистов. Картины его удовлетворяют всем требованиям, которые самый изощренный ум может предъявить к произведениям искусства. Рука и кисть художника с величайшей свободой сотрудничают друг с другом и стремятся к полнейшему совершенству. Свет, тени, форма и впечатление, которое производит все в целом, не оставляют желать ничего лучшего. В этом убедится с первого взгляда каждый любитель и каждый знаток искусства. Но сейчас мы рассматриваем Рюисдаля как мыслящего художника и даже как поэта, ибо и в этом качестве он заслуживает высокой оценки.

Весьма содержательным материалом послужат нам три картины из Королевского саксонского собрания, на которых с глубочайшим пониманием изображены различные стадии развития обитаемой части земли, и каждая из этих стадий дана в обобщенном и сконцентрированном виде. Художник удивительно умело нашел именно ту точку, в которой творческая сила встречается с чистым разумом, и дал зрителю произведение искусства, которое радует глаз, вызывает к глубоким мыслям, будит воспоминания и, наконец, рождает но-

вое понятие, не растворяясь и не застывая в нем. Мы обладаем тремя удачными копиями этих картин и поэтому можем говорить о них подробно и со всей ответственностью.

## I

На первой картине изображен в последовательности весь обитаемый мир. На скале, с которой видна прилегающая к ней долина, стоит старая башня, а рядом с ней высятся новые строения: у подножия скалы стоит красивый дом, обитель гостеприимного хозяина поместья. Древние высокие сосны, окружающие жильё, свидетельствуют о том, что этот помещичий род проживает здесь очень давно и владения его мирно переходят от потомка к потомку. На заднем плане на склоне горы раскинулась деревня, тоже указывающая на плодородие и обжитость этой долины. Стремительный поток на переднем плане мчится по скалам и по сломанным стволам стройных деревьев, так что здесь присутствует и эта животворная стихия, и поэтому у нас тотчас же возникает мысль, что где-то тут, повыше, а может быть, и пониже энергию воды используют для мельниц и кузниц. Движение, прозрачность, вид этой массы воды внесли жизнь в спокойствие, царящее в картине. Она называется «Водопад» и должна понравиться каждому, даже если у него нет времени и причин вникать в ее смысл.

## II

Вторая картина, известная под названием «Монастырь», богаче и привлекательней по композиции и преследует все ту же цель: показать в современном уже минувшее, и это достигается самым удивительным образом: умершее здесь наглядно связано с жизнью.

С левой стороны зритель видит заброшенный, уже разрушающийся монастырь, позади которого, однако, виднеются вполне сохранившиеся здания, где, вероятно, проживает ис-

правник или сборщик податей, который и сейчас еще взимает подати и налоги, некогда обильно стекавшиеся сюда, но теперь они уже не служат источником существования для близлежащих областей.

Перед домом все еще растут посаженные кругом в стародавние времена липы, как бы указывая на то, что творения природы долговечнее творений, созданных людьми, ибо под этими деревьями уже много веков назад в дни церковных праздников и ярмарок собирались толпы пилигримов отдохнуть после благочестивого паломничества.

Впрочем, о том, что сюда стекалось много людей, что здесь никогда не замирала жизнь, об этом свидетельствует и фундамент с опорами для моста, сохранившийся частью на берегу, частью в самой воде, который преграждает течение речушки и, образуя маленькие шумные водопады, служит теперь одним лишь живописным целям.

Но и разрушенный мост не может помешать оживленному движению, которое через все преграды находит себе дорогу. Пастухи, путники, животные переходят через мелкую речку, и это придает новое очарование ее спокойному течению.

Еще и ныне эти воды изобилуют рыбой, а в былые времена она непременно требовалась постом к столу; рыбаки все еще бредут в поисках безвинных обитателей пучины, надеясь на улов.

Если горы на заднем плане поросли, как кажется, молодым лесом, то мы можем заключить, что мощные здешние леса уже вырублены, а окружающие возвышенности отданы во власть пням, дающим первые побеги, и мелколесью.

По нашу сторону реки на выветрившемся, растрескавшемся обломке скалы поселилось странное семейство деревьев. Вот стоит великолепный старый бук, уже без листьев, без ветвей, со вздувшейся корою. Но дабы этот великолепно написанный обрубок вызывал у вас не грусть, а радость, в компанию ему даны вполне жизнеспособные деревья, которые со всем богатством своих побегов и ветвей

приходят на помощь голому стволу. Этому буйному росту способствует влага, источник которой расположен совсем близко, о чем достаточно ясно свидетельствуют мох, камыш и болотные травы.

Мы видим нежный луч света, который тянется от монастыря к липам, от них еще дальше; вот он отбрасывается от белоствольного бука, потом, коснувшись ласковой реки и шумящих водопадов, озаряет стада и рыбаков и, наконец, скользит обратно. А на переднем плане, у самой реки, спиной к нам, сидит, оживляя все полотно, сам художник и пишет; и мы, растроганные, глядим на эту фигуру (изображением которой столь часто злоупотребляют), ибо в этом месте она значительна и действенна. Художник присутствует здесь как наблюдатель, как представитель тех, кто в будущем окажется зрителем этой же картины, всех, кому хотелось бы вместе с художником погрузиться в созерцание прошлого и настоящего, столь очаровательно сплетающихся в этом произведении.

Картина счастливо выхвачена из самой природы, счастливо облагорожена мыслью, а так как мы считаем, что она задумана и выполнена соответственно со всеми требованиями искусства, она будет привлекать нас всегда и на вечные времена сохранит свою вполне заслуженную славу, так что даже копия с нее, если только она хоть сколько-нибудь удалась, даст нам представление о всей значительности оригинала.

### III

Третья картина посвящена только прошлому и несколько не считается с современностью. Картина эта известна нам под названием «Кладбище». Ею она и изображает. Разрушенные надгробные памятники говорят о чем-то большем, чем о минувшем: они служат памятниками самим себе.

На заднем плане сквозь потоки буйного ливня виднеются жалкие руины некогда грандиозного собора, устремленного к небесам. Его уцелевшему фронтому долго не продер-

жаться. Все несомненно плодородные окрестности монастыря превратились в пустошь, заросли кустарником, покрылись колючками, завалены засохшими старыми деревьями. Чащоба заняла и кладбище, на котором и следа не осталось от былого святого покоя. Прекрасные, ценные памятники всех видов, некоторые напоминают по форме гробы, другие плиты — каменные стелы, — все свидетельствует о большом значении этой церковной епархии, о том, сколь плодородные и богатые семейства покоятся здесь. Даже заброшенные могилы и те изображены с большим вкусом и замечательным артистичным чувством меры; взгляд наш с удовольствием останавливается на них. Но под конец зритель неожиданно удивляется, ибо в необъятной дали он зрит или, вернее, угадывает еще новые, скромные памятники, вокруг которых хлопочут скорбящие — как свидетельство, что минувшее не может оставить нам ничего, что бы не было смертным.

Есть еще одна мысль в картине, и она производит на нас величайшее художественное впечатление. Вероятно, когда рушились огромные здания, они засыпали, преградили и заставили изменить свое русло мирный, спокойно текущий ручей. И теперь он пролагает себе дорогу к могилам; слабый луч света, прорезаясь сквозь ливень, освещает разбитые надгробные стелы, поседевший древесный ствол, пень, но особенно надвигающуюся лавину воды, ее стремительный поток и вздымающуюся пену.

Все эти картины, неоднократно скопированные, живо помнят многие любители искусства. Пусть же тот, кому посчастливится увидеть оригиналы, проникнется пониманием того, сколь высоко может и должно подняться искусство.

В дальнейшем мы найдем еще больше примеров, как живописец, охваченный чистыми чувствами и ясными помыслами, проявляет себя как поэт, создает замечательную символику и в то же время, опираясь на свое телесное и душевное здоровье, восхищает, просвещает, радуется нас и живит.



ДЖУЗЕППЕ БОССИ  
О «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ  
(1817)

Автор этого значительного произведения, миланец, родился в 1777 году, он был одарен от природы прекрасными, рано развившимися способностями, особенно склонностью и талантами к изобразительному искусству, и воспитался, очевидно, он на самом себе и на наследстве Леонардо да Винчи.

Впрочем, мы знаем, что после шестилетнего пребывания в Риме и возвращения на родину он был назначен директором Академии художеств, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь.

Босси питал склонность к размышлению и к работе, хорошо усвоил основные законы и историю искусств и мог поэтому взять на себя тяжелое дело — воссоздать в тщательно продуманной копии прославленную фреску Леонардо да Винчи «Тайную вечерю», затем повторить ее в мозаике и тем сохранить на вечные времена.

Каким образом он это сделал, об этом он и дает отчет в упомянутой работе, а мы хотим вкратце лишь обрисовать его труды.

К этой книге благожелательно отнеслись все любители искусства, но в Веймаре, к счастью, есть возможность судить о ней более глубоко, ибо, когда Босси оказался не в состоянии положить в основу своего труда совершенно испорченный, переписанный оригинал, он вынужден был тщательно изучить все имеющиеся копии. Затем он перерисовал с трех копий головы и руки и постарался как можно глубже проникнуть в душу своего великого предшественника и разгадать его намерения, покуда наконец, вооруженный собственным суждением, выбором и чувством, он закончил свою работу — образец теперь уже готовой мозаики. Все упомянутые рисунки находятся в Веймаре, они приобретены во

время последнего путешествия его королевского высочества великого герцога по Ломбардии; из нашего изложения видно будет, как велика их ценность.

### ИЗ ЖИЗНИ ЛЕОНАРДО

Винчи — замок и поместье в Валь д'Арно под Флоренцией — принадлежало в середине XV столетия владельцу по имени Пьеро, которому женщина, оставшаяся нам неизвестной, родила побочного сына. Этот сын, названный Леонардо, очень скоро превратился в мальчика, одаренного всеми рыцарскими талантами. Он был сильного телосложения, обладал ловкостью во всех гимнастических упражнениях, привлекательностью и хорошими манерами, но с особенной силой проявились в нем страсть и талант к изобразительному искусству, почему его вскоре и отдали в учение к Вероккио, проживавшему во Флоренции, человеку вдумчивому, основательно владевшему теорией, зато в практике Леонардо очень скоро превзошел своего учителя и даже вовсе отбил у него охоту к живописи.

Искусство Находилось в то время на той ступени, на которой легко может выступить большой талант и проявить себя во всем блеске своего мастерства; прошло уже два столетия с тех пор, как живопись сбросила с себя оковы окаменелой скудости византийской школы и, подражая природе и выражая благочестивые нравственные мысли, начала новую жизнь. Художники стали работать хорошо, но бездумно; в ту меру, в которую был развит их вкус, им удавалось то, что подсказывал им их талант, к чему влекло их чувство, но никто еще не мог дать себе отчет в том, что хорошо в его произведениях, а в чем его недостатки, хотя он сам и замечал и чувствовал их. Правдивость и натуральность видят все, но в них нет еще живого целого. Во всем виден замечательный замысел, но ни одно произведение не продумано до конца, ни одно еще не достигло цельности; во всем видно нечто случайное, чуждое, ибо еще не сформу-

лированы принципы, согласно которым можно было бы судить о собственных произведениях.

Вот в это-то время и явился Леонардо. И так как он обладал врожденным даром с легкостью подражать природе, он со свойственной ему проницательностью очень скоро заметил, что за внешними явлениями, которые он так удачно копировал, кроется великое множество тайн и он должен неустанно стремиться проникнуть в них. Поэтому Леонардо стремился постичь законы органического строения, основы пропорции, изучал правила перспективы, сочетал формы и цвета своих моделей, размещенных в предназначенном для них пространстве, короче, он пытался постичь все требования искусства. Но особенно занимало его различие в строении человеческих лиц, в которых открывается и характер человека и мгновенная охватившая его страсть, а это и есть то главное, на чем мы останавливаемся особенно долго, когда смотрим на «Тайную вечерю».

#### КОННАЯ СТАТУЯ

Беспокойные времена, наступившие во Флоренции по вине злополучного Пьетро Медичи, заставили Леонардо переехать в Ломбардию, где после смерти герцога Франческо Сфорца его наследник Лодовико, по прозвищу «Ш Мого», вознамерился возвеличить своего предшественника, а заодно с ним и себя столь же величественной деятельностью и, наконец, прославить свое правление произведениями искусства. В Милане Леонардо тотчас получил заказ на конную статую колоссальных размеров. Через несколько лет модель статуи была готова и вызвала всеобщий восторг. Но когда для какого-то праздника решили выставить колосса как самое прекрасное произведение из всех существующих, он разбился, и художник вынужден был сделать вторую статую; и художник закончил ее тоже. Но тут французы перешли через Альпы; статуя послужила солдатам мишенью, и они превратили ее в обломки, изрешетив своими пулями,

и от произведения, на которое ушло шестнадцать лет жизни, не уцелело ничего. И это учит нас тому, что и тщеславная жажда роскоши и грубое невежество наносят величайший вред искусству.

Лишь мимоходом упомянем мы картон «Битва под Ангьяри», который Леонардо написал, соревнуясь с Микеланджело, и картину «Святая Анна», где бабушка, мать и внук с величайшим искусством соединены в одну тесную группу.

### ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

Теперь мы переходим наконец к настоящей цели нашего труда, к фреске «Тайная вечеря», написанной на стене в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Советуем нашим читателям посмотреть гравюру на меди Моргена, которая дает нам достаточное представление и обо всем произведении в целом и о его деталях.

Прежде всего нам следует обратить внимание на помещение, в котором написана картина; ибо здесь как в фокусе полностью проявляется мудрость художника. Разве можно было придумать что-нибудь более подходящее и благородное для трапезной, чем прощальная вечеря, которой суждено было стать святыней для всего человечества на веки вечные?

Во время нашего путешествия несколько лет назад мы видели эту трапезную еще в полной сохранности. Как раз против входа в нее, вдоль узкой стены в глубине зала, стоял стол приора, а по обе стороны от него — столы монахов, приподнятые над полом на одну ступень, и, только когда входящий оборачивался, он видел над невысокой дверью в четвертой узкой стене четвертый, нарисованный стол, за которым сидел Христос со своими учениками, как если бы и они принадлежали к обществу, собравшемуся здесь. Должно быть, сильное было впечатление, когда в часы трапезы сидящие за столом приора и сидящие за столом Христа встречались взглядами друг с другом, словно в зеркале, а монахам

за их столами казалось, что они находятся между этими двумя содружествами. И именно поэтому мудрость художника повелела ему взять за образец всамделишные столы монахов. Да и скатерть с вмятинами складок, с цветными полосами и завязанными в узлы концами взята из монастырской прачечной, и миски, тарелки, кубки и прочая утварь списаны с тех, которыми пользуются монахи.

Здесь и речи быть не может об использовании сомнительного устарелого маскарада. Было бы совершенной бестактностью, если бы в таком месте художник уложил свое святое общество на ложе.

Нет, это общество надо было приблизить к современности, Христос должен был вкусить свою вечернюю трапезу у доминиканцев в Милане.

Эта картина должна была производить большое впечатление и по многим другим причинам. Приподнятые примерно на десять футов над полом, все тринадцать фигур, написанные в полтора человеческого роста, занимают площадь в двадцать восемь парижских футов в длину. Только двое из них, сидящие друг против друга на противоположных концах стола, написаны целиком, остальные изображены лишь по пояс, но и в этом случае художник сумел превратить необходимость в добродетель. Наши моральные чувства выражает только верхняя часть нашего тела, ноги всегда только служат помехой этому.

Художник создал одиннадцать поясных фигур, их ноги — бедра и колени — скрыты столом и скатертью. И только у самого пола, чуть заметные в скудном сумеречном свете, виднеются ступни.

Перенесемся же в это помещение, представим себе обычное полнейшее спокойствие, царящее в таких вот монастырских трапезных, и подивимся художнику, который вдохнул в свою картину столь сильное волнение, столь страстное движение и, так резко приблизив свое творение к природе, тут же поставил его в резчайший контраст с окружающей действительностью.

Средство, которое использует художник, желая потрясти святых, спокойно вкушающих ужин, это средство — слова учителя: «Один из вас предаст меня!» Слова произнесены, всех собравшихся охватывает смятение, а он склоняет голову и опускает взор свой долу; вся поза Спасителя, движения его рук и пальцев, все вторит небесному смирению и роковым словам: «Да, это так! Один из вас предаст меня!»

И тут, прежде чем идти дальше, мы должны проанализировать, что же это за прием, который Леонардо использовал больше, чем все другие, чтобы вдохнуть жизнь в свою картину; этот прием — движения рук; и открыть его мог только итальянец. У людей его нации одухотворено все тело, все члены его принимают участие в любом выражении чувства, страсти, даже мысли. С помощью различных положений и движений рук итальянец говорит: «Что мне за дело! — Ступай сюда! — Он мошенник, берегись его! — Ему уже недолго жить! — Вот самое главное. — Запомните это особенно, слушающие меня!» На такую национальную особенность Леонардо, который с превеликим вниманием подмечал все характерное, должен был особенно пристально устремить свой пытливый взор; в этом отношении картина его уникальная, и, сколько бы мы ни глядели на нее, все мало. Лица и все движения его образов находятся в идеальном соответствии друг с другом, но, кроме того, в глаза зрителю сразу бросается, как замечательно соотносятся и как контрастируют друг с другом все участники Вечери.

Фигуры по обе стороны Учителя надлежит рассматривать как триады, слитые по замыслу художника в единое целое, но взаимно связанные друг с другом, они в то же время сочетаются и с соседними группами. Рядом с Христом с правой стороны сидят Иоанн, Иуда и Петр.

Петр, самый крайний в этой группе, всплыв, как это свойственно его характеру, вскакивает позади Иуды, который в испуге поднимает голову и, подавшись вперед, сгибается над столом; в правой руке он крепко сжимает кошель, а левой невольно делает судорожное движение, словно

говоря: «Что это означает? Что с нами будет?» Петр же тем временем обхватил левой рукой правое плечо прильнувшего к нему Иоанна и указывает на Христа. Он требует, чтобы любимый ученик спросил учителя — кто предатель? Сжимая правой рукой рукоятку ножа, Петр нечаянно ударяет им Иуду в бок и тем оправдывает жест испуганного Иуды, который так резко подается вперед и опрокидывает солонку. Эта группа, очевидно, задумана прежде других, и она самая законченная во всей картине.

Если одесную господа угроза отщепенца выражается скрупулезными жестами, то ошуюю предательство вызывает живейшее отвращение и возмущение. Апостол Иаков (старший) в страхе откидывается назад, простирает вперед руки и, склонив голову, не спускает глаз с одной точки, как человек, который, услышав чудовищную весть, уже видит ее воочию. Фома выглядывает у него из-за плеча и, придвигаясь к Спасителю, приставляет указательный палец правой руки ко лбу.

Филипп, третий в этой группе, прекрасно завершает ее; он встает и, склонившись к учителю, прижимает руку к груди и отчетливо говорит: «Господи, не я! Ты это знаешь! Ты знаешь, сколь чисто мое сердце. Не я, господи!»

И, наконец, трое в последней группе с этой же стороны дают нам новый материал для наблюдений. Они обсуждают между собой чудовищную весть, которую только что услышали. Матфей резким движением поворачивает голову влево, к обоим товарищам, зато руки свои он, напротив, протягивает к учителю и этим изумительным движением соединяет свою группу с предшествующей. Фаддей выказывает сильнейшее удивление, сомнение и подозрение; левую свою руку он опускает на стол, а правую поднимает, словно готовясь ударить тыльной ее стороной по левой ладони. Такое движение мы замечаем еще только у людей бесхитростных, когда, застигнутые врасплох, они пытаются сказать: «Разве я не говорил этого! Разве не подозревал всегда!» Симон с чрезвычайным достоинством восседает в

конце стола, и поэтому мы видим его фигуру всю целиком; на нем, самом старшем из всех, богатое, ниспадающее складками одеяние, его лицо и движения свидетельствуют, что он удивлен и размышляет, но вовсе не потрясен и даже едва ли взволнован.

И если мы сейчас же переведем взгляд на противоположный конец стола, мы увидим там Варфоломея, который перекинул левую ногу через правую и, подавшись всем телом вперед, опирается на свои руки, спокойно лежащие на столе. Симон слушает, вероятно, пытаясь услышать, о чем же спросил Иоанн господя; ибо, очевидно, именно к этому поощряют любимого ученика все сидящие с этой стороны. Иаков младший, сидящий рядом с Варфоломеем, откинувшись назад, кладет левую руку на плечо Петра, точно так же как Петр кладет свою руку на плечо Иоанна; но Иаков делает это ласково, требуя только объяснения, тогда как Петр грозит расправой.

И так же как Петр встает позади Иуды, так же и Иаков младший выглядывает из-за Андрея, а тот, одна из самых значительных фигур, приподнимает руки, протягивает их вперед и, раскрыв ладони, показывает их всем с выражением такого явного ужаса, который только этот единственный раз запечатлен, тогда как на картинах других мастеров, не столь мудрых и тщательно продуманных произведений, как это, ужас, к сожалению, демонстрируется слишком часто.

#### ТЕХНИКА ВЫПОЛНЕНИЯ

Нам осталось еще многое сказать о фигурах, лицах, движениях, одежде, но мы перейдем сейчас ко второй части нашего доклада, где нас ждут одни только огорчения: мы говорим о механических, химико-физических и технических средствах искусства, которые использовал художник, чтобы создать свое прекрасное произведение. Последние исследования обнаружили с совершенной ясностью, что картина была написана маслом на стене. Способ этот, которым уже



давно и успешно пользовались, должен был прийтись по вкусу такому художнику, как Леонардо, который был рожден, чтобы счастливо созерцать природу и проникнуть в нее, дабы сделать видимым все, что сокрыто в ее глубине.

Сколь грандиозен подобный замысел и сколь дерзостен, бросается нам в глаза, лишь только мы вспомним, что природа работает, пробиваясь изнутри наружу, что она должна заготовить для себя бесчисленные средства, прежде чем после тысячи самых разных попыток оказаться в состоянии развить различные органы, появляющиеся одновременно или формирующиеся одни из других, чтобы создать явление, подобное человеку, которое, правда, есть воплощение вовне высочайшего внутреннего совершенства, но которое не столько разрешает, сколько еще больше усложняет загадку, за которой кроется природа.

Показать со всей честностью внутреннее содержание через внешнюю форму было величайшим и единственным желанием лишь самых великих мастеров. Они стремились не только возможно правдивее воплотить свое понимание явления, нет, созданное ими изображение должно было заступить место самой природы и, более того, превзойти ее. Но для этого необходима была прежде всего величайшая тщательность выполнения. А как же можно было достичь ее, если не работая постепенно. Далее было необходимо внести в произведение неизбежные поправки; все эти преимущества и еще многие другие дает масло.

Так, после тщательного изучения установили, что Леонардо нанес горячим железом на известковый раствор, покрывавший стену, смесь из мастик, смол и других веществ. Наконец, чтобы создать совершенно гладкий грунт и добиться устойчивости против внешнего воздействия, он покрыл всю фреску легким слоем из свинцовых белил и желтка и глинозема. Но именно эта заботливость и повредила, как мы видим, картине; ибо если вначале краски, нанесенные на верхний слой легкой масляной смеси, получали до-

статочное питание, а смола тоже отчасти всасывала его и поэтому некоторое время оставалась без изменений, то, как только масло стало высыхать, смола тоже утратила свою прочность, стала рваться, в эти прорывы проникла сырость, пропитавшая стены, а вслед за ней появилась и плесень, мало-помалу уничтожившая всю фреску.

## МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ МОНАСТЫРЯ И ЕГО СОСТОЯНИЕ

Но еще более грустные мысли вызывает то обстоятельство, что, к сожалению, еще в то время, когда писалась картина, уже можно было предсказать ее гибель, неизбежную из-за состояния и расположения самого здания. Герцог Лодовико умышленно или просто из прихоти заставил монахов реставрировать их обветшалый, стоящий в отвратительном месте монастырь, и поэтому его отстроили так плохо, словно отбывали барщину. В старых переходах вздымаются жалкие, уродливые колонны, виднеются широкие арки, покрытые мелкой разноцветной шербоной черепицей. Это был строительный материал, взятый из старых, развалившихся зданий. Если так строили наружные стены здания, доступные взору наблюдателя, то следует опасаться, что внутренние стены, которые полагалось штукатурить, были сложены еще небрежнее. Здесь пустили в дело выветрившиеся кирпичи и камни, пропитанные разрушительными солями, которые впитывали в себя сырость, царившую в помещении, и, что особенно губительно, выделяли ее. Помимо того, злосчастная стена, которой было доверено столь великое сокровище, выходила на север, да еще поблизости от кухни, кладовой, буфетной, и как грустно, что такой предусмотрительный художник, который без конца выбирал и совершенствовал свои краски, непрерывно добивался полной прозрачности своих лаков, вынужден был силой обстоятельств не обратить внимания на опасности, таившиеся в здании, в котором он должен был поместить свою картину, иначе говоря, пренебречь самым главным, от чего зависело все.

Если бы, несмотря на эти обстоятельства, монастырь стоял на возвышенности, бедствие не приняло бы таких размеров. Но монастырь стоит в такой котловине, а трапезная еще глубже всех остальных зданий, что уже в 1800 году, во время длительного ливня, вода затопила ее более чем на три пяди в высоту, и поэтому мы вправе полагать, что ужасное наводнение 1500 года, которое обрушилось на эти места и затопило решительно все, затопило и трапезную. Даже если представить себе, что тамошние монахи сделали все, чтобы высушить помещение, в нем, к сожалению, осталось достаточно сырости, которую впитали в себя его стены, и произошло это в то время, когда Леонардо еще писал свою фреску.

Примерно лет десять спустя после того, как Леонардо закончил «Вечерю», ужасная чума поразила славный город, и можно ли требовать от перепуганного духовенства, чтобы, покинутое всеми, находясь в смертельной опасности, оно позаботилось о спасении фрески в своей трапезной?

Военные смуты и бесконечные несчастья, постигшие Ломбардию в первой половине XVI столетия, привели к полному пренебрежению церковными произведениями, и поэтому наша картина помимо всех указанных нами дефектов, таившихся в стене, известковом грунте и, может быть, в способе письма, была обречена на гибель. Во второй половине XVI века некий путешественник заявил, что фреска уже наполовину погибла; другой отметил, что она превратилась в сплошное темное пятно; все оплакивают картину, как погибшую, уверяют, что только с трудом, да и то очень неясно различают, что именно на ней изображено; еще один посетитель говорит, что она пришла в полную негодность, и то же самое заявляют все более поздние писатели того времени.

Но картина все-таки существовала, пусть даже только как тень по сравнению с тем, чем была вначале, но все же существовала. Зато теперь нас все больше и больше охватывает страх потерять ее окончательно: трещины в картине

становятся все больше, они сливаются друг с другом и большая бесценная плоскость картины, растрескавшаяся и превратившаяся в бесчисленные мелкие струпья, грозит осыпаться кусок за куском. Потрясенный таким состоянием картины кардинал Федерико Борromeо заказал в 1612 году копию, которую мы с благодарностью только упомянем.

#### БЕДСТВИЕ РАЗРАСТАЕТСЯ

Но не только время в союзе с упомянутыми обстоятельствами, нет, сами владельцы картины, которые должны были быть ее стражами и хранителями, больше всех виновны в ее гибели и покрыли память о себе вечным позором. Дверь, через которую они входили, показалась им слишком низкой; эта дверь вместе с другой были симметрично прорезаны в цоколе, служившем пьедесталом картины. Но монахи пожелали устроить величественный вход в столь дорогие им покои.

Дверь, гораздо больших размеров, чем требовалось, была проломлена посередине стены, и без всякого пиетета не только к художнику, но и к изображенным им праведникам они изрубили ноги некоторых святых и даже самого Христа.

И вот тут-то и начинается полное разрушение картины! Ибо, сделав арку, пришлось прорубить гораздо большую дыру, чем это требовалось, и поэтому исчез не только большой кусок фрески, но от сотрясения под ударами молота и кирки отвалилось еще несколько кусков фрески, которые прибили на прежнее место гвоздями.

Позднее картину испортили еще новой безвкусицей, ибо под потолком прямо над ней укрепили государственный герб, который почти касался головы Христа, так что и снизу, где прорубили дверь, и сверху, где укрепили герб, изображение Спасителя подверглось недостойному оскорблению. С той поры разговоры о реставрации картины поднимались неоднократно, но предпринята она была лишь позд-

нее: ибо какой настоящий художник взял бы на себя столь опасную ответственность? Наконец, в 1726 году, появляется, к несчастью, Белотти, наделенный весьма скудным дарованием, зато, как и полагается обычно, чрезмерным нахальством; шарлатан этот похваляется, будто обладает особым секретом, с помощью которого берется воскресить погибшую картину. Он реставрирует на пробу маленький кусочек, надувает невежественных монахов, и они доверяют его произволу сокровище, которое он тотчас же закрывает лесами и, прячась за ними, преступной рукой, способной только позорить искусство, переписывает фреску всю целиком, сверху донизу. Монашки дивились его секрету, который Белотти, стремясь окончательно их одурить, показал им под слоем грубого лака, способного, как он заверил, навеки избавить их от всех неприятностей.

Воспользовались ли они этим изумительным средством, когда вскоре картина потускнела, неизвестно, зато известно, что ее еще несколько раз освежали по частям, и при этом акварельными красками, которые и сейчас еще видны в некоторых местах картины.

Тем временем картина продолжала гибнуть все больше, и снова возник вопрос, вызвавший множество споров среди художников и заказчиков, — можно ли еще сохранить картину?

Де Джорджи, человек скромный и мало одаренный, зато рассудительный и усердный, знаток настоящего искусства, решительно отказался хотя бы прикоснуться рукой к произведению, которое сделано рукой Леонардо.

Наконец, в 1770 году, последовал благожелательный, но недалновидный приказ, и при попустительстве царедворца приора все это дело было поручено некоему Мацца; этот умел надувать мастерски; немногие места фрески, еще уцелевшие в оригинальном виде, хотя уже дважды переписанные посторонней рукой, были препятствием для его вольной кисти. Он прошелся по ним скребком и подготовил чистую поверхность, чтобы запечатлеть на ней черты своего наглого

маранья. То же самое он проделал даже с многими головами.

Но тут уж восстали и художники и миланские любители искусства, все открыто порицали и покровителей и клиентов. И возмущение стало всеобщим. Мацца, который начал писать группы справа от Спасителя, работал столь усердно, что успел перейти уже и на левую сторону, так что нетронутыми остались только головы Матфея, Фаддея и Симона. Мацца как раз собирался закрасить и эти следы работы Белотти и вступить в соревнование с ним за имя Герострата. Но тут судьбе стало угодно, чтобы после того, как угодливый приор принял приглашение из-за границы, преемник его, знаток искусства, немедленно уволил Мацца, и этот шаг оказался спасительным для упомянутых нами голов хотя бы в той мере, в какой мы можем судить, что именно сделал с ними Белотти. Вероятно, это обстоятельство и привело к созданию легенды, будто бы головы уцелели в своем оригинальном виде.

С тех пор, после нескольких совещаний, ничего больше не предпринималось, да и как можно набальзамировать трехсотлетний труп? В 1796 году победоносная французская армия перешла Альпы; ее вел Бонапарт, молодой генерал, жаждущий славы и прославленных произведений; имя Леонардо привлекло его в то место, которое так долго держит в плену и нас.

Бонапарт тотчас же приказал не устраивать здесь покой и не делать ничего, что могло бы нанести какой-либо ущерб трапезной. Составив этот приказ, он подписал его, подставив под лист бумаги колено, и тотчас вскочил на лошадь. Вслед за тем другой генерал, презрев этот приказ, приказал взломать двери и превратить трапезную в конюшню.

Подкраска Мацца уже утратила свою свежесть, и пар, поднимавшийся от лошадей, еще больше, чем пар во время монашеских трапез, надолго покрыл стены, окутав свежей плесенью фреску; сырость была столь велика, что вода сте-

кала вниз потоками, отмечая свой путь белесыми следами. Затем трапезная была превращена в сеновал, а потом использована и для разных других военных надобностей.

Наконец администрации удалось закрыть помещение и даже замуровать его, так что долгое время желавшие посмотреть «Вечерю» слезали по приставной лестнице с кафедр, находившейся позади трапезной, с которой прежде дежурный монах услаждал своим чтением обедающих.

В 1800 году великое наводнение затопило все, превратило в болото трапезную и бесконечно усилило сырость, но в 1801 году по приказу Босси, который, будучи секретарем Академии, счел себя вправе его издать, была навешена дверь, и Совет управления обещал позаботиться о фреске. И, наконец, в 1807 году итальянский вице-король приказал восстановить помещение и привести его в приличный вид. Тогда были вставлены оконные стекла, частично отремонтирован пол и поставлены леса, дабы осмотреть стену и решить, что еще можно сделать. Двери были перенесены ближе к углу, и с тех пор новых изменений в картине не наблюдается, хотя внимательный зритель заметит, что в зависимости от состояния в атмосфере картина выступает то яснее, то затуманенней. Пусть, раз картина уже погибла, останется хоть след от нее, дабы печальная, но благоговейная память сохранила ее для грядущих времен.

#### О КОПИЯХ ВООБЩЕ

Прежде чем мы перейдем к копиям с нашей картины, а их насчитывают чуть ли не тридцать, необходимо упомянуть о копиях вообще. Они не имели хождения, раньше чем все признали, что искусство достигло высочайшей вершины, и, когда менее значительные таланты, созерцая произведения величайших мастеров, отчаялись в своих возможностях создать что-либо подобное, непосредственно копируя природу или воплощая собственные идеи, и тогда искусство, ставшее ремеслом, принялось повторять собственные свои создания.

Это бессилие большинства художников не могло остаться незамеченным для любителей искусства, которые, не всегда имея возможность обращаться к первейшим мастерам, обращались к второстепенным талантам и оплачивали их работы, ибо, боясь получить что-либо совсем уж топорное, они предпочитали заказывать копии с известных произведений, чтобы получить хоть в какой-то мере доброкачественные вещи.

Скарденность владельцев картин и спешка художников способствовали развитию нового направления в искусстве. И тогда искусство пало, главным образом потому, что оно превратилось в копирование.

В XV столетии, да и в предшествующем, художники были высокого мнения о себе и об искусстве и не так-то легко соглашались повторять чужие открытия, и поэтому до нас почти не дошли копии того времени, обстоятельство, на которое, конечно, обратит внимание каждый знаток истории искусства. Второстепенные художники использовали для своих малозначительных поделок более крупные образцы, как это делал, например, Ньелло и другие финифтяных дел мастера, если же по каким-либо религиозным или иным основаниям требовалось повторить чью-либо работу, тогда всех удовлетворяло свободное подражание, лишь приближенно передававшее развитие и сюжет оригинала, не обращая особого внимания на его форму и цвет, и поэтому в самых богатых картинных галереях мы не найдем копий, сделанных раньше XVI столетия.

Но вот пришло время, когда благодаря немногим выдающимся личностям (к которым несомненно принадлежит наш Леонардо, и при этом он самый ранний из них) искусство во всех своих видах достигло совершенства, все научились лучше смотреть и судить, и поэтому оказалось вовсе нетрудным удовлетворить спрос на копии с лучших произведений, особенно сделанных в школах такого мастера, к которому толпой устремлялись ученики и произведения которого особенно ценились. Однако желающие удовлетворялись не-



большими вещами, которые легко сравнить с оригиналом, чтобы судить о них. Что же касается больших работ, то с ними тогда, как и теперь, дело обстояло совсем иначе, потому что такой оригинал не станешь сравнивать с его копиями, и заказы на такие вещи встречаются редко. Поэтому искусство и его знатоки удовлетворялись небольшими копиями, при которых копирующему предоставляется большая свобода, и последствия этого произвола сказались в огромнейшей степени в тех редких случаях, когда требовались копии больших размеров, которые почти всегда были копиями с копий, да еще изготовленными с копий меньшего размера, далекими по качеству исполнения от оригинала, иногда даже выполненными только по рисункам или, может быть, даже по памяти. Появлялось все больше дюжинных живописцев, они работали за самое ничтожное вознаграждение, живописью стали роскошествовать, и вкус к ней повсюду пришел в упадок; число копий все увеличивалось, они безобразили стены в передних и на лестничных клетках, голодные новички жили на скудные подачки, которые им давали за то, что они изготовляли в любом масштабе копии с прекрасных произведений, и многие живописцы всю свою жизнь только и делали, что писали копии.

Но и в этих вещах, в каждой из копий, были отклонения от оригинала, может быть, по требованиям заказчика, может быть, из каприза художника, а может быть, оттого, что и этим живописцам хотелось быть оригинальными.

К тому еще присоединилась мода на тканые обои, и живопись считалась недостаточно солидной, если в ней не сверкало золото, и поэтому самые замечательные картины, если только они были серьезны и просты, считались бедными и жалкими, поэтому копиист обогащал их, рисуя на заднем плане строения и ландшафты и разукрашивая платья своих персонажей, окружая их головы золотыми лучами или венцами, писал странные детские фигурки, зверей, химер, гротескных уродцев и всякую прочую ерунду. Правда, нередко случалось, что художник, обладавший фантазией, получал

по воле заказчика, нисколько не ценившего его дарования, заказ на копию с чужого произведения и, хотя писал ее с отвращением, все же стремился хоть где-то выступить как оригинальный художник и поэтому кое-что изменял, кое-где добавлял, как ему подсказывало собственное знание, а может быть, и тщеславие. То же самое случалось и в зависимости от требований времени и места. Многие фигуры использовались для совсем других целей, чем та, для которой предназначал их создатель оригинала. Светские сюжеты с помощью легких изменений превращались в духовные, языческим богам и героям пришлось превратиться в мучеников и евангелистов. Часто художник, стремясь научиться и поупражняться, копировал какую-нибудь фигуру с прославленной картины, затем добавлял к ней фигуры, созданные собственной его фантазией, и таким образом создавал картину, предназначенную для продажи. И, наконец, упадок искусства следует частично приписать открытию и злоупотреблению гравировкой на меди, что дало возможность посредственным живописцам очень часто пользоваться чужими открытиями, и поэтому все бросили учиться. В конце концов живопись упала до такой степени, что слилась с механическими процессами. Гравюры на меди сами по себе отличались от оригиналов, а копировавший их увеличивал эти отклонения согласно собственному или чужому убеждению, а может быть, и капризу. Точно так же обстояло дело и с рисунками; художники зарисовывали наиболее примечательные произведения в Риме и во Флоренции, чтобы, вернувшись домой, изготовить такую копию, какая им вздумается.

#### КОПИИ «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ»

Вот теперь можно заключить с той или иной степенью вероятности, чего нам следует ждать от копий «Тайной вечери», хотя самые ранние из них были сделаны в одно время, ибо картина вызвала большой интерес, и другим монастырям тоже хотелось иметь нечто подобное.

Среди множества копий, привлеченных автором этой статьи, нас занимают сейчас только три, так как в Веймаре у нас есть три прорисы с них. Но основой для этих копий послужила четвертая, и поэтому прежде всего мы должны говорить о ней.

Марко д'Оджоно, ученик Леонардо да Винчи, не обладал всеобъемлющим талантом, но он все же был достоин своей школы, особенно удавались ему головы, хотя и в них он весьма неровен. Примерно в 1510 году он сделал миниатюрную копию, с тем чтобы впоследствии использовать ее для копии большего размера. Как это бывает обычно, она была не совсем точной, но именно ее он положил в основу копии большего размера, которая находится на стене ныне упраздненного монастыря в Каstellлаццо и тоже в трапезной бывших монахов. Вся картина написана очень тщательно, однако что касается аксессуаров, то здесь царит обычный произвол. И хотя Босси не очень высокого мнения о ней, он все же не отрицает, что это значительный памятник и что характер многих голов, тех, выразительность которых не преувеличена копиистом, заслуживает похвалы. Босси срисовал их, и, сравнивая все три копии, мы сможем судить о них на основании собственного впечатления.

Вторая копия — срисованные с нее головы лежат сейчас тоже перед нами — исполнена как фреска на стене в Понте Каприаска; ее относят к 1565 году и приписывают Пьетро Ловино. В дальнейшем мы ознакомимся с ее достоинствами; своеобразие ее заключается в том, что здесь под всеми фигурами подписаны их имена, и эта предусмотрительность помогает нам с уверенностью охарактеризовать каждое из изображенных на ней лиц.

Мы, к сожалению, уже достаточно подробно описали постепенную гибель «Вечери», она была уже в очень плохом состоянии, когда в 1612 году кардинал Федерико Борромео, пламенный любитель искусства, желая предотвратить окончательную гибель картины, поручил молодому Андреа Бьянки, по прозвищу Веспино, снять с нее копию в размерах ори-

гинала. Этот художник скопировал сперва несколько голов; они удались ему, и он стал писать дальше; он скопировал все фигуры, но снимал копию с каждой в отдельности, и только затем с всевозможной тщательностью соединил их; эта копия и сейчас еще хранится в Амвросианской библиотеке в Милане и служит главным основанием для новейшей копии, сделанной Босси, но эта последняя была написана по следующему поводу.

### НОВЕЙШАЯ КОПИЯ

Королевство Италия было провозглашено, и принц Евгений по примеру Лодовико Сфорца хотел прославить начало своего регентства, покровительствуя искусству. Лодовико поручил написать «Тайную вечерю» Леонардо, Евгений решил восстановить насколько только возможно картину, подвергавшуюся разрушению на протяжении трехсот лет, воскресив ее в новом произведении; и, дабы оно существовало вечно, решил перевести ее в мозаику. Подготовка к этому началась уже в очень больших размерах.

Босси немедленно получает заказ и в начале мая 1807 года приступает к работе. Ему кажется полезным изготовить картон таких же размеров, как фреска, он снова обращается к занятиям своей юности и весь отдается изучению Леонардо, изучает его живописное наследие, рукописи, произведения, особенно самое последнее, ибо он убежден, что человек, создавший столь замечательные произведения, должен был творить согласно самым определенным и действенным принципам. Босси срисовал головы с копии в Понте Каприаска, также и некоторые другие части, помимо того, головы и руки с копий д'Оджоно и Бьанки. Потом он срисовал все, что было возможно, у самого Винчи и даже кое-что принадлежавшее его современникам. Затем он начинает изучать все копии, которые только имелись, и более или менее глубоко изучает двадцать семь из них. Со всех сторон ему любезно предоставляют рисунки и рукописи Винчи.

Создавая свою картину, Босси следует сперва амвросианской копии, ибо она одна выполнена в размерах оригинала; при помощи сетки и прозрачной бумаги он попытался как можно точнее переснять ее и для этого работал, не отходя от оригинала, который был хоть и очень испорчен, но все же еще не переписан.

В конце октября 1807 года картон был готов, холст такого же размера на одном участке стены натянут, и вскоре вся картина была исполнена целиком. И сразу же за этим, желая испытать свою палитру, Босси скопировал те небольшие фрагменты неба и ландшафта, уцелевшие на оригинале, которые благодаря качеству и чистоте красок все еще сохранили свою свежесть и яркость.

Затем он подмалевал головы Христа и трех апостолов по левую сторону от него; что же касается одеяний, он сперва написал те одежды, в цвете которых был совершенно уверен, а затем уже, руководствуясь принципами Леонардо и собственным вкусом, выбрал краски для остальных. Так записал он весь холст, предварительно глубоко все обдумав и используя сочные и яркие цвета.

К сожалению, работая в сыром и заброшенном помещении, он заболел так, что был вынужден прервать работу; впрочем, он использовал эту паузу, чтобы привести в порядок рисунки, гравюры и рукописи, частью касающиеся «Тайной вечери», частью других произведений мастера; как раз в это время ему посчастливилось ознакомиться с коллекцией рисунков, принадлежавшей кардиналу Чезаре Монти, в которой среди многих драгоценных произведений оказались и прекрасные вещи Леонардо. Босси проштудировал даже писателей, современников Леонардо, желая использовать их суждения и пожелания и повсюду выискивая все, что только могло способствовать его работе. Так воспользовался он своей болезнью и окреп наконец настолько, чтобы снова взяться за дело.

Ни один художник и ценитель искусства не оставит непрочтенным отчет Босси о том, как он поступал в отдель-

ных случаях, как продумывал характер и выражение лиц, и даже движения рук, и как он их писал. Точно так же продумывает он столовые приборы, комнату, фон и доказывает, что нет такого места в картине, которое он решился бы написать, не будь у него на то самых веских оснований. Каких только усилий не употреблял Босси, чтобы по всем правилам написать ноги, виднеющиеся под столом, ибо именно эта часть оригинала была уже давно разрушена, а в копиях с ней обращались очень небрежно.

До сего времени мы частью давали общее представление о работе кавалера Босси, частью прибегали к переводу и извлечениям из его сочинений. Мы с благодарностью принимали его описания, разделяли его убежденность, соглашались с его мнениями, а если кое-что и вставляли от себя, то наши замечания вполне совпадали с его взглядами. Но теперь, когда речь идет о принципах, которым он следовал, работая над своей копией, о пути, который он избрал, мы вынуждены в той или иной мере с ним разойтись. Кроме того, мы считаем, что он подвергался яростным нападкам, что противники обращались с ним сурово, а друзья даже вторили им, и поэтому у нас возникают сомнения, — должны ли мы одобрить все, что написано Босси. Но поскольку он уже ушел от нас, не может защищать себя, не может отстаивать свои принципы, то наш долг если не оправдать, то, во всяком случае, извинить его, возложив его прегрешения на те обстоятельства, при которых он творил, и попытаться доказать, что некоторые суждения и поступки были ему, вероятно, навязаны, а вовсе не явились следствием его желания.

Художественные произведения такого рода, которые должны бросаться в глаза, вызывать интерес и удивление, пишутся обычно в колоссальных размерах. Работая над «Тайной вечерей», Леонардо сам написал свои фигуры в полтора человеческого роста; фигуры эти были рассчитаны на девять футов высоты, и, хотя двенадцать человек сидят или скрыты столом до половины (и только одна фигура сто-

ит, правда, согнувшись), фреска производила, по-видимому, грандиозное впечатление даже на значительном расстоянии. И вот было решено, пусть даже не особенно осторожно, в том, что касается частностей, зато достаточно действенно в целом, вернуть былое впечатление от картины.

Зрители услышали нечто невероятное: картина в двадцать восемь парижских футов длины и чуть ли не в восемнадцать высоты будет составлена с помощью многих тысяч стеклянных штифтов, после того как итальянский художник скопировал ее всю целиком, продумал, призвав на помощь все физические и духовные средства, и восстановил насколько возможно то, что считалось погибшим. И почему сомневаться в осуществлении подобного замысла в момент, когда происходят важнейшие изменения внутри государства? Почему художника не мог увлечь замысел создать именно в это время нечто такое, что при обычных обстоятельствах могло показаться совершенно невыполнимым?

Как только решили, что картину надо выполнить в размерах оригинала, Босси тотчас принялся за работу, и мы должны простить ему то, что он взял за основу копию Веспино. Старая копия в Кастеллаццо, которую по праву считают очень хорошей, немного меньше оригинала; если бы Босси взял только ее, ему пришлось бы увеличить и фигуры и головы; а любой ценитель искусства знает, какая это неблагодарная работа, особенно увеличение голов.

Давно известно, что только самым великим мастерам удавалось писать головы грандиозных размеров. Фигура человека, лицо в особенности, ограничено согласно законам природы определенным размером, и только в его пределах лицо может казаться правильным, характерным, красивым, умным. Попробуйте поглядеть на себя в выгнутое зеркало, и вы ужаснетесь, увидев глядящий на вас бездушный, грубый, бесформенный лик медузы. Нечто подобное испытывает художник, под руками которого рождается лицо чудовища. Жизненность картины зависит от выполнения, а выполнение — от того, насколько показано индивидуальное,

но откуда же взяться индивидуальному, если отдельные части расширены до всеобщего?

Нам не дано узнать, до какой степени мастерства довел Леонардо исполнение своих голов. В головах находящейся перед нами копии Веспино, хотя и достойной всяческого уважения и всяческой благодарности, ощущается пустота, которая поглощает то характерное, что задумал художник; тем не менее размер голов придает им достаточную внушительность, импозантность, так что на расстоянии они должны производить сильное впечатление. Босси увидел их уже в этих размерах. Зачем же бы стал он трудиться над увеличением маленьких копий на собственный страх и риск, если работа эта была уже проделана другим? Почему ему было не успокоиться на этом? Человек с живым характером, Босси сразу же принялся за работу, и окончательно отбросил все, что могло попасться ему на пути, а тем более препятствовать его работе. Этим, вероятно, и объясняется его несправедливая оценка копии в Кастеллаццо и непоколебимая вера в принципы, которые он выработал, изучая произведения и рукописи мастера; поэтому между ним и графом Веррийским и вспыхнула публичная ссора, поэтому между ним и лучшими друзьями возникли если не расхождения, то, во всяком случае, разногласия.

#### ВЗГЛЯД НА ЛЕОНАРДО

Но, прежде чем идти дальше, мы должны еще кое-что добавить о личности и дарованиях Леонардо. Разнообразные таланты, которыми его одарила природа, избрали своим вместилищем главным образом его око; поэтому хотя он и был наделен разнообразнейшими способностями, величие свое Леонардо проявил прежде всего как художник. Систематически и разносторонне образованный, он предстал человеческому как совершенный образ человека. А так как наблюдательность и ясность взора являются, в сущности, принадлежностью разума, то ясность и разумность



были неизменно присущи нашему художнику; он не полагался на внутреннее побуждение своего врожденного всеобъемлющего таланта; он не мог провести ни одной случайной, своевольной линии, все должно было быть обдумано и передумано. От чистых, выверенных пропорций до клубка, в который сплелись самые странные, разные и несхожие друг с другом чудища, все должно было согласоваться с природой и разумом. Этому острому, всепонимающему воззрению на мир мы обязаны великими подробностями, с которыми он умел передать в словах самые запутанные дела на земле, самые сильные волнения, передать так, словно слова эти могут перевоплотиться в картины. Прочтите его описание битвы, бури — вам не так-то легко будет сыскать более точные изображения, которые, правда, не есть живопись, но которые могут указать живописцу на то, что именно он должен создать.

Так, из его рукописного наследства мы видим, что кроткий, спокойный нрав нашего Леонардо обладал способностью вбирать в себя самые разнообразные и изменчивые явления. Прежде всего он сумел изучить обычное гармоническое телосложение, но в то же время внимательно наблюдал и все отклонения от этой нормы, вплоть до уродства, видимые на всех ступенях изменения человека, от ребенка до старца, и особенно проявления страсти, от радости до бешенства, которые должны быть запечатлены на лету, ибо они мимолетны и в жизни. Если впоследствии — учит он — мы захотим использовать свои зарисовки, мы должны будем поискать в действительности фигуру, схожую с той, которую мы набросали; мы должны будем поставить ее в ту же позицию и, исходя из обычно господствующего представления, написать эту фигуру так, чтобы она была совершенно такой, как в жизни. Мы тотчас увидим, что, какие бы преимущества ни таил в себе такой метод, использовать его могут лишь исключительные таланты, ибо когда художник исходит из индивидуального, а поднимается до всеобщего, особенно если ему предстоит изобразить взаимодействие

множества фигур, он ставит перед собой почти неразрешимую задачу.

Посмотрите на «Тайную вечерю», на которой Леонардо изобразил тринадцать человек, от юноши до старца. Одного спокойно-покорного, одного испуганного, одиннадцать возмущенных и расстроенных мыслью о предательстве внутри их содружества. Мы видим самые разные проявления чувств, от самого кроткого, самого нравственного вплоть до самого пылкого. Если бы все это было списано прямо с жизни, сколько понадобилось бы времени, чтобы собрать такое количество единичных явлений и переработать в единое целое; так что нет ничего невероятного в том, что Леонардо писал свою фреску шестнадцать лет и все же не мог дописать до конца ни предателя, ни богочеловека, и именно потому, что оба они только понятия, которые нельзя увидеть глазами.

### ЗА ДЕЛО!

Поразмыслив над уже сказанным, над тем, что, вероятно, только благодаря чуду искусства удалось почти полностью восстановить картину в ее первоначальном виде, однако после описанного нами способа реставрации все головы оказались настолько проблематичными, что эта проблематичность неизбежно возрастала с каждой новой копией, даже самой точной, и тогда мы увидим, что попали в лабиринт, в котором имеющиеся прориси, правда, помогают нам, но вывести из него не могут.

Итак, во-первых, мы вынуждены сознаться, что та глава, в которой Босси пытается взять под подозрение все имеющиеся копии, не затрагивает их исторической достоверности; она написана, по-моему, с ораторским искусством, целью которого является развенчать копию в Кастеллаццо, но, хотя в ней много недостатков, во всем, что касается голов, которые лежат сейчас перед нами, она обладает бесспорными преимуществами перед головами копии Веспино,

которые мы уже охарактеризовали в общих чертах. В головах Марко д'Оджоно несомненно ощущается первоначальный замысел самого Винчи, и даже, возможно, Леонардо сам принимал участие в их создании и собственной рукой написал голову Христа. Так неужели же он не распространил свое поучающее и направляющее влияние на другие головы, может быть, и на всю картину? И если миланские доминиканцы были так глупы, что запретили дальнейшее использование картины в интересах искусства, то даже в самой школе Леонардо должны были иметься какие-то наброски, рисунки, картоны, на которых учитель, ничего не утаивавший от своих учеников, прекрасно мог помочь отмеченному им ученику, который неподалеку от города старательно изготовлял копию фрески.

Об отношениях между обеими копиями (значение третьей ей можно понять, только видя ее, словами его невозможно выразить) мы сказали лишь вкратце и лишь самое необходимое, самое решающее; впоследствии нам, может быть, посчастливится предъявить любителям искусства копии этих интересных рисунков.

#### СОПОСТАВЛЕНИЕ

Св. Варфоломей: мужественный юноша, резкий профиль, сдержанное чистое лицо, веки и брови опущены, рот сжат; кажется, человек подозрительно вслушивается, характер здесь полностью выражен его внешностью.

У Веспино и следа нет этой индивидуальной характеристики. Перед нами самое банальное лицо человека, слушающего, приоткрыв рот, лицо его словно взято из альбома для рисования. Босси тоже сохранил эти приоткрытые губы, однако мы с ним не согласны.

Святой Иаков младший, тоже в профиль, его семейное сходство с Христом совершенно очевидно: в его вытянутых вперед, слегка приоткрытых губах есть нечто индивидуальное, однако указанное сходство стирает его. У Веспино по-

что банальное академическое лицо, напоминающее Христа, рот его приоткрыт как бы в знак удивления, а не для вопроса. Мы утверждаем, что Варфоломей должен сомкнуть губы, и это подтверждается тем, что у соседа его рот открыт; Леонардо никогда не позволил бы себе подобной тавтологии, а вот последователь его позволяет.

Рот святого Андрея тоже закрыт. Подобно многим пожилым людям, он сидит, выпятив вперед нижнюю губу. В этой голове, скопированной Марко, есть нечто своеобразное, нечто, чего не выразишь словами; взгляд его устремлен внутрь, рот закрыт с каким-то наивным выражением. С левой стороны, ближе к фону, голова очерчена так, что кажется красивым силуэтом, но, если глядеть с другой стороны, мы видим лоб, глаза, нос, бороду ровно настолько, что голова становится объемной и начинает жить собственной жизнью; у Веспино же, наоборот, левый глаз и вовсе не виден, зато он так отчетливо рисует левую часть головы и бороду, что от этого поднятого кверху лица исходит мужественное, смелое выражение, правда, привлекательное, но оно более соответствовало бы сжатым кулакам, нежели протянутым вперед и раскрытым ладоням.

Иуда замкнут; робко озираясь, смотрит он вверх, угловатый профиль, в лице ничего преувеличенного, и оно вовсе не уродливо; да хороший вкус и не потерпел бы, чтобы рядом со столь чистыми и честными людьми находилось чудовище. А вот Веспино изобразил настоящее чудовище, но нельзя отрицать, что если рассматривать эту голову отдельно от других, то ей окажется присуще множество достоинств: в ней выражено живейшее коварное и дерзкое злорадство, и она должна была бы прекрасно выделяться среди черни, глумящейся над связанным Христом и вопящей «Распни его! Распни его!». Эта голова сошла бы и за голову Мефистофеля, взятую в самое адское из всех мгновений. Но в ней нет и следа испуга и страха, соединенных с притворством, с равнодушием, презрением. Щетина волос превосходно соответствует всему облику Иуды, ее утриро-

ванность обнаруживается только рядом с силой и мощью остальных голов у Веспино.

Святой Петр. Очень загадочные черты. Уже у Марко лицо его выражает только боль. Но он охвачен таким гневом и смятением, что разглядеть еще что-нибудь в его лице невозможно; правда, он выражает и некоторый испуг, но тут Леонардо был, очевидно, несогласен с самим собой, ибо соединить в одном лице и сердечное участие к любимому учителю и угрозу предателю, очевидно, слишком трудно. Впрочем, кардинал Борromeо утверждает, что в свое время он лицезрел это чудо. Но как хорошо ни звучат его слова, у нас есть основания думать, что кардинал, любитель искусства, обрисовал скорее собственное впечатление, чем свойства картины; иначе мы не могли бы взять под защиту Веспино, Петр которого производит неприятное впечатление. Он кажется нам сухим капуцином, проповедующим перед грешниками великим постом. Странно, что Веспино наградил его взъерошенными волосами, тогда как Петр у Марко предстает перед нами с красивыми мягкими короткими кудрями.

Святого Иоанна Марко изобразил совсем в духе Винчи: красивое, круглое, но чуть удлинненное, прелестное лицо, волосы, спускающиеся волнистыми прядями и мягко выходящие на концах, особенно там, где прикасаются к властной руке Петра. Зрачок глаза отведен от Петра, бесконечно тонко подмеченная подробность, ибо человек, преисполненный сокровеннейшим чувством, слушая, что по секрету говорит ему сосед, отведет от него глаза. Иоанн у Веспино — добродушный, спокойный, чуть ли не спящий юноша, в котором незаметно и следа участия.

Перейдем теперь к тем, кто сидит по левую руку Христа, а об образе Спасителя мы будем говорить уже в самом конце.

Святой Фома. Голова и правая рука; согнутый указательный палец поднесен ко лбу, выражая размышление. Этот жест, так хорошо выражающий подозрение и сомне-

ние, до сих пор толковали неверно; считалось, что этот ученик не размышляет, а грозит. На копии Веспино он задумчив, но, так как художник не стал изображать правый, глядящий в сторону глаз, у него получился перпендикулярный однообразный профиль, в котором и следа не осталось от устремленного вперед, следящего выражения, запечатленного на старой копии.

Святой Иаков старший. Сильнейшее движение в лице, разверстый рот, ужас в глазах, оригинальное, смелое создание Леонардо, но у нас есть основания думать, что и эта голова чрезвычайно удалась Марко, зато в копии Веспино пропало все; поза, поведение, мина — все исчезло, все растворилось в равнодушной банальности.

Святой Филипп бесконечно очарователен, во всем равен юношам Рафаэля, толпящимся в левом крыле «Афинской школы» вокруг Браманте. Но, к несчастью, Веспино опять пренебрег правым глазом, и так как он не мог отрицать, что в оригинале эта голова изображена в три четверти, то в его копии она оказалась неясной, странной, свесившейся вперед.

Святой Матфей молод, доверчивая натура, кудрявый, испуганное выражение чуть приоткрытых губ, между которыми виднеются зубы, что выражает гнев, соответствующий стремительному повороту туловища. От всего этого у Веспино и следа не осталось; его Матфей вперил в пространство неподвижный, бессмысленный взгляд, и никто не почувствует в его фигуре хоть сколько-нибудь сильного движения.

Святой Фаддей Марко — превосходная голова, робость, подозрение, досада читаются в каждой черте лица. Все оттенки этих чувств прекрасно сливаются воедино и полностью соответствуют движению рук, которое мы уже охарактеризовали.

У Веспино и здесь изображение растянуто и банально; резко повернув голову Фаддея к зрителю, художник сделал ее менее значительной, тогда как у Марко левая половина головы занимает меньше четвертой части ее объема, и это

особенно подчеркивает подозрительный, косой взгляд Фаддея.

Святой Симон старший. Четкий профиль, обращенный прямо к столь же чистому профилю юного Матфея. Он слишком выпятил нижнюю губу, которую так любил изображать Леонардо, рисуя лица своих стариков, но в сочетании с серьезным, нависшим лбом губа эта великолепно передает огорчение и раздумье, так резко противоречащее страстному волнению юного Матфея. У Веспино это дряхлый добродушный старец, который уже не в силах принять участие даже в важнейшем событии, развивающемся у него на глазах.

Охарактеризовав таким образом апостолов, мы обратимся сейчас к образу самого Христа. Здесь мы снова сталкиваемся с легендой, согласно которой Леонардо никак не мог закончить ни Христа, ни Иуду, составляющих начало и конец всей картины, чему мы охотно верим, ибо при его манере работать он никак не мог положить на эти два главных образа последний мазок. Вероятно, после того как оригинал так потемнел, лику Христа, еще только намеченному на фреске, пришлось совсем худо. Как мало от этого наброска дошло до Веспино, явствует из того, что он написал огромную голову Христа совершенно не в духе Винчи, нисколько не думая о наклоне головы, который обязательно должен идти параллельно наклону головы Иоанна. О выражении лика Спасителя мы говорить не станем; черты лица правильны, выражение доброе и разумное, какое мы и привыкли видеть на изображениях Христа, но лишенное малейшего чувства, так что мы бы просто не могли определить, к какому месту Нового завета может относиться эта голова.

Но тут, на наше счастье, оказывается, что знатоки утверждают, будто Леонардо сам написал голову Спасителя ту, что в Кастеллаццо, и там в чужой работе он осмелился сделать то, на что не дерзал, создавая главный свой образ. Оригинала у нас нет, и поэтому нам придется гово-

рять о прориси, совершенно отвечающей представлению, которое мы составляем себе о благороднейшем человеке, чью грудь раздирает тяжелая сердечная боль и который пытается утишить ее, доверив другим свое горе, хоть это не только не улучшает, а только ухудшает дело.

С помощью этих предварительных сравнений мы достаточно близко подошли к методу гениального художника, который сам подробно и ясно объяснил нам его суть в своих сочинениях и картинах, и, к счастью, мы получили теперь возможность еще больше приблизиться к нему. В Амвросианской библиотеке хранится рисунок, сделанный Леонардо на голубоватой бумаге скупыми белыми и цветными мелками. С этого рисунка рыцарь Босси изготовил точнейшее факсимиле, которое сейчас тоже лежит перед нами. Благородная голова юноши, написанная с натуры, предначалась, очевидно, стать головой Христа «Тайной вечери». Чистые правильные черты, простые волосы, голова, склоненная влево, глаза опущены долу, рот полуоткрыт, весь образ выражает тихое горе, и это сообщает ему высочайшую гармонию.

Правда, он только человек, не скрывающий своей душевной боли; но как же, не стирая этой черты, суметь выразить возвышенность, независимость, мощь божества, — ведь это задача, которую нелегко разрешить даже умнейшей земной кисти. В этом юношеском лице, парящем между Христом и Иоанном, мы видим величайшую попытку твердо следовать только природе даже там, где речь идет о неземном.

Старые флорентийская и сиенская школы отошли от сухих образов византийского искусства, заменив условные изображения портретами. Сделать это было очень легко, ибо всем участникам мирных трапез, изображенных на картинах, легко было сохранять спокойствие. Сборища святых мужей, слушание проповеди, собирание милостыни, похороны высокочтимого проповедника, все это требует от собравшихся лишь таких чувств, которые легко выражает любящее естественно задумчивое лицо.



Но как только Леонардо потребовал от искусства жизненности, движения, страсти, так сразу же проявилась вся трудность выполнить подобное требование, особенно потому, что за этим столом находятся рядом не схожие друг с другом люди и, более того, здесь контрастируют бесконечно противоположные характеры. Эта задача, которую Леонардо совершенно ясно выражает в словах, но и сам считает почти неразрешимой, явилась, быть может, причиной того, что в более поздние времена крупные таланты легче справлялись с этим делом, заставляя свои кисти парить между действительностью и врожденной им идеей всеобщего, чтобы свободно подниматься от земли к небесам и спускаться с небес на землю.

Еще многое можно было бы сказать о чрезвычайно запутанной и в то же время чрезвычайно искусной композиции, о локальном соотношении голов, туловищ, плечей и рук. Особенно подробно мы могли бы поговорить о руках, ибо прориси с копий Веспино находятся у нас перед глазами. Но сейчас мы охотно покончим с этой подготовительной работой, ибо прежде всего мы обязаны дождаться замечаний от наших трансальпийских друзей. Ведь только они вправе высказаться о ряде предметов и о каждом в отдельности, о которых мы знаем только из книг, ибо они знают их уже много лет, видят их и поныне и к тому же лично участвуют во всех событиях нового времени. Так что кроме суждений об указанных нами предметах они будут любезны сообщить нам, в какой же все-таки степени использовал Босси головы из копии в Кастеллаццо? Ведь это тем вероятнее, что эти копии ценятся вообще высоко, и гравюры на меди, выполненные Моргеном, потому и нашли такое признание, что он самым тщательным образом использовал именно их.

Прежде чем окончательно расстаться с ними, мы должны с признательностью заявить, что наш многолетний друг, сотрудник и ровесник, которого мы, памятуя о прошлых годах, все еще любим называть художник Мюллер, прислал

нам из Рима великолепный дар — напечатанную в «Гейдельбергских ежегодниках» в декабре 1816 года прекрасную статью о творчестве Босси, которая попала к нам, когда мы готовили эту свою работу, и оказалась настолько полезной, что нам удалось сократить многое из уже написанного нами, и теперь мы отсылаем читателей к работе Мюллера, причем им будет приятно заметить, как близки мы с этим признанным художником и знатоком искусства и как во многом совпадают наши суждения. Поэтому мы вменили себе в обязанность освещать главным образом те вопросы, которые наш знаток искусства случайно или намеренно подверг менее тщательному разбору.

## СОЮЗ НЕМЕЦКИХ СКУЛЬПТОРОВ

(1817)

Истари искусство ваяния было подлинной основой всех изобразительных искусств, и с ослаблением или падением его гибло все, что было связано с ним или подчинено ему. Поэтому в настоящее трудное время немецкие ваятели должны объединиться, не считаясь с тем, какие меры для своей охраны примут остальные родственные искусства, объединиться — на основе своих старых, признанных, всегда осуществлявшихся и никем не оспариваемых прав и положений — в такой союз, который охватывал бы искусства и ремесла, создающие произведения скульптуры и высокого и низкого рельефа.

Основная задача всякой пластики — этим словом мы будем пользоваться в дальнейшем по примеру греков — выразить посредством человеческого образа достоинство человека. Поэтому все, кроме человека, хотя и не чуждо пластике, но является для нее второстепенным и должно быть приближено к основной сущности человека, обусловлено ею, чтобы служить ей, а не становиться на пути ее выявления или даже мешать ему.

Таковы драпировки и всякого рода одеяния и аксессуары; сюда же относим и животных, полноценно изображать которых может только то искусство, которое умеет выявить в них присущую им частицу образа божия, в наивысшей степени обитающего в человеке.

Поэтому ваятель с самой ранней юности должен понять, что он нуждается в руководителе и что он вовремя должен отказаться от всякого стремления быть самоучкой, то есть самоучителем. Он должен изучить самым тщательным образом здоровое человеческое тело, от строения костяка до связок, сухожилий, мускулов; это не представит для него трудностей, если его здоровый талант видит свое подобие в здоровье и юности.

После того как художник оценит и поймет драгоценный канон совершенных, хотя и безличных пропорций человеческого тела, мужского и женского, и будет в состоянии изобразить его, — тогда может быть сделан следующий шаг к характерному. В типичном может уже выявиться все то значительное, что способна вскрыть человеческая природа. Преимущество здесь остается за греческими мастерами, потому что они обладали счастливой способностью возвышать то, что было в зачаточном, зародышевом состоянии у их предшественников, до глубоко проникновенной одухотворенности; они достигли всего, оставив на долю наследников, не признающих их и пытающихся в своем бессилии быть оригинальными: кроткому — только слабость, сильному — только пародию или карикатуру.

В области пластики совершенно невозможно достигнуть чего-либо размышлением и разговорами; художник должен уметь глазами видеть достойные образы. Поэтому он должен обратиться к наследию глубокой древности, которое сохранилось только в работах Фидия и его современников. Об этом можно теперь говорить решительно, так как достаточное количество памятников этого рода находится ныне в Лондоне, так что каждого ваятеля можно непосредственно направить к истинному источнику.

Каждый немецкий ваятель обязуется поэтому употребить все средства, которыми он располагает сам или которыми он может достать через друзей, покровителей или другими случайными способами, на то, чтобы поехать в Англию и остаться там возможно дольше; Эльгинские мраморы в первую очередь, а затем и другие, находящиеся в тамошних музеях коллекции дадут такие возможности, каких нельзя найти нигде в другом месте земного шара.

Пусть он там прежде всего самым тщательным образом изучает мельчайшие обломки Парфенона и Фигалийского храма: даже самые маленькие, даже поврежденные части будут для него поучительны. Пусть, однако, он не забывает, что не все обязательно должны быть Фидиями, и поэтому не приходит в уныние от неудач.

С отвлеченной точки зрения ничто так мало не зависит от времени, как истинное искусство, которое может проявиться везде, даже если талантливый человек, вопреки своему обыкновению, позволит себе позабавиться. При современном положении надо принять, однако, во внимание, что даже сами последователи Фидия сходили со своих строгих высот и, каждый по своим способностям и по своему характеру, сумели проявить себя — частью в Юнонах и Афродитах, частью — в образах Эфевов и Геркулесов и т. п. Так создавались переходные ступени, пока в конце концов в портрете, в животных и в фантастических образах не отразилась великая душа Юпитера Олимпийского и Паллады Парфенона.

С этой точки зрения мы, следовательно, признаем, что каждый ваятель сам по себе представляет историю искусств, потому что на нем всегда заметно, от какой исходной точки он отправляется. От художника не зависит, какой современный мастер повлияет на него. Но кого он выберет себе образцом из прошлого — это его дело, как только он достигнет сознательности. И пусть он выбирает самые высокие образцы, потому что только у него будет масштаб, по которому он может судить о собственной ценности, хотя бы он

и отставал от своего образца. Кто подражает несовершенным образцам, тот вредит самому себе; он не превзойдет их, а отстанет от них.

Если настоящее предложение об основании союза будет одобрено и охотно принято членами благородного цеха, то надо надеяться, что и немецкие покровители искусств обратят свои симпатии в эту сторону. Конечно, каждый художник, который чувствует призвание к пластике, может дать обет совершить паломничество в Лондон и выполнить его, хотя бы с риском оказаться в положении мученика и пилигрима. Однако гораздо более будет соответствовать достоинству немецкой нации, и хорошее впечатление даст гораздо более быстрые результаты, если молодой человек с достаточными способностями после соответствующего испытания будет послан с определенными рекомендациями в Лондон и там поставлен под наблюдение.

За последние тридцать лет немецкие художники по собственному почину ездили в Италию, где — под влиянием случайных настроений и капризов — вели полухудожинческую, полурелигиозную жизнь. Именно это является причиной всех новейших заблуждений, влияние которых будет сказываться еще долгое время.

Есть же у англичан африканское общество, имеющее целью посылать в ужаснейшие пустыни людей добродушных, охваченных смутными стремлениями, па поиски открытий, которые можно было отлично предвидеть заранее. Неужели же в Германии не пробудится сознание, что необходимо использовать и для Центральной Европы исключительно ценные сокровища искусства, которые находятся так близко от нас?

Для громадного, в сущности непропорционального, Штеделевского института во Франкфурте было бы удобным поводом выступить по этому в высшей степени важному пункту. Как легко было бы тамошним крупным торговым домам дать рекомендации молодому человеку и — при помощи своих разнообразных связей — открыть перед ним перспек-

тиву! Правда, еще вопрос — родился ли во Франкфурте настоящий пластический талант, и еще более трудно ответить на вопрос, следует ли поощрять искусство тех, кто не является гражданином города.

Достаточно об этом. Дело настолько важное, особенно в настоящий момент, что оно стоит того, чтобы поставить его на обсуждение.

## АНТИЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ

(1818)

Так как в предыдущей статье я вынужден был сказать много хорошего в пользу древности, а особенно в пользу тогдашних скульпторов, то мне хотелось бы, чтобы меня не поняли ложно, как это, к сожалению, бывает весьма часто, ибо читатель обычно предпочитает кинуться в крайность, чем попытаться урегулировать все мирным образом. Поэтому я хватаюсь за предоставленную мне возможность разъяснить на примере, что именно я подразумеваю, и напомнить о вечном движении жизни, проявляющейся в деятельности человечества, и выступающей здесь перед нами под символическим названием — изобразительное искусство.

Наш юный друг Карл Эрнст Шубарт в своей работе «К критике Гёте», которую я во всех смыслах ценю и с благодарностью принимаю, говорит: «Я не разделяю мнения большинства почитателей древних, к которым принадлежит и сам Гёте, будто во всей мировой истории не было более счастливых возможностей для развития человечества, как те, что были у греков». К счастью, мы можем уравновесить это суждение словами самого Шубарта, который далее говорит: «Что касается нашего Гёте, тут я должен сказать, что потому и предпочитаю ему Шекспира, что, как мне кажется, я обрел в Шекспире того деятельного, не сознающего своих возможностей человека, который с полной уверенностью, без всякого резонерства, рефлексии, хитроспле-

тений, классификации и с такой безошибочной хваткой, такой естественностью и такой точностью различает истинные и ложные позиции, на которых стоит человечество, что хотя в конце концов я вижу, что и Гёте всегда преследует ту же цель, но сперва мне приходится воевать с противоположным мнением, опровергать его и тщательно следить за самим собой, чтобы не счесть сияющей истиной именно то, что следует отвергнуть как самое очевидное заблуждение».

Вот тут-то наш друг и попадает пальцем в небо, ибо именно там, где, как он полагает, я занимаю невыгодную позицию по сравнению с Шекспиром, именно там мы занимаем невыгодную позицию в сравнении с древними. А что мы говорим о древних? Любой талант, развитие которого не поощрялось ни временем, ни обстоятельствами и которому приходится пробиваться через различные препятствия и освобождаться от множества заблуждений, занимает бесконечно невыгодную позицию по сравнению с другим современным талантом, который нашел возможность развиваться с легкостью и беспрепятственно проявлять все свои возможности.

Людам пожилым часто представляется возможность почерпнуть из богатства своего опыта примеры, способные объяснить, что именно они утверждают, и поэтому да будет мне позволено рассказать следующий анекдот. Некий опытный дипломат, искавший моего знакомства, встретившийся со мной впервые и только на лету обменявшийся со мной несколькими словами, заявил своим друзьям: «Voilà un homme, qui a eu de grand chagrin!»<sup>1</sup> Слова его заставили меня задуматься: опытный физиономист увидел правильно, но объяснил он этот феномен только как феномен терпения, а ведь он мог бы истолковать выражение лица и как преодоление горя. Внимательный и прямодушный немец, вероятно, сказал бы: «Вот и еще один, которому пришлось не сладко!»

<sup>1</sup> Вот человек, претерпевший много горя! (*франц.*).

Если с черт нашего лица нельзя стереть следов перенесенного страдания, напряженной деятельности, так что же удивительного, если все, что остается от нас и наших стремлений, носит те же самые черты и указывает внимательно наблюдателю на существование, которое и при самом благоприятном развитии и при самом насильственном ограничении намерено оставаться самим собой и сохранить если не достоинство, то по крайней мере упорство, свойственное человеку.

Итак, оставим в покое древности и новизну, прошлое и современное и скажем, обобщая: все, что создано искусством, погружает нас в настроение, в котором находился художник. Если оно было легким, то и мы чувствуем себя свободными, если художник был скован, озабочен и нерешителен, то и мы ощущаем такое же стеснение.

Впрочем, поразмыслив, мы замечаем, что говорим сейчас только о манере исполнения; материал и содержание произведения мы сейчас вообще не рассматриваем. Но, бросив широкий и свободный взгляд на весь мир искусства, мы вынуждены будем сознаться, что нам доставляют удовольствие все те произведения, которые достались художнику радостно и легко.

Какому любителю искусства не будет приятно обладать удачным рисунком, или репродукцией, или гравюрой нашего Ходовецкого? Здесь видим мы такую непосредственность в изображении знакомой нам природы, что большего и желать невозможно. Только художник не должен выходить за пределы своего круга, своего формата, иначе все достоинства, свойственные его индивидуальности, исчезнут тотчас же.

Мы отваживаемся пойти дальше и признаться, что даже маньеристы, если только они не заходят слишком далеко, доставляют нам много радости, и нам очень приятно иметь у себя их оригинальные работы. Художники, которых называют этим именем, обладают врожденным талантом, но они рано чувствуют, что при том, как обстоят дела в наши дни,



да и в той школе, из которой они вышли, уже нет места для долгой подготовки, что необходимо решиться и выступить как зрелые художники. Поэтому они выработали художественный язык, которым без долгих размышлений, легко и смело передают нам видимые вещи и словно в зеркале показывают — более или менее удачно — разнообразные картины мира, которыми на протяжении многих десятилетий им удавалось приятно развлекать и дурачить целые нации, покуда то одни, то другие снова возвращаются к природе и к возвышенному образу мыслей.

О том, что и у древних искусство в конце концов пришло к подобной манере, видно по древностям из Геркуланума, однако предтечи их были слишком велики, слишком ярки, слишком здоровы и современны, чтобы посредственные живописцы того времени могли опуститься до создания ерунды.

Займем теперь более высокую и приятную позицию и обратимся к неповторимому таланту Рафаэля. Наделенный от природы счастливейшим характером, он вырос в такое время, когда искусству посвящали честнейший труд, внимание, усердие и преданность. Самые выдающиеся мастера довели юношу вплоть до порога, и ему нужно было сделать лишь один шаг, чтобы войти в храм. У Пьетро Перуджино он научился писать самым тщательным образом, а следуя примеру Леонардо да Винчи и Микеланджело, развил свой гений.

Оба они на протяжении своей долгой жизни, невзирая на то, что талант их достиг вершины, вряд ли извели истинное наслаждение, которое дарует нам творчество. Первый действительно устал от размышлений и слишком измучился, занимаясь вопросами техники, второй, вместо того чтобы добавить еще новые произведения к тем, которыми мы ему обязаны, и оставить нам безмерное богатство скульптур, мучается все лучшие свои годы в каменоломнях, высекая мраморные глыбы и плиты, и поэтому из всех задуманных им героев Ветхого и Нового завета он завершил

единственно Моисея — как образец тех вещей, которые могли и должны были быть созданы.

Рафаэль, напротив, всю жизнь творил с одинаково совершенной легкостью. Сила его духа и деяния находятся в столь полном равновесии, что мы вправе утверждать — ни один художник нового времени не обладал столь чистым и совершенным мышлением, как он, и не выражал его с такой ясностью. Перед нами талант, который дает нам напиться чистой воды из первозданного источника. Он нигде не подражает грекам, но он чувствует, думает, поступает как самый настоящий грек. Перед нами прекраснейший талант, развившийся в столь же счастливое время, как это случилось однажды при схожих условиях и обстоятельствах в век Перикла.

Итак, следует без конца повторять: врожденный талант призван быть плодотворным. Но зато он и сам требует естественного и художественного развития, он не может удовлетвориться собственным превосходством и довести его до совершенства, если время не благоприятствует ему.

Обратите внимание на школу Караччи. Основой ее был талант серьезности, прилежание и последовательность. Мы видим целую дюжину художников, вышедших из нее, каждый развивает и совершенствует свой особый индивидуальный дар, вряд ли в последующий период могли появиться художники, подобные этим.

Посмотрим теперь на грандиозные шаги, которыми одаренный Рубенс входит в искусство. Он тоже не принадлежит к земнорожденным; взгляните на великое наследство, во владение которым он вступает, которое досталось ему от предков, живших в XIV и XV столетиях, а затем и великолепных художников XVI века, в конце которого он родился.

Взгляните на нидерландских мастеров XVII века, тех, что жили и в одно время с ним и после него и большие способности которых развивались то дома, то на юге, то на севере, и мы не можем отрицать, что невероятная проницательность, с которой глаз их проникал в природу, и лег-

кость, с которой они выражали свой законный восторг, может нас только восхищать.

Да, поскольку мы обладаем подобными произведениями, мы охотно ограничиваемся тем, что всегда любим подобные произведения, и нисколько не в претензии на знатоков искусства, которые полагают, что только они одни знают свою профессию и только они одни высоко ее чтут.

Мы могли бы привести еще сотни примеров, подтверждающих наши слова. Ясность воззрения, живость восприятия, легкость изображения — вот что нас восхищает, и если мы утверждаем, что все эти качества мы находим в греческих подлинниках и к тому же созданных из благороднейшего материала, полных прекрасного содержания и сделанных с уверенным и совершенным мастерством, то тогда станет понятно, почему мы всегда исходим из этого искусства и всегда всем указываем на него. Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет.

Точно так же обстоит дело и с достоинствами писателя. Нас захватывает и удовлетворяет лишь то, что нам понятно, даже когда мы обращаемся к произведениям одного писателя, мы видим, что некоторые из них писались с трудом, другие, наоборот, создавались в то время, когда таланту писателя они оказались под силу, и тогда содержание и форма произведения выступают как свободные создания природы. Поэтому вновь и вновь мы выражаем искреннее убеждение, что ни одной эпохе нельзя отказать в рождении прекраснейшего таланта, но не всякой дано развить его до полного совершенства.

А теперь, в заключение, мы представим вам нового художника, дабы показать, что мы вовсе не собираемся требовать невесть чего и что нас удовлетворяют самые обычные произведения и обстоятельства. Себастьян Бурдон, художник, принадлежащий XVII столетию, имя которого уже много лет слышит всякий любитель искусства, — талант этот чрезвычайно индивидуален, и не всегда пользовался заслуженным признанием, о чем свидетельствуют

четыре гравюры, отпечатанные им собственноручно, на которых он изобразил все этапы бегства святого семейства в Египет.

Прежде всего мы должны понять, сколь значителен сам сюжет, рассказ о том, как многообещающий младенец, потомок древнего царского рода, которому предназначено в будущем оказать грандиознейшее воздействие на весь мир, ибо оно приведет к тому, что старое будет разрушено и, обновленное, восторжествует и что мальчик в объятиях преданнейшей матери и под охраной заботливейшего старца бежит и с божьей помощью спасается. Различные эпизоды этого важного события изображались уже сотни раз, и многие художественные произведения, возникшие на эту тему, приводят нас нередко в восхищение.

Но о четырех упомянутых листах мы должны сказать следующее, — чтобы любитель живописи, не видевший оригинала, мог все же в какой-то мере судить о них.

Главное лицо на этих картинах — Иосиф; быть может, они предназначались для капеллы этого святого.

## I

Это помещение можно, пожалуй, счесть яслями в Вифлееме, из которых только что ушли три благочестивых волхва, ибо в глубине мы видим животных. На площадке отдыхает Иосиф; тщательно запахнувшись в свой плащ, он превратил свою поклажу в постель и лежит, приклонив голову к высокому седлу, на котором шевелится только что проснувшийся святой младенец. Рядом с ним сидит мать, погруженная в святую молитву. С этой спокойной утренней зарей контрастирует чрезвычайно взволнованный ангел, который летит к Иосифу и обеими руками указывает на местность, украшенную храмами и обелисками, которые навевают Иосифу сон об Египте. На полу валяется небрежно брошенный плотницкий инструмент.

## II

Семейство после целого дня утомительного пути расположилось среди развалин. Иосиф прислонился к навьюченному мулу, который пьет из каменного желоба, и, видимо, наслаждается минутой покоя; но ангел спускается со скалы, хватая Иосифа за плащ и указывает ему по направлению к морю. Иосиф смотрит, подняв голову вверх, рукой он указывает на сено, которое жует мул, ему хотелось бы испросить хоть короткий отдых для усталого животного. Пресвятая мать, которая возится с младенцем, с удивлением озирается, стараясь понять, откуда доносится голос, но посланец небес, вероятно, остается для нее невидим.

## III

Полностью передает поспешное бегство. Путники оставляют большой город в горах, который расположен справа от них. Держа мула на короткой узде, Иосиф ведет его по тропинке вниз, но наше воображение делает этот спуск еще круче, ибо мы не видим его, зато сразу же за передним планом видим море. Мать, сидя в седле, не подозревает об опасности, взор ее устремлен только на спящее дитя. Путники спешат, и художник очень остроумно подчеркивает это, ибо заставил их пройти уже большую часть пространства картины, они уже готовы скрыться на левой ее стороне.

## IV

В полную противоположность к предыдущему изображению Иосиф и Мария отдыхают в самом центре картины, на каменной ограде у колодца. Иосиф стоит позади и, наклонившись вперед, указывает на поверженного идола, изображенного на переднем плане, и, видно, объясняет пресвятой матери всю важность этого знамения. Держа младенца у груди, она серьезно глядит и слушает, но нам неясно, куда

именно устремлен ее взор. Развьюченный мул, на заднем плане, жует густую зеленую листву. Вдали снова виднеются обелиски, которые явились ранее Иосифу во сне. А пальмы на переднем плане убеждают нас в том, что мы уже прибыли в Египет.

Все это изображено на самом небольшом пространстве, легкими и выразительными чертами. Проницательная безошибочная мысль, полноценная жизнь, понимание неизбежного, устранение всего лишнего, манера исполнения — вот те качества картины, которые мы хвалим на наших страницах, и больше нам сказать нечего, ибо здесь художник достиг вершины искусства. Парнас — это Монтесеррат, состоящий из множества обитателей, размещенных на разной высоте, и пусть каждый, кто хочет, войдет туда и испробует свои силы, и он непременно найдет убежище, может быть, на вершине, может быть, где-нибудь в закоулке.

## РЕЛЬЕФ ИЗ ФИГАЛИИ

(1818)

«Жизненность, грандиозность стиля, композиция и расположение рельефа, великолепно все. Но, право же, трудно понять, почему при всех этих прекрасных качествах фигуры кажутся нам такими приземистыми, почему они нередко еле достигают шести футов вышины, почему вообще так небрежны пропорции отдельных частей, ступня или плечо нередко достигают длины всей ноги или руки. И вот тут-то и следует сказать, что, созерцая эти изображения, мы почти всегда вспоминаем о Колоссе».

Но что же, дорогая подруга, скажете Вы про непоколебимого почитателя греческого искусства, если он признается Вам, что он тоже видит все эти погрешности и несколько не извиняет и не примиряется с ними, но утверждает, что все эти погрешности сделаны сознательно, преднамеренно, умышленно и даже из принципа. Дело в том, что пластика

служанка архитектуры; фигуры на храме дорического ордера требуют фигур, близких к пропорциям всего здания, так что хотя бы поэтому наш фриз тоже должен быть приземистым и грубым.

Но почему внутри этих соотношений возникают новые диспропорции? И насколько они извинительны? Нет, не извинять надо их, а восхвалять, ибо если художник сознательно отклоняется от общепринятых правил, значит, он выше нас, и мы обязаны не обвинять его, а уважать.

В подобных изображениях самое важное соотношение сил, свойственных отдельным фигурам. Разве грудь царицы могла бы выдержать сравнение с мужской геркулесовской грудью или с мощной шеей коня, изображенных с ней рядом, если бы груди ее не были растянуты в ширину и туловище не стало из-за этого широким и квадратным. О левой ноге, вытянутой в полете, и говорить не приходится, она занимает второстепенное положение и нужна только для завершения целого. И вообще все, что касается здесь конечностей — ног, рук, — то вопрос только в том, занимают ли они подобающее им место, и тогда уже безразлично, длинна или коротка рука, изображенная на этом рельефе. Однако, достигнув столь высокого понимания искусства, мы опять глубоко деградировали, ибо уже нет такого крупного мастера, который бы осмелился делать ошибки. Право это принадлежит исключительно целой школе.

И все-таки мы можем привести один случай, о котором мы уже говорили.

Леонардо да Винчи, который сам заключал в себе целый мир искусства и которым мы занимались много, но еще далеко не достаточно, Леонардо проявил столь же дерзкую смелость, как художники из Фигалии.

Мы страстно думали над «Тайной вечерей», продумав, восславили ее. Но позвольте же нам пошутить немного. Тринадцать человек, разместившиеся за очень длинным узким столом, только что пережили потрясение. Немногие

остались сидеть, некоторые приподнялись, другие встали. Они восхищаются нас своим моральным и нравственным поведением. Но пусть попробуют эти добрые люди усесться опять на свои места. Двое, уж во всяком случае, усядутся на колени друг другу. Это случится, даже если Христос и Иоанн как можно больше потеснятся.

Но потому и узнается мастер, что, преследуя высшую цель, он намеренно совершает ошибку.

Требование правды — вот основное условие искусства, но в пределах царства правдоподобия должны быть созданы самые высокие произведения искусства, которые иначе появиться бы не могли. Правильное изображение не стоит и гроша, если, кроме этой правильности, оно ничего с собой не несет. Если встать на эту точку зрения, то вопрос будет вовсе не в том, велика или мала та или иная часть тела, вошедшая в композицию картины. На всех трех копиях «Тайной вечери», которыми мы располагаем, мы видим, что головы Иуды и Фаддея не могут принадлежать сидящим за одним столом, и все же, особенно располагай мы оригиналом, мы не стали бы спорить, ибо безграничный вкус (это неопределенное слово мы употребляем здесь в определенном смысле), которым обладал Леонардо, передался бы в известной мере и зрителю его картины.

И разве все театральное искусство не покоится именно на этих принципах, только оно преходяще, поэтически-риторически подкупно и соблазнительно, и мы не можем притянуть его к суду, как это можно было бы сделать, будь оно написано на полотне, изваяно из мрамора или отлито в бронзе.

Почти аналогичное или только схожее явление мы находим в музыке; это то, что является ее постоянной температурой; звуки, которые не очень точно соответствуют друг другу, укорачивают и растягивают так долго, покуда вряд ли хоть один сохраняет свою истинную природу. И все же все они подчиняются воле композитора. Он пользуется ими так, как если бы они сохраняли свою первоначальную при-



роду. Он сумеет выйти победителем, ибо ухо слушает и хочет не судить, а наслаждаться и делиться своим наслаждением с другими.

А вот глаз всегда отличался самомнением, ему казалось, что он невесть как высоко стоит, доказывая, что видимое то слишком растануто, то слишком сжато.

Обратимся к вопросу, почему мы все время видим перед собой Колосса из Монте Кавалло? Потому, отвечу я, что изображение его повторяется дважды. А выдающееся произведение бывает только однажды. Слава тому, кто может его повторить! Этот закон древние соблюдали в самой высокой степени.

Поза Колосса — от нее допустимы разве самые легкие отклонения — единственно подобающая энергичному герою, никакой другой придумать для него нельзя, и поэтому, бесконечно варьируя в своих целях это изображение, его в то же время бесконечно повторяли — в этом и сказываются величайший разум, высочайшая оригинальность художника. Но не только этот повтор видим мы на присланном мне барельефе, нет. Геркулес и царица амазонок запечатлены здесь стоящими друг против друга в той самой позе, в какой стоят Нептун и Паллада на фронтоне Парфенона.

Так и должно остаться навек, ибо превзойти это изображение нельзя. Поставь мы Палладу в центре Эгинского фронтона и где-нибудь рядом Ниобею с ее младшей сестрой, и все это окажется только предчувствием искусства.

Нельзя строго фиксировать центр произведения, и при совершенной композиции, будь это пластика, живопись или архитектура, центр должен оставаться незаполненным или малозначительным для того, чтобы художник мог заняться боковыми частями и не думать при этом, их действительность не зависит от того, что находится в другом месте.

Но раз мы уж начали (чего делать не следует) отвечать на упреки, то сейчас, не обращая больше внимания ни на что, мы перейдем к достоинствам находящегося передо мной барельефа.

Любовь немцев к неопределенному в искусстве порождена пачкунами, ибо пачкун не желает признавать подлинное, иначе он стал бы ничем.

В искусстве и науке, так же как в поведении человека, самое главное правильно воспринять объекты и обработать их в соответствии с их природой.

Со мной все еще случается, что произведение изобразительного искусства с первого взгляда мне не нравится, потому что я не дорос до него. Однако, если я чувствую, что в нем кроется нечто значительное, я пытаюсь понять его, и тогда у меня нет недостатка в самых радостных открытиях: в этих произведениях я открываю новые свойства, а в себе самом новые способности.

## ГРАВЮРЫ ПО РИСУНКАМ ГЁТЕ, ИЗДАННЫЕ ШВЕРДГЕБУРТОМ

ВЕЙМАР  
(1821)

Намерение некоторых заслуженных художников издать гравюры, сделанные по моим рисункам, радует меня во многих смыслах, ибо так же как поэту приятна мелодия, которой композитор воскрешает память о его стихах и у сочиняющих и у читающих, точно так же мне отраднo видеть свои старые, давно отзвучавшие рисунки, вновь воскресшие из потока Леты.

Кроме того, я давно уже думал, что в моих признаниях, в рассказах о моем жизненном пути, так часто упоминается о живописи, что можно по праву спросить, почему же из всех неоднократных попыток и постоянного интереса к живописи не получилось ничего удовлетворительного с художественной точки зрения.

Прежде всего нам следует напомнить о многих преимуществах, которые дают художнику беглые наброски с нату-

ры. О Лейбнице рассказывают, что, читая, разговаривая, размышляя, он все время делал заметки, и хотя никогда больше не заглядывал в свои листки, но именно благодаря им многие важные мгновения врезались ему в память. Точно так же и самые беглые наброски с натуры дают нам возможность удержать в своей памяти картины и настроения, мимо которых мы бы прошли, и они, к счастью, облегчают нам возможность восстановить эти впечатления в своем воображении.

К этому следует добавить, что живописец-любитель, руки которого недостаточно напрактикованы, чтобы копировать любые предметы, обращается лишь к самым значительным явлениям и запечатлевает лишь то, что носит особо примечательный, резко выраженный характер. Художники, дружелюбно расположенные ко мне, давно уже надеялись найти нужные зарисовки в моих этюдах; и действительно, слишком рано вырванный из нашего круга Каац составил из них собрание, но смертельный недуг не позволил ему использовать его.

Впрочем, самый прекрасный выигрыш, который выпадает на долю любителя, если попытки его не удались, заключается в непрерывающемся общении с художниками, которое всегда остается приятным и дорогим, занимательным и полезным; человек, который не в состоянии творить, если только он себя знает и способен судить о себе, непременно выиграет от общения с людьми творческими и сумеет если не в данной области, так в другой усовершенствоваться и образовать себя.

Впрочем, чувствуя, что эти наброски даже в том виде, в каком их хотят издать, не могут преодолеть своего несовершенства, я сопроводил их короткими стихами, дабы раскрыть их внутренний смысл и ввести в приятный обман зрителя, которому будет казаться, что он видел все, о чем он сейчас думает и чувствует, что он сам находится в состоянии, в котором находился художник, когда доверил бумаге эти скупые линии.

То же самое мы уже сделали выше, разьясняя набросок одного из наших друзей; ибо хотя мы вправе требовать, чтобы любое художественное произведение говорило само за себя, все же это относится только к избранным, самым великим творениям. Все же другие, которые заставляют желать еще многого и лучшего, очень нуждаются в помощи, даже в словесной.

Очень многое, что мы можем еще сказать, окажется излишним, если наше намерение встретит поддержку, а многие рисунки, о которых мы в состоянии высказаться, будут предложены любителям искусства и добронравия.

## «ТРИУМФ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» КИСТИ МАНТЕНЬИ (1820—1822)

Часть первая

### ИСКУССТВО МАСТЕРА В САМЫХ ОБЩИХ ЧЕРТАХ

В произведениях выдающегося мастера, особенно в «Триумфе Цезаря», главнейшей работе, о которой мы намереваемся сейчас говорить, мы, как нам кажется, ощущаем противоречие, которое с первого взгляда невозможно разрешить.

Прежде всего мы убеждаемся, что Мантенья стремится выдержать то, что называется стилем, создать единую норму для изображения своих фигур; ибо хотя пропорции его иногда чересчур вытянуты, формы слишком сухи, однако во всех его людях и животных, а также во всех второстепенных предметах — в одежде, оружии, разнообразнейшей утвари — мы неизбежно ощущаем общую для всех его изображений силу, уверенность и гармонию.

Глядя на его картины, мы убеждаемся, что он изучил античность: да, нужно признать, что он посвящен в жизнь древних, что он целиком погрузился в нее.

Однако ему удается и самая непосредственная, самая индивидуальная естественность при изображении самых разных фигур и характеров. Он умеет изображать людей — совсем как живых, со всем, что в них есть хорошего и плохого, он пишет их слоняющимися по базару, шествующими в процессиях, собирающимися в толпы; любой возраст, любой темперамент показан со всем, что ему свойственно. И если сперва мы замечаем лишь самое общее и идеальное, то наряду с этим в органическом единстве мы находим изображение частных, природных, повседневных явлений, которые сумел понять и воплотить живописец.

### СОБЫТИЯ ЖИЗНИ

Это кажущееся почти невероятным мастерство можно объяснить только событиями из жизни художника. Выдающийся живописец своей эпохи Франческо Скварчоне любил больше всех своих учеников юного, рано проявившего дарование Мантенью. Он не только занимался с ним отдельно, передавая ему самым прямым и верным способом собственные познания, он усыновил его и таким образом заявил, что намерен творить с ним, для него и через него.

Однако как только заботливо взращенный счастливый воспитанник сводит знакомство с семейством Беллини, которые тоже видят и ценят в нем художника и человека, настолько, что отдают ему в жены одну из дочерей Джаккопо, сестру Джовани и Джентиле, так тотчас ревнивая любовь мастера-отца превращается в безграничную ненависть, прежняя поддержка переходит в преследования, хвала в поношение.

Но Скварчоне принадлежал к тем художникам XV века, которым первым открылось великое значение античного искусства; он сам, как только мог, работал в этом направлении и не упускал возможности повести и своих учеников по тому же пути. Очень глупо, так утверждал Скварчоне, искать прекрасное, высокое, великое в природе собственны-

ми глазами, хотеть взять их у нее собственными силами, когда наши великие греческие предки давно уже овладели всем самым благородным и великим, что только достойно изображения, и, следовательно, мы можем извлечь из их плавильных печей чистое золото, которое лишь с трудом выковыриваем из мусора и щебня природы, довольствуясь этим жалким результатом попусту растраченной жизни.

Такое понимание было свойственно и высокому уму талантливейшего юноши, к радости его учителя и к собственной великой чести. Но когда учитель и ученик поссорились и стали врагами, старший забывает о собственном руководстве и стремлениях, о своих поучениях и указаниях; отныне он против всякого смысла бранит все, что писал и пишет юноша по его же совету, по его приказанию; Скварчоне вступает в сговор с чернью, которая жаждет низвести художника до своего уровня, чтобы иметь возможность судить о нем. Она требует натуральности и реальности, дабы иметь точку для сравнения, не ту высшую, которая находится в душе художника, а грубую, внешнюю, которая позволяет сравнивать оригинал и копию и судить — схожи они или нет.

Нет, твердят теперь, Мантенья уже ничего не стоит, он неспособен, так говорят они, создать что-либо живое; самые лучшие его работы бранят за то, что они якобы окаменели и оконечели, что они чопорны и деревянные. Благородный художник еще в цвете лет озлобляется, он прекрасно чувствует, что именно с точки зрения античности природа стала для него тем естественнее, тем доступнее его взгляду художника: он чувствует, что дорос до нее, и отныне он отваживается плыть на ее волне. С этого часа он начинает украшать свои полотна портретами многих сограждан и, увековечивая зрелую старость своего друга и прелесть юности своих возлюбленных, воздвигает лучший из памятников самым благородным и достойным людям. Однако он не пренебрегает также людьми странными, всем известными, причудливо сложенными и даже, в полную противоположность первым, совершенными уродами.

Обе эти стихии присутствуют в его творчестве не раздельно, а тесно переплетенными; идеальное, возвышенное проявляется у него в композиции в качестве и ценности всего произведения; в них открывается великий смысл, идея и глубина замысла; но, кроме того, сюда врывается и природа во всей своей первозданной мощи; и так же как горный поток, прокладываящий себе путь сквозь все препоны в скале, и с той же изначальной силой, с которой он мчался, низвергается весь целиком в пропасть, точно так же происходит и у Мантеньи. Изучение античности дает ему образ, природа — сноровку и беспредельную жизнь.

Но даже величайший талант в процессе развития проходит через раздвоение: ибо ему дважды предоставляется возможность пойти в двух прямо противоположных направлениях, и едва ли он способен полностью примирить эти противоречия; быть может, чувство, о котором мы говорили вначале, охватывающее нас перед произведениями Мантеньи, тоже усиливается этим не вполне устраненным противоречием. Именно это чувство может привести к величайшему конфликту в душе художника, ибо он призван выдержать подобное испытание, когда развивающееся великое искусство еще не могло дать себе ясного отчета в своих желаниях и возможностях.

Итак, это двойственное существование, которое наложило своеобразную печать на произведения Мантеньи, проявилось с особой силой в «Триумфе Цезаря», где художник с избытком продемонстрировал все, на что только способен богатый талант.

Обо всем этом дает общее представление труд, предпринятый Андреа Андреани в конце XVI столетия, изготовившего девять больших гравюр на дереве с девяти картин Мантеньи и таким образом сделавшего их доступными для более широкого обозрения и для удовольствия зрителей. Мы кладем их перед собой и станем описывать по порядку.

1. Трубы и рога; объявление войны; впереди идут, надув щеки, музыканты, за ними спешат воины, подняв

вверх шесты, на которых колышутся боевые стяги, знамена и знаки удачи. Перед ними несут бюст Ромула, Юнону-дарительницу, павлина, рога изобилия и корзины цветов, они вздымаются над летающими выпелами и раскачивающимися картинами. Среди всего этого вздымаются в воздух дымящиеся факелы во славу стихий и для возбуждения толпы.

Другие воины, не в силах протолкнуться вперед, стоят не двигаясь и сдерживают напор тех, кто следует за ними; каждые двое держат над головой шест, к некоторым из этих шестов прикреплены длинные и узкие полотнища; они разделены на поля и служат комментарием; мы видим здесь все события, результатом которых явилось это роскошнейшее триумфальное шествие.

На картинах изображены укрепленные города, окруженные армиями, их штурмуют машинами, их берут, сжигают, разрушают; мы видим угнанных в полон людей: их ждет смерть. Все это подобно вступительной симфонии, интродукции к большой опере.

2. Здесь изображен непосредственный и основной результат полной победы. Пленные божества покидают свои уже беззащитные храмы. Статуи Юпитера и Юноны в натуральную величину влекут на пароконной колеснице, колоссальный бюст Кибелы следует на одноконной, наконец, маленькое божество несет на руках прислужник. Вообще весь задний план загроможден, вплоть до верха, повозками с оружием, моделями храмов и роскошных строений, а также осадными машинами, таранами и камнеметами. Тотчас за ними следуют громады бесконечно разнообразного оружия всех видов, с большим и строгим вкусом расставленного и развешенного, иногда друг возле друга, иногда одно над другим. Однако только уже в следующем поле лежит самая большая груда этого оружия.

3. Тут мы видим прилежных юношей, которые несут самые разные сокровища; пузатые урны, набитые кучей монет, а рядом с ними на тех же носилках высятся вазы и кув-



шины; они и сами по себе достаточно тяжело давят на плечи, но, кроме того, каждый несет еще какой-нибудь сосуд или ценный предмет; такие же группы несущих изображены и на следующем листе.

4. Сосуды, изображенные здесь, чрезвычайно разнообразны, но прежде всего они служат хранилищем серебряных монет. Над всей этой теснотой вздымаются длинные-предлинные трубы; с них свисают ленты с надписями: Триумфатору, божественному Юлию Цезарю! Вот шествуют разряженные жертвенные животные; грациозные козы и мясник, закалывающий эти жертвы.

5. Четыре слона, передний весь на виду, три виднеются в перспективе. Цветы и корзины с фруктами на головах у слонов образуют огромный венок; на спинах у слонов высятся зажженные канделябры; красивые юноши одни легким движением подбрасывают ароматное дерево в пламя, другие ведут слонов, третьи заняты еще чем-то.

6. За медленно движущимися колоссальными животными начинается оживление; сейчас принесут самую большую драгоценность, самую ценную добычу. Носильщики меняют направление; на этой картине они идут позади слонов. Но что же несут они? Должно быть, чистое золото, золотые монеты в небольших вазах и кувшинах. За ними шествует новая добыча, еще более ценная и замечательная; добыча дороже, чем все предыдущие. Перед нами оружие победенных царей и героев; каждый воин несет его как свой личный трофей. Сколь сильны и могучи были побежденные! Носильщики почти не в силах поднять шест с висящим на нем грузом, они тащат его чуть ли не по земле, они даже приостанавливаются, чтобы передохнуть хоть минуту и со свежими силами нести свою ношу дальше.

7. Впрочем, их не очень торопят; за ними следуют пленные; никакой внешний признак не выделяет их, одно только чувство собственного достоинства. Впереди шествуют благородные матроны с взрослыми дочерьми. Первая из них, та, что идет рядом с матерью, направляется к зрителям, это

девчушка лет восьми, десяти; тонкая, нарядная и хорошенькая, она словно спешит на праздник; за ними следуют крепкие сильные мужчины в длинных одеждах, серьезные, но не униженные: по этому пути их влечет судьбина; поэтому обращает на себя внимание идущий во втором звене высокий, стройный мужчина, тоже в парадной одежде; отвернув в сторону злое, скорченное в гримасу лицо, он смотрит назад, куда — мы не знаем. И пропускаем его мимо себя; за ним идет группа очаровательных женщин. Вот невеста, в расцвете молодости, изображенная анфас. Мы говорим невеста, потому что, хотя у нее нет венка на голове, ее хочется так называть. Ее заслоняет от нас женщина с детьми; правой рукой она прижимает к груди младенца; мальчик постарше держит ее за левую руку, он задрал ногу и плачет, тоже просится на руки. Другая женщина — может быть, бабушка — склоняется над ним и тщетно пытается его успокоить.

Мы особенно благодарны художнику за то, что среди своих пленных он не изобразил героя войны, здесь нет ни одного полководца. Видно, их уже нет на свете. Ведь мимо нас пронесли их пустые доспехи; но тех, кто являет собой государство, древние аристократические семейства, энергичные градоправители, мирные граждане — всех их влекут в триумфе, и этим сказано все! Одни пали, другие страждут.

Из этой картины и следующей мы узнаем, почему стройный пленный так злобно глядит назад. Уродцы, дураки и шуты пробрались в первые ряды и насмеяются над несчастным; ему это внове, и, благородный, он не в силах спокойно пройти мимо, как бы не замечая их; выругать их он не может и только бросает злобные взгляды на уродов.

8. Но этого человека подвергают, очевидно, еще худшим оскорблениям, ибо вот появляется толпа музыкантов самого причудливого вида. Один из них, привлекательный, красивый юноша, в длинном почти женском платье, поет, аккомпанируя себе на лютне, и при этом, как видно, жестикулирует; в триумфальном шествии, разумеется, должен

участвовать и такой персонаж: в его обязанности строить причудливые гримасы, петь задорные песни, нагло издеваться над пленными, потерпевшими поражение. Шуты указывают на пленного, и, как видно по их дурацким позам, комментируют его слова — а это уж и вовсе невтерпеж благородному юноше.

Разумеется, здесь и речи нет о серьезной и благородной музыке; это ясно, как только поглядим на спутника нашего красивого юноши, высоченного, облаченного в овчину и высокую шапку дудошника; за ним бегут мальчишки с бубнами и, конечно же, лишь увеличивают какофонию. Солдаты, глядящие назад, и еще другие признаки указывают на то, что сейчас произойдет самое главное.

9. И вот на колоссальной изукрашенной колеснице появляется Юлий Цезарь, рядом с которым стоит ладно скроенный юноша и держит над ним штандарт с надписью: «Veni, vidi, vici...»<sup>1</sup>. Картина так густо покрыта самыми разными предметами, что мы со страхом глядим на голых детей, которые, держа в руках ветви победы, снуют между конями и колесами, и, будь это так на самом деле, их бы давно уже раздавили. Однако вернее изобразить толчею, которую и глазом не охватить и умом не постичь, было бы просто невозможно.

10. Но десятая картина имеет для нас огромное значение, ибо чувство, что шествие не завершено, охватывает любого человека, перелиставшего одну за другой все девять картин. Нам кажется, что не только колесница резко обрывается, но и много фигур, шествующих за ней, обрезают рама картины. Однако глаз требует какого-то продолжения и по крайней мере хоть нескольких фигур, окружающих и прикрывающих с тыла фигуру главного героя.

На помощь нам приходит гравюра на меди, выполненная мастером собственноручно с величайшей тщательностью и принадлежащая к лучшим его работам.

<sup>1</sup> Пришел, увидел, победил (латин.).

К нам приближаются толпою мужчины, пожилые, юные, и каждый из них по-своему чрезвычайно характерен. Предположить, что это сенат, — невозможно. Сенат выслал бы депутацию для встречи триумфатора, которая должна ждать его в подобающем месте, но и эта депутация вышла бы ему навстречу ровно настолько, сколько требуется, чтобы успеть повернуть обратно и, идя впереди, представить отцам государства прибывших.

Но вести подобное расследование мы предоставим специалисту по древней эпохе. Мы же должны только, как обычно, внимательно рассмотреть нашу гравюру, и тогда, как любое хорошее произведение искусства, она сама поведаст нам о себе; и тогда мы воскликнем: да ведь это движется сословие наставников; они явились радостно приветствовать победоносное воинское сословие, ибо только благодаря им можно обеспечить безопасность и прогресс.

Представителей ремесленного сословия Мантенья ввел в триумфальное шествие в качестве носильщиков, дарящих, торжествующих, восхваляющих, а кроме того, он расставил их в толпе зрителей.

Учительское сословие с радостью сопутствует победителям, ибо благодаря им государство и культура снова находятся в безопасности.

Что касается разнообразия характеров, то описанная нами гравюра одна из самых ценных среди всех известных, и Мантенья, конечно же, изучал этот триумф, когда занимался в высшей школе в Падуе.

Впереди, в первой шеренге, в длинных складчатых одеяниях, шествуют трое людей среднего возраста, лица их кажутся серьезными и веселыми, как и пристало людям ученым и поучающим. Во второй шеренге особенно заметен старей, огромный, добродушный, тучный здоровяк; он резко выделяется даже в этой триумфальной суматохе. Под безбородым подбородком видна мясистая шея, голова его коротко острижена, руки он удобно уместил на груди и на животе. Однако как ни значительны все шествующие впе-

реди, тем не менее именно он приковывает к себе наше внимание. Среди всех ныне живущих я не видел никого, кто мог бы сравниться с ним, кроме Готшеда. В подобном случае этот истинный столп догматически-дидактической мысли шагал бы так же и в таком же наряде. Наш шагающий безбород и безволос, и поэтому все его коллеги, хотя и носят длинные волосы, но безбороды тоже; самый первый из них кажется несколько серьезнее и сердитее, кажется, мыслит диалектически. Этих наставников здесь всего шесть. И, как видно, все свое имущество они несут в сердце и в голове; ученики же не только отличаются от них потому, что они еще стройны и легки, но и потому, что в руках они держат связки книг — в знак того, что готовы учиться не только со слов, но и из книг.

Между старейшинами и людьми среднего возраста затесался ребенок лет восьми, символ первых ученических лет, когда младенец любит бывать среди взрослых, когда ему хочется тоже вмешаться в их разговор; на боку у ребенка висит пенал в знак того, что он уже вступил на путь учения, где начинающего ждет много препятствий. Ничего более чудесного и прелестно естественного, чем эта фигурка, и придумать невозможно.

Наставники идут, погрузившись в раздумье, ученики ведут меж собой беседу.

Все завершают, как и полагается, воины, ибо прежде и после всего именно они обязаны утвердить мощь государства за его пределами и обеспечить порядок внутри. Столь великие требования Мантенья олицетворяет всего в двух образах; первый из них юный воин с оливковой ветвью в руках; он идет, подняв глаза вверх, и оставляет нас в сомнении, ибо мы не знаем, радуется ли он победе или печалится, что война окончена; зато старый воин, истощенный, согбенный под грузом тяжелейшего оружия, олицетворяет всю длительность войны. Он свидетельствует более чем ясно, что это триумфальное шествие ему не по силам и он будет счастлив вечером где-нибудь отдохнуть.

Фон картины, где обычно открывалось свободное пространство, здесь заполнен, так же как и площадь, где теснится армия, справа возвышается дворец, слева башня и стены; все это, вероятно, указывает на близость городских ворот, на то, что мы действительно находимся в конце пути, что сейчас триумфальное шествие войдет в город и там Цезарь окончит поход.

Если наше толкование в чем-то противоречит фону предыдущих картин, ибо там были ландшафты, много воздуха, храмы и дворцы на холмах, но и развалины тоже, то мы все же считаем, что художник писал реальные римские холмы, но уже с теми зданиями и развалинами, которые существовали в его время.

Наше предположение кажется нам тем убедительнее, что на картинах Мантеньи изображены дворец, темница, арка, может быть, служившая некогда водопроводом, обелиск победы, которые, очевидно, должны были быть воздвигнуты на земле города.

Но довольно, иначе мы окажемся в области беспредельного, и, сколько бы слов мы еще ни нагромодили, все равно мы не могли бы выразить всех достоинств этих наспех описанных нами гравюр...

## ОБ ИСТОЛКОВАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА (1822)

Здесь самое подходящее место произнести наконец то, что вертится у меня на языке. Меня упрекали в том, что, поясняя картины, например «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, я внес слишком много личного и зашел чересчур далеко в их толковании. Но я прекрасно умею различать между тем, что я вижу, что думаю и что говорю: видеть — это значит объединять бесконечно разнообразные явления; думать — попытка их разложить, а вот насколько речь наша совпадает с нашим зрением, это уж как посчастливится.

Я еще раз переглядел картины «Триумфа», и еще точнее определил, как я все это себе представляю.

Но что я могу поделать, если люди глядят не глазами, а если им нужны очки, хотя природного зрения вполне достаточно, если оно находится в распоряжении разума.

И наконец, последнее: так же как художник обязан превзойти природу, чтобы хоть сколько-нибудь походить на нее, точно так же и созерцающий должен видеть больше, нежели то, что содержится в замыслах художника, чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к ним, ибо, раз художник уже высказал несказуемое, как же можно выразить это на другом языке, да к тому же на языке слов?

## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ (1823)

Великим очарованием должно было обладать зодчество, которое итальянцы и испанцы издревле, а мы только в новейшие времена называем немецким.

(*Tedesca, germanica*). Много столетий его использовали при возведении малых и грандиозных строений, большая часть Европы переняла его, тысячи художников, много тысяч ремесленников работали в его стиле; христианская церковь чрезвычайно покровительствовала ему и оказывала с его помощью мощное воздействие на души и на умы. Так, значит, было же присуще этому искусству нечто великое, нечто глубоко прочувствованное, продуманное, проработанное, то затаенное, что потом проступает на свет божий, против чего устоять невозможно.

Примечательным поэтому показалось нам свидетельство одного француза, чье зодчество было противоположно зодчеству, которое мы восхваляем, зодчеству, о котором чрезвычайно отрицательно судила его эпоха, и все-таки он говорит следующее: «Удовлетворение, которое мы испытываем, глядя на прекрасное произведение искусства, пристокает

оттого, что в нем соблюдены правила и мера, ибо удовольствие в нас вызывают единственно лишь пропорции. Если же они отсутствуют, то, сколько бы мы ни украшали здание, эти наружные украшения не заменят нам внутреннюю красоту и привлекательность, коль скоро их нет, и, пожалуй, можно сказать, что уродство становится еще ненавистнее и невыносимее, чем пышнее наружные украшения, чем дороже или роскошнее материал».

«Дабы подкрепить наше утверждение, я заявляю, что красота, возникающая из меры и пропорции, вовсе не требует дорогих материалов и изящной работы, дабы вызвать восхищение, напротив, она сверкает и делается все ощутимее, проступая сквозь грязь и хаос материала и его обработки. Нам приятно смотреть на некоторые соотношения тех готических зданий, красота которых очевидно возникла из симметрии и пропорций между целым и частями и внутри отдельных частей, и видна, невзирая на уродливые трещины и скрывающие их украшения.

Но особенно убедительным нам покажется то обстоятельство, что при тщательном изучении этих глыб мы открываем в них те же пропорции, что и в строениях, воздвигнутых по всем правилам славного зодчества, лицемерие которого доставляет нам столько приятного» (*François Blondel, Cours d'Architecture. Cinquième partie, Livre V, Chap. XII, XVII*).

В этой связи нам хотелось бы вспомнить наши юные годы, когда Страсбургский собор оказывал на нас столь большое действие, и, хотя никто нас к этому не призывал, мы не могли не выразить свой восторг. Мы столкнулись, сами того не понимая, как раз с тем самым, к чему пришел и что утверждает французский зодчий, после своих тщательных измерений и обследований, но, разумеется, вовсе не от каждого требуется давать отчет обо всех своих неожиданных впечатлениях.

Однако эти строения стояли здесь много веков и казались только наследием старых времен, не производя особого



впечатления на людей, и причины этого вполне ясны. Но с какой мощью проявилось их воздействие в последнее время, когда вновь пробудился вкус к этому виду искусства! Молодые и старые, мужчины и женщины были столь очарованы и увлечены этими впечатлениями, что они не только с наслаждением и страстью бесконечно осматривают, измеряют, срисовывают эти строения, но начали и на практике применять этот стиль при постройке современных зданий, предназначенных для пользования в наши дни, и строительство их доставляло удовольствие современникам, которые чувствовали себя как бы собственными предками.

Но раз уже в нас пробудился интерес к произведениям прошлого, значит, и музеи, которые дали нам возможность правильно, иначе говоря, исторически почувствовать и воспринять качество и ценности этих сооружений, заслуживают большой благодарности, и поэтому я чувствую себя обязанным высказать соображения, возникшие у меня благодаря моей близости к столь значительным произведениям.

С тех пор как я покинул Страсбург, я уже не видел столь значительных и грандиозных сооружений в немецком стиле; впечатление угасло, и я уже почти не вспоминал о времени, когда один только взгляд на эти здания вызывал у меня живейший энтузиазм. Пребывание в Италии не оживило во мне подобных мыслей, тем более что современные перестройки Миланского собора до неузнаваемости изменили его прежний характер; и поэтому я много лет был далек от этого направления в искусстве, а может быть, и вовсе позабыл о нем.

Но вот в 1810 году благодаря посредничеству благородного друга я вступил в более близкое общение с братьями Буассере. Они сообщили мне о блестящих результатах своих трудов; тщательно изготовленные зарисовки Кельнского собора, сделанные частью в горизонтальной проекции, частью с разных сторон, познакомили меня с этим сооружением, которое после строгой проверки действительно занимает первое место среди произведений зодчества этого стиля. Тогда

я снова принялся за старое мое занятие, и, охотно посещая друга и тщательно изучая множество построек той эпохи по гравюрам, рисункам, картинам, я узнал столь много, что наконец опять почувствовал себя как дома в этой области.

Однако по существу этого дела, особенно в моем возрасте и в моем положении, для меня самым важным должно была стать историческая сторона вопроса. И вот тут-то самую большую помощь оказали мне собрания моих друзей.

К счастью, выяснилось еще, что г-н Моллер, высокообразованный и проницательный художник, тоже загорелся интересом к нашему предмету и очень удачно сотрудничает в этой же области. Вновь обнаруженный оригинал чертежа Кельнского собора осветил вопрос еще и с другой стороны: литографская копия с него и, кроме того, еще и оттиски, которые позволяют видеть всю постройку вместе с двумя ее башнями; но главное — что должно было доставить особенную радость знатокам истории — этот превосходный человек решил предоставить нам множество рисунков, сделанных в прежнее и в настоящее время, на которых мы собственными глазами можем увидеть и легко понять, во-первых, происхождение зодчества, стиль которого мы сейчас изучаем, затем вершину, которой этот стиль достиг, и, наконец, увидеть упадок, к которому он пришел. Сделаем мы это тем быстрее, что первое произведение лежит перед нами уже в законченном виде, а из второго, где будет трактоваться об отдельных зданиях этого стиля, мы получили уже первые выпуски.

Надеемся, что наша публика особенно благожелательно отнесется к трудам этой столь же проницательной, сколь и деятельной личности. Ибо сейчас самое время заниматься предметами, которые мы обязаны использовать, если только хотим, чтобы и мы и наши потомки составили себе полное представление об этом творчестве.

И поэтому такое же внимание и участие мы должны уделить весьма важному труду братьев Буассере, первую часть которого мы уже обрисовали в общих чертах.

Я с искренним интересом слежу за тем, как наша публика наслаждается привилегией, которой я пользуюсь вот уже целых тринадцать лет, ибо ровно столько времени я являюсь свидетелем трудной и длительной работы братьев Буассере. Все это время я не ощущал недостатка ни в свежих чертежах, ни в старых рисунках и гравюрах с изображением этих зданий, но особенно существенными были для меня пробные оттиски с наиболее важных досок, сделанные самыми выдающимися граверами и почти совершенные.

Однако, как ни приятен мне новый интерес, вернувший меня к склонностям моих прежних лет, наибольшую пользу принесло мне короткое посещение Кельна, которое я имел счастье совершить с г-ном государственным министром фон Штейном.

Не стану отрицать, что вид Кельнского собора снаружи вызвал у меня ощущение, название которому я подобрать не могу. Если величественные руины заставляют нас ощутить конфликт между величественным творением человека и безмолвно властвующим, ничего не щадящим временем, то здесь мы сталкиваемся с незавершенным, невиданным, и именно эта незавершенность напоминает нам об ограниченности человека, как только он дерзает создать нечто сверхграндиозное.

Если быть искренним, собор внутри производит на нас хоть и величественное, но дисгармоничное впечатление, и, только когда мы поднимаемся на хоры, перед нами неожиданно раскрывается в своей гармоничности уже завершенное, и мы весело удивляемся и радостно пугаемся, но чувствуем — наша страстная мечта нашла здесь больше чем удовлетворение.

Но я давно уже изучал основной чертеж, я много обсуждал его вместе с друзьями, и поэтому, раз основы к тому уже были заложены, я мог совершенно точно идти по следам первоначального замысла. Точно так же помогли мне пробные оттиски профилей, чертежи фронтона, я мог уже в какой-то степени составить в душе весь облик собора; однако

мне все еще доставало страшно многого, без чего нельзя взлететь к его вершине.

Но сейчас, когда труд Буассере близится к завершению, когда рисунки и комментарии станут доступны всем интересующимся, сейчас истинный друг искусства, даже живущий вдалеке от собора, получил возможность окончательно убедиться, какой высочайшей вершины достигло это зодчество; ибо, если, путешествуя, он случайно окажется возле замечательного строения, он уже не предастся личным ощущениям, будь то смутное предубеждение или чрезмерно поспешное отвращение. Нет, он станет, как человек, посвященный в секрет производства, рассматривать собор в его теперешнем виде, но мысленно воссоздавать то, чего еще не хватает. По крайней мере я, который стремился к этому пятьдесят лет, желаю себе счастья достичь ясности, достичь ее благодаря трудам патриотически настроенных, умных, усердных, неутомимых молодых людей.

Конечно, естественно, что, возобновив изучение немецкого зодчества XII века, я часто вспоминаю свое раннее увлечение Страсбургским собором и радость, испытанную мною, когда я напечатал статью, написанную тогда, в 1773 году, в первом порыве энтузиазма; и, перечитывая ее позднее, мне не приходилось стыдиться ее, ибо я все же чувствовал глубокую внутреннюю пропорциональность целого, я понял, как украшались отдельные его части, исходя именно из этого целого, и, неоднократно подолгу рассматривая его, я нашел, что башня, хотя и воздвигнутая на большую высоту, все же еще недостроена. Все это полностью совпало с новейшими взглядами моих друзей и с моими собственными, и если в стиле той статьи есть нечто двойственное, то это, конечно, простительно, ибо мне надо было выразить в словах нечто не поддающееся выражению.

Мы еще будем возвращаться к этому предмету, а сейчас мы заканчиваем, выражая благодарность тем, кому мы обязаны за их основательнейшие труды: господам Моллеру и Бюшингу, первому за его описание имеющихся гравюр на

меди, второму за попытку дать введение к истории старонемецкого зодчества, для чего сейчас в моем распоряжении находится в качестве желанного пособия описание медных досок, которое составил в качестве введения и комментария господин Сульпиций Буассере, проявив свои основательные познания.

Однако хотелось бы, чтобы поскорее была переиздана та часто упоминаемая ранняя статья, достаточно наглядно и убедительно показавшая разницу между первым зародышем и зрелым плодом...

## РЕМБРАНДТ-МЫСЛИТЕЛЬ

(1831)

*«Добрый самаритянин».* Мы видим на переднем плане лошадь, повернутую к нам почти боком; оруженосец держит ее под уздцы. Позади лошади стоит слуга и снимает с нее раненого, чтобы внести его в дом по лестнице, ведущей на крыльцо. В открытой двери стоит самаритянин в богатых одеждах, он заплатил хозяину и строго наказывает ему позаботиться о несчастном раненом. Ближе к левому краю картины виднеется юноша в шляпе, украшенной пером, который выглядывает из окна. Справа на площадке виден колодезь, из которого женщина вытаскивает ведро с водой.

Эта гравюра одна из прекраснейших вещей Рембрандта; она выполнена с величайшей тщательностью, но, невзирая на эту тщательность, чрезвычайно легко.

Особое внимание славного Лонги привлек к себе старик в дверях, и Лонги говорит: «Я не в силах обойти молчанием гравюру с самаритянином, на которой Рембрандт изобразил доброго старца, стоящего в двери в той самой позе, которая свойственна человеку, охваченному дрожью,

и написал так, что кажется, он и вправду дрожит; добиться этого в своем искусстве не сумел ни один художник, ни до, ни после Рембрандта».

Продолжим же и мы разговор об этой столь замечательной гравюре.

Примечательно, что раненый, вместо того чтобы довериться слуге, который хочет внести его в дом, с трудом, сложив руки и задрав голову, поворачивается влево, он, очевидно, молит смилостивиться над собой молодого человека в шляпе с пером, который не то что упорно, но холодно и безучастно глядит в окно. Повернувшись к нему, раненый становится вдвойне тяжелее для человека, который несет его, перекинув через свое плечо.

Лично я убежден, что в дерзком юноше у окна раненый опознал атамана шайки разбойников, которая только что его ограбила; поэтому им и овладел страх; он решил, что его привезли в притон, что самаритянин соучастник разбойников и хочет его убить. Словом, сознавая свою слабость и беспомощность, раненый приходит в полное отчаяние.

Вглядимся же в лица всех, кто изображен на этой картине: лица самаритянина мы и вовсе не увидим, профиль оруженосца, который держит под уздцы лошадь, виден чуть-чуть. Лицо слуги, сгибающегося под тяжестью своей ноши, кажется злым и напряженным; рот его сжат. Несчастный раненый всем своим видом свидетельствует о беспомощности.

Чрезвычайно удачно добродушное и достойное доверия лицо старика, составляющее контраст с атаманом разбойников, который виднеется в углу; лицо его выражает решимость и скрытность.

О ТЕАТРЕ  
И ЛИТЕРАТУРЕ







## КО ДНЮ ШЕКСПИРА

(1771)

Мне думается, это благороднейшее из наших чувств: надежда остаться и тогда, когда судьба, казалось бы, уводит нас назад, ко всеобщему несуществованию. Эта жизнь, милостивые государи, слишком коротка для нашей души; доказательство, что каждый человек, самый малый, равно как и величайший, бесталаннейший и наиболее достойный, скорее устает от чего угодно, чем от жизни, и что никто не достигает цели, к которой он так пламенно стремится; ибо если кому-нибудь и посчастливится на его пути, то в конце концов он все же, часто перед лицом так долго чаянной цели, попадает в яму, бог весть кем вырытую, и считается за ничто.

Считаюсь за ничто? Я? Когда я для себя *все*, когда я все познаю только *через себя*! Так восклицает каждый, кто живо себя ощущает и большими шагами шествует по жизни, подготавливая к бесконечному пути в потустороннем. Разумеется, — каждый по своей мерке. Если один отправляется в дорогу бодрым шагом, то на другом — семимильные сапоги, он обгоняет его, и два шага последнего равняются дневному пути первого. Будь с ним что будет, но и этот ревностный странник останется нашим другом и нашим товарищем даже и тогда, когда мы дивимся гигантским шагам другого, идем по его следам, измеряем его шаги своими.

В путь, милостивые государи. Вид даже одного такого следа делает нашу душу пламенней и возвышенней, чем глаzenie на тысяченогий королевский поезд.

Мы чтим сегодня память величайшего странника и тем самым воздаем честь и себе. В нас есть ростки тех заслуг, ценить которые мы умеем.

Не ждите, чтобы я написал много и тщательно. Спокойствие не праздничный наряд, да к тому же я до сих пор мало думал о *Шекспире*; предчувствовал его, иногда ощущал, выше этого я не сумел подняться. Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне новым, неизвестным; и непривычный свет причинял боль моим глазам. Час за часом я научался видеть, и — благодарение моему познавательному гению — я еще и теперь чувствую, что мне удалось приобрести.

Не колеблясь ни минуты, я отказался от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги. И теперь, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил, сидя в своей дыре, в которой — увы! — пресмыкается еще немало свободных душ, — мое сердце расколослось бы надвое, не объяви я им войны и не пытайся ежедневно разрушать их козни.

Греческий театр, который французы взяли за образец, по своей внутренней и внешней сущности был таков, что скорее маркизу удалось бы подражать Алкивиаду, чем Корнелиям уподобиться Софоклу.

Вначале как интермеццо богослужения, затем став торжественной частью политики, трагедия показывала народу великие деяния отцов, чистой простотой совершенства пробуждая в душах величие чувства, ибо и сама была целью и великой.

И в каких душах!

В греческих! Я не могу объяснить, что это значит, но я чувствую это и, краткости ради, сошлюсь на Гомера, Софокла и Феокрита; они научили меня это чувствовать.

И мне хочется тут же к этому прибавить: «французик, на что тебе греческие доспехи, они слишком тяжелы и велики для тебя».

Поэтому-то все французские трагедии пародируют самих себя.

Сколь чинно там все происходит, как похожи они друг на друга, — словно два сапога, и как скучны к тому же, особенно в четвертом акте, — это известно вам по опыту, милостивые государи, и я не стану об этом распространяться.

Кому, собственно, первому пришла мысль перенести важнейшие государственные дела на театр, я не знаю; здесь для любителей открывается возможность критических исследований. Я сомневаюсь в том, чтобы честь этого открытия принадлежала Шекспиру; достаточно того, что он возвел этот вид драмы в ту степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо так мало глаз достигали ее и, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть *еще выше* или ее превзойти.

Шекспир, друг мой, если бы ты был среди нас, я мог бы жить только вблизи тебя; и как охотно бы согласился я играть второстепенную роль Пилада, если бы ты был Орестом, куда охотнее, чем почтенную особу верховного жреца в Дельфийском храме.

Я здесь намерен сделать перерыв, милостивые государи, и завтра писать дальше, так как попал в тон, который, быть может, не понравится вам, хотя он непосредственно подсказан мне сердцем.

Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы в обычном смысле слова даже и не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не

определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого. Но наш испорченный вкус так затуманил нам глаза, что мы почти нуждаемся во вторичном рождении, чтобы выбраться из этой темноты.

Все французы и зараженные ими немцы — даже Виланд — при этой okazji, как, впрочем, и при многих других, снискали себе мало чести. Вольтер, сделавший своей профессией чернить величества, и здесь проявил себя подлинным Ферситом. Будь я Улиссом, его спина извивалась бы под моим жезлом.

Для большинства этих господ камнем преткновения служат прежде всего характеры, созданные Шекспиром.

А я восклицаю: природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!

И вот они все на меня обрушились!

Дайте мне воздуху, чтобы я мог говорить!

Да, Шекспир соревновался с Прометеем! По его при меру черта за чертой создавал он своих людей, но в колоссальных масштабах — потому-то мы и не узнаем наших братьев, — и затем оживил их дыханием своего гения; это он говорит их устами, и мы невольно узнаем их сродство.

И как смеет наш век судить о природе? Откуда можем мы знать ее, мы, которые с детских лет все ощущаем на себе стянутым и приукрашенным и таким же видим все и на других.

Мне часто становится стыдно перед Шекспиром, ибо случается, что и я при первом взгляде думаю: это я сделал бы по-другому; и тут же понимаю, что я только бедный грешник, а из Шекспира вещает сама природа, мои же люди — только пестрые мыльные пузыри, пущенные по воздуху романтическими мечтаниями.

И, наконец, — в заключение, хотя я, в сущности, еще и не начинал.

То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру; все, что мы зовем злом, есть лишь

оборотная сторона добра, которая так же необходима для его существования, как то, что *zona torrida*<sup>1</sup> должна пылать, а Лапландия покрываться льдами, для того чтобы стал возможен умеренный пояс. Он проводит нас по всему миру, но мы, изнеженные, неопытные люди, кричим при встрече с каждым незнакомым кузнечиком: «Господи, он нас съест».

Так в путь же, милостивые государи, трубным гласом сзывайте ко мне все благородные души из Элизиума так называемого «хорошего вкуса», где они, сонные, влачат свое полусуществование в тоскливых сумерках, со страстями в сердце и без мозга в костях, и где, недостаточно усталые, чтобы отдыхать, и все же слишком ленивые, чтобы действовать, они протрачивают и прозевывают свою прозрачную жизнь среди мира и лавровых кущ.

## ПЛАН НА ВЕЧНОСТЬ

Письма к Циммерману

Третий том

(1772)

Уж так повелось, и это вполне естественно, что алчущий и жаждущий вечности приуготавливает себе в своей фантазии такую пищу, которая усладила бы его вкус и была бы приемлема для желудка. Полный неги обитатель Востока уставляет свой рай роскошно накрытыми столами под вечнозелеными деревьями, и над избранниками и их вечно-чистыми женами свисают плоды жизни. Благородный северянин озирает необозримое поле боя в глубинах неба перед Азгардом, желанное поле приложения нерушимых сил, а потом отдыхает на скамье подле отца Одина и с геройским аппетитом осушает стакан пива. Ученый, мыс-

<sup>1</sup> Знойная зона (*латин.*).

лящий богослов, знаток мира надеется основать там академию и с помощью бесчисленных опытов и бесконечных исследований расширить свои познания и ученость.

Господин Лафатер простит нам, если план вечности, составленный им для человечества, мы станем рассматривать как очень специальный, более того — как сугубо специальный.

Уже в первой части на стр. 23-й он объясняет, почему свое стихотворение он предназначает для мыслящей и ученой части человечества, в первую очередь для христиан.

Он открывает перспективы мыслящим и ученым, во всяком случае, им оказано явное предпочтение, они на первом плане, и Ньютон и Лейбниц имеют слишком явные преимущества перед горожанами и селянами, и нельзя не заметить, что один из членов их семьи мог бы заместить весь придворный штат небесного царства.

Господин Лафатер не делает секрета из того, что Бонне послужил ему первоисточником. Как отчетливо мы ощущаем в двенадцатом письме второго тома душу, которая, устав от размышлений над зародышем и организмом, тешит себя надеждой со временем проникнуть в глубины зародыша, познать тайны организма и, может быть, некогда приложить руку мастера к открытию, коего контуры ему пока только мерещатся; душу, заблудившуюся в великих тайнах мироздания, громовых раскатах солнц и круговоротах планет, однако же восторженно воспарившую над всем земным и отпихнувшую землю в сторону, дабы движением пальца управлять тысячами миров, чтобы затем вновь, воплотившись, понадергать в Библии доказательства аналогии нас самих с микромегическими явлениями.

Что касается настоящего тома, содержащего тринадцать писем, то о нем надо сказать, что, на наш взгляд, он даже уступает предыдущему. Мы искали в этих письмах лишь того, что нам пообещал автор, — обвинений, задушевных обращений к друзьям, излиятий мыслей; и вместо всего

этого мы находим суждения и периоды — правда, продуманные и красноречивые. Но что нам до этого!

Еще до чтения первого тома мы узнали о содержании будущих писем, и нас неприятно задело, что рассуждения о развитии духовных, моральных и политических сил разбиты на письма. Ведь это же не что иное, как добытое ученостью ловкое умение сводить к научной классификации человеческую душу. И вот теперь мы ознакомились с самими письмами и находим именно то, что ожидали найти, и даже меньше, чем ожидали. В тринадцатом письме «О возвышении духовных сил» деятельность духа разлагается на логико-метафизические составные части и возвышается, дабы стать достойной будущей жизни. Письмо заканчивается так же, как и предыдущие: «Возвышая здесь одно, мы там возвышаем тысячекратно»; как будто бы не в том главная беда нашей земли! И так во всей книге. Везде одно и то же: всему предшествует познание, вечная жажда знаний, систематическое накопление опыта. Автор никогда не задумывался над словами Христа, обращенными к взрослым дурням: «Если не обратитесь и не будете, как дети...» и над словами Павла: «Любовь — никогда не перестанет, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится».

Но ах! Лишь в четырнадцатом письме он вводит в действие любовь, но как? Говоря о наших нравственных силах, побуждаемый богословской моралью, он не без теплоты проповедует, что фразы прикрывают чувства, а выражения — мысли и, таким образом, не воздействуют на сердца. Не лучше обстоит дело и с пятнадцатым и семнадцатым письмами. В первом из них нас оттолкнули рассуждения о рабстве и господстве, пусть и по-библейски образные, но ничего не дающие чувству, а об аналогии с нашей жизнью автор и не подумал. И если пятьдесят нерадивых нуждаются в ободрении одного усердного, то где же люди, достойные назваться светочами?

Мы не хотим ничего опровергать, не хотим навязы-

вать собственное мнение. В семнадцатом письме — «О всеобщих радостях на небе» — много тепла и сердечной доброты, но все же недостаточно, чтобы наполнить наши души небом. Что касается рассуждений о языке небесном в шестнадцатом письме, то мы не отрицаем их продуманности, но опять же не душа их источник — скорее, они приписываются душе. Восемнадцатое и девятнадцатое письма об отпущении грехов и об отрадных последствиях страдания возымеют, как мы надеемся, целительное воздействие на некоторых людей, успокоив их на сей счет. Об остальных письмах мы умалчиваем: нам нечего сказать о частностях, мы достаточно хорошо знакомы с идеями, из которых исходит господин Лафатер, и не хотим нападать на него с позиций, с коих ему уже нанесли столь чувствительные удары. Что же касается до наших собственных позиций, то мы уже сказали все, что хотели сказать. Мыслящие христиане навсегда перед ним в долгу. Так или иначе, а он наворожил чудес перед их взорами — ведь до него они видели лишь мерзость запустения.

Еще несколько слов по поводу обещанного стихотворения. Если бы господин Лафатер ощутил в себе призвание певца, призвание пророка, он допустил бы ошибку, написав эти письма, да он и не написал бы их. Он чувствовал бы за всех, и сила, бьющая ключом из его сердца, всех увлекла бы. Но чтобы в роли мыслителя прийти к вкусу мыслящим, готовым скорее соединить воедино сотню сердец, нежели две головы, — для этого ему пришлось бы менять точки зрения, устранять сомнения — для чего и задумал он свои письма. Мы не знаем, достиг ли он цели. Он верен своему старому плану, верен своим убеждениям, несмотря ни на что. Поэтому, нам кажется, куда лучше было бы ему горячо написать свое стихотворение и решиться на то, к чему он был призван.

Желаем ему удачи. И если он захочет выслушать наш совет — пусть возвысится его душа, пусть увидит в этом кладезе премудростей земные богатства, пусть глубже по-



чувствует духовный мир, и лишь в других — свое «я». Пожелаем же ему глубокого сродства с прославленным прорицателем нашего времени, которого окружали небесные радости, и с которым беседовали духи, и в чьей груди жили ангелы; да просветит его эта слава, пусть, поелику это возможно, она прожжет его, дабы почувствовал он блаженство и узнал, что есть лепет пророка, когда дух наполняет благодать небесных прозрений!

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОРЕ «ПИЛАТА»

(1782)

В этом сочинении я вижу отпечаток внутренней сущности автора, свидетельство того, что интересует его больше всех других людей на свете, того, что он считает наиболее важным для себя и для других. Часто при живом общении с людьми или читая сочинения умерших, я замечал, что человек редко знает, что в нем наиболее важно и прекрасно, или не придает этим свойствам никакого значения. На то, что ему свойственно, он смотрит, как родившийся богачом смотрит на свое богатство, как на неотъемлемую свою собственность, как на нечто само собою разумеющееся. Но то, к чему устремляются его помыслы, то, чего ему недостает и что, как ему кажется, необходимо для восполнения и расширения рамок его жизни, — вот что его занимает больше всего, из-за чего он забывает обо всем прочем и за что он отдал бы все на свете, — чувство, которого стороннему наблюдателю не понять. Когда такое чувство охватывает высоко и многосторонне одаренные души, — они выходят за пределы собственного бытия, блуждая на его границах, положенных им точно так же, как и всем другим. И когда они говорят и пишут на эту тему, в результате получается нелепица, которая вынуждает нас с грустью призадуматься над тесными границами возможностей человека именно тогда, когда он решает, что почувствовал и

открыл другим самое глубокое, самое высокое, самое прекрасное и главное в себе. «Пилат» для меня важнейшее подтверждение этого наблюдения.

Все силы свои, дарование, чувство, умение обобщать, все свои познания, пронизательность, наблюдательность, глубокое понимание людей и человеческих отношений и многие другие достоинства, в столь высокой степени свойственные Лафатеру, он забывает и отбрасывает в неистовой погоне за недостижимым. Мне хочется сравнить его с человеком, забывшим о своем доме, деньгах, собственности, жене, детях, друзьях — всем пренебрегшим, все забросившим ради одной только неудержимой страсти к механическим искусствам, ради мечты изобрести летательный аппарат.

Я знаю, что эта его страсть неизлечима, что она завладела его сердцем безраздельно, что все его существо, как высохшая губка, жаждет высшего, что малейшая надежда на это блаженство принесет ему больше радости и наслаждения — наслаждения, без которого он не мыслит жизни, — чем любая улада, уготованная человеку богом. Все это я знаю, да и кто станет мне возражать; я знаю его — впечатление его сущности, его совершенств никогда не покидает меня. Но вот — Понтий Пилат?

## ЛИТЕРАТУРНОЕ САНКЮЛОТСТВО

(1795)

В «Берлинском архиве современного вкуса», а именно в мартовском выпуске этого года, помещена статья «*О прозе и о красноречии немцев*», которую издатели, по собственному их признанию, включили в журнал не без некоторых колебаний. Мы со своей стороны не осуждаем их за то, что они поместили это незрелое произведение: ибо, если архив должен сохранять свидетельства о *характере* эпохи, то это обязывает его увековечивать и характерные ее недостатки.

Правда, тот решительный тон и манера поведения, с помощью которых иные всерьез думают придать себе вид всеобъемлющего гения в кругу наших критиков, отнюдь не новы. Замечается даже возврат отдельных лиц к более грубым переменам, и от этого не нам их удерживать. Так пусть же «Орь», даже если то, что мы имеем здесь сказать, было уже неоднократно и, быть может, лучше сказано, сохраняя по крайней мере свидетельство о том, что наряду с несправедливыми и преувеличенными требованиями к нашим писателям встречаются и справедливые, благожелательные оценки этих мужей, столь мало вознаграждаемых сравнительно с их трудами.

Автор сетует на *недостаток у немцев хороших классических произведений в прозе* и тут же высоко заносит ногу, чтобы одним исполненным шагом перешагнуть через дюжину лучших наших писателей. Не называя их даже по имени, он их умеренно хвалит и тут же строжайшим образом порицает, давая им такую характеристику, что только с великим трудом удастся угадывать, кого он имеет в виду в своих карикатурах.

Мы убеждены, что ни один немецкий писатель сам не считает себя классическим и что требования каждого из них к самому себе более строги, чем запутанные претензии Ферсита, восстающего против почтенного общества, которое вовсе не требует, чтобы безусловно восхищались его трудами, но может ожидать, чтобы их ценили по достоинствам. Мы далеки от того, чтобы комментировать плохо продуманный и плохо написанный текст, который мы видим перед собою. Не без досады пробегут наши читатели эти страницы, оценив и наказав это литературное санкюлотство, эти невежественные притязания на то, чтобы не только протиснуться в круг достойнейших, но и заступить их место. Я хочу противопоставить этой грубой навязчивости лишь немногое.

Тот, кто считает своим неперменным долгом соединять определенные понятия со словами, которые он употребляет

в разговоре или письме, будет чрезвычайно редко пользоваться выражениями: *классический автор, классическое произведение*. Когда и где создается классический национальный автор? Тогда, когда он застаёт в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве; когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, чувствует в себе благодаря врожденному гению способность сочувствовать прошедшему и настоящему; когда он застаёт свой народ на высоком уровне культуры и его собственное просвещение ему дается легко; когда он имеет перед собой много собранного материала, совершенных и несовершенных попыток своих предшественников, и когда внешние и внутренние обстоятельства сочетаются так, что ему не приходится дорого платить за свое учение, и уже в лучшие годы своей жизни он может обзреть и построить большое произведение, подчинить его единому замыслу.

Если сравнить эти условия, при наличии которых только и может сложиться классический писатель, особенно прозаик, с теми обстоятельствами, при которых работали лучшие немецкие писатели нашего века, то всякий, кто видит ясно и мыслит справедливо, будет лишь с благоговением изумляться тому, что им все же удалось сделать, а о том, что им не удалось, будет только благопристойно сожалеть.

Значительное произведение, как и значительная речь, — лишь результат житейских обстоятельств; писатель, точно так же как и человек действия, не создает тех условий, среди которых он родился и в которых протекает его деятельность. Каждый, даже величайший гений в некоторых своих произведениях терпит ущерб от своего века и, напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает. Превосходного национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации.

Но и немецкой нации не должно быть поставлено в упрек, что географическое положение держит ее в узких рамках, в то время как политический строй раздробляет ее. Не будем призывать тех переворотов, которые дали бы созреть классическому произведению в Германии.

Самое несправедливое порицание, таким образом, то, которое пренебрегает должной точкой зрения. Надо взглянуть на наше положение, каким оно было и осталось; надо принять во внимание индивидуальные условия, в которых развивались немецкие писатели; тогда будет легко найти и точку зрения, в которой нуждаешься при их оценке. Нигде в Германии не существует такой школы жизненного воспитания, где писатели могли бы встречаться и развиваться *в едином* направлении, *в едином* духе, каждый в своей области. Родившиеся в разных местах, по-разному воспитанные, по большей части предоставленные лишь самим себе и влиянию совершенно различных условий; увлекаемые пристрастием к тому или иному образцу отечественной или иностранной литературы, принужденные делать всякие опыты и плохонькие работы, для того чтобы без руководства испытать свои силы, лишь постепенно, путем размышления убеждающиеся в том, что *надо делать*, чтобы позднее узнать на опыте, что *делать возможно*, вновь и вновь сбиваемые с толку широкой публикой, лишенной всякого вкуса, способной поглощать с одинаковым удовольствием плохое вслед за хорошим, потом, вновь ободренные знакомством с просвещенным, но рассеянным по всем концам великой страны обществом, находящие поддержку у работающих и стремящихся к сходной цели соотечественников, — такой дорогой подходит немецкий писатель к порогу зрелого возраста. А здесь новые заботы о пропитании и о семье заставляют вспомнить о внешнем мире. Часто с печальнейшим чувством должен немецкий писатель себе добывать необходимые средства к существованию работами, которые он и сам не уважает, чтобы такой ценой купить себе право создавать то, чему он единственно хотел бы

отдавать свой просвещенный ум. Кто из немецких наиболее уважаемых писателей не узнает себя в этом портрете и кто не признается со скромной печалью, как часто он вздыхал о возможности подчинить особенности своего дарования общей национальной культуре, которой он, к несчастью, не мог обнаружить в окружающем. Ибо воспитание высших классов на образцах иностранной литературы в чужих нравах хотя и принесло нам много пользы, но все же надолго помешало *немцу развиваться в качестве немца.*

Взглянем теперь на работы немецких поэтов и прозаиков с известными именами! С какой старательностью, с каким благоговением шли они по путям своих просвещенных убеждений. Так, например, не будет преувеличением, если мы станем утверждать, что путем сравнения отдельных изданий Виланда (человека, которым мы можем гордиться, несмотря на ворчанье всевозможных смельфонгов) дельный и прилежный литератор мог бы развить целое учение о вкусе. Для этой цели ему надо только подвергнуть разбору последовательные поправки, которые вносит в свои вещи этот неутомимо работающий над своим совершенствованием писатель.

Каждый внимательный библиотекарь должен был бы позаботиться о составлении собрания его изданий, что пока еще возможно; и люди следующего века сумеют с благодарностью этим воспользоваться.

Быть может, мы решимся впоследствии предложить публике историю развития наших выдающихся писателей, насколько об этом можно судить по их произведениям. Если бы они захотели — хотя мы, впрочем, нимало не претендуем на исповеди — отметить по своему усмотрению моменты, особенно благоприятно содействовавшие их развитию и, напротив, особенно сильно ему воспрепятствовавшие, то польза, и без того ими принесенная, от этого бы только значительно возросла.

Ибо неудачные критики замечают меньше всего, что то счастье, которое теперь благоприятствует талантливому мо-

лодым людям и заключается в возможности раньше развиваться и скорее достигнуть чистого, соответствующего предмету стиля, стало мыслимым только благодаря их предшественникам, развивавшимся с такими неутомимыми усилиями, среди разнообразных препятствий и каждый на свой лад — в течение последней половины столетия. Таким образом возникла своего рода невидимая школа, и молодой человек, поступающий в нее теперь, сразу входит в круг гораздо более обширный и более светлый, тогда как прежде писателю приходилось самому пробираться в него при сумрачном свете и лишь постепенно и как бы случайно участвовать в его расширении. Слишком поздно пришел этот полукритик, который хочет осветить нам путь своим фонариком; день наступил, и мы уже не закроем больше ставней.

Дурное настроение в хорошем обществе не принято показывать, а очень не в духе должен быть человек, отказывающийся Германии в хороших писателях в такое время, когда почти каждый пишет хорошо. Не приходится долго искать, чтобы найти приятный роман, удачный рассказ, ясную статью о том или ином предмете. А наши критические журналы, газеты и компендиумы, как часто они дают доказательство общепринятого хорошего стиля. Знание предмета становится у немца все шире и шире, способность же выразить это знание все отчетливее. Достойная философия дает ему полную возможность, вопреки некоторым превратным мнениям, лучше распознать свои силы и тем облегчает их применение. Многочисленные удачные образцы стиля, а также работы и устремления столь многих предшественников дают возможность юноше выразить ясно и сообразно предмету то, что он воспринял от других и переработал в себе. Поэтому бодро настроенный и справедливо судящий немец, видя писателей своей нации стоящими на высокой ступени развития, охотно верит, что и публика не даст себя ввести в заблуждение дурно настроенному хули-

телю. Так пусть же будет он удален из общества, откуда должен исключаться всякий, разлагающие усилия которого могут внушать уныние действующим, делать творцов нерадивыми, а зрителей недоверчивыми и равнодушными!

ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.  
ГЁТЕ И ШИЛЛЕР  
(1797)

Эпический поэт и драматург, оба подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; далее, оба они трактуют сходные объекты и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как свершающееся в настоящем. Если пожелать вывести признак законов, по которым он действует, из природы человека, то следовало бы представить себе рапсода и мима, обоих поэтами, одного окруженного спокойно внимающей, другого — нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой. Тогда нетрудно будет заключить, что более всего благоприятствует каждому из этих видов поэзии, какие объекты каждый преимущественно использует; я говорю преимущественно, ибо, как я уже заметил вначале, на исключительное обладание ни-кто из них не может посягать.

Объекты эпоса и трагедии должны быть чисто человеческими, значительными и патетическими. Лучше всего, если действующие лица стоят на известном культурном уровне, где их деятельность еще предоставлена только самой себе, где действуют не из моральных, политических, механических побуждений, но только из безусловно личных. Мифы героической поры Греции в этом смысле особенно благоприятствовали поэтам.



Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью *деятельность*, трагедия — ограниченную личностью *страдания*; эпическая поэма — человека, *действующего* вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства.

Мне известны мотивы пяти родов:

1) *Устремляющиеся* вперед, такие, которые ускоряют действие: ими преимущественно пользуется драма.

2) *Отступающие*, такие, которые отдаляют действие от его цели; ими пользуется почти исключительно эпическая поэзия.

3) *Замедляющие*, которые задерживают ход действия или удлиняют путь; этими, с великими для себя выгодами, пользуются оба жанра.

4) *Обращенные к прошлому*, благодаря которым оживает происходившее до эпохи этих стихотворений.

5) *Обращенные к будущему*, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи. В этих видах нуждается как драматический, так и эпический поэт, чтобы сделать свои творения завершенными.

Миры, которые должны возникнуть перед нашими глазами, доступны обоим.

1) *Мир физический* и тем самым ближайший, к которому принадлежат действующие лица и который окружает их. Здесь драматург обычно прикован к одной точке, эпический же поэт движется свободнее и в большем пространстве. Во-вторых, мир более отдаленный, к которому я причисляю всю природу. Эпический поэт, всегда обращающийся к фантазии, его к нам приближает путем сравнений; драматург же пользуется ими экономнее.

2) *Мир нравственный* совершенно одинаков для обоих и лучше всего поддается изображению во всей своей физиологической и патологической простоте.

3) *Мир фантазий*, чаяний, видений, случайностей и проявлений Рока. Этот открыт для обоих, но само собой разумеется, что он должен быть приближен к миру чувственному, а отсюда для людей новейшего времени возникает особая трудность, ибо, как бы это ни было желательно, нам нелегко подыскать замену чудесным существам, богам, гадателям и оракулам.

Что касается трактовки в целом, то рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представится нам мудрецом, в спокойной задумчивости обозревающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей, дабы они могли долго и охотно внимать ему; он будет распределять интерес равномерно, так как не имеет возможности быстро сбалансировать слишком живое впечатление, по своему усмотрению будет он заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним могут поспеть повсюду, ибо он имеет дело только с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порою почти безразлично, какие именно из них ей следует вызывать из небытия; рапсоду не следовало бы, как некоему высшему существу, появляться в своей поэме; лучше всего, если бы он читал ее за занавесом, так, чтобы можно было, отвлекаясь от какой бы то ни было личности, думать, что внимаешь голосу муз.

Напротив, мим находится как раз в обратном положении, он олицетворяет определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя. Правда, и он будет сообщать ходу действия известную постепенность, но он все же вправе отваживаться на куда более живые эффекты, ибо при чувственном созерцании даже сильное впечатление может быть истреблено слабейшим.

Внимающий ему зритель, собственно говоря, пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за ним,

его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, о чем ведется рассказ, должно как бы доходить до его зрения во всей своей наглядности.

## СТИХОТВОРЕНИЯ ГРЮБЕЛЯ НА НЮРНБЕРГСКОМ НАРЕЧИИ (1798)

В то время когда столько просвещенных людей пишут и сочиняют для того, чтобы немецкий народ постепенно общался к более высокой культуре, несомненно, должен привлечь внимание поэт, происходящий из народа, поэт, у которого никто не станет отрицать гения и таланта. Некоторые законодательства предписывают назначать судьями граждан, равных по общественному положению подсудимым. Это представляется вполне целесообразным. Пожалуй, и цели народного просвещения лучше всего могут быть достигнуты людьми из народа. Тот, кто смотрит сверху вниз, в большинстве случаев сразу же требует слишком многого от того, кого хочет поднять до своего уровня, и часто лишь дергает его, а не старается вести со ступени на ступень, но рывками не может сдвинуть с места.

Иоганн Конрад Грюбель — жестящик и народный поэт из Нюрнберга, издал за свой счет сборник избранных стихотворений, которые ранее уже были известны в узком читательском кругу частью по рукописям, частью по отдельным публикациям. Сборник представляет собой довольно тонкий томик в одну осьмью листа (октава); он стоит 12 пфеннигов, и мы желаем ему возможно больше покупателей.

В Верхней Германии, — где это наречие знакомо или понимается по сходству, — этот сборник будут читать с удовольствием; но и в Саксонии и в Нижней Германии он будет радушно встречен друзьями немецкой литературы и

искусства, тем более что все стихотворения без особого труда перелагаются на общепонятный немецкий язык и каждый, кто научится их читать в подлиннике, может с помощью большинства стихотворений приятно развлечь любое просвещенное и весело настроенное общество.

В каждом из этих стихотворений выражает себя жизнерадостный человек, он в приятном расположении духа, глядит на мир счастливыми здоровыми глазами и радуется, когда изображает увиденное просто и наивно. Надо всем властвует неподдельный здравый рассудок, а прекрасная нравственная природа, словно основной капитал автора, бережно и равномерно расходуется как приправа к стихотворениям. Нигде не встретить прямых, назойливых поучений, поэт изображает ошибки и проступки людей как нечто естественно присущее обыденной жизни, — а в отдельных случаях, в песнях о табаке, пиве, кофе, вине и водке, он себя самого описывает любителем этих предметов так весело и непринужденно, что они оказываются едва ли не привлекательными.

Вероятно, потому его и порицают те люди, которые превратно понимают и значение и воздействие таких образов, и, пожалуй, именно здесь уместно кое-что об этом сказать.

Иного человека можно отвлечь от зла и обратиться на добрый путь с помощью брани и ругани, морализирования и проповедей, предостерегая от дурных последствий и угрожая наказаниями. Однако значительно более высокой степени культуры достигнут те дети и те взрослые, которых удастся побудить, чтобы они сами размышляли о своей жизни. А этого можно лучше всего достичь, весело представляя ошибки, так, чтобы и не бранить ошибавшегося, и не лстыть ему, а, ничего не преувеличивая и не преуменьшая, ясно изобразить действительную, чувственную природу достойной порицания склонности так, чтобы тот, кого это затрагивает, улыбнулся. С этой улыбки уже начинается его исправление: так человек, заглянувший в ясное зеркало, увидев беспорядок в своей одежде, спешит его устра-

нить. Разумеется, подобным образом можно воздействовать лишь на благородные души; но ведь они есть во всех условиях, и не нужно мешать в таком почетном деле поэту и художнику, ведь они же не собираются создавать замены моральным и полицейским бичам. Потому что всегда найдутся такие люди, которые, вопреки всем соединенным усилиям, будут восклицать вслед за Медеей: «Мне ведомо добро, я знаю ему цену, но все же я последую за злом».

Если бы произведения нашего поэта были написаны на чистом немецком языке, они не нуждались бы в дополнительных похвальных рекомендациях, но поскольку добро, заключенное в них, приходится вышелушивать из скорлупы необычного диговинного наречия, то следует кое на что специально обратить внимание читателя.

Два эскадрона «коньков»<sup>1</sup> позволяют обнаружить большое знание человеческих склонностей и увлечений; они изображены отнюдь не только в общем и целом: явственные индивидуальные черты убеждают, что поэт непосредственно их наблюдал у определенных лиц; сам по себе его прием, когда все представлено в виде этакой своеобразной «конницы», не всегда создает удачный эффект. Однако хорошо получились два стихотворных рассказа: «Крестьянин и доктор» и «Козел и скелет».

Стихотворение «Наследство» представляет деловитых корыстных наследников, которые под конец оказываются обманутыми в своих надеждах; автор потешается и над собой так, словно бы и он сам был среди охотников за наследством; этот прием он использует часто и с таким правдивым чувством, что мы могли бы рекомендовать его каждому народному поэту. Он не возвышает себя над теми, о ком пишет, и заставляет себя слушать, признавая, что и сам грешен. «Кружок» — очень живое и удачное изображение общества нюрнбергских ремесленников, которые собра-

<sup>1</sup> Здесь «коньки» «Steckenpferde» означают посторонние увлечения («хобби»); так назвал Грюбель два цикла своих стихов. (Прим. перев.)

лись праздничным кружком за городом. Сцена открывается застольем и кончается у городских ворот. Ограниченность, пошлость, непристойность и невоспитанность изображены кистью, достойной Остаде. Так создается картина, от которой, однако, необходимо предостеречь иных легко раздражающихся благонравных читателей. «Муж и жена» — две песни, создающие контрастные картины. У него и у нее это третий брак, отношение обоих полов к браку, к семейной жизни — к ее возможным преимуществам или недостаткам — глубоко прочувствовано и весело пересказано; описания покойных жен и мужей очень милы, и все выдержано в том легком тоне французского водевиля, которого так недостает сборникам наших немецких песен. — «Старая любовь не ржавеет». Соседка, на которую некогда заглядывался сам поэт, выходит замуж за другого. Нельзя не почувствовать, как прекрасно завершено это стихотворение. На всем его протяжении поэт разговаривает с девицей в доверительном тоне, делает ей комплименты, называет ее «барышней», «сестрицей» и на «вы», а в последних двух строках он, словно забывшись, обращается к ней просто по имени и на «ты». Третью строфу мы бы вычеркнули, не потому что она непристойна, а потому, что она не на месте. — Разные события городской жизни очень естественно представлены в «Тропинке», в стихотворении, посвященном проезду императора, и в «Старых шутках». Выше уже говорилось о стихах, посвященных разнообразным удовольствиям, таким, как кофе, водка и т. п. С особенной любовью описаны нюхательный и курительный табак. Очень правдивы разговоры кумушек, а также беседа жен присяжных; спор зимы с летом написан словно для двух персонажей масленичного представления, выступающих в соответствующих масках, и очень умно построен. Показана действительная жизнь обычного нюрнбергского горожанина, как ему живется в эти разные времена года; как бы ни старалось лето, но верх одерживает все же зима, и тем самым остроумно достигается цель прославить именно зимнее

празднество. А стихотворение в честь мая — веселая противоположность предшествующему. Наблюдательность и изобразительное дарование нигде так хорошо не представлены, как в диалоге «Новые франки». Это разговор между бывшим сторонником французов и просто беспристрастным горожанином, который они ведут вскоре после кратковременного пребывания французских войск в Нюрнберге. Чрезвычайно хорошо прочувствованы и движение через город сперва наступающих, а затем бегущих чужеземных гостей и те необычные обстоятельства, которые возникают при этом в старинном городе, погруженном в традиционный привычный быт. Отлично изображено тягостное удивление одного из собеседников, которого поразило, что действия гостей оказались прямо противоположны всем надеждам, ранее с ними связанным; удачно схвачены и самые тончайшие оттенки. В этом случае особенно хорошо проявляется жизнерадостная природа поэта, выдержавшая испытание такой материей, которая обычно возбуждает неистовые страсти. Эпизод, когда женщины посреди величайшей печали смеются потому, что вдруг нашлась управа на их строгих повелителей мужей, которых военная полиция заставляет уже в 9 ч. вечера покидать трактиры и возвращаться по домам, хорошо увиден и прелестно написан.

Можно себе представить, что автор этой книги очень хорошо понимает состояние того общества, которое он столь долго наблюдал, можно предположить, что он писал немало стихотворений о политических событиях в своем родном городе; но и в тех высказываниях, которые встречаются в опубликованных стихах, так же как в его рукописях, которые нам известны, он никогда не преступает границ, положенных благомыслящему и спокойному немецкому горожанину.

Так обстоит дело с этим значительным явлением, которое, может быть, и не сразу всем в равной мере понравится, но не должно оставаться неизвестным никому из тех, кто наблюдает за развитием немецкого просвещения.

## «ПИККОЛОМИНИ»

Пьеса в пяти действиях Шиллера

(1799)

Если этот день, который с почтительной радостью отмечается всеми веймарцами, желательно отпраздновать также достойным представлением на театре, то на сей раз вышло то счастливое обстоятельство, что автор смог в последние месяцы минувшего года ускорить завершение упомянутой пьесы и сделать возможным ее представление на подмостках...

Мы предлагаем вниманию публики сначала план всего произведения, чтобы затем, когда все будет завершено, вернуться к различным его частям и рассмотреть их в отдельности.

Когда писатель в прологе, возбуждая наше внимание, говорит:

«Между хвалою и хулой сторон  
Зыбка в истории его фигура,  
Но взору вашему и сердцу он  
Теперь по-человечески предстанет», —

то тем самым он намекает нам, что мы при ближайшем рассмотрении пьесы должны преимущественно смотреть, с какой же стороны, в сущности говоря, он подходит к своему герою и его изображает. Да и без такого напоминания это было бы в исторической пьесе обязанностью эстетического наблюдателя.

Ибо если великая трудность — превратить историческую фигуру в поэтическую, то средства, которыми для того пользуется писатель, тем более заслуживают нашего внимания.

Посему мы представляем теперь нашим читателям героя трагедии, предоставляя им сравнить его с героем историческим.



Валленштейн за время губительной войны стал из рядного дворянина имперским князем и владельцем необычайных богатств. Он оказал, будучи генерал-аншефом, большие услуги императору, за что и был щедрейше награжден. Насилия же, которые он учиняет многим имперским князьям, возбуждают наконец против него всеобщие жалобы, так что император, зависящий в силу обстоятельств от князей, вынужден отобрать у него командование. Валленштейн возвращается к частной жизни с неудовлетворенным честолюбием. Поскольку он уже проделал такой большой путь и испытал так много удачи, он не кладет более предела своим желаниям. Его честолюбие питается астрологическим суеверием, он жадно внемлет предсказаниям, уверяющим его в его будущем величии, он любит смотреть на себя как на особого фаворита судьбы и предается разнузданным чаяниям тем упорнее, что гороскоп, кажется, ручается ему за их осуществление, а некоторые противостояния планет время от времени вещают о благоприятных событиях.

Но и вид политического неба отчасти определяет эти ожидания.

Военные успехи шведов в кампании и ослабление императорской власти вскоре делают необходимым такого опытного генерала, как Валленштейн. Он вновь получает начальствование над императорской армией, и притом на таких условиях, что они делают его хозяином над войной и неограниченным владыкой войска. Только так он захотел занять вновь этот пост, и император, который не может без него обойтись, должен на это согласиться.

Вскоре благодаря этой огромной власти он зазнается и держит себя так, словно и нет перед ним никого. Он всячески дает почувствовать свою ненависть курфюрсту баварскому и испанцам, давним личным своим недругам, мало считается с императорскими приказами и ведет войну таким образом, что ставит под подозрение не только свое усердие, но даже свои намерения. Он явно щадит непри-

теля, вступает с ним в длительные сделки, упускает иной раз возможность нанести ему удар и весьма обременяет постоями и другими притеснениями императорские наследные земли.

Его противники не медлят воспользоваться такою против него выгодой. Они пробуждают в императоре ревность и ставят под сомнение верность Валленштейна. Хотят получить в руки доказательства, что он в сговоре с врагами, что он только и думает, как бы совратить армию на свою сторону, и даже полагают не вполне невероятным, что при известном его честолюбии и тех огромных средствах, которые находятся у него в распоряжении, он помышляет о том, чтобы присвоить Богемии.

Его собственные обширные владения в этом королевстве, дух мятежа, который все еще тлеет под пеплом, высокие понятия богемцев о свободе выбора ими короны, еще свежая память пфальцских притязаний, интересы враждебной партии — любым способом ослабить Австрию и, наконец, пример нескольких удавшихся в ходе войны узурпаций могли легко ввести в соблазн такую душу, как Валленштейнова.

Поведение Валленштейна основывается на странном характере. Ему, самоуправному, непреклонному и гордому, — зависимость невыносима. Он хочет быть генералом у императора, но на свой лад и образец. В его действительных поступках нет ничего преступного, зато сильных соблазнов предовольно. Вера в чудесное счастливое расположение звезд, взгляд на огромные средства, имеющиеся у него в руках, и на благоприятные обстоятельства эпохи, связанные с предложениями, которые поступают со стороны, пробуждают в нем, разумеется, далеко заносящиеся мысли, с которыми небезохотно возится его фантазия; но он скорее играет этими надеждами, поскольку прельщается возможностью, нежели твердо направляет шаги к некоей цели.

Но если он и не действует прямо и решительно с определенной целью, то все-таки заботится о том, чтобы сохра-

нить за собой постоянную возможность и свободу воспользоваться подготовленными средствами. Он прощупывает врага, выслушивает его предложения, старается внушить ему доверие, всеми средствами привлекает к себе армию и создает в ней страстных своих приверженцев. Короче говоря, он не пренебрегает ничем, чтобы загодя подготовить возможную измену императору и совращение армии, будь то лишь ради собственной безопасности, чтобы иметь в армии опору против двора, если таковая ему понадобится бы.

Естественным следствием такого поведения является то, что его помыслы оказываются все двусмысленнее и подозрение к нему получает все новые основания. Ибо именно оттого, что он еще не осознает никакого определенно преступного умысла, он и бывает в своих высказываниях недостаточно осторожен, следует своей страсти и заходит на словах очень далеко. Еще дальше, нежели он сам, заходят его сторонники, полагая его решимость более твердой, нежели она на самом деле была. С другой стороны, растет подозрение. При дворе думают уже самое дурное, считая за полную правду, что он помышляет о соединении с врагом, и хотя нет тому доказательств юридических, зато имеются все нравственные. Его действия, высказываемый им образ мыслей возбуждают подозрение, а подозрение укрепляет его образ мыслей и действия...

Воин, герой, военачальник, тиран сами по себе еще отнюдь не драматические персонажи. Личность, которая была бы всегда согласна сама с собою, которая только распоряжалась бы, которой только подчинялись бы, не вызвала бы трагического интереса; посему наш поэт отнес все, что указывает на физическую, политическую и моральную власть Валленштейна, к восприятию окружающих. Его силу мы видим в воздействии на других, но когда он выступает перед нами вместе со своими домашними, а здесь в монологе и совсем один, то мы видим обращенного в себя, чувствующего, рефлектирующего, рассчитывающего

или, если угодно, не менее нерасчетливого человека, который, зная и подготавливая важнейшие из своих предприятий, все-таки не может и не желает сам определить миг, который решит его судьбу.

Если писатель вправе, дабы придать своему герою драматический интерес, именно так создать этот характер, то он получает на это право вдвойне, когда история уже подготовила такие черты.

При всей своей замкнутости исторический Валленштейн занимается не только политическими расчетами. Его вера в астрологию, которая, правда, в те времена была прямо-таки поголовной, в нем, однако, пустила корни особенно глубоко, выдает в нем ум, который действует сам в себе, движимый надеждой и страхом, постоянно корпящий над прошлым, настоящим и будущим и способный на большие замыслы, но не на быстрые решения. Кто спрашивает у звезд, что он должен делать, тому уж, конечно, неясно, что надо делать.

Так и черточки характера, переданные нам историей, бывают в этом смысле особо примечательны, указывая нам, сколь раздражителен бывал этот живущий среди звона оружия воин в часы покоя. Рассказывают, что он ставил вокруг своих хором стражу, которая должна была пресекать любой шум, любое движение, и что ему было противно слышать пенье петухов и собачий лай. Чудачества, которыми его попрекали недруги в надгробной надписи, но которые указывают нам на его большую раздражимость и представить которые было нужно и выгодно автору.

В этом смысле монолог Валленштейна подобен оси пьесы. Ретроспективно он предстает исполненным замыслов, но свободным; а по ходу действия — выполняющим замыслы, но связанным. Доколе он поступает согласно долгу, его тревожит мысль, что он, во всяком случае, достаточно властен, чтобы преступить долг, и, имея в виду произвол, он думает, что уготовляет себе некий род свободы; теперь же, в тот миг, когда он преступает долг, он

чувствует, что делает шаг к рабству; ибо враг, к которому он вынужден присоединиться, будет ему куда более суровым господином, нежели был законный, пока он не потерял его доверия. Если вспомнить при этом о тех чертах, которые мы вообще представили в характере Валленштейна из пьесы, то нельзя будет сомневаться, что этот монолог должен обладать большим поэтическим и театральным воздействием, как мы то испытали на опыте...

Если бы было нужно выразить предмет всего произведения немногими словами, то это было бы: изображение фантастического существования, которое неестественно и моментально обосновывается исключительным индивидуумом и благоприятствующим исключительным моментом времени, но в силу своего необходимого противоречия с низменной правдой жизни и справедливостью человеческой природы терпит крушение и идет ко дну со всем, что на нем держится. Автор должен был, следовательно, изобразить два предмета, которые являются нам в борьбе: *фантастический ум*, который, с одной стороны, граничит с великим и идеальным, а с другой — с безумием и преступлением, и *обычную подлинную жизнь*, которая, с одной стороны, приближается к нравственному и разумному, а с другой — приближается к мелкому, подлому и презренному. Посредине обоих как идеальное, фантастическое и одновременно нравственное явление он помещает любовь, и так он завершит в своей картине некий круг человечества.

## ВЕЙМАРСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР (1802)

Можно льстить себя надеждой, что Веймарский придворный театр за одиннадцать почти лет своего существования достиг успехов, снискавших ему любовь сограждан и внимание иностранцев; и, рассказывая о нем, позволительно упомянуть о средствах, с помощью которых многое, дру-

гим театрам трудное, а порой и недоступное, так легко осуществляется у нас.

Летопись немецкой сцены с любовью и почтением хранит имена актеров из труппы Абеля Зайлера. Труппа эта, много лет бывшая особым украшением ласкавшего ее двора, после пожара замка направилась в Готу. С 1775 года эти актеры-любители играли с переменным рвением. С 1784 до 1791 года Белломошское общество давало свои долгие спектакли, чтобы затем уступить место нынешнему придворному театру. В каждой из этих эпох чуткий наблюдатель различит ее особенный характер, а в более ранней заметит ростки последующей.

Историю же нынешнего придворного театра в свою очередь можно разделить на периоды. Первым мы бы сочли период до появления Иффланда, второй длился до сооружения нового театрального зала, третьим можно считать отрезок времени до постановки «Братьев» по Теренцию, а сейчас мы переживаем четвертый.

Обозрение того, что делалось в разные времена, мы пока отложим на будущее, а сейчас обратимся лишь к новейшему периоду и постараемся дать о нем отчет.

Театр — одно из прочих дел, в которых должно соблюдать план; вы непрестанно зависите от времени и современников; что автор напишет, актер станет играть, а публика увидит и услышит, зависит от тирании дирекции, и почти никто не в силах ей противостоять.

Из главных правил здешнего театра одно всегда оставалось непреложнейшим: актер должен изменять свою природу и сколько возможно стремиться в определенных ролях к неизвестности.

В прежние времена этому правилу противопоставлялась превратно понятая непринужденность тона и ложное представление об естественности. Явлением Иффланда на нашей сцене решились наконец все сомненья. Мудрость, с какой превосходный этот актер делал несхожими свои роли, во всякой достигая целостности, то принц, то просто-

людин, но всегда равно искусный в перевоплощениях, была слишком очевидна, чтобы остаться без подражания. С той поры те из наших актеров, кому только позволяла природа, пробовали в том свои силы и счастливо добивались многосторонности, всегда служащей к чести того, кто посылал себя подмошкой.

Другим неустанным стремлением актеров Веймарского театра было восстановить в правах давно уже пришедшую в упадок на немецкой сцене, всеми осужденную, едва ли не проклинаемую ритмическую декламацию. Возможность освятить новый зал Валленштейновым циклом не была упущена. «Макбет», «Октавия», «Байяр» дали возможность для дальнейших упражнений, а «Мария Стюарт» так передавала лирические места, что тем открыла на театре совершенно новое поле.

После всех этих наметок и проб к началу века явилась уже возможность попытать свои силы в настоящем стихотворном спектакле. Начали с «Палеофрона и Неотерпы», и представление их на одной из частных сцен прошло так счастливо, что тотчас явилась мысль об исполнении «Братьев», которую, однако, из-за неожиданно возникших препятствий пришлось отложить до осени.

И тут мадам Унцельман вновь напомнила нам времена Иффланда. Вдохновенье, с каким превосходная актриса готовит свои роли, умея всякий раз перевоплотиться, ее находчивость, ее благородные движения, прелесть, с какой эта особа тонкого воспитания оказывает знаки уважения партнерам, умея оживить и зажечь их, ясный голос, энергическая и вместе сдержанная манера произносить стихи, иными словами, все то, чем одарила ее природа и чем она сама подарила нашу сцену, явилось для Веймарского театра неоценимой удачей, которой мы немало обязаны и успехами нынешнего зимнего сезона.

После того как исполнение «Братьев» открыло нам, что публику радует резкое, характерное, очевидное в искусстве, была избрана для постановки некая им противополож-

ность, и так поставили «Натана Мудрого». В этой пьесе, где говорит почти исключительно один лишь разум, отчетливое ясное произнесение стихов стало непреложнейшей задачей актеров, и почти все они с ней счастливо справились.

Правда, пьеса претерпела от сокращений, но теперь они будут восполнены сжатостью игры, и по возможности поэтично будет восстановлено целое. Актерам придется еще немало потрудиться над усовершенствованием своих ролей, дабы порадовать публику новым исполнением пьесы.

Лессинг, заботясь о религии и морали, сказал однажды, что благословляет тот город, где впервые поставят «Натана»; мы же, заботясь о драме, пожелаем счастья нашему театру, коль скоро такая пьеса держится и вновь и вновь ставится на его подмостках.

При данном положении дел дирекции весьма подошла такая пьеса, как «Ион» (А.-В. фон Шлегеля). Если в «Братьях» мы приблизились к римской комедии, здесь целью была поставлена близость с греческой трагедией. Тут естественно было ожидать самого живого воздействия на чувства зрителя, ибо в шести участниках представлено удивительное многообразие лиц. Цветущий мальчик, юный бог, статный король, достойный старец, королева в лучшей своей поре и святая, убеленная годами жрица. Позаботились о разнообразии костюмов, декорации же, тщательно выбранные, не менялись в продолжение всей пьесы. Образы обоих старцев благодаря умелому гриму достигали впечатления трагического, а по мере того как отношения персонажей в пьесе менялись, актеры располагались разными группами, но неизменно приятно глазу — нелегкая задача, исполнявшаяся актерами с тем большей ловкостью, что представленья французских трагедий приучили их к достоинству осанки и величавости жеста.

Повороты содержания давали повод для живых картин, и можно льстить себя надеждой, что тут все обошлось как нельзя удачей.



Что до самой пьесы, то надо сказать без обиняков и пристрастия, что она хороша для сцены, действие развивается очень живо, завязываются интереснейшие узлы, в конце разрешаемые частью при воздействии разума и уговоров, частью же чудесным способом. Зритель образованный, на коротке с мифологическими понятиями, в пьесе не найдет трудностей; для зрителя же менее искусленного тут зато есть ценность педагогическая, ибо, придя домой после театра, он непременно возьмется за мифологический лексикон, дабы справиться об Эрихтонии и Эрехтее.

Лучший способ выказать уважение публике есть не почитать ее за чернь. Чернь ломится в залу театра, она требует того, что ей по зубам, хочет смотреть, дивиться, смеяться и плакать, и тем вынуждает дирекцию, от нее зависимую, снисходить до ее вкусов и, с одной стороны, ставить театр в рамки слишком узкие, а с другой стороны, его совершенно распускать. Нам посчастливилось: от наших зрителей, особенно если причислять к ним по праву и йенцев, мы всегда можем ожидать, что они внесут в театр не только денежную лепту; те же, кому первое тщательное представление значительной пьесы покажется несколько темным, кому не сразу дастся ее смысл, придут на второе представление более подготовленными. Уже по одному тому, что наше положение позволяет нам давать спектакли, годные для вкуса избранной публики, мы почитаем себя вправе отказываться от зрелищ на потребу толпе.

Если «Иону» суждено появиться и на других театрах или увидеть свет напечатанным, хотелось бы, чтобы опытный критик не просто сопоставил нового поэта с древним, которому он следует, но воспользовался бы случаем вновь сравнить вообще древнее с теперешним. Многое приходит тут на ум, чего уж неоднократно касались, так и не решив, однако, всех вопросов. У нового автора есть свои преимущества и слабости, в точности как у древнего, разве что совершенно ему обратные. Что благоприятствовало одному, затрудняет другого, а что благоприятствует этому, тому

претило. Нельзя сопоставлять нынешнего Иона с Еврипидовым, не принимая во внимание этой общей посылки, и премногих похвал удостоится тот судья искусства, который на этом примере сумеет снова показать, в чем нам можно и должно следовать древним.

Когда бы все наши актеры были обучены искусству обращения с разными родами драмы, тогда бы даже сумятица, ныне не имеющая смысла, сделалась рассчитанным, служащим общей цели представлением.

Если автору фарса угодно сталкивать людей меж собой, ставить их в странные, скорей унижительные, нежели облагораживающие обстоятельства, то на это (при условии, что все исполнено с талантом и знанием законов сцены) и возразить нечего. Только актеру в свою очередь надобно помнить, что многое зависит от него, и, берясь за исполнение такой пьесы, он обязан способствовать благоприятному ее приему.

В такой вещи можно исполнять роли с известной элгантностью, частью откровенной, частью скрытой, грубые ситуации смягчать картинностью и тем приподнимать весь замысел.

Если нам посчастливится и далее ставить на нашей сцене древние комедии и наши актеры еще более войдут во вкус игры в масках, нас и тут ждет исполнение желаний.

Многосторонность и широта в актере свойство весьма привлекательное, но не менее привлекательно оно в публике. Как и все на свете, театр страдает от капризов переменчивой моды, то пылкой, то холодной к нему. Мода обращает свой взор на какую-нибудь новинку, а следом и мы носимся с нею, чтобы затем навсегда забросить. Немецкий театр более всех других подвержен этому несчастью, и все оттого, что мы нынче более пробуем и силимся, нежели пожинаем плоды своих усилий. Наша литература, благодарение богу, еще не переживала золотого века, и театр наш тоже пока лишь учится делать первые шаги. Любой дирекции достаточно полистать репертуар, чтоб убедиться, как

мало пьес из большого числа поставленных за двадцать лет до сих пор уцелело на сцене. И тому, кто принялся бы за то, чтоб устранить это несчастье, закрепить на театре кое-какие из нынешних пьес и составить из них репертуар, дабы передать его потомству, в первую очередь надо бы повлиять на образ мысли публики, склонив ее к многосторонности и широте взгляда. А многосторонность и широта зрителя состоят в том, чтобы не смотреть на каждую пьесу как на фрак, в точности подходящий тебе по мерке и удобно облегающий тело. Не должно искать в театре лишь средства удовлетворения всех непосредственных потребностей сердца, разума и духа; куда лучше считать себя тут путником, отправившимся в чужие, неведомые края ради познаний и для удовольствия и пренебрегшим ради них теми удобствами, которые имел он у себя дома.

Четвертая пьеса, располагавшая к такому путешествию, была «Турандот», метрически обработанное сочинение Гоцци. Мы хотели бы, чтобы тот друг нашего театра (Каролина фон Шлегель), что в газете для эlegantной публики за номером седьмым столь проникательно и справедливо разобрал представление «Иона», взял бы на себя такой же труд в рассуждении «Принцессы Турандот». О том, что представлено на нашей сцене, желательно выслушать мнение со стороны, о том, чего достигаем мы с каждым нашим шагом, мы можем высказаться и сами.

Немец по природе своей вообще серьезен, и серьезность эта проявляется преимущественно тогда, когда речь идет об игре, и особенно о театре. Тут требует он пьес, прямо и просто на него воздействующих, либо исторгающих сердечный смех, либо повергающих в сердечное умиление. Правда, некий средний жанр драмы понемногу приучает зрителя видеть веселое и печальное вперемежку; однако же и то и другое должно быть тут не в крайнем своем проявлении, но в виде амальгамы. И еще зритель всегда досадует, когда смешное следует за грустным сразу, без всякого перехода.

Что до нас, мы от души стремимся ставить побольше пьес четко разграниченного характера, коли интересы подлинного искусства того требуют; однако же мы считаем весьма нужными и такие вещи, которые напоминают зрителю, что все на театре лишь игра, и, чтобы извлечь из нее эстетическое наслаждение и нравственную пользу, надобно над нею подняться, и это вовсе не в ущерб удовольствию.

Такой пьесой мы считаем и за то ценим «Принцессу Турандот». Причудливые переплетения судеб служат основой действия. Поверженные царства, изгнанные властители, странствующие принцы, рабыни или принцессы проходят перед нашим взором в прологе, а затем действие переносит нас в фантастический Пекин, где мы видим опасность, поджидающую страстно влюбленного чужестранца. Нашим взором предстают, однако, мирное царствование благодушного, хоть и печального владыки, принцесса, пылко отстаивающая свою женскую свободу, и ко всему — забавляющийся в масках сераль. Загадки замещают здесь Сциллу и Харибду, от которых добронравный принц только что счастливо спасся. Требуется открыть имя незнакомца, пробуют выведать его силком, идут трогательные, блистательные сцены, потом пробуют хитрость, и постепенно верх берет сила убеждения.

Все эти хитросплетенья пересыпаны веселостью, бодростью, задором, и столь пестрое действие ведется до самого конца с редким единством.

Мы еще не знаем, как эта вещь будет принята в Германии. Пьеса была написана для остроумной публики; при постановке ее мы столкнулись с целым рядом трудностей, и, хотя второй спектакль оказался удачнее первого, все же трудности эти еще не окончательно преодолены. И если где-либо эта пьеса осуществится в полном своем блеске, то, конечно же, она произведет прекрасное впечатление и затронет такие стороны немецкой души, которые по сей день нам были неизвестны. Так, например, мы узнали, что под влиянием этого спектакля наша публика сама теперь

придумывает загадки, и, по-видимому, в последующих представлениях нашей принцессе придется справляться каждый раз с новыми задачами.

Если окажется возможным придать четырем маскам их первоначальную прелесть или по крайней мере приблизить их к ней, мы бы уже достигли многого. Но подробней об этом в следующий раз. А пока нам остается только пожелать, чтобы «Братья» и «Ион» остались бы на уровне первых спектаклей, а спектакли «Натан» и «Турандот» с каждым разом становились все более совершенными и обработанными.

*Дирекция*

### «РЕГУЛ»

Трагедия в пяти актах Коллина

(1805)

Хотя сенсация, вызванная появлением этой пьесы, малопомалу утихает, все же еще не поздно сказать о ней спокойное критическое слово.

Автор допустил серьезную ошибку в выборе темы. В ней, пожалуй, достало бы материала на один акт, но никоим образом не на пять. И именно этот единственный акт и заслуживает благосклонности.

В первом акте Аттилия, супруга Регула, занята главным образом тем, что излагает обстоятельства дела и свою роль в этом деле, тем не менее она не завоевывает нашего расположения.

Тот, кто хочет показать, что решение Регула геройское и великое, должен ввести в пьесу высокое понятие о Риме: удивительное, неповторимое единение города, готового презреть всех — врагов, друзей и даже своих граждан — ради того, чтобы стать центром мира. Такие взгляды характерны для каждого благородного римлянина. Таковы же и римлянки. Мы так привыкли к Лукрециям и Клелиям,

к Порциям и Арриям с их добродетелями, что Аттилия — обычная женщина, мечтающая вызволить из плена своего мужа и детей, — не вызывает у нас ровно никакого интереса. Впрочем, для первого акта это кое-как сходит, поскольку в нем ничего не говорится о падении Коллизифа, которое вот-вот должно свершиться.

Во втором акте есть интересный момент, когда Регул вместе с послом Карфагена предстает перед сенатом, где выступает против обмена военнопленными и, посвятив себя богам смерти, выражает, как и подобает римлянину, недовольство сыном своим Публием, желающим освободить отца.

Начиная с третьего акта, пьеса сходит на нет. Пунический посол производит прямо-таки комическое впечатление, когда он космополитическими аргументами пытается излечить Регула от его патриотизма. Затем нашего brave героя буквально истязают жена и дети, хотя зритель, конечно, уверен, что он им не уступит. Сколь же прекраснее положение Кориолана, которого вызволила родина и который, уступив ей, погибает.

Четвертый акт — совершенно лишний. Консул Метеллий сперва вежливо устраняет какого-то сенатора, который заступает за Регула, затем он устраняет другого сенатора — слишком упрямого патриция, ожесточившегося против Регула, и в конце концов спроваживает Публия, который сначала неистово требует освобождения отца, а затем, когда уговоры ни к чему не приводят, самым нелепым образом замахивается кинжалом на консула. Консул же, как и следовало ожидать, остается невозмутим и преспокойно спроваживает безрассудного молодого человека.

Пятый акт повторяет вторую половину второго. То, что там происходило перед сенатом, здесь повторяется перед народом, не желающим отпускать Регула, который в свою очередь обнажает кинжал — столь часто используемый автором ради драматического эффекта в духе современных пьес — и грозит, что сейчас заколется.

Если этот сюжет вместить в один-единственный акт, умелым образом сплавив второй акт с пятым, то пьеса от этого только выиграет: ибо всегда возвышает душу образ человека, который благородно жертвует собой ради общего дела, — ведь в обычной жизни никто не поколеблется ради собственной выгоды повредить этому общему делу, а то и погубить его.

Если уж эту тему было так необходимо использовать в пьесе, то великую вражду между плебеями и патрициями надо бы органически вплести в ее сюжет. И тогда Аттилия — закоренелая плебейка, — мечтающая освободить Регула, видела бы в нем не только супруга и отца своих детей, но и народного заступника, и таким образом она выглядела бы совершенно иначе — не только частным лицом. И если бы Регулу с его великой идеей о едином неделимом Риме этот самый Рим был бы преподан как разделенный, частью преданный патрициям, частью угнетенный город, все больше страдающий от этого раскола и взывающий к его — Регула — помощи, то минутное колебание нашего героя насколько бы ему не повредило. Но у автора обоюдная ненависть обеих партий совершенно бесплодна и не связана с сюжетом — автор просто не смог избежать этой темы и искусственно ввел ее в пьесу.

По этой причине мы не можем похвалить автора ни за выбор темы, ни за изобретательность в ее обработке, хотя и признаем, что как сама пьеса, так и примечания к ней неопровержимо свидетельствуют о том, что автор изучал римскую историю.

Но, к несчастью, подобного рода исторический материал с его подлинными деталями представляет для драматурга наибольшую трудность. Отдельные события, исторически правдивые, составляют лишь часть огромного целого. Сопроводить с этой исторической правдой, приспособить ее к узким рамкам поэтического произведения под силу лишь большому таланту и гению — а лишь в этом случае она не

нарушит целостности произведения, в своей сфере требующего принципиально иных пропорций.

Так, например, мы узнаем из примечаний, что эпизод, в котором Публий допустил непростительную ошибку, замахнувшись кинжалом на консула, навеян автору неким историческим фактом: был случай, когда один молодой римлянин угрозой вынудил трибуна, привлечшего к суду его отца, взять назад свое обвинение. Если главным аргументом обвинения было плохое обращение отца с сыном, то этот анекдот вполне на месте в римской истории. Но здесь, в драме, молодой человек, замахивающийся кинжалом на консула Люция Цецилия Метеллия, совершает чудовищную глупость!

Взгляд автора на римскую историю и все его высказывания о Риме и на общечеловеческие темы весьма правильны. Однако из всех этих частностей не составилось единого целого.

Мы до сих пор ни словом не обмолвились о существе характеров в этой пьесе. И это понятно: характеров-то в ней и нет. Правда, люди силой обстоятельств противопоставлены друг другу и взгляды у них разные, но нигде мы не найдем черты, указывающей на индивидуальность или хотя бы на тип — в прямом смысле слова. Но так как в пьесе этой, впрочем, есть персонажи по вкусу актерам, то надо думать, что ее покажут на многих немецких сценах, но ни на одной из них она не удержится, она не понравится публике, которая слишком быстро разберется в слабых и пустых ее местах.

Хорошо бы, после того как пьеса в нынешнем ее виде сойдет с репертуара, спасти драматически наиболее выигрывающую и действенную ее часть для немецкого театра, который и без того не может похвастаться репертуаром. Пусть бы автор или другой какой-нибудь светлый ум сделал из второго и пятого актов одноактную пьесу. Тогда б она принесла много пользы и счастья немецкому театру и обрела бы долгую жизнь на подмостках.



## «УГОЛИНО ГЕРАРДЕСКА»

Трагедия, изданная Белендорфом

(1805)

Когда яркий гений создает нечто изумляющее современников и потомков, то одни застывают в благодарном созерцании, другие живо наслаждаются, третьи пускаются в рассуждения — каждый согласно своим способностям. Те же из них, кто не в силах оставаться в бездействии, берут уже созданное и используют его как материал, и — не будем отрицать — иной раз на пользу искусству.

Немногие терцины, в которых Данте описывает голодную смерть Уголино и его детей, принадлежат к высочайшим созданиям поэтического искусства: ибо именно сжатость, лаконизм и умолчания приблизили к нашим сердцам эту башню, голод и безысходность. Казалось бы, чего же боле?..

Герстенбергу пришла мысль из этих стихов создать трагедию, и, хотя можно было опасаться, что дантовская картина лишь потеряет от дополнительных красок, Герстенберг, верно рассудив, что действие нельзя выносить за пределы башни, сумел донести до зрителя отчаяние, надежду и, наконец, полную беспомощность героев. А значит, мы и должны быть благодарны ему за то, что, предприняв невозможное, он все же осуществил свой замысел, причем довольно искусно.

Иное дело господин Белендорф. Самый замысел его трагедии — ошибка, коль скоро он вообразил, что политико-историческую пьесу можно начать со спокойного повествования, а уж затем постепенно довести до ужасов.

Хуже всего то, что новый «Уголино» дополняет собой лишь бесконечное множество пьес, которые не были бы написаны, не будь написан «Валленштейн». В первом акте вместо двусмысленного Пикколомини мы видим совершенно недвусмысленного плута — архиепископа из гибеллинов,

который хоть и не без оснований, но все же гнусно и подло ненавидит гвельфа Уголино; с ним заодно — слабохарактерный папский легат, и весь первый акт направлен на то, чтобы отвратить умы от Уголино.

В начале второго акта мы видим Уголино в деревне, в кругу семьи. Празднуется день его рождения. Ему преподнесут стихи и венки. Старший сын его возвращается домой с победой, что призвано усилить впечатление семейного счастья. Но скоро дает о себе знать раздор между отцом и сыном — отец стремится к власти, сын же любит так называемую свободу, автономию граждан, и опять мы вспоминаем о Пикколомини и о Максе. Но вот появляются бургомистры Пизы, чтобы призвать в город засидевшегося в деревне и заскучавшего героя, сообщив, что мятежники сожгли его замок. Бургомистры отводят ему с семьей дом в городе.

В третьем акте появляется верная копия Сени — Марко Ломбардо, который предвидит весь несчастный ход событий. Уголино занимает сенатский дворец и старается изгнать из Пизы некоего рыцаря Нино — храбреца и тоже гвельфа, хотя и не во всем с ними согласного. Оттолкнув таким образом от себя полудруга, он лишает себя поддержки в борьбе с тайным, но заклятым врагом — гибеллином Рушери. Следующая сцена между отцом и сыном вновь заставляет вспомнить о Пикколомини, и, в довершение сходства, третий акт кончается накрытым столом, а меж тем действие не трогается с места, если не считать того, что все пьют за провозглашение Уголино князем Пизы. Ревнитель свободы Франческо протестует, и разногласия между отцом и сыном обрекают нас на муку вновь собирать по частям *disjecti membra poetae*<sup>1</sup>.

В четвертом акте Уголино рассказывает прорицателю свой сон, но толку от этого никакого. Приходят жена и дети, повторяется чуть более уныло сцена дня рождения, и,

<sup>1</sup> Разъятие части поэтики (*латин.*).

наконец. Уголино идет в собор принять власть, но там его хватают, и нестойкие сторонники бросают его.

К началу пятого акта в наш прозаический мир вторгаются три богини судьбы, пародируя ведьм из «Макбета». Лишь потом нас вводят в башню — в этой сцене автор, в общем, следует за Герстенбергом, но впечатления — никакого, ибо сцена голодной смерти раздроблена: действие идет то в башне, то на улице. В самом конце — и это уж вовсе странно — архиепископа заманивают в собор и убивают после того уже, как дух Уголино исчез со сцены.

Можно смело утверждать, что во всей пьесе нет ни одной поэтической идеи. Исторические, политические и психологические размышления, впрочем, свидетельствуют о прямолинейности взглядов автора. Хорош вступительный рассказ о несчастной юности Уголино, объясняющий его мрачный характер. Упомянутая выше сцена, в которой замечательный человек обрекает себя на гибель и лишается последней поддержки, оттолкнув не во всем согласного с ним друга и предпочтя умело прикинувшихся друзьями врагов, могла быть с точки зрения драматургической вполне интересна, сумей автор глубже разработать тему.

О показе этой пьесы нечего и думать, ибо построена она не на знании законов сцены, а лишь на основании чтения «Валленштейна».

## АЛЛЕМАНСКИЕ СТИХИ

Для друзей сельской природы и сельских нравов.  
Стихи Й[оганна] П[етера] Гебеля.

(1805)

Автор этих стихов, написанных на одном из верхненемецких диалектов, уже начал завоевывать своеобразное место на немецком Парнасе. Его талант устремлен в двух прямо противоположных направлениях. С одной стороны, он свежим радостным взглядом созерцает те творения при-

роды, чья жизнь проявляется в их устойчивом существовании, в их росте и движении, но которые мы обычно называем неодушевленными; в этом он приближается к описательной поэзии, однако с помощью удачных олицетворений поднимает свои описания на более высокую ступень искусства. С другой стороны, он склонен к нравственной дидактичности и аллегоричности; но и в этом ему помогает все то же искусство олицетворения, и если в первом случае он находил дух для материальных предметов, то во втором уже находит материальную плоть для духа. Это удается ему не всегда, но в тех случаях, когда удается, его произведения оказываются великолепными, и мы убеждены, что большая часть из них достойна такой похвалы.

Античные и новые поэты, усвоившие пластический художественный вкус, оживляют так называемую неодушевленную природу с помощью идеальных образов, заменяя скалы, родники, деревья возвышенными, божественными существами, вроде нимф, дриад и гамадриад. В отличие от них этот автор превращает такие создания природы в сельских жителей, он «окрестьянивает» всю вселенную самым наивным и изящнейшим образом, так что сельская природа, на фоне которой всегда встречаешь сельских жителей, предстает в нашем возвышенном и возвеселенном воображении как единство именно этой природы и этого человека.

Местность, воспеваемая поэтом, ему чрезвычайно благоприятствует. Он бывает охотнее всего там, где Рейн поворачивает к северу у Базеля. Ласковое небо, плодородная земля, разнообразные ландшафты, живительные воды, приветливые люди, разговорчивость, изобразительный дар, навязчивые обороты речи, шуточные поддразнивания — все это служит его изобразительному таланту.

Уже в самом первом стихотворении заключен изящный антропоморфизм. Маленькая речка по имени Визе<sup>1</sup>, возникающая из родника на горе Фельдберг<sup>2</sup> в Австрии, пред-

<sup>1</sup> То есть «Лужайка» (нем.).

<sup>2</sup> То есть «Полевая гора» (нем.).

ставлена крестьянской девушкой, которая все растет и все торопится вперед; пробежав через большую горную область, она достигает равнины и там венчается с Рейном. Подробности этого странствия описаны чрезвычайно изящно, умно и разнообразно, со все возрастающей последовательностью и совершенством.

Поднимая глаза от земли к небу, мы воспринимаем великие сияющие небесные тела в виде добрых, благожелательных, честных крестьян. Солнце-жена уходит на покой, закрывая ставни, а муж-месяц выглядывает, чтобы проверить, уснула ли уже супруга, прежде чем выпьет лишнюю рюмку; их сын — утренняя звезда просыпается раньше матери, чтобы успеть навестить свою милую.

Когда поэт изображает земных людей, которые любят друг друга, он подбавляет к стихам то приключения, как, например, в «Маленькой ведьме», то нечто романтическое, как в «Нищем». В другом случае он просто радостно сочетает их, как в «Гансе и Верене».

Он охотно описывает ремесла и домашние занятия. В стихах о довольном крестьянине, о плавильной печи, о подмастерье столяра весело представлена грубая действительность. Хуже других удались ему «Торговки на городском рынке»; предлагая горожанам сельские товары, они производят слишком серьезный текст. Мы призываем автора снова обратиться к этому предмету и сделать его достоинством по-настоящему наивной поэзии.

Особенно хорошо удаются Гёбелю описания времен года и дня. В этом ему благоприятствует отличный талант — способность подмечать и описывать особенности явлений. Он воспринимает и воссоздает не только зримые, но и слышимые, обоняемые, осязаемые впечатления, все, что может быть воспринято его чувствами.

Это присуще стихам о зиме, о январе, о летнем вечере и особенно стихотворению о воскресном утре, которое принадлежит к числу наилучших, когда-либо написанных в этом роде.

Столь же явственно ощущает поэт близость к растениям и к животным. Мать, угощая детей овсяным киселем<sup>1</sup>, рассказывает, как растет о в е с . — Это прекрасная поэтическая идиллия. Стихотворение «Аист» хотелось бы, чтобы автор переписал заново, по-иному, и включил бы в стихи только мирные мотивы. Напротив, «Паук» и «Жук» — прекрасные произведения, и нельзя не восхититься тем, как они задуманы и осуществлены.

Во всех упомянутых здесь стихотворениях очевидна постоянная нравственная целеустремленность автора; прилежание, трудолюбие, порядок, умеренность, умиротворенность для него самые желанные проявления природы; другие стихотворения хотя и более прямолинейны, однако все же с большим изяществом замысла и исполнения стремятся к нравственности, уводя от безнравственности, направлять к нравственности. К таким стихотворениям мы относим «Путеводитель», «Человек на луне», «Блуждающие огни», «Привидение на Кандерерштрассе», и о последнем можно сказать, что ничего лучше него в этом роде еще не было ни задумано, ни создано.

Отношения родителей к детям часто служат поэту для того, чтобы еще ласковей и настойчивей указывать путь к добру и справедливости, как, например, в стихотворениях: «Мать в рождественский вечер», «Вопрос», «Еще один вопрос».

Весело проведя нас по разным дорогам жизни, поэт высказывает устами крестьян и ночных сторожей возвышенные чувства, пробуждаемые мыслями о смерти, о перехождении всего земного, о вечности неба, о потусторонней жизни; при этом речь его серьезна и даже меланхолична. В стихотворениях «На могиле», «Зов сторожа», «Сторож в полночь», «Бренность» отлично изображено сумрачное настроение. В них возвышенная тема иногда словно бы уво-

<sup>1</sup> «Дети, читайте молитву, овсяный кисель на столе». (Перев. В. Жуковского.)

дит автора за пределы народной поэзии в иную сферу. Однако предметы его реального окружения используются так прекрасно, что каждый раз снова и снова чувствуешь себя возвращенным в уже знакомые пределы.

Вообще автор очень хорошо овладел природой народной поэзии, именно тем, как он то мягче, то резче, но всегда открыто высказывает стремление приносить конкретную пользу. Если более просвещенный читатель хотел бы воспринимать художественное произведение как целостное единство, с тем чтобы оно воздействовало на его внутреннюю сущность, наставляя его в высшем смысле, то люди, находящиеся на более низкой ступени культурного развития, требуют от каждого произведения, чтобы оно сразу же непосредственно могло быть практически полезным. Автор этих стихов, как нам представляется, применяет метод *fabula docet*<sup>1</sup>, чаще всего очень удачно и с большим вкусом, воплощая особенности народной поэзии так, что и взыскательный эстет не чувствует себя обойденным.

Высшее божество остается у него в глубине надзвездного мира, и, говоря о его отношении к религии, необходимо признать, что нам было очень приятно, странствуя с ним по его исконно католическому краю, не встречать на каждом шагу ни пречистой девы Марии, ни кровоточащих ран Спасителя. С ангелами поэт обращается и вовсе наилюбезнейшим образом, связывая их с человеческими судьбами и явлениями природы.

Во всех упомянутых выше произведениях он сохраняет ясный взгляд на реальную действительность, но в дальнейшем мы увидим, что он так же хорошо воспринимает главные мотивы народного сознания и народных преданий. Это драгоценное свойство отлично проявляется в двух народных сказках, которые он преобразовал в жанре идиллий.

Первая, «Карбункул», — легенда с привидениями, повествует о негодном крестьянском парне, который втянулся

<sup>1</sup> Басня учит (*латин.*).

в картежную игру и, неудержимо запутываясь в тенетах зла, сперва погубил своих близких, а потом и самого себя. Фабула и вся череда вытекающих из нее мотивов разработаны великолепно и по сути и по форме.

То же самое можно сказать и о второй сказке — «Наместник Шопфхеймский». Начинается она серьезно, исполнена зловещих предчувствий, так что можно ожидать едва ли не трагического завершения, однако потом она очень искусно устремляется к счастливому концу. По существу, это история Давида и Абигаиль в современных крестьянских одеждах, но не пародированная, а перевоплощенная.

Оба стихотворения в жанре идиллии построены как рассказы крестьян от первого лица и очень выигрывают от этого, потому что славные наивные рассказчики своими неподдельными прозаизмами и выражениями причастности создают ощущение непосредственно реальной действительности и необычайно оживляют описание.

Всем этим хорошим особенностям очень благоприятствует ласковый наивный язык. Встречается много значительных по смыслу и благозвучных слов, частью присущих именно местному наречию, частью заимствованных из французского и итальянского, есть короткие слова из одной-двух букв, сокращения, слияния, много коротких легких слогов, есть новые рифмы, что дает поэту значительно большие преимущества, чем обычно полагают. Все эти элементы с помощью удачных конструкций и живых фабул сплочены в единый стиль, который для таких целей существенно превосходит наш книжный язык.

Пусть же автор успешно продолжает двигаться по этому пути, по-новому напоминая нам о сущности поэзии. Можно только пожелать, чтобы он уделил несколько больше внимания также и внешней, технической стороне, особенно в нерифмованных стихах, с тем чтобы они становились все более совершенными и все более приятными нашему народу. Хотя и весьма желательно, чтобы вся сокровищница немецкого языка была наконец представлена во



всеобщем словаре, однако с помощью стихов и литературы практическое знакомство с языком осуществляется значительно быстрее, живее и проникновеннее.

Хотелось бы предложить автору подумать о том, что если для каждой нации важнейшим шагом на пути ее культурного развития становятся переводы иноземных произведений, то для отдельной области существенным шагом на пути культурного развития должны бы стать переводы на местное наречие произведений, написанных на общенациональном языке. Пусть автор попытается перевести достойные стихотворения с так называемого общенемецкого языка на свой верхнерейнский диалект. Ведь итальянцы переводили же Тассо на многие диалекты.

Мы не могли скрыть удовольствия, которое доставил нам этот небольшой сборник, и в заключение выражаем желание насколько возможно устранить препятствия, создаваемые своеобразным правописанием и произношением для жителей Средней и Нижней Германии, с тем чтобы вся нация могла им наслаждаться. Это достижимо разными средствами — например, если читать вслух или несколько приблизить правописание и произношение к общепринятому; если человек, наделенный вкусом, постарается переписать наиболее понравившиеся ему стихотворения, чтобы их могли прочесть его друзья, то небольшие усилия принесут ему большой успех в любом обществе.

## «ЧУДЕСНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

(1806)

Критике, по нашему мнению, вовсе не следовало бы на первых порах заниматься этим собранием: издатели составили и обработали его с такой любовью, прилежанием, вкусом и чуткостью, что соотечественникам остается только поблагодарить их — с участием, благожелательностью и сочувствием — за эти любвеобильные старания. Книжечка

эта по праву должна находиться в каждом доме, где живут люди, — на окне или под зеркалом — словом, в тех местах, куда обычно кладут псалтырь и поваренные книги, — так, чтобы ее можно было раскрыть в любую минуту хорошего или дурного настроения, всегда находя в ней что-нибудь созвучное или волнующее, хотя бы для этого и понадобилось перелистать страницу, другую.

Но больше всего этой книге подходит лежать на рояле любителя или мастера музыки, для того чтобы содержащиеся в ней песни могли с полным правом снова слиться с издавна принятыми, хорошо знакомыми мотивами или же петься на другие, подходящие мелодии, а если богу будет угодно, вызывать к жизни и новые замечательные напевы.

И если впоследствии эти песни с их оригинальным ладом и строем, переходя от уха к уху, из уст в уста, ожившие и обретшие новую прелесть, стали бы постепенно возвращаться к народу, из недр которого они до известной степени вышли, то мы могли бы сказать, что эта книжечка исполнила свое назначение, и теперь, как труд написанный и напечатанный, спокойно может снова исчезнуть, перейдя в плоть и кровь нации.

Но так как в новейшие времена, особенно в Германии, по-видимому, ничто не может существовать и оказывать влияние без того, чтобы о нем писали и опять писали, судили и рядили, то пусть же здесь и об этом собрании будет высказано несколько мыслей, которые если не увеличат и не расширят доставляемого им наслаждения, то по крайней мере не станут и умалять его.

Если есть за что воздавать честь и хвалу этому собранию, так это за то, что все его части в высшей степени разнообразны и характерны. В нем содержится больше двухсот стихотворений, возникших за три последних столетия, и все они настолько между собой разнятся по смыслу, по тону, по замыслу, по способу изложения, что не сыщешь здесь и двух песен, похожих одна на другую. Мы возьмем

на себя благодарный труд охарактеризовать их все подряд, так, как они представились нам с первого взгляда.

«Чудесный рог» (стр. 13). Много чудесного, детского, добродушного.

«Дочка султана» (15). По-христиански мягко, очаровательно.

«Тель и его дитя» (18). Справедливо и честно.

«Бабушка-змеедка» (19). Глубоко, загадочно, драматически превосходно обработано.

«Видение Исайи» (20). Варварски-величаво.

«Заклинание огня» (21). Вполне по-разбойничьи, без всякой фальши.

«Бедный толстяк» (22). Капризно, весело, задорно.

«Смерть и девушка» (24). Подобно пляске смерти, как бы резцом по дереву, достойно всяческой похвалы.

«Ночные музыканты» (29). Чудаковато, безудержно, восхитительно.

«Упрямая невеста» (30). Юмористично, несколько причудливо.

И т. д.<sup>1</sup>

Этой слишком беглой характеристикой — но как возможно сделать ее другой? — мы не думаем предвосхищать чьего-либо мнения, меньше же всего мнения тех, кто сам умеет испытывать лирический восторг и с учащенно забившимся сердцем постигает стихотворения несравненно глубже, чем это возможно при лаконической характеристике, определяющей большую или меньшую значительность произведения. А теперь да будет нам дозволено сказать еще несколько слов о достоинствах целого.

Подобные стихотворения мы с давних пор привыкли называть народными песнями, хотя они, в сущности, никогда не слагались народом или для народа, а лишь имеют в себе

<sup>1</sup> Далее следует несколько страниц столь же кратких характеристик, дающих оценку всем стихотворениям данного сборника, которые нами опущены. (*Прим. ред.*)

нечто почвенное и мощное, легко усваиваемое и культивируемое наиболее здоровой и сильной частью нации, способной к их восприятию. Эти стихотворения являются самой подлинной поэзией, которая только может существовать даже для нас, хотя мы и стоим на более высокой ступени развития. В них таится непреодолимое очарование, подобное тому, какое имеет для стариков образ юности и юношеские воспоминания. Здесь искусство в конфликте с природой, и кажется, что именно эта борьба, это становление, взаимодействие и этот порыв сообщая устремились на поиски известной цели и уже обрели ее. Подлинно поэтический гений, в чем бы он ни проявлялся, закончен в себе; пусть на его пути возникают препятствия в виде несовершенства языка, слабой внешней техники и тому подобного, он владеет высшей *внутренней* формой, а ей в конце концов подчиняется все; даже в темной и мутной стихии он творит часто не менее совершенно, чем впоследствии в ясной. Живое поэтическое восприятие ограниченного состояния вышшекает частное до, правда, имеющего известные пределы, но все же неограниченного общего, так что нам кажется, будто здесь, на маленьком пространстве, воссоздан целый мир. Требования глубокого созерцания обуславливают лаконизм; то, что в прозе казалось бы безоговорочной чепухой, представляется подлинно поэтическому восприятию необходимостью и достоинством, и даже нелепостью, коль скоро она взывает со всей серьезностью к нашим сокровенным силам, не может не побудить их к деятельности, полной неизъяснимых наслаждений.

Прибегнув к вышеприведенной характеристике отдельных вещей, мы счастливо ускользнули от их классификации, которая, быть может, удастся нам лучше в будущем, когда окажутся собранными воедино многие из этих подлинных и значительных, глубоко почвенных песен. Не скроем, однако, своего предпочтения к тем из них, в которых лирический, драматический и эпический элементы настолько переплетаются, что с первого взгляда эти песни кажутся загад-

кой, которая только позднее более или менее разрешается, чаще всего в эпиграмматической форме.

Известное: «Чьей кровию меч ты свой обагрил, Эдвард, Эдвард?» — является, особенно в оригинале, лучшим из всего, что мы знаем в этом жанре.

Нам остается только пожелать, чтобы издатели, ободренные успехом, вскоре составили еще один том из обширных запасов своего собрания и уже имеющегося печатного материала. При этом мы, разумеется, посоветуем им всячески остерегаться пустыньких напевов миннезингеров, плоскости и пошлости мейстерзингеров, а также всякой поповщины и педантизма.

Если издателям удастся осуществить и вторую часть этого собрания, надо будет попросить их отыскать такого рода песни и у других наций (их больше всего у англичан, меньше у французов, у испанцев они носят несколько иной характер, у итальянцев же почти совсем не встречаются), чтобы затем опубликовать их в оригинале, а также у уже имеющихся или же ими самими сделанных переводах.

Если мы усомнились в самом начале в компетентности критики — даже в высшем смысле этого слова — судить об этой работе, то здесь мы тем более считаем неуместным детально исследовать, насколько все, что нам преподносится в этой книге, является подлинным или же только более или менее удачно реставрированным.

Издатели прониклись духом старины в той мере, в какой это доступно человеку более позднего времени; и мы должны с благодарностью принять даже то, что нам кажется реставрированным несколько странно или составленным из разнородных частей и даже искусственно притянутым. Кто не знает, что претерпевает песня, переходя из уст в уста в народе — и притом не только среди простодушных? Почему же тот, кто ей дает последнюю редакцию, должен быть лишен права ее обрабатывать? Ведь у нас не сохранилось от прежних времен ни одной поэтической или

священной книги, кроме некоторых случайных записей писцов и переписчиков.

Но если мы и в этом смысле относимся к лежащему перед нами отпечатанному томуку с величайшей благодарностью и терпимостью, то мы тем настоятельнее хотим внушить издателям сознание необходимости содержать свой поэтический архив в чистоте и в строжайшем порядке. Бесплодно печатать решительно все, но издатели окажут значительную услугу нации, способствуя составлению летописи нашей поэзии и поэтической культуры, сделанной столь основательно, непредвзято и талантливо.

ПОРТРЕТЫ НЫНЕ ЗДРАВСТВУЮЩИХ  
БЕРЛИНСКИХ УЧЕНЫХ  
НАРЯДУ С ИХ АВТОБИОГРАФИЯМИ  
(1806)

Потребовать от ученых, чтобы они незамедлительно одарили публику краткими автобиографиями, — хорошая мысль. При этом слово «ученый» мы берем в самом широком смысле и понимаем под ним всех тех, кто посвятил себя знанию, науке и искусствам: эти люди, действующие на благо мира, сами редко отдают отчет в своих действиях. И мы желаем начинанию господина Лове успешного продолжения, тем более что первый опыт заслуживает самой искренней благодарности.

Иоганнес Мюллер рассказывает о себе самом и доверительно ведет нас по своей жизни. И почему бы историку не проделать с самим собой того же, что он делает с другими?

Одобрив начинание господина Лове, нам остается только добавить несколько замечаний, чтобы вперед были достигнуты еще лучшие результаты.

Существует два способа писания истории — один для знающих, другой для незнающих. В первом случае исходят

из предпосылки, что читателю известны до отвращения все подробности. Все внимание сосредоточено на том, как бы путем хитроумных сопоставлений и намеков напомнить читателю то, что он уже знает в виде разрозненных фактов, и дать ему представление о целом. Во втором случае мы, даже ставя перед собой задачу целостного изложения, обязаны уметь передать все частности.

Людям, которым в настоящее время более сорока или пятидесяти лет и которые захотят писать биографии, мы посоветуем второй способ изложения. Ибо теперь очень мало кто интересуется недавним прошлым: наше время настолько богато деяниями, столь переполнено устремлениями, что молодежь и люди среднего возраста вряд ли имеют понятие о том, что было тридцать или сорок лет назад. И все, что относится к тому времени, должно быть показано заново.

Не скроем, нам представляется несовершенной даже биография нашего замечательного Мюллера, и мы признаем это тем охотнее и свободнее, что еще есть время попросить его расширить и усилить все то, что он изложил (то в виде набросков, то очень содержательно и глубоко), если не для нас, то для наших потомков. Как прекрасно он использовал великое преимущество автобиографа, показав нам поименно хороших и почтенных, но в мировом масштабе — значительных людей: своих родителей, учителей, и как поистине замечательный человек не забыл о них, рисуя картины своей значительной жизни. Как замечательно обрисованы им известные, незаурядные личности! С каким удовольствием мы встречаем здесь имена Иоганна Петера Миллера, Шлёцера, Шлиффена, курфюрста Майнца! Как живо восстанавливаются в памяти образы этих людей, как ярко воссоздает их та или иная метко подмеченная черта!

И если бы наш писатель стремился к большим подробностям, в его автобиографии чаще присутствовал бы этот двойной эффект. И особенно приятно увидеть в нем центр, вокруг которого собираются люди, коих мы сами привыкли считать центром.

Но пока, нам кажется, он представил их слишком отдельно. Влияние великих мировых событий на столь восприимчивый характер показано недостаточно выпукло. О Паоли и корсиканцах вовсе не упомянуто, об американской войне упомянуто лишь постольку, поскольку она отняла у него друга, а о женевских событиях — поскольку они послужили толчком для взрыва невероятной силы. А ведь именно эти события должны бы повлиять в том возрасте на его характер! И как, должно быть, волновали они его душу!

С другой стороны, он тут не производит впечатления человека необыкновенного, влияющего на публику, на м и р, — каким он мог и обязан был себя показать, не выходя за рамки скромности. Ведь скромность нужна лишь при живом общении с людьми. В хорошем обществе, например, необходимо, чтобы и заурядный человек чувствовал себя наравне с выдающимся. Но во всяком жизнеописании необходимо правдиво отражать самого героя или его чувства, а по возможности и то и другое. Если кому не по нутру писатели, верно оценивающие себя и свой предмет, — так пусть вовсе не читает хороших книг!

Но так как наш биограф не сумел показать то огромное воздействие, которое он в свое время оказывал на публику, то и его рассказ о неудачном начале служебной карьеры в Берлине, жалкой службе в Касселе, о неуверенности бернских властей — все это нас не убеждает, и столь важное в его жизни назначение в Майнц, позднее в Вену и, наконец, в Берлин — если мы не ошибаемся — в действительности куда более явились следствием его явных признанных достоинств, чем это получается в его изложении.

Тот, кому покажется странным, что мы так поучаем мастера, пусть поймет, что мы лишь пытаемся показать трудности создания автобиографии. Мы мечтаем лишь о том, чтобы начинание господина Лове встретило поддержку, более того — чтобы подобные начинания распространились по всей трудолюбивой Германии и чтобы в частности сохранить то, что пропадает в целом. Но тем, кто будет писать



о себе, всегда следует помнить о двойной задаче: не забывать о внешних воздействиях, но и не оставлять в тени собственных заслуг. О них следует говорить с удовольствием, так же как и о светлых минутах, с ними связанных, чтобы и читателя привести в хорошее расположение духа. Ведь речь идет только об ученых и художниках — о людях, чья жизнь и деятельность проходит в безобидном кругу, чьи войны, поражения, победы, хотя и бескровные, всегда увлекательны, ибо приносят удовлетворение отдельному человеку или радость и пользу миру. Но мы чуть было не забыли о портрете, предпосланном этому столь значительному произведению. Эта пунктирная гравировка, тщательно и с большим сходством выполненная, во всем остальном все же не отличается от обычных безвкусных миниатюр и поэтому весьма уступает сильным и подлинным изображениям характера, присущим настоящему искусству.

Пожелаем же, чтобы художник, если только ему позволит размер произведения (в восьмую листа), в будущем делал лица крупнее. Пусть пропадет часть жилетов и фраков, если от этого выиграют лица. Нас также не покорило бы отсутствие под портретом различных фигурок (в данном случае — трех швейцарцев).

## НАРОДНАЯ КНИГА ПОЭЗИИ

(Ответ на предложение Нитхаммера  
создать немецкую «Национальную книгу  
как основу общего просвещения нации»)

(1808)

В статье, которая была мне любезно сообщена, первоначально речь идет о немецкой народной книге вообще, затем уже больше о сборнике художественного содержания; и под конец похоже, что имеется в виду только поэтический

сборник. Я принимаю последнее предложение с тем, чтобы включить еще и другие небольшие стихотворения, которые могли бы для него подойти.

Если бы предполагалось составить такой сборник вполне свободно, без каких-либо иных соображений, то можно представить себе две возможности: историко-генетический сборник, в котором стихи подобраны с тем, чтобы показать, как развивались определенные индивидуальности — и сами по себе и по сравнению со своими предшественниками, — насколько созрел у нас тот или иной вид поэзии, либо сборник, включающий уже только завершенные, законченные, совершенные произведения. В первом случае нельзя было бы обойтись без промежуточных средних ступеней, во втором допустимо только самое лучшее. В обоих случаях пришлось бы считаться только с внутренними обстоятельствами, и тот, кто принял бы такое определенное решение и при этом вполне владел бы материалом, мог бы работать спокойно на благо себе и другим, устремляясь ко все более возвышенной назидательности и ко все более возвышенному наслаждению.

Но если, создавая такой сборник, учитывать внешние условия — а в данном случае это народные потребности, народное образование, — то эти соображения немедленно изменятся, и все предприятие оказывается шатким и трудно исполнимым.

Говоря о народе, мы обычно подразумеваем необразованную, но способную к образованию массу людей — целую нацию, если она находится на низшей ступени культурного развития, либо определенную часть культурной нации — низшие классы народа, детей. Итак, необходимо, чтобы книга была пригодна именно для такой массы.

Но чего же эта масса требует? Чего-либо несколько более возвышенного, но все же подобного ее состоянию. Что воздействует на нее? Дельное содержание больше, чем форма. Что именно желательно в ней воспитывать? Характер, а не вкус; последний необходимо развивать из первого.

По этим трем пунктам можно было бы высказать много общих соображений; но я хочу держаться возможно ближе к заданной цели и не упускаю из виду сборник небольших, преимущественно лирических стихов, предназначенный для немцев.

Очень редко бывает так, что прекрасное вместе с тем и популярно. Но именно такие стихотворения необходимо отыскать прежде всего и положить в основу сборника. Кроме того, следует включить еще и добрые, и полезные, и поучительные.

В таком сборнике были бы вершины, которые, вероятно, превосходили бы возможность восприятия массы. На них она должна упражнять свои способности мыслить и угадывать. Масса должна приучаться уважать и чтить то недосягаемое, что она увидит над собой; тогда хотя бы некоторые личности будут увлечены и поднимутся на более высокие ступени культуры. Но кроме вершин обнаружится и нечто среднее, то есть именно то, к чему желательно приучать массу, чтобы она постепенно стала его воспринимать. А к низшему следует отнести то, что ей сразу же придется по плечу, доставит удовольствие и окажется привлекательным.

Такой сборник был бы, вероятно, построен по определенным разделам и напоминал бы протестантские псалтыри.

Начинать следовало бы с высокого и идеального: бог, бессмертие, высшие стремления и любовь; возвышенное созерцание относилось бы сюда же.

Нашли бы место и произведения, посвященные, скорее, общим понятиям, таким, как: добродетель, полезная жизнь, нравственность, благонравие, приверженность к семье и к отечеству. Но необходимо, чтобы эти стихи были не дидактичны, а задушевные, волновали сердце.

Фантазию возбуждали бы приключения, мифы, легенды и басни.

Для непосредственного удовлетворения чувств нужно представлять и собственно любовь, захватывающую и ра-

достью и мукой, наивные шутки, необычные настроения, поддразнивания и грубоватый юмор.

Не должно отсутствовать и многое другое — из того, что не охватывается упомянутыми выше разделами; все мудрое, остроумное, грациозное, приятное следует включать, не отвергая никакого предмета. Начав с оды, обращенной к богу, к солнцу, можно позволить себе кончить песнями студентов и ремесленников или даже сатирическим стихотворением. Никаких тем не нужно исключать, нужно только избегать крайностей; избегать всего отталкивающего, пошлого, наглого, похабного, сухого и сентиментального.

Следовало бы также не упускать ни одной из поэтических форм. Стихи раешников наиболее естественная для нас форма, а сонет и терцины, пожалуй, художественно наиболее высокая.

Если вспомнить, что большинство когда-либо существовавших наций — и, уж конечно, ни одна из современных наций — не вправе претендовать на абсолютную оригинальность, то и немцу не приходится стыдиться того, что ему довелось получать образование извне и учиться у иностранцев, особенно поэзии, заимствуя и содержание и формы.

Ведь это чужое добро стало нашим достоянием. Наряду с чисто самобытным нашим становится и заимствованное, будь то с помощью переводов, будь то в преобразованиях. Более того, нужно особенно подчеркивать заслуги других наций; ведь эта книга предназначена и для детей, а их именно теперь необходимо возможно раньше приучать к тому, чтобы они ценили заслуги других наций.

Книгу следует издать как один большой том, который нельзя было бы разделить на части, он должен быть самого крупного формата и напечатан четырьмя разными шрифтами — так, чтобы он уже всем внешним видом противостоял брошюрам и обычным журнальчикам.

И вообще такая книга должна импонировать уже самим объемом. Она должна быть настолько богата и по содер-

жанию и по форме, чтобы никто не мог сказать, что не заметил ее.

Я уж не говорю о других соображениях, которые возникают в данном случае, ни о тех нормах, которыми следовало бы руководствоваться редакции. Многое удастся заметить и высказать позднее, лишь после того как главное уже будет сделано, и, по мере того как будет развиваться работа, можно будет советовать более конкретно.

## ЭПОХА ФОРСИРОВАННЫХ ТАЛАНТОВ (1812)

Порождена философской. Высокие теоретические воззрения сделались яснее и распространеннее. Необходимость определенного содержания, как бы мы его ни называли: идеей или понятием, — была признана всеми; поэтому рас судок мог вмешиваться в изобретательность и, если он умело развивал объект, считать, что и действительно занимается поэзией.

Первый теоретический толчок к этому дали «Эстетические письма» Шиллера, помещенные в «Орах», и его трактат о «Наивной и сентиментальной поэзии», в критическом же, а стало быть, и в практическом плане — его рецензия о Бюргере во «Всеобщей литературной газете».

Братья Шлегели теоретизировали и критиковали в том же духе. Их учение и замыслы вышли из кантовский философии.

Таково изображение этой эпохи, поскольку речь идет о ее содержании.

Внешняя, завершающая форма выполнения была значительно облегчена благодаря усовершенствованной ритмике. Фосс, хотя его труды были вознаграждены лишь неблагодарностью, скорее, соглашался разрушить эффект, который производили в силу внутренней обаятельности его вещи, чем отказаться от своих убеждений. Как бы то ни

было, каждый со вниманием отнесся к его учению и примеру. Итак, эта новая эпоха большую выгоду для себя нашла в усовершенствованной ритмике.

Помимо этого все с великой тщательностью и добросовестностью подражали итальянским и испанским стихотворным размерам, применяя в немецком языке форму октавы, терцины и сонета.

Так были даны начало и конец поэтическому искусству, определенное содержание — разуму, а техника — вкусу; и вот тут-то и возник тот удивительный феномен, когда каждый считал возможным заполнить это промежуточное пространство и, следовательно, быть поэтом.

Философы обратили в свою пользу это заблуждение: отводя искусству столь высокое место, что даже философия оказалась поставленной ниже его, они тем более не желали лично поступаться этим привилегированным положением и утверждали, что каждый, и уж во всяком случае философ, должен уметь быть поэтом, если только этого пожелает.

Эти максимы зажигали толпу, и стихотворцы появлялись в избытке.

Даже Шиллер, обладавший подлинно поэтической натурой, дух которого сильно склонялся к рефлексии и многое, что должно бессознательно и свободно возникать у поэта, покорял мощью своих размышлений, увлек за собой множество молодых людей, которые, в сущности, могли у него научиться только его языку.

Эту огромную пропасть между избранным объектом и завершающим техническим воплощением пытались заполнить множеством различных способов.

1. Путем религиозных убеждений:

- а) христианских —  
    пиетических и католических;
- б) языческих —  
    понятием рока;
- в) романтических —  
    применяющихся в пункте а).

2. Предметами искусства и убеждениями:

- а) языческими;
- б) христианскими.

Последние возобладали; поэзия и пластическое искусство взаимно портят друг друга.

## НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР (1813)

В современной городской жизни, где человек поставлен в очень тесные рамки религией, законами, нравственностью, обычаями, привычкой, стыдливостью и т. п., театр является учреждением удивительным и в известной мере странным.

Во все времена театр раскрепощался, как скоро мог это сделать, и никогда его свобода или дерзость не бывала продолжительной. У него есть три главных противника, которые всегда пытаются его ограничить: полиция, религия и очищенный высокими моральными взглядами вкус.

Судебная полиция вскоре положила конец личностям и непристойностям на театре. Пуристы в Англии закрыли его на несколько лет совсем. Во Франции он был приручен педантством кардинала Ришелье и втиснут в нынешнюю форму, а немцы, сами того не желая, создали свою сцену по требованиям духовенства. Попробуем ниже разъяснить это утверждение.

Из грубых и тем не менее слабых, почти марионеточных начатков немецкий театр, может быть, мало-помалу в разные эпохи и выбился бы в сильные и настоящие, если бы в южной Германии, где, в сущности, была его родина, он шел спокойным путем развития; однако оказалось, что первый шаг не к улучшению, а так называемому исправлению был сделан в северной Германии людьми безвкусицами и не способными ни к какому творчеству. Готшед, правда, еще встречал сопротивление. Пресловутое послание Роста показывает, что многие умники весьма охотно смотрели

на сцену, даже тогда, когда там черт знает что творилось. Однако Лейпциг был городом с очень строгой протестантской моралью и Готшед уже поставил свое переводческое дело так широко, что мог некоторое время удовлетворительно обеспечивать сцену. А отчего бы и не довольствоваться на немецкой сцене, даже и в слабом подражании, тем, что одобряют французы и англичане!

И вот в эти годы, когда мелкотравчатый вкус пытался укротить немецкого актера и изгнать привилегированных комиков с подмостков, на севере гамбургские священники и суперинтенданты начали затевать войну против театра вообще. Уже прежде возникал вопрос, имеет ли право христианин ходить в театр; и люди набожные сами не были между собой согласны в том, причислять ли сцену к вещам безразличным (адиафорическим) или же к таким, которые следует полностью отвергнуть. В Гамбурге, однако, спор пошел преимущественно о том, в какой мере само духовенство может посещать театр; из этого вскоре был сделан вывод, что не приличествующее пастырю не может быть вполне полезно пастве.

К сожалению, этот спор, который велся обеими сторонами весьма оживленно, вынудил любителей сцены выдать это заведение, служащее, по сути дела, лишь высоким чувствам, за сугубо нравственное. Они утверждали, что театр может поучать и исправлять, а посему приносить непосредственную пользу государству и обществу. Сами сочинители, славные смелые люди из мещанского сословия, удовлетворялись этим и пошли трудиться для этой цели с немецкой честностью и прямою рассудка, не замечая, что они всего лишь следуют за готшедовской посредственностью и, сами того не желая и не ведая, повторяют ее на разные лады.

И еще третье повлияло потом на длительную и, может быть, навеки нерушимую посредственность немецкого театра. Это непрерывная череда трех актеров, которые, будучи людьми ценимыми, не могли и на театре отказаться



от чувства собственного достоинства, а посему в большей или меньшей мере тянули драматическое искусство в сторону нравственного, пристойного, одобренного и, по крайней мере с виду, благого. Экгофу, Шредеру и Иффланду тенденция эпохи даже помогла, им, кто спал и видел во всеобщем уравнинии и равенстве сословий и занятий всечеловеческую ценность.

На сцене взяли верх сентиментальность, достоинство мудрой старости и человеческого рассудка, посредничество благородных отцов и мудрецов. Кто не помнит «Торговца укусом», «Философа, который сам того не знает», «Честного преступника» и многих других родственных им пьес?

Частности, на которые повлияли в разные эпохи упомянутые люди, мы затронем в своем месте. Здесь же довольно будет указать на общее.

Если в последнее время почти единогласно жалуются и признают, что немецкого театра нет, с чем мы отнюдь не соглашаемся, то можно было бы менее парадоксальным образом из того, что происходило до сих пор, вывести с величайшею, как нам думается, вероятностью, что немецкого театра не будет и быть не может.

## О НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ

(1815)

В эпоху, когда немецкий театр как один из прекраснейших видов национальной деятельности из прискорбной ограниченности и захирения вновь тянется к свободе и жизни, благомыслящие директоры порываются не только потихоньку и настойчиво возглавлять отдельное предприятие, но и влиять в целом путем широких публикаций. Писатели, ак-

теры, дирекция и публика будут все больше сталкиваться меж собой и на радостях не забудут, чего достигли предки.

Национальная сцена может основываться лишь на репертуаре, который включает в себе старые пьесы. Да будет нижеследующее принято благожелательно и придаст сочинителю духу выступать и в дальнейшем с подобными высказываниями.

#### НАМЕРЕНИЕ ШИЛЛЕРА И ЧТО ИЗ ЭТОГО СЛЕДУЕТ

Когда милости двора, благосклонность общества и любезность друзей побудили блаженной памяти Шиллера сменить пребывание в Иене на жительство в Веймаре и отказаться от уединенности, которой он себя до сих пор единственно посвящал, то он, особенно имея в виду веймарскую сцену, решил направить острое и неуклонное внимание на ее спектакли.

И такое ограничение поэту было нужно.

Его исключительный ум смолоду искал вышей и глубин, сила воображения и поэтическая деятельность уводили его во все стороны, и, сколь страстно он притом ни действовал, от его острого взгляда в дальнейшем все-таки не могло ускользнуть, что эти качества на театральном поприще неизбежно сбили бы его с пути.

В Иене его друзья были свидетелями того, с какою настойчивостью и решительной целеустремленностью он занимался «Валленштейном». Эта все больше расширяющаяся для его гения тема ставилась им, сочеталась и выполнялась на самые разные лады, пока наконец он не увидел, что вынужден разделить пьесу на три части, как она и появилась в печати. И даже впоследствии он не переставал вносить изменения, чтобы главные моменты действовали концентрированно. Следствием же этого было, что «Смерть Валленштейна» давали на всех сценах и чаще, а «Лагерь» и «Пикколомини» — не везде и реже.

«Дон Карлос» был уже раньше сокращен для сцены, и кто сопоставит эту пьесу, как она и теперь еще играется, с первым печатным изданием, тот признает, что у Шиллера, с какою бы свободой он ни приступал к выполнению своих замыслов, при позднейшей редакции его сочинений для театральных целей хватало духу и убежденности строго и прямо-таки безжалостно обходиться с ними.

Все главные моменты должны были здесь предстать зрению и слуху за определенный отрезок времени. Всем прочим он жертвовал — и все-таки никогда не мог уложиться в положенные три часа.

«Разбойники», «Коварство и любовь», «Фиеско» — произведения гениальной юности, недовольной и не терпевшей тягот строгого воспитания, — на представлениях, которых настойчиво требовали, особенно юношество и широкая публика, претерпели кое-какое изменение. Касательно всех их Шиллер раздумывал, нельзя ли их подогнать под более возвышенный вкус, который он выработал в себе сам. Он бился над этим сам с собою долгие бессонные ночи, а потом вечерами в оживленном кругу друзей искал нелицеприятного и обстоятельного совета.

Если бы некий скорописец сохранил нам эти совещания, то мы имели бы замечательный образец производительной критики. Тем приятнее будет людям понимающим узнать, как Шиллер сам высказывался о задуманном и начатом «Дмитрии», каковой документ творческого самоисследования сохранился нам в приложении к его сочинениям.

Однако трех вышеупомянутых пьес не захотели касаться, ибо неприятное здесь слишком тесно срослось с содержанием и формой, и пьесы должно было, следовательно, передать на авось будущему в том виде, как они когда-то родились из его могучего ума.

В столь зрелые годы Шиллер побывал на ряде театральных представлений, и его деятельный, учитывающий обстоятельства ум, охватывая все это в целом, пришел к мысли, что то, что можно было сделать со своими собственными

сочинениями, можно было бы сделать и с чужими; и вот он набросал план, как немецкому театру, в то время как живые авторы продолжали работать на потребу дня, сохранить и прежние достижения.

Занимательный сюжет, признанное содержание таких произведений должно было приблизить к форме, которая отчасти соответствовала бы сценическим требованиям вообще, а отчасти смыслу и духу современности. Из этих соображений возникло у него намерение планомерно употреблять часы отдыха, остававшиеся от собственных трудов, на беседы с единомыслящими друзьями, дабы обработать имеющиеся изрядные пьесы и издать «Немецкий театр» как для читателя, который с новой стороны познакомился бы с известными ему пьесами, так и для многочисленных сцен Германии, которые тогда были бы в силах подвести без большого труда старинную основу под нередко легковесные изделия дня.

Но чтобы немецкий театр мог стать на истинно немецкую почву, Шиллер намеревался прежде всего обработать «Битву Арминия» Клопштока. Но стоило только взяться за пьесу, как она с первого же взгляда возбудила некоторое сомнение. Вообще Шиллер судил очень либерально, но одновременно вольно и строго. Идеальные требования, которые Шиллер по своей натуре вынужден был предъявлять, здесь не были удовлетворены, и пьеса вскоре была отложена. Критике с ее нынешней точки зрения не нужно и намека, чтобы раскрыть причины такого решения.

К трудам Лессинга у Шиллера было совсем особое отношение; в сущности говоря, он их не любил, а «Эмилия Галотти» была ему прямо-таки противна; однако эта трагедия, как и «Минна фон Барнхельм», была взята в репертуар. Потом он обратился к «Натану Мудрому», и после его редакции, в которой он допускал соучастие ценителей искусства, пьеса ставится еще и поныне и прдержится долго, ибо всегда найдутся толковые актеры, которые будут чувствовать, что роль Натана им по плечу. И пусть

знакомое повествование, удачно представленное на подмостках, напоминает на вечные времена немецкой публике, что ее дело не только смотреть, но также слушать и внимать. И пусть выраженное в пьесе божественное чувство терпимости и милосердия пребудет для нации дорогим и священным.

Наличие блестящего Иффланда (1796) дало возможность так сократить «Эгмонта», как и теперь еще у нас и в некоторых иных местах дают эту пьесу.

Что и Шиллер в своей редакции действовал свирепо, в том убеждаешься, сравнивая нижеследующий порядок сцен с напечатанной пьесой. Публике не очень-то нравится, к примеру, отсутствие правительницы, и все-таки Шиллер провел работу с такою последовательностью, что до сих пор не решились ввести правительницу вновь, ибо тогда в нынешний вид пьесы вкрались бы некоторые несообразности.

## ЭГМОНТ

### Действие первое

Стрельба из самострелов на широкой площади. По случаю того, что один из Эгмонтовых людей становится благодаря лучшему выстрелу королем стрелков, пьют как его здоровье, так и здоровье господ, начинается беседа о делах общественных, а равно и о характерах высокопоставленных и августейших лиц. Обнаруживаются настроения народа. Приходят другие горожане; толкуют о возникших беспорядках. К ним присоединяется некий адвокат, который начинает говорить о привилегиях народа. Отсюда возникает раздор и потасовка. Появляется Эгмонт, утихомиривает людей и угрожает смутьянам.

### Действие второе

Эгмонт и его тайный писец, при докладах которого раскрывается либеральный, вольный, смелый образ мыслей героя. Вслед за тем принц Оранский пытается, но тщетно

внушить своему другу осторожность, а поскольку ходят слухи о прибытии герцога Альбы, уговорить его на бегство; и снова тщетно.

#### Действие третье

Горожане в страхе от предстоящего. Смутьян предрекает судьбу Эгмонта. Появляется испанская стража, народ как ветром сдувает.

В мещанском покойчике мы видим Клару, погруженную в мысли о своей любви к Эгмонту. Она пытается отказать своему поклоннику Бракенбургу; продолжает думать радостно и горько о своем отношении к Эгмонту. Тот входит, и тут уж идет сплошь милованье.

#### Действие четвертое

Дворец. Характер Альбы раскрывается в принимаемых им мерах. Его внебрачный сын Фердинанд, которого привлекает личность Эгмонта, получает приказание, дабы причуался к жестокостям, взять его под арест. Эгмонт и Альба беседуют меж собой, первый открыто, второй сдержанно, но и подстрекающе. Эгмонта берут под арест. Бракенбург в сумерках на улице. Клара хочет поднять горожан на освобождение Эгмонта, те боязливо удаляются. Бракенбург наедине с Klarой, пытается успокоить ее, но тщетно.

#### Действие пятое

Клара одна у себя в комнате. Бракенбург приносит весть о том, что готовится казнь Эгмонта. Клара принимает яд, Бракенбург удаляется, лампа гаснет, указывая на кончину Клары.

Тюрьма. Эгмонт один. Ему оглашают смертный приговор. Сцена с Фердинандом, его юным другом. Эгмонт, один, засыпает. Появление Клары в открывшейся глубине сцены. Барабанный бой будит Эгмонта; он следует за стражей, точно командир.

Касательно последнего явления Клары мнения разделились: Шиллер был против него, автор же за него. Согласно желанию местной публики явление это нельзя опускать.

Поскольку мы ведем настоящее рассмотрение не хронологически, а имея в виду другие стороны дела, преимущественно автора и редактора, то обратимся к «Стелле», которая равным образом обязана Шиллеру своим появлением на театре. Поскольку пьеса уже сама по себе протекает равномерно и спокойно, он не тронул ее ни в одной из частей и лишь кое-где сократил диалог, особенно там, где он переходил, пожалуй, из драматического в идиллическое и элегическое. Ведь если в пьесе может происходить слишком много, так может быть и наговорено слишком много чувствительного. И тут Шиллер не прельщался каким-нибудь приятным местом, а вычеркивал его. В очень хорошем актерском составе пьеса была впервые дана 15 января 1806 года и сразу же повторена. Однако по внимательном рассмотрении начались разговоры о том, что по нашим нравам, которые целиком и полностью основаны на единобрачии, отношение мужчины к двум женщинам, особенно как оно показано здесь, нельзя уладить и посему всецело расценивается как трагедия. Оттого-то бесплодной оказалась попытка разумной Цецилии примирить разногласия. Пьеса взяла трагический поворот и окончилась на такой лад, что чувство было удовлетворено, а сочувствие усилилось. В настоящее время роли в пьесе полностью распределены как нельзя лучше, и она имела поэтому в последний раз непреложный успех.

Но театрам, которые собирались бы представить эту пьесу, от такой общей гарантии не было бы никакого проку, а посему мы добавляем нужные замечания о частностях.

За роль Фернандо охотно возьмется любой не слишком молодой человек, который играет героев и первых любовников, и будет пытаться изобразить с нарастающим на-

пряжением то мучительное смятение, в котором он окажется.

Распределить женские роли уже затруднительнее. Их пять, и все они со тщательно выписанными оттенками характеров. Актриса, которая возьмет на себя роль Стеллы, должна представить нам не единственно лишь нерушимую привязанность, горячую любовь и пылкую восторженность, она должна передать нам свои чувства, увлечь нас за собою.

Цецилия вскоре сбрасывает первоначально слабую и подавленную внешность и предстает нам во всем блеске как героиня свободной души и ума.

Люция должна изобразить характер, который свободно сложился в уютной жизни, не чувствует оказываемого на нее внешнего нажима и даже отталкивает его. Притом ни следа любопытства или самоненятия проявиться не должно.

Почтмейстерша отнюдь не сварливая старуха, а молодая, веселая, подвижная вдовушка, которая только и хочет что выйти замуж, чтобы ее лучше слушались.

Аннушка. Желательно, чтобы она была маленькая девочка; в устах ребенка, когда он говорит отчетливо, выступает яснее решимость того, что он должен сказать.

Если можно создать такую градацию фигур, то трагедия не преминет оказать свое действие.

Первый акт, изображающий внешнюю жизнь, нужно разучить отменно хорошо, и даже незначительнейшие действия должны изобличать некоторую художественную сноровку; равно как и дважды звучащий почтовый рожок должен по канонам искусства оказывать приятное воздействие.

Никоим образом нельзя также поручать роль управляющего заурядному актеру, но должно пригласить актера отменного, играющего роли благородных отцов, оказать тут дружескую услугу.

Если подумать о невероятных выгодах композитора, который может все свои желания и помыслы обозначить сотнями слов и знаков в партитуре и сделать их понятными любому исполнителю, то простишь и драматическому пи-



сателю, если он жаждет увлечь дирекцию и режиссера до глубины души тем, что он считает насущно необходимым для успеха своего труда.

«Каприз влюбленного» попал на сцену в марте 1805 года, как раз когда этому произведению исполнилось сорок лет. Здесь все зависит от роли Эгле. Если найдется искусная актриса, которая выразит характер полностью, то за пьесу можно поручиться, что смотреть ее станут охотно. Одна из наших милых и привлекательных актрис, которая уехала в Бреславль, привезла ее в тамошний театр. Некий остроумец ухватил смысл характера и сочинил в угоду этой особе несколько пьес. «Каприз» идет и ныне в Берлине.

Здесь надо сделать одно замечание, которое, если учесть его, может принести выгоду дирекциям.

Если исследовать досконально, отчего некоторые пьесы, которым нельзя отказать в известных достоинствах, или вообще не появляются на театре, или если некоторое время и создавали хорошее впечатление, но все равно мало-помалу исчезают, то окажется, что причина тому не в пьесе и не в публике, а в том, что утрачивается незаменимая личность актера. А посему почтем за благо не откладывать пьесы в сторону или вычеркивать их из репертуара. Надобно непременно иметь их в виду, даже если и годами не бывает возможности их давать. Если придет пора, когда для них найдется полностью состав актеров, то благое воздействие их не замедлит сказаться.

Так, например, немецкий театр претерпел бы великую перемену, если бы появилась такая фигура, как знаменитая Зейлер с истинным талантом, сложившимся в соответствии с нашим временем: тотчас же бы воскресли из гроба Медея, Семирамида, Клеопатра, Агриппина и другие героини, которые кажутся колоссальными; другие роли рядом с ними пришлось бы переделать. Представим себе такой фигурой Орсину, и «Эмилия Галотти» будет совсем иной пьесой; с принца спадет вина, как только увидят, что его подавляет такая могучая властная фигура.

Обратимся теперь к «Совиновным». Что у этой пьесы есть некие театральные достоинства, явствует также из того, что она появилась в ту пору, когда немецкие актеры еще боялись ритма и рифмы, и, переведенная прозой, была представлена на сцене, где, правда, не смогла удержаться, ибо у нее пропал главный элемент — размер и рифма.

Ныне же, когда и то и другое стало актерам привычнее, можно было отважиться и на эту попытку. Она попала на сцену вместе с «Капризом влюбленного» в марте 1805 года. Шиллер помогал спектаклям советами, но не дождался до сентября того же года, когда мы выступили с «Загадкой», которая имела большой успех, но автор, который долгое время желал оставаться неизвестным, впоследствии, однако, издал продолжение, — обе пьесы вкупе друг друга дополняют.

Ведь не следует упускать возможности ставить кряду на немецкой сцене, где и без того довольно пестроты, пьесы с подобным смыслом и звучанием, чтобы по крайней мере предоставить некоторую свободу различным видам драматических произведений.

«Ифигения» — не без сокращений — пошла на веймарской сцене уже в 1802 году, а «Тассо» — после долгой и медленной подготовки — лишь в 1807 году. Обе пьесы держатся в репертуаре благодаря отменнейшей полностью подходящим для своих ролей актерам и актрисам.

Напоследок поговорим о появившемся на сцене впервые в сентябре 1804 года «Гёце фон Берлихинген».

Хотя Шиллер и не захотел взять на себя новую обработку пьесы, но все же преданно сотрудничал в этом и сумел смелыми своими решениями помочь кое-где автору в сокращениях и помогал ему словом и делом с самого начала и до первого представления. Поскольку пьеса исполняется лишь в немногих театрах, то стоит, пожалуй, рассказать здесь вкратце о ходе действия и указать, в общем, на те принципы, которые обусловили также данную редакцию...

Максимы прежних редакций были повторно применены и здесь. Уменьшено было число сцен с переносом действия, стало больше простора для развития характеров, уплотнилось то, что подлежало изображению, и со многими жертвами пьеса приблизилась к истинно театральной форме. Но отчего же и в этой форме она не получила распространения на немецкой сцене — об этом попробуем потолковать в дальнейшем, поскольку мы не уклоняемся дать отчет о спросе на театральные пьесы нескольких немецких авторов, их трактовании и пребывании на сцене.

Если бы эти высказывания встретили благожелательный прием, то мы готовы высказаться об иностранных пьесах, какие имели место на веймарской сцене. Таковыми были греческие и гречизирующие, французские, английские, итальянские и испанские пьесы. Далее, пьесы Теренциевы и Плавтовы, где применяются маски.

Нужнее всего было бы, пожалуй, высказаться о Шекспире и побороть предрассудок, что произведения этого исключительного человека нужно представить на немецком театре во всей широте и полноте. Это ложное требование вытеснило старые Шредеровы переделки и помешало созданию новых.

Нужно основательно, но громко, изо всей силы заявить, что в этом случае, как и в некоторых прочих, читателю нужно отделять себя от зрителя и слушателя; у каждого есть свои права, и никто не должен ущемлять чужие.

## ШЕКСПИР И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА

(1813—1816)

О Шекспире сказано так много, что трудно к этому что-нибудь добавить. Но таково уже свойство духа — держаться в беспрестанном напряжении. На этот раз я хочу рассмотреть Шекспира не только с одной стороны, а сначала как поэта вообще, затем в сравнении с другими поэтами,

древними и новейшими, и, наконец, как собственно театрального поэта. Я попытаюсь пояснить, как влияло на нас подражание его манере и какое влияние эта манера вообще способна оказывать. Мое согласие с уже сказанным о нем раньше я дам понять разве тем, что повторю иные старые суждения, несогласие же выражу коротко и позитивно, не вдаваясь в лишние споры и словопрения. Здесь, следовательно, речь будет идти о первом из этих пунктов.

### ШЕКСПИР КАК ПОЭТ ВООБЩЕ

Наивысшее, чего может достичь человек, это осознание своих собственных убеждений и мыслей, познание самого себя, которое ведет к познанию духа и мыслей других.

И вот имеются люди с прирожденной естественной склонностью ко всему этому, которые к тому же посредством опыта культивируют эту склонность для практических целей. Отсюда возникает способность извлекать из мира и житейских дел известную *пользу* — в высшем смысле этого слова. С подобной склонностью рождается и поэт, но он культивирует ее не для непосредственных земных целей, а для высшей, духовной и всеобщей цели. Если мы считаем Шекспира одним из величайших поэтов, мы тем самым признаем, что мало кто познал мир так, как он его познал, мало кто из высказавших свое внутреннее видение сумел в большей степени возвысить читателя до осознания мира. Мир становится для нас совершенно прозрачным, мы внезапно оказываемся поверенными добродетели и порока, величия, мелочности, благородства, низости — и все это благодаря простейшим средствам. Спросим мы об этих средствах, и нам покажется, что Шекспир работает для наших глаз. Но это не так. Произведения Шекспира не для телесных очей. Я попытаюсь пояснить эту мысль.

Пусть зрение считается яснейшим посредствующим чувством. Но внутреннее чувство все же яснее, а наиболее быстро и верно до него доходит слово, ибо только оно по-

настоящему плодоносно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздействовать. Шекспир же безусловно взывает к нашему *внутреннему чувству*; а оно оживляет мир образов в нашем воображении. Так возникает *совершенное воздействие*, в котором мы не умеем отдавать себе отчета, ибо здесь-то и кроется начало иллюзии, будто бы все происходит у нас на глазах. Но если точнее разобраться в произведениях Шекспира, то окажется, что в них одушевленное слово преобладает над чувственным действием.

В его пьесах происходит то, что легко себе вообразить, более того, что легче вообразить, чем увидеть. Дух отца в Гамлете, макбетовские ведьмы, многие жестокие видения приобретают силу лишь благодаря нашей фантазии, а разнообразные мелкие промежуточные сцены только на нее и рассчитаны. Все эти вещи в чтении легко и естественно проходят мимо нас, тогда как на сцене кажутся тягостными, мешающими, даже отталкивающими.

Шекспир воздействует живым словом, а оно лучше всего передается в чтении; слушатель не отвлекается удачным или неудачным изображением. Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира. Так лучше всего следить за суровыми нитями, из которых он тклет события. Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставлять нас в неизвестности или в сомнениях. В этом заговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; и в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Все, что веет в воздухе, когда свершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит

на свет, свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни, и сами не знаем каким образом.

Шекспир приобщается к мировому духу: как и тот, он проникает мир, от обоих ничего не скрыто. Но если удел мирового духа — хранить тайну *до*, а иногда и *после* свершения дела, то назначение поэта — разбалтывать ее *до срока* или в крайнем случае делать нас ее поверенными *во время* деяния. Порочный властелин, человек благомыслящий и ограниченный, увлеченный страстями или холодный наблюдатель, — все они как на ладони преподносят нам свое сердце, часто даже вопреки правдоподобию, каждый словоохотлив и красноречив. Довольно! Тайна должна быть раскрыта, хотя бы камням пришлось возвестить о ней. Даже неодоушевленное здесь поспешает на помощь, даже второстепенное соучаствует: стихии, земные, морские и небесные явления, гром и молния, дикие звери поднимают свой голос, порой как бы аллегорически, но всегда как прямые соучастники.

Но и цивилизованный мир должен здесь поступиться своими сокровищами; искусства и науки, ремесла и промыслы — все приносит свои дары. Шекспировские пьесы — это огромная, оживленная ярмарка, и этим богатством он обязан своему отечеству.

Повсюду у него мы видим Англию, омытую морями, затянутаю облаками и туманом, несущую свою деятельность во все концы света. Поэт живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно породило и во что подчас вырождалось. И, быть может, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи. Никто не относится к материальному костюму с большим пренебрежением, чем он; но ему была отлично знакома внутренняя одежда человека, а перед нею — все равны. Говорят, что он превосходно изображал римлян, я этого не нахожу — все они чистокровные англичане, но, конечно, они *люди*, люди до мозга костей, а таким под стать и римская тога. Если

перенестись на эту точку зрения, то его анахронизмы покажутся достойными всяческих похвал; ибо, пожалуй, как раз погрешности против внешнего костюма и делают его произведения столь жизненными.

Так ограничимся же этими немногими словами, которыми отнюдь не исчерпываются заслуги Шекспира. Его друзья и почитатели сумеют добавить к сему еще многое. Мы же позволим себе здесь еще одно замечание: трудно найти поэта, в каждом отдельном произведении которого заложена *своя*, через все проходящая идея, как мы это видим в вещах Шекспира.

Так, через всего «Кориолана» проходит идея гнева на то, что народные массы не признают преимущества лучших. Так, в «Цезаре» все сводится к той мысли, что и лучшие люди не хотят допустить, чтобы верховная власть находилась в руках одного человека, ибо ошибочно полагают, что могут действовать сообща. Так, «Антоний и Клеопатра» тысячью языков говорит о том, что наслаждение и дело несовместимы. И в этом смысле при дальнейших исследованиях Шекспира нам пришлось бы все чаще ему удивляться.

#### ШЕКСПИР В СРАВНЕНИИ С ПОЭТАМИ ДРЕВНИМИ И НОВЕЙШИМИ

Интерес, оживляющий великий дух Шекспира, заложен в пределах действительного мира: ибо если пророчества и безумие, сны, предчувствия, чудесные знамения, феи и гномы, призраки, чудовища и волшебники и составляют магический элемент, в нужную минуту появляющийся в его пьесах, то эти призрачные образы все же отнюдь не являются их главными ингредиентами. Нет, великой основой его произведений служит правда и сама жизнь; потому-то все им написанное и кажется столь подлинным и сильным. Ведь уже признано, что он принадлежит не столько к поэтам нового мира, которых мы зовем романтиками, сколько к поэтам наивным, так как его достоинство — как раз в вос-

произведении современной ему эпохи, с романтической же тоской он соприкасается чуть заметно, одним только краем своего существа. Невзирая на это, он при ближайшем рассмотрении все же оказывается поэтом нового времени, отделенным громадной пропастью от древних, и притом не в силу внешней формы, о которой здесь нет и речи, а по всему сокровенному, глубочайшему смыслу своих произведений.

Прежде всего я хочу заметить, что отнюдь не намерен пользоваться приводимой ниже терминологией как чем-то исчерпывающим и окончательным: скорее, тут налицо попытка, не добавляя к уже известным антитезам новой, тем не менее указать, что она неотъемлемо содержится в них.

Антитезы же эти следующие:

античное — новейшее

наивное — сентиментальное

языческое — христианское

героическое — романтическое

реальное — идеальное

необходимость — свобода

долг — воление.

Величайшие и в то же время обыкновеннейшие муки, которые испытывает человек, проистекают из свойственного каждому разлада между долженствованием и волением, и далее — между долженствованием и совершением, волением и совершением; этот разлад и без того часто приводит человека в замешательство во время его жизненного пути.

Ничтожное замешательство, вызываемое пустым заблуждением, которое может быть разрешено неожиданно и безболезненно, дает повод к смехотворным положениям. И, напротив, высшая степень замешательства, неразрешимого или неразрешенного, создает трагические моменты.

В древних произведениях преобладает конфликт между долженствованием и совершением, в новейших — между волением и совершением. Попробуем временно поставить



это разительное отличие в ряд с другими антитезами и посмотрим, что из этого выйдет. В обе отмеченные нами эпохи преобладает, как я сказал выше, то одна, то другая сторона. Но так как долженствование и воление не могут быть радикально отделены друг от друга в человеке, то мы находим оба этих элемента и в том и в другом случае, даже если один будет преобладать, а другой занимать лишь второстепенное место.

Долженствование возложено на человека, долг — орешек, который нелегко разгрызть: воление же человек сам возлагает на себя, а воля — его царство на небесах. Постоянное долженствование обременительно, невозможность совершения ужасна, воление радостно, твердая же воля дарует утешение даже при невозможности совершить.

Попробуем взглянуть на карточную игру как на своего рода поэтическое творчество. И ее составляют оба этих элемента. Форма игры в соединении со случаем заступает здесь место долженствования как раз в том смысле, в каком древние понимали рок; воление в соединении со способностями игрока ему противодействует. Поэтому игру в вист я назвал бы античной. Форма этой игры ограничивает случайность и даже самое воление. Имея дело с определенными партнерами и противниками, а также с картами, которые мне попались, я должен управлять целым рядом случайностей, не имея возможности их избежать. В ломбере и тому подобных играх происходит как раз противоположное. Здесь для воления и отваги открыто немало дверей, я могу ренонсировать, по-разному пользоваться доставшимися мне картами, могу наполовину или совсем снести ненужные, могу извлечь, прибегая к искусственным ходам, наибольшую выгоду из самых скверных карт. Поэтому такого рода игры сходятся с образом мыслей и поэзией новейшего времени.

Древняя трагедия построена на неизбежном долженствовании, которое только ускоряется и обостряется противодействующей ему волей. Здесь — средоточие всех ужасов

оракула; и в этой сфере надо всем непревзойденно царит Эдип. Несколько мягче выражено долженствование как обязанность в Антигоне — и сколь различные формы оно здесь принимает! Но всякое долженствование деспотично: исходит ли оно от разума в качестве закона нравственного или гражданского или от природы в качестве законов становления, роста и увядания, жизни и смерти. Все это заставляет нас содрогаться, и мы забываем о том, что оно направлено на благо целого. Воление же, напротив, свободно и споспешествует отдельным личностям. Поэтому воление льстиво, и оно неизбежно должно было овладеть людьми, как только они его познали. Оно — божество новейшего времени; преданные ему, мы страшимся всего, что ему противостоит. И здесь причина того, что наше искусство и наш образ мыслей навеки останутся отделенными от античного. Долженствование делает трагедию великой и мощной, воление — слабой и мелкой.

Этот последний путь привел к возникновению так называемой драмы, в которой гигантское долженствование растворяется в волении. Но так как эта подмена идет на помощь нашей слабости, то мы чувствуем известную растроганность, когда после мучительного ожидания под конец получаем жалкое утешение.

Когда я вновь обращаюсь после всех этих предварительных высказываний к Шекспиру, у меня невольно зарождается желание, чтобы читатель сам занялся сравнениями и сопоставлениями. Шекспир в этом смысле выступает как совершенно особое явление, мощно связующее старое и новое. В его вещах долженствование и воление всегда во что бы то ни стало стремятся к равновесию; оба яро схватываются, но всегда так, что воление остается в накладе.

Никто, пожалуй, великолепнее его не изобразил первое великое воссоединение долженствования с волением в характере отдельного человека. Каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, *долженствует*; она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рас-

сматриваемая как личность *человека*, изъявляет волю, не ограничена и вызывает ко всеобщему. Здесь уже возникает внутренний конфликт, и его-то и ставит на первое место Шекспир.

Но вот к нему присоединяется внешний, который часто обостряется еще тем, что несостоятельное воление возвышается обстоятельствами до неизбежного долженствования. Эту максиму я уже раньше доказывал на примере Гамлета, но она встречается у Шекспира повторно. Так Гамлет по вине духа отца, Макбет по вине ведьм, Гекаты и верховной ведьмы — своей жены, Брут по вине друзей — попадают в переплет событий, которые сильнее их; даже в «Кориолане» можно найти нечто подобное. Впрочем, хватит об этом, воление, превосходящие силы индивидуума, — порождение нового времени. Но благодаря тому, что подобное воление возникает у Шекспира не изнутри, а порождается внешними обстоятельствами, оно сходствует с долженствованием и приближается к античному. Ибо все герои древней поэзии хотят только возможного, и таким образом устанавливается прекрасное равновесие между волением, долженствованием и совершением. Однако их долженствование выявляется слишком резко и лишено для нас притягательной силы, хотя мы и восхищаемся им. Необходимость, исключаящая — частично или окончательно — свободу воли, несовместима с нашими убеждениями; и к этому приблизился Шекспир на своем пути; ибо, делая необходимость нравственной, он тем самым воссоединяет — нам на радость и изумление — мир древний и новый.

Если возможно что-нибудь перенять от Шекспира, то нам следовало бы изучить в его школе именно этот пункт. Вместо того чтобы превозносить выше меры нашу романтику, которую, впрочем, нельзя ни хулить, ни отрицать, вместо того чтобы односторонне придерживаться ее, тем самым искажая и уродуя ее сильную, здоровую и мощную сторону, нам следовало бы попытаться примирить это кажущееся непримиримым противоречие. Тем более что великий и

единственный мастер, которого мы так высоко ценим и часто восхваляем, сами не зная почему, уже совершил это чудо. Правда, у него было то преимущество, что он пришел в самый момент жатвы, что он имел возможность действовать в ожившей, протестантской стране, где на время смолкло ханжеское безумие и где человек, подобно Шекспиру, подлинно верующий в благость природы, мог свободно развивать свою чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-либо определенной религией.

Предыдущее было написано летом 1813 года. Не будем здесь обсуждать или критиковать его, а только напомним о том, что было сказано выше: настоящая статья является как бы попыткой показать, как отдельные поэты, каждый на свой лад, стремились согласовать и разрешить это огромное, принимающее столь различные образы противоречие. Много говорить об этом было бы тем более излишне, что за истекшее время этот вопрос привлекал к себе всестороннее внимание и теперь существует целый ряд превосходных его истолкований. Прежде всего я здесь имею в виду весьма ценное исследование Блюмнера «Об идее рока в трагедиях Эсхила» и прекрасную рецензию на этот труд в приложениях к «Иенской литературной газете». Поэтому я немедленно перейду к третьему пункту, непосредственно относящемуся к немецкому театру и к тому решению, которое принял Шиллер, желая предначертать его грядущие пути.

#### ШЕКСПИР КАК ДРАМАТУРГ

Когда друзья и любители искусства хотят радостно насладиться каким-нибудь произведением, они принимают его целиком и проникаются тем единством, которое сообщил ему его создатель. Но тот, кто хочет теоретически обсуждать подобные творения и высказывать о них свое мнение, а следовательно, учить и поучать, тому вменяется в

обязанность и расчленение. Нам кажется, что мы выполнили эту обязанность, рассмотрев Шекспира сначала как поэта вообще, а затем сравнив его с древними и новейшими поэтами. Теперь мы думаем завершить нашу задачу, рассмотрев его еще и как драматурга.

Имя и заслуги Шекспира принадлежат истории поэтического искусства, и было бы несправедливо по отношению ко всем драматургам старого и нового времени видеть всю его заслугу только в деятельности его на поприще театра.

Общепризнанный талант может использовать свои способности и в достаточной мере проблематично. Не все, что делает превосходный мастер, сделано превосходно. Так, Шекспир, неотъемлемо принадлежащий истории поэзии, в истории театра участвует только случайно. Если на первом поприще ему можно безусловно воздать все почести, то на втором нужно принять во внимание те условия, к которым он применялся, и отнюдь не расценивать их в качестве добродетелей или образцов для подражания.

Мы различаем родственные виды поэзии, которые, однако, часто сливаются при живой обработке материала: эпос, диалог, драма, театральная пьеса друг от друга отличны. Эпос должен изустно передаваться толпе кем-нибудь одним; диалог — это разговор в замкнутом кругу лиц, который разве только доходит до слуха толпы; драма — это разговор, связанный с действием, даже тогда, когда она разыгрывается лишь перед воображением; театральная пьеса объединяет все эти три вида, поскольку они обращаются к зрению и воспринимаются при наличии определенных условий места действия и действующих лиц.

Произведения Шекспира в *этом смысле* принадлежат к наиболее драматичным; своей манерой выворачивает наружу внутреннюю жизнь он, как никто, захватывает читателя; требования сцены кажутся ему не стоящими внимания, он приспособливает их к себе, и вместе с ним (разумеется, в духовном смысле) приспособливает их к себе и чита-

тель. Вместе с ним мы перескакиваем с одной местности в другую; наше воображение восполняет все промежуточные действия, которые он выпускает, и мы даже благодарны ему за то, что он возбуждает столь благородными средствами наши духовные силы. Тем, что он преподносит нам все в театральной форме, он облегчает работу воображения, ибо мы лучше знакомы с «подмостками, изображающими мир», чем с самим миром. И даже о самом необычайном из того, что мы читаем или слышим, мы думаем, что оно все же когда-нибудь сможет там, наверху, развернуться перед нашими глазами; отсюда — часто, правда, столь неудачные — переработки излюбленных романов в пьесы.

Но, по существу, театрально лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное. Что Шекспир умел достигать и этой вершины, явствует из такой сцены, как та, в которой сын и наследник забирает у смертельно больного, задремавшего короля лежавшую рядом с ним корону, надевает ее и величаво удаляется. Но это только отдельные моменты, отдельные рассыпанные драгоценности, перемежающиеся столь многими нетеатральными положениями. Весь образ действия Шекспира противоречит самой сущности сцены. Его великий талант — талант *эпитоматора*. А так как поэт всегда является *эпитоматором природы*, то нам и здесь приходится признать великую заслугу Шекспира; мы только отрицаем, и это к его чести, что сцена была достойным поприщем для его гения. В то же время узость сцены призывает его к известному самоограничению. При этом он не выбирает, подобно другим поэтам, особых сюжетов для каждой отдельной работы, а ставит в центр пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю вселенную.

Вокруг одной идеи стягивает он старую и новую историю и бывает рад воспользоваться любой хроникой, которой часто придерживается почти дословно. Не так добро-

совестно поступает он с новеллами, о чем свидетельствует «Гамлет». «Ромео и Юлия» ближе к первоисточнику; но в ней он почти совершенно разрушает трагическое содержание новеллы, вводя две комические фигуры, Меркуцио и кормилицу, которых, по всей вероятности, играли два излюбленных актера, причем мужчиной исполнялась, по-видимому, и роль кормилицы. Ближе всмотревшись в скупое построение пьесы, мы видим, что эти два образа и все, что с ними соприкасается, выступают в качестве фигур шутовской интермедии, которая нам теперь при нашей любви к последовательности и единству показалась бы невыносимой.

Но всего более удивительным кажется Шекспир, когда он редактирует и перекраивает уже существующие пьесы. Мы можем себе это уяснить на примере «Короля Джона» и «Лира», ибо старейшие варианты обеих пьес еще сохранились. Однако и в этих случаях он опять-таки больше *поэт вообще, чем поэт театральный*.

Но да будет нам дозволено подойти теперь к разрешению этой загадки. Несвершенство английских театральных подмостков обрисовали нам многие весьма сведущие люди. Там нет и следа тех требований натуральности, с которыми мы постепенно срослись благодаря нашей усовершенствованной театральной технике, а также искусству перспективы и костюма, и с которой нам трудно порвать, чтобы, вернувшись к детской поре первых начинаний, вновь очутиться перед подмостками, на которых мало что можно увидеть, где все только «означает», где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покои короля и не удивляется, что трубач всегда трубит на одном и том же месте. Кто в настоящее время согласится на что-либо подобное? При таких условиях пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, только рассказанными несколькими лицами, которые, для того чтобы произвести большее впечатление, характерно замаскировывались и по мере надобности двигались взад и вперед, приходили

и удалялись, всецело предоставляя воображению зрителя переносить на пустую сцену то рай, то королевский замок.

И разве великая заслуга Шредера как постановщика Шекспира не заключается как раз в том, что он сделался эпитоматором эпитоматора? Шредер придерживался только наиболее впечатляющего, попросту отбрасывая все остальное, притом иногда и существеннейшее, если ему казалось, что оно разобьет впечатление — перед лицом его нации и его времени. Мы можем только согласиться с теми, которые говорят, что, опустив первую сцену «Короля Лира», Шредер тем самым зачеркнул весь характер пьесы, и все же прав он и здесь, ибо король Лир ведет себя в этой сцене до того нелепо, что уже невозможно — в дальнейшем — всецело осудить его дочерей. Старик вызывает сожаление, но не сочувствие, а Шредер хочет возбудить именно сочувствие к нему и вместе с тем отвращение к его, правда, недостойным, но все же не безусловно виновным дочерям.

В старой пьесе, которую редактировал Шредер, эта сцена в дальнейшем ходе действия вызывает ряд очаровательных впечатлений. Лир спасается бегством во Францию, дочь и зять, следуя романтической прихоти, переодетые, предпринимают нечто вроде увеселительной поездки к морю и там встречают старика, который не узнает их. Здесь становится сладостным все то, что великий трагический гений Шекспира сделал для нас столь горьким. Сравнить эти две вещи не перестанет доставлять удовольствие вдумчивому любителю искусства.

Но вот уже много лет, как в Германию прокралось предрассудочное мнение, что Шекспира следует ставить на немецкой сцене слово в слово, хотя бы от этого задыхались и актеры и зрители. Поводом для этого послужил превосходный и тонкий перевод Шекспира; и все же эти опыты везде потерпели неудачу. Неоднократные и добросовестнейшие усилия Веймарского театра являются лучшим



доказательством моей мысли. Кто хочет увидеть на сцене пьесу Шекспира, должен вновь обратиться к переделке Шредера. Но как ни бессмысленны разговоры о том, что при постановке шекспировских пьес нельзя опускать ни одной буквы, нам вновь и вновь приходится их слышать. И если поборники этого мнения одержат верх, то через несколько лет Шекспир окажется вытесненным с немецкой сцены, что, впрочем, не будет большой бедой, так как каждый читающий его про себя или в обществе тем ярче почувствует чистое наслаждение.

Делая со своей стороны попытку поставить Шекспира в духе, изложенном нами выше, мы приспособили для Веймарского театра «Ромео и Джульетту». Принципы, по которым это было сделано, мы разъясним в ближайшее время, и тогда, быть может, станет ясным, почему и эта редакция, осуществление которой не представляет никаких трудностей и рассчитано только на точность исполнения и соответствие с требованиями искусства, все же не привилась на немецкой сцене. Другой опыт в том же роде уже находится накануне завершения, и здесь, быть может, подготавливается нечто ценное и для будущего, ибо не всегда же повторные усилия рассчитаны на сегодняшний день.

## ОБОРОТЫ РЕЧИ, КОТОРЫХ ПИСАТЕЛЬ ИЗБЕГАЕТ, ПРЕДОСТАВЛЯЯ, ОДНАКО, ЧИТАТЕЛЮ ВКЛЮЧАТЬ ИХ ПО ЖЕЛАНИЮ

(1817)

Однако — В известной мере — В некоей мере — Чуть ли не — Приблизительно — Едва — Почти — Вряд ли — Не имеет значения — По меньшей мере — Полагаю — Мне кажется — Не отрицаю — Вероятно — По моему разумению — Если угодно — Насколько мне известно — Сколько припоминаю — Если мне верно сообщили — Не откажусь, если

оговорюсь заранее — Как мне представляется — Некий род — За исключением — Без сомнения — Хочется сказать — Можно сказать — Как говорится — А почему бы и не признать — Как я бы это назвал — Говоря по-теперешнему — Если я не путаю времени — Как-нибудь. — Где-то — В ту пору — Иначе — Скажу немного — Как мне говорили — Не надобно думать — Как водится — Как легко можно себе представить — Согласитесь сами — Допустим — С позволения сказать — Позвольте — Да простят мне — Откровенно говоря — Говоря без околичностей — Прямо-таки — Называя вещи своими именами — Прошу простить за грубость.

Вышеозначенная коллекция, которая может дать повод как к шутливым, так и серьезным замечаниям, была собрана еще в те счастливые годы, когда с нами жил и творил Фихте. Этот крепкий, решительный человек мог впадать в ярость, если подобные уставные фразы вставляли в устную или даже письменную речь. Было время, когда он вел ожесточенную войну против слова «в известной мере». Это дало повод призадуматься над тем, откуда эти вежливые, предупредительные, тотчас же устраняющие любое возражение слушателя и читателя лстивые слова ведут свое происхождение. Пусть такой род эвфемизмов сохранится на будущее, ибо в нынешнее время каждый писатель слишком убежден в собственном мнении, чтобы пользоваться столь смиренными речениями.

## НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

(1817)

Иные юные поклонники искусств, прочитавши первую статью второй тетради и обнаружив, что в ней не самым лучшим образом говорится о древнем христианском искусстве, не могли удержаться от вопроса: какого направления мыслей придерживались веймарские поклонники искусств

в 1797 году, когда вышел в свет «Монах», осуждали ли они тогда новое направление в немецком искусстве? На этот вопрос нельзя ответить иначе как утвердительно.

Прямодушные молодые умы восприняли это откровение отнюдь не равнодушно, сочли делом чести вмешаться и осудить тот факт, что рачительных художников, особенно тех, с кем они были более тесно связаны, не предостерегли вовремя от подкрадывавшегося зла. На это можно многое возразить. Бесплезно, если не опасно тут отрицать, удерживать, противодействовать, ибо когда юные, горячие умы следуют за всеобщим направлением времени и начинают небезуспешно творить согласно своей натуре, их очень трудно, а порой и невозможно убедить в том, что на этом пути их, как и многих других, ожидают опасности и потери. Поэтому мы молча присматривались к этому направлению и ю , — к тому, как оно мало-помалу развивалось. Но мы не вполне бездействовали; мы пытались наглядно подтвердить нашу точку зрения. Неопровержимое свидетельство тому — семилетняя продолжительность веймарских художественных выставок, на которых мы считали своим долгом показывать лишь то, что было нам известно из греческой поэзии или по крайней мере ей близко, и это, возможно, на несколько лет замедлило развитие нового болезненного направления, хоть под конец в пору стало опасаться, как бы и нас не затянуло его течение. И так как все эти проблемы занимали умы, на повестку дня встал вопрос о немецком языке — стали задумываться над тем, все ли тут обстоит благополучно, хотя прямо о том высказаться ни у кого не стало ни охоты, ни полномочий. Продолжившаяся дискуссия вызвала известное брожение умов, и, для того чтобы через двадцать лет, пусть и на том свете, избежать упреков, мы решились высказаться о немецком языке, о том хорошем и плохом, что он ныне претерпевает. К счастью, нам в руки попала статья, которую мы рекомендуем всем нашим читателям, дабы чужими устами было высказано то, что думаем мы сами.

«О становлении немецкого языка со вниманием к новейшим исследованиям» — так называется статья в третьем выпуске восьмого тома «Немезиды». Мы премного обязаны автору, освободившему нас от обязанности высказать собственные мысли на этот предмет. Он предостерегает (и мы сами поступили бы точно так же) от непоправимого вреда, который можно нанести нации, исходя даже из самых лучших и добрых намерений, если повести ее по ложному пути, а именно таково нынешнее положение с нашим языком. Так как мы готовы подписаться под всеми его высказываниями, то мы и воздерживаемся от дальнейших объяснений, заметим только, что он истинный немец, честный и порядочный, каким только и хочется видеть молодого человека. Это покажет и докажет короткое о нем сообщение.

Карл Рукштуль родился в кантоне Люцерн в семье знатных родителей и первые уроки получил на своей родине. Юношей он поступил в Гейдельбергский университет и в убеждении, что источник подлинных знаний можно найти только у древних, посвятил себя главным образом филологическим изысканиям.

Пожелав принести пользу отечеству на поприще воспитательском, он, чтобы подготовиться к тому, на некоторое время заступил должность преподавателя древних языков в кантональной школе в Арау.

Но когда весной 1815 года спокойствие нашей части света было вновь нарушено, он последовал благородному порыву и принял личное участие в борьбе на правой стороне добровольцем, отправившись на службу в прусскую армию, с которой и дошел победоносно до Парижа. Но и с оружием в руках он не забывал о своей науке и, будучи ли в Париже, воротившись ли в Германию, он повсюду встречался с учеными. Ныне он живет в Берлине, стремясь еще больше совершенствовать свое образование. Здесь-то он и написал рекомендуемую нами статью.

Желаем ему, чтобы он и впредь продолжал передавать свои взгляды публике. Он создаст много хорошего, тем

более что не выступает противником достойнейших мужей, творящих в этой области, по, по его же собственным словам, идет с ними рядом, делая им порой дружеские замечания.

Так как эту статью должны прочесть и одобрить многие немцы, мы желали бы, чтобы в скором времени последовал отдельный ее оттиск, от которого мы ждем многого.

Свободный взгляд на мир, который немцы постепенно утрачивают, весьма бы упрочился, когда бы молодой ученый задался целью оценить по достоинству подвиг поистине поэтический, который в течение трех столетий вершат немецкие поэты, создавая поэзию на латинском языке. Тогда ясно стало бы, что немец остается верен себе, даже говоря на чужом языке; достаточно вспомнить об Иоганнесе Секундусе и о Бальде.

Этот почетный труд мог бы взять на себя господин Пасков — переводчик Секундуса. Одновременно он бы мог обратить внимание и на то, как другие культурные народы той эпохи, когда латинский язык был языком мировым, писали на нем и общались между собой способом, который ныне уходит в прошлое.

К несчастью, мы забываем, что и на родном языке часто пишут так, словно он — иностранный. Это, однако же, тоже можно понять: когда на протяжении целой эпохи много пишут на каком-то языке и выдающиеся таланты его средствами преподносят нам целый мир живых чувств и судеб, тогда содержание эпохи, да и сам язык полностью себя исчерпывают и любая посредственность может легко воспользоваться наличествующими средствами и превращает их в ходячие фразы.

Всю историю литературы, как и мировую историю, нередко пронизывают на первый взгляд незначительные усилия, которые, однако, благодаря их настойчивости и постоянству оказывают на литературу значительное воздействие. Поэтому очень ко времени явилась бы коротенькая

статья, которая бы нам наглядно показала, как в течение сорока лет умные и музыкально одаренные люди снабжали французские и итальянские оперы немецкими текстами, и в том их значительная, хоть и незаметная заслуга. Наш лирический театр достиг невероятных высот, мы видели на наших сценах превосходнейшие образцы французской лирической драмы, не прошли мимо нас и итальянские оперы, а немецкие оперы, созданные немецкими мастерами, улаждают ум и в течение долгих лет волнуют сердца. Благодаря этому вкус и понимание проникли в среду публики, а лирическая поэзия с каждым годом приобретала то неопределимое преимущество, что становилась все более напевной, притом не утрачивая глубины. Со всех сторон звучали религиозные, патриотические, застольные и любовные песни, а у нашей серьезной музыки была тысяча возможностей для применения ее неисчерпаемых средств. Но кто бы мог подумать, что первый толчок ко всему этому дал ныне совершенно позабытый театральный директор Маршан, перенеся к нам из Франции лукавую молочницу и неповоротливых охотников, а затем красавицу с добродушным чудовищем, оживив наш театр приятной музыкой Гретри и оказав ему неопределимое благодеяние; ибо с тех пор началась непрерывная история развития немецкой оперы. Возможно, кто-нибудь из сотрудников «Музыкальной газеты», который помнит те времена, как их живой свидетель, будет в силах дать нам сжатый их обзор, из которого бы явствовало, что нет для немца ничего более нелепого, как вообразить, будто он пользуется лишь своими собственными запасами, и забывать о том, как много он за последние пятьдесят лет задолжал чужим народам, перед коими и до сих пор он в неоплатном долгу.

Но лучше бы теперь об этом помолчать. Придет время, и немец спросит, каким это путем удалось его предкам довести язык до столь высокой степени самобытности, которой сейчас он может гордиться.

Мы охотно соглашаемся с тем, что любой немец может добиться самой высокой образованности, пользуясь лишь средствами своего родного языка и без всякой чужеземной помощи. Этим мы обязаны многосторонним усилиям прошлого столетия, принесшим пользу всему нашему народу, но особенно среднему сословию в лучшем смысле этого слова.

К этому сословию относятся жители маленьких городов, красиво расположенных и зажиточных, которых Германия насчитывает столь много, разные служащие и торговцы, фабриканты, а особенно жены их и дочери, деревенские священники, поскольку они — воспитатели. Все эти лица, живущие хотя и в скромных, но все же вполне удовлетворительных условиях, способствующих развитию нравственности, — все они в жизненных заботах и заботах воспитания обходятся средствами родного языка.

Однако ни для кого, кто мало-мальски знает свет, не остается в тайне, что жизнь в сферах высших требует более совершенного владения языком.

Очищать и вместе обогащать родной язык — дело выдающихся умов. Очищение без обогащения — занятие для бездарных.

Ведь ничего нет удобней, как, забыв о содержании, следить за способом выражения. Мыслящий человек лепит словесный материал, не заботясь о том, из каких он состоит элементов, бездарному же легко говорить чисто, поскольку ему сказать нечего. Как же ему почувствовать, какой жалкий суррогат он употребляет вместо слова значительного — ведь это слово никогда не было для него живым, ибо он над ним не задумывался. Существует много способов очищения и обогащения, которые должны сочетаться, чтобы язык развивался как живой организм. Поэзия и страстная речь — единственные источники живой жизни языка, и если силой своего стремления они и увлекают за собой мусор, то в конце концов он осядет и поверх него потечет чистая волна.

## ЭПОХИ ДУХОВНОГО РАЗВИТИЯ (1817)

Древнейшие эпохи в жизни мира, отдельных наций и отдельных людей тождественны. Сперва все охвачено глухой пустотой, но дух уже витает над тем, что подвижно и сформировано. И пока большинство людей изумленно, пугливо озираются вокруг, озабоченные лишь тем, как удовлетворить самые необходимые потребности, разум более одаренного проникает в великие явления мира, замечает события и, полный предчувствий, говорит обо всем существующем так, словно бы оно только сейчас возникло. Поэтому в древнейшие времена нераздельным единством были: созерцание, философия, наименование явлений природы и поэзия.

Мир становится радостнее, сумрачные стихии проясняются, проступают из хаоса, и человек обращается к ним, чтобы овладеть ими по-иному. Свежее, здоровое чувственное мировосприятие приветливо озирается вокруг и в прошлом и в настоящем видит только себе подобных. Старым именам оно дает новые образы-воплощения, антропоморфизует, олицетворяет и неодушевленное и отмершее и наделяет своими собственными чертами все существа. Так живет и творит народная вера, которая часто даже легкомысленно освобождается от всего непостижимого, что еще осталось от прежней первобытной эпохи. Расцветают владения поэзии, и настоящим поэтом оказывается лишь тот, кто обладает народной верой или способен ее усвоить. Отличительная черта этой эпохи — свободное, деятельное, серьезное и благородное чувственное мировосприятие, возвышенное силой воображения.

Но человек не знает границ в стремлении себя облагородить, не при всех обстоятельствах его удовлетворяют ясные пределы бытия; и поэтому он устремляется обратно к тайне, ищет более высоких источников для видимого мира. И так же как поэзия творит дриад и гамадриад, ко-



торыми распоряжаются некие более высокие боги, так теология создает демонов, которых она располагает, подчиняя друг другу, пока наконец не представляет их всех зависимыми от одного бога. Эту эпоху мы вправе были бы назвать священной, она в высшем смысле подвластна разуму, однако она не может долго сохраняться в чистоте; вынужденная на потребу себе приспособливать народную веру, однако не будучи поэзией, ибо и самое чудесное она просто высказывает, приписывая ему объективную действительность, она в конце концов возбуждает подозрения разума. А разум, достигая наибольшей энергии и чистоты, почитает первобытные начала, радуется поэтичной народной вере и ценит природную потребность человека в признании верховного существа над собой. Но только разумный стремится к тому, чтобы все мыслимое обрело ясность и чтобы даже самые таинственные явления можно было обозреть и осмыслить. Ни в коем разе поэтому не отвергается ни народная, ни церковная вера, но за каждой из них предполагается нечто постижимое, достойное похвалы, полезное, отыскивается значение, особенное преобразуется во всеобщее, из всего национального, провинциального и даже индивидуального выводится нечто свойственное человечеству вообще. Этой эпохе нельзя отказать в благородных, чистых, разумных стремлениях, однако в целом она больше удовлетворяет отдельных одаренных людей, чем народы.

Потому что, когда такое мировосприятие уже распространилось, тогда сразу же наступила последняя эпоха, которую мы вправе называть прозаической, ибо она не столько стремится гуманизировать содержание предыдущих эпох, с тем чтобы усвоить его чистым человеческим разумом и для повседневного употребления, сколько принижает древность до будничной заурядности и полностью разрушает древнейшие чувства, народную и церковную веру, и даже ту веру разума, которая за необычайным явлением предполагает некое полезное соотношение сил.

Эта эпоха не может продлиться долго. Человеческие потребности, возбужденные мировыми событиями, движутся порывисто назад, перескакивая через руководство разума, перемешивая народную веру с церковной и с первобытными верованиями, то там, то здесь цепляясь за традиции, погружаясь в тайны, заменяя поэзию сказками и возводя их в символы веры. Вместо того чтобы разумно поучать и спокойно воздействовать, произвольно рассеивают во все стороны и зерна и плевелы; нет больше центральной точки, привлекающей взоры, каждый выступает как учитель и вождь и выдает свою совершенную глупость за всеобъемлющее совершенство.

Так разрушается ценность любой тайны, даже народная вера лишается святости; те свойства, которые раньше естественно развивались в разных направлениях, теперь противоборствуют друг другу как враждебные стихии; так снова возникает хаотическая неразбериха, — но это уже не первоначальный плодотворный, живородящий хаос, а отмирающий, переходящий в тление, в распад, из которого даже божественный дух не мог бы снова сотворить достойный его мир.

*Первичные начала,*

глубокомысленно рассмотренные, удачно поименованные

поэзия	народная вера	деятельно	воображение
теология	идеальное возвышение	священно	разум
философия	разъясняющее суждение	умно	рассудок
Проза	растворение в повседневности	обыденно	чувственность
смешение, противоборство, распад.			

## СВЯЩЕННЫЕ ВОЛХВЫ

Рукопись на латинском языке XV века

(1820)

Посвящение относится к епископу и его капитулу, по всей видимости, из Кёльна. Во введении сказано: хоть святыи мощи трех волхвов и перенесены на Запад, о житье-бытье их еще кое-что осталось в памяти жителей Востока из того, что нам неведомо. Все, что сохранилось там благодаря живым свидетельствам и преданию, — перешло в разные книги и во славу божью и пресвятой девы все вместе собрано в этой книге.

История начинается с исхода сыновей Израиля из Египта. Их победы и завоевания изумляют мир, и даже индусы обращают на них внимание. Они устанавливают на самой высокой горе — Ваус дозоры, чтобы в случае вражеского нападения (днем с помощью дыма, ночью с помощью огня) передавать сигналы, повторяемые со всех остальных гор. Вскоре поступает сообщение: Валаам — вовсе никакой не волшебник, а просто пророк, вроде Иова, — предсказал: звезда взойдет из Иакова и скипетр из Израиля. Родится герой, который победит весь мир и над ним воцарится. Этому обрадовались и стар и млад, ибо давно уж не было у них сильного правителя. Приспособленье на горе Ваус делается настоящей обсерваторией, нанимаются деятельные умы, которые денно и ночью наблюдают небо, чтобы, как только обнаружат редкую звезду, доложить о ней условным сигналом. Для этого у них были благоприятные возможности — ибо, учитывая восточное расположение, высоту горы и чистоту атмосферы, можно было заметить звезду, которая западнее и с мест более низменных осталась бы незамеченной. Это столь солидное устройство сохранилось до позднейших времен, и благородных мужей горы Ваус очень уважали и почитали в эпоху крестовых походов. Так зародилась наша летопись.

Когда в 1200 году великолепный город Акко достиг наивысшего расцвета и в него съехались князья, бароны, дворяне, представители монашеских орденов, торговые люди и любопытные всех наций, о нем узнали в Индии. И вот некий индийский князь из рода Ваус поехал в Акко, куда привез с собой бесценные богатства, в том числе и золотую, всю унизанную бриллиантами корону. На макушке ее было изображение креста, на нем — халдейские буквы и звезда, по образу и подобию той, которая явилась волхвам. Эта диадема, по преданию, принадлежала королю Мельхиору Нубийскому и обладала чудодейственной силой: она излечивала от падучей и освежала дряхлые умы. Позднее она попала в руки храмовников, сумевших извлечь из нее немалую выгоду, и, к большой печали местных жителей, исчезла, когда распался орден.

Но тот самый князь с горы Ваус привез с собой из Индии книги, написанные по-еврейски и по-халдейски, о жизни и деяниях священных волхвов. В Акко эти книги перевели на галльский язык, и они хранились у правителей, князей и в иных местах. Из подобных писаний и составлена книга.

Рассказ опять-таки начинается с пророчества Валаама, и прослеживает путь звезды, и отображает надежды, возлагаемые на нее патриархами и пророками. Тем временем астрономы горы Ваус терпеливо ведут свои наблюдения в течение столетий.

Наконец бог пожалел грешный мир. Время пришло. Римский царь издает приказ. Иосиф и Мария прибывают в Вифлеем. Они поселяются в убогой пещере, предназначенной под хлев. Этот рассказ — сама прелесть. Рождается Христос, о чем сообщается пастухам. Восходит заповеданная звезда и останавливается недвижно над горой Ваус, днем соперничая с солнцем и даже побеждая его яркостью своих чудесных, то туда, то сюда светящих лучей. Все это сопровождается прочими чудесами.

Народы взволнованы, но больше всех — три мудрых волхва. Сперва Мельхиор, царь первой Индии, то есть Ну-

бии и других описываемых царств, затем Балтазар — царь второй Индии, то есть Гондолии, Савы и прочих территорий, потом Каспар, царь третьей Индии, властитель Тарса и большого острова Эгрискулла, где ныне похоронен св. Фома. Все они собираются в путь с огромной свитой и войском, ничего не зная друг о друге. Люди страшатся этого похода. Ибо звезда ведет их странным путем. Горы и долины, болота и пустыни выравниваются перед ними. Без пищи и воды все они достигают на тринадцатый день Иудеи. Мельхиор и Балтазар и, наконец, Каспар с разных сторон достигают горы Кальварии. Надвигается туман, звезда исчезает, и все в растерянности. Наконец небо проясняется, они с радостью находят и узнают друг друга, рассказывают свои истории и приключения и, хотя говорят на разных языках, прекрасно понимают друг друга, предвосхищая грядущий праздник Троицы. Будучи поблизости от Иерусалима, они считают благоразумным посетить царя Ирода. Ученые сообщают ему, что в Вифлееме родился ребенок. Снова восходит звезда, она горит и светится ярче прежнего. Повстречавшиеся волхвам пастухи сообщают им подробности о ребенке и месте его пребывания. Подчеркивается значение и важность этой встречи. Ибо пастухи означают первых язычников, которые впоследствии обратятся ко Христу. Самые бедные из близлежащих мест, самые богатые из далеких краев встретились тут, и первые объясняют вторым истинный путь ко спасению. Волхвы облачаются в роскошные одежды, впереди шествует звезда и ведет их через весь Вифлеем по длинной, похожей на базар улице; наконец она останавливается над подворьем и пещерой, какие в гористом Вифлееме обычно используются под хлеб. Блеск звезды усиливается, озаряя тьму флуоресцирующим блеском. Пещера напоминает горящую печь.

Следует прелестное описание младенца, матери и всей обстановки. Волхвы с благоговением передают дары. Мельхиор — золото, Балтазар — ладан, Каспар — мирру, дары

простые, взятые ими с собой при спуске с горы. Ибо на верблюдах они привезли бесценные богатства. Ни больше ни меньше как все богатства Александра, великого властителя Востока, включая богатства, которые царица Савская положила к ногам Соломона, а покоритель мира похитил. Среди всех этих драгоценностей самое ценное — яблоко из чистого золота. Оно тоже принадлежало монарху, который любил держать его в руках как знак всевластия. Его-то и передает младенцу Мельхиор как достойную игрушку, но тот подул в него, и яблоко рассыпалось в прах.

Аудиенция закончена, и благочестивые, до сих пор соблюдавшие пост волхвы впервые едят и спят. Во сне их отговаривают от повторного посещения Ирода, и они отправляются обратно другим путем. Тринадцать дней были они на пути сюда, от Рождества Христова до Богоявления. Для обратного же пути им понадобилось два года, дабы весь мир узнал о великом чуде.

Они прибывают к горе Ваус, строят часовню в честь младенца Христа, определяют там себе могилы и отправляются каждый в свое царство.

Между тем сразу же по отъезде благородных гостей святое семейство уходит в другую пещеру. Иосифа во сне увещевают бежать в Египет. Здесь опять упоминается об индийских богатствах. Для такого случая они, разумеется, слишком тяжелы, но благодаря ловкому повороту рассказа их удается поместить в торбе приемного отца — художники никогда не забывают изобразить ее на картинах, отображающих бегство святого семейства. Пребывание в Египте служит поводом для прелестных историй о случившихся там чудесах, а также для подробных сообщений о настоящем бальзаме и других природных продуктах.

Беглецы возвращаются. О земных странствиях Христа упоминается лишь вскользь, подробнее же рассказывается о том, как он посылает в Индию святого Фому. Тот выполняет высокий долг, достигает крайнего Востока, проповедует Евангелие, побеждает идолопоклонство. Священные волх-

вы, теперь уже древние старцы, прослышав о нем, посещают его. С большой радостью он принимает их, рассказывает о жизни, страстях и славе господней. С помощью святого крещения он приводит первых язычников в лоно церкви. Он отправляется с ними к горе Ваус, у подножья которой воздвигается славный город Скулла. Святой Фома принимает там сан патриарха, а троих волхвов посвящает в архиепископы. Но поскольку они в столь преклонном возрасте не могут ждать потомства, на будущее избирается некий пресвитер, именем Иоанн, с условием, что все его потомки будут носить то же имя.

(Последние, как рассказывается вскользь, еще в 1380 году посылали послов в Рим.) Волхвы умирают, сначала Мельхиор, потом Балтазар, затем Каспар, их хоронят с высшими почестями. Но с течением времени оскверняется христианское учение, к нему примешиваются ереси, восстанавливается язычество, славные места запускаются, их оскверняют языческим идолослужением.

Под этим гнетом стонет Восток, пока Елена, мать Константина, не приезжает сюда — на самую священную землю и, осмотрев и очистив каждую пядь, берет ее в свое владение вместе с церковными и монастырскими сооружениями. Она находит неповрежденными ценнейшие реликвии, назначает главные остановки для будущих паломников к святым местам, за что ее и чтут любящие путешествовать христиане.

Не забыла она и о святых мощах трех волхвов. Она отвозит их с горы Ваус в Константинополь. Позднее их перенесут в Милан и, наконец, в 1164 году — в Кельн. Почитание их теперь распространилось на весь Запад. Но и Восток не перестает ценить их и поклоняться им, ибо даже еретики вынуждены признать их значение и святость. Затем следует подробное сообщение о многочисленных еретиках в бывших владениях трех волхвов, о нубийцах, солданцах, несторианцах, латинянах, индийцах, армянах, греках, сирийцах, георгианцах, якобитах, кофтах, маронитах, мандополах, арианах.

В связи с этим делаются некоторые исторические и географические примечания.

Далее следует краткое указание, как и где отмечать память святых. Кельн объявляется счастливым за то, что обладает такими останками, а в конце следует подробное описание первенцев веры из язычников, какими их знали в период их путешествий по земле. Данный манускрипт написан на сорока листах форматом в малый кварт из сложенных пополам полулистов.

Льняная бумага с поперечными полосами и водяным знаком в форме виноградной кисти. На каждой стороне начерчен тонко разлинованный квадрат, замыкающий текст. На нем есть линии и для неосуществленного заголовка. Шрифт исключительно ровный и тщательно выписанный, со многими повторяющимися сокращениями, без знаков препинания. Главы начинаются с большой красной буквы, внутри текста встречаются иногда буквы побольше, для отличия перечеркнутые красным сверху вниз. Рукопись в целом легко читается. Впрочем, она хорошо сохранилась, а в более позднее время в разных местах подправлена черными чернилами. На полях — неразборчивые замечания.

Некоторые признаки указывают на принадлежность ее к XV столетию. Сообщения о снятии храмовников и о других исторических событиях, определенное указание на 1380 год, когда первосвященник Иоанн будто бы направил послов в Р и м , — все это указывает на то, что, хотя мы имеем дело с копией, оригинал был написан в начале XV века.

Епископ, которому он направлен, звался Флоренцием Вулканским, епископом соборной церкви. Значит ли это, что речь идет о Кельнском соборе и назывался ли он так в те времена, как храмы в Страсбурге и других местах, еще надо выяснять. Но то, что рукопись написана в Кельне и для Кельна, явствует из содержания и из восклицания в конце ее: «О счастливый Кельн!»

Манера повествования, в котором история, предания, возможное, невероятное, выдуманное и правдивое, правдо-



подобное и действительное сплавлены в одно целое, напоминает Иоанна Монтевилльского, и хотя автор прямо не говорит о том, что он побывал в обетованной земле, все же на это указывают точные описания. Впрочем, возможно, он подробнейшим образом выспрашивал обо всем у возвратившихся паломников. Его легенд и преданий мы не находим у Монтевиллы. Все — ново, свежо и живо следует одно за другим. При этом напрашиваются следующие наблюдения. Когда какой-нибудь древний миф и основанная на нем подлинная поэзия дают достаточную пищу воображению, то самое невероятное и невозможное делается совершенно естественным, и слушатель доволен, и рапсод может смело идти еще дальше. Но в прозаическом изложении — когда имеющиеся лаконические предания пытаются разукрасить подробностями — рассказчик время от времени попадает в неловкое положение, поскольку в разработанном до деталей сюжете то и дело выступают противоречия, кои заставляют даже самого доверчивого читателя в сомнении качать головой.

Но если признать право на существование и за такого рода изложением, то можно насладиться им, как и всякой сказкой.

Данное произведение показывает, насколько воображение Палестины занимала Индия, как блуждало оно, словно по лабиринту, по этой дальней стране и как, для того чтобы показать полужнакомые лица, страны и города, оно сочиняло новые странные имена или до неузнаваемости изменяло подлинные.

Поэтому один наш остроумный друг выдвинул предположение, что гора Ваус на самом деле называлась Каус и что имелся в виду индийский Кавказ. Гималайские горы были уже хорошо известны благодаря преданиям. Под названием Эгрискулла скрыт индийский полуостров, поскольку там погребен святой Фома. Город Скулла у подножья горы Ваус, следовательно, вторая часть названия. Так ли это — покажет будущее. Менее отдаленные местности на-

званы, однако, совершенно правильно или по крайней мере очень похоже.

О великом хане, о вторжении татар в 1268 году, вследствие которого были унижены и уничтожены еретики-несторианцы, повествуется очень подробно. Те восточные народы избрали себе в вожди кузнеца, как и более древние персы. История калифов и о том, как несторианцы в конце концов призвали пресвитера Иоанна для защиты от татар, да и многое другое, колеблется между исторической правдой и выдумкой.

Из природных продуктов упоминается бальзам, а чтобы объяснить, каким образом пастухи пасут стада в декабре, говорится о разнице между горными и дольными пастбищами. Далее рассказывается о курдючных овцах Набаофа, причем имеются в виду, очевидно, овцы арабские.

Сказочней всего иссохшее дерево в татарском храме. Оно стоит за стенами и крепостями, запертыми на засовы и на замки, и охраняется вооруженными воинами. Ибо тот, кому удастся повесить щит на это дерево, станет властелином Востока, как это и случилось с великим ханом, который по этой причине неодолим. Поэтому тому, кто изучает взаимосвязь народных традиций, полезно будет поближе познакомиться с этой книжкой. Весьма похвально было бы привести то, что здесь подробно рассказывается о еретиках, в соответствие с канонической историей церкви.

В переводе на немецкий язык эта книжка непосредственно примкнула бы к народным книгам: ибо она придумана и написана для народа, и, не одолеваемый критическим зудом, он поразился бы всему, что приятно льстит воображению.

А подробности, о которых мы лишь вскользь упомянули, очень милы и весело изображены.

Надо еще заметить, что иные места опираются на картины и документы. Так, например, звезда не сверкает просто, как все звезды, но протягивает лучи попеременно в разные стороны. Такой ее обычно и рисуют художники. Если подтвердится наше мнение о том, что это произведение

было написано в первую половину XV века, значит, время его создания совпадает со временем основания собора, и тогда напрашивается вопрос — не осталось ли и каких других свидетельств словесного и изобразительного искусства, авторы коих пытались оживить поклонение святым мощам.

Но прежде спросим — известно ли было это произведение, существует ли где-нибудь оригинал и был ли он уже использован прежде, а то и напечатан?

## КЛАССИКИ И РОМАНТИКИ ИТАЛИИ В ОЖЕСТОЧЕННОЙ БОРЬБЕ (1820)

Романтика! Это слово для итальянцев звучит необычно; в Неаполе и благодатной Кампанье оно еще вовсе неизвестно; в Риме оно в ходу, во всяком случае у немецких художников; а в Ломбардии и особенно в Милане с некоторого времени привлекает большое внимание. Публика разделилась на две партии, и они воинственно противостоят друг другу. Если мы, немцы, вполне спокойно используем в нужном случае прилагательное «романтический», то в Италии определения Романтизм и Классицизм обозначают две непримиримо враждебные секты. Ввиду того что у нас этот спор — если вообще есть какой-то спор — ведется больше на практике, чем в теории, ввиду того что наших романтических поэтов и беллетристов поддерживает их окружение и у них нет недостатка ни в издателях, ни в читателях, ввиду того что мы уже давно оставили позади первые столкновения противоречий и обе стороны уже начинают достигать соглашений, мы можем спокойно наблюдать, как тот огонь, который мы зажгли, теперь полыхает за Альпами.

Милан особенно пригоден, чтобы стать ареной этой борьбы, — ведь там собралось больше литераторов и художников, чем где-либо в ином месте Италии, и при отсутствии политической борьбы они тем более увлекаются литератур-

ными схватками. Но такое движение необходимо возникало прежде всего именно в этом значительном городе главным образом еще и потому, что там благодаря близкому соседству и многообразным торговым связям есть много возможностей знакомиться с немецким языком и немецкой образованностью.

Само собой разумеется, что в Италии высоко чтима та культура, которую создают древние языки и неподражаемые творения, написанные на этих языках, и вполне закономерно, что многие хотели бы прочно оставаться именно на этой, и только на этой, почве, на которой там все воздвигается; а то, что подобная привязанность в конце концов приводит к своего рода косности и педантизму, можно было бы извинить как естественное последствие. Ведь в Италии уже в самом языке идет спор, и одна сторона твердо придерживается Данте, а также более ранних флорентийцев, на которых ссылается Круска, и решительно отказывается признавать новые слова и обороты речи, воспринимаемые молодежью из самой жизни и развития мира.

Таким взглядам и убеждениям нельзя отказать и в обоснованности и в ценности; но тот, кого занимает исключительно прошлое, подвергается опасности; в конце концов может оказаться, что он прижимает к сердцу нечто давно умершее, мумифицированное, засушенное. Но если так цепко держаться за отжившее, то именно это и вызывает революционный переворот, когда наступающее новое уже невозможно ни оттеснить, ни усмирить, так что оно отрывается от старого, не желая больше ни признавать его достоинств, ни пользоваться его преимуществами.

Если даже гениально умный человек будет стремиться к тому, чтобы вновь оживить древность, увести своих современников в дальние края и с помощью приятных изображений приблизить удаленное, он встретит большие трудности. И, напротив, легко бывает художнику, который прежде всего задумывается — а что именно любят его современники, к чему они стремятся, какая истина им приятна, какое

заблуждение им по сердцу? Но к тому же ведь он и сам современник своей эпохи, он с юности посвящен в ее суть и живет ею, его убеждения близки убеждениям века. Пусть же он просто отпустит поводья своему таланту, и можно не сомневаться, что он увлечет за собой большую часть общества.

У нас, немцев, христиански-религиозное сознание предшествовало повороту к романтике, уведившему прочь от того образования, которое мы получали сперва от древних, а затем от французов; этому повороту благоприятствовали сумрачные северные сказания о героях, и они же его усиливали; с тех пор этот образ мыслей настолько укрепился и распространился, что теперь едва ли где остался поэт, живописец или скульптор, который не предавался бы религиозным чувствам, не посвящал свое творчество подобным предметам.

Такой же ход развития принимает сейчас история поэзии и искусства Италии.

Там прославляют как практическое воплощение романтики Иоанна Торти, его поэтическое изображение страстей Христовых и его терцины о поэзии. Алессандро Манцони, автор еще не опубликованной трагедии «Карманьола», также приобрел добрую славу своими религиозными гимнами. Многообещающим теоретиком считается Гермес Висконти, написавший диалог о трех драматических единствах, статью о значении Слова «поэтическое» и заметки о стиле, которые еще не получили широкого распространения. Этого молодого человека хвалят за весьма пронизательный острый ум, совершенную ясность мыслей, глубокое изучение древних и новейших источников. Он много лет изучал философию Канта, ради этого выучил немецкий язык и усвоил образ речи кенигсбергского мудреца. Не менее серьезно изучал он и других немецких философов, а также наших выдающихся поэтов. На Висконти надеются, что именно он уладит разгоревшийся спор и выяснит недоразумения, которые с каждым днем все больше запутываются.

Своеобразным примером этого может служить примечательный случай. Монти, автор драм «Аристодем» и «Кай Грахх» и переводчик «Илиады», ревностно сражается на стороне классиков. Однако его друзья и почитатели выступают за романтическую партию, уверяют, что его лучшие произведения романтичны, и называют их именно так, что весьма раздражает и возмущает почтенного мужа, и он отказывается от обращенных к нему ложных похвал.

Но такой спор можно бы легко уладить и устранить эти противоречия, подумав о том, что каждый, кто с юности воспитывался и обучался у греков и римлян, уже никогда не станет отрицать своего в известной мере античного происхождения, а, напротив, будет всегда благодарно признавать все, чем он обязан древним наставникам, даже и тогда, когда его развившийся талант неудержимо обратится к живой современности и он, сам того не сознавая, будет завершать совсем по-новому то, что начал по-античному.

И также мы не можем отрицать воспитания, воспринятого нами из Библии — этого собрания значительных документов, которое доныне продолжает оказывать живое влияние, хотя оно столь же удалено от нас и чуждо нам, сколько и любая другая древность. То обстоятельство, что мы воспринимали Библию как нечто более близкое, определяется тем, что она воздействует на веру и высшие нравственные понятия, тогда как другие литературные памятники обращены ко вкусам и средним понятиям человечности.

Насколько возможно доброе примирение итальянских теоретиков, покажет время. Пока еще на это нет никаких видов, потому что в романтическом творчестве встречается немало такого диковинного, что многим людям и вовсе непонятно, вероятно, еще и потому, что преобладают недостатки, которые просто нельзя объяснить, но толпа справляется с тем, что все темное, пошлое, запутанное, непонятное называет романтическим; ведь и в Германии благороднейшее звание натурфилософа дерзко низвели до степени презрительной бранной клички.

Мы поступим очень благоразумно, если будем внимательно следить за этими событиями в Италии, потому что таким образом, как бы глядя в зеркала, распознаем свои собственные прошлые и нынешние дела куда лучше, чем если по-прежнему судить о себе, оставаясь в пределах нашего узкого круга. Поэтому следует, например, присмотреться к тому, что предпринимают в Милане некоторые образованные и любезные деятели, которые намерены с помощью нравственных пристойных манер сблизить между собой различные партии и направить их к истинной точке зрения. Они объявили, что будут издавать журнал, который назовут «Посредник», но уже его проспект был встречен мерзкими оскорблениями. Публика в своей достохвальной манере издевается над обоими направлениями и тем самым уничтожает настоящий порыв участия.

Во всяком случае, в ближайшее время и там большинство голосов будет в пользу романтиков, ибо они вторгаются непосредственно в жизнь, делают каждого читателя своим современником и тем самым погружают его в знакомую стихию. К тому же им помогает еще и то недоразумение, что все отечественное и самобытное причисляют к романтике, потому что романтизм ведь обращен к жизни, к нравственности и к религии, а родной язык и патриотизм необходимо представляются в высшей степени жизненными и религиозными явлениями. Поэтому когда, например, сейчас начинают делать всяческие надписи в публичных местах не на латыни, как было принято раньше, а по-итальянски, чтобы они были общепонятны, то считается, что и за это нужно благодарить романтиков. Из чего явствует, что этим понятием охватывают все, что есть в современности живого, и все, что животворно в данный миг.

Вот наглядный пример того, как определенное слово по мере частого употребления может приобрести и прямо противоположный смысл, ибо настоящий романтизм так же далек от нашей повседневности, как и Древние Греция и Рим.

Приведенная выше статья была написана уже несколько месяцев тому назад по данным, полученным из частных сообщений, и предназначалась как новинка для предыдущего выпуска этого журнала. Однако с тех пор мы познакомились уже не только с упомянутым выше «Кончилиаторе»<sup>1</sup>, но и с другими изданиями, которые мы добросовестно и прилежно исследовали, надеясь извлечь пользу и развлечение для наших читателей. Мы не знаем, писали ли на ту же тему за это время другие авторы, но полагаем, что исполним свой долг, рассказав о немногих общих наблюдениях.

Любая теория, какого бы рода она ни была, предполагает в своей основе нечто данное в опыте, что хотелось бы привести в известный порядок по возможности наилучшим образом. О любом мыслителе, от Аристотеля до Канта, необходимо сперва узнать, что именно побуждало к творчеству этого необычайного человека, прежде чем хоть как-то поймешь, почему они так усиленно трудились.

Что же касается новейших миланских журналов, то, как бы непредвзято, добросовестно и тщательно мы их ни читали, мы все же не можем ясно понять, почему и зачем это написано. Что именно возбуждает эти споры, чем они привлекают интересы, почему они все еще так живо продолжают? Сейчас, во всяком случае, мы не можем сказать об этом ничего более того, что уже сказано выше; необходимо было бы провести достаточно долгое время именно там, на местах, где эти споры ведутся, чтобы рассказать о них достаточно полно.

Большой и прекрасный город, который еще недавно мог считать себя главой всей Италии и все еще с известным удовольствием вспоминает о великих временах, хранит в своих глубинах, не говоря уже о прекрасных памятниках и строениях, столько многообразных творений живого искусства, что мы, благодушные немцы, этого даже предста-

<sup>1</sup> Кончилиаторе — «Посредник» (итал.). Название журнала.



вить себе не можем. Журналы, чтобы обосновать свои суждения о них, распределяют, подобно тому как это делают французы, но только свободней, свои материалы по отдельным рубрикам. Трагедия, комедия, опера, балет, даже декоративное искусство и гардероб — все это самостоятельные, хотя и взаимопроникающие разделы, за каждым из которых и публика и теоретик — в той мере, как ему предоставляют слово, — признают с известными ограничениями свои особые права и функции. То, что в одном разделе запрещено, в другом разрешено, то, что здесь ограничено условиями, там совершенно свободно. Однако все отзывы и суждения основываются на непосредственных наблюдениях, вызваны определенными конкретными фактами; старые и молодые, более или менее образованные люди высказываются свободно или смущенно, страстно за или против, о разнообразных общеизвестных злободневных явлениях. Из этого явствует, что во всех случаях по-настоящему участвовать в этих обсуждениях может только современник, непосредственно всему сопричастный; вероятно, современник-иностранец уже не мог бы, ибо, попадая внезапно в гущу необъяснимых для него отношений, он вряд ли сумел бы справедливо и правильно обозреть определенное мгновение, вытекающее из определенного прошлого.

С гимнами Алессандро Манцони дело обстоит по-иному. Если многообразные события текущего дня вызывают раздоры между людьми, то религия и поэзия объединяют весь мир на более глубокой, серьезной основе. Так и эти стихи, — они поразили нас, но воспринимались отнюдь не как чужеродные.

Мы с удовольствием признаем, что господин Манцони обладает настоящим поэтическим талантом; предметы и темы нам знакомы, но то, как он их воспринимает и обрабатывает, нам представляется новым и индивидуально своеобразным.

Вообще есть всего четыре гимна, которые занимают не более тридцати трех страниц и расположены в следующем

порядке: «Воскресение» — основной вывод христианской религии, самое существенное в Евангелии. «Имя Мария» — то имя, с помощью которого старшая из церквей умеет придавать высочайшее изящество всем своим традициям и поучениям. «Рождество» — утренняя заря всех надежд человеческого рода. «Страсти господни» — ночь и мрак всех земных страданий, в которые погружается на миг благодатное божество, чтобы нам принести спасение.

Эти четыре гимна, различные по выражениям, тону, стихотворным размерам, доставляют поэтическую радость. Всеми четырьмя владеет наивное сознание, но их отличает от всех подобных известная дерзость духа, сравнений и переходов, привлекая нас к тому, чтобы все ближе с ними знакомиться. Автор предстает христианином без мечтаний, католиком без ханжества, набожным человеком без фанатизма. Но, разумеется, поэт не может быть совсем уж свободен от стремления проповедовать, обращать в свою веру. У Манцони это стремление приятным образом направлено на детей Израиля, которых он дружелюбно упрекает в том, что, хотя дева Мария происходит из их рода, но только они одни не хотят поклоняться этой королеве, у ног которой лежит весь мир.

Эти стихи свидетельствуют, что, как бы часто ни использовалась тема и как бы долго — хотя бы столетия — ни работал язык, но они каждый раз опять предстают свежими и новыми, едва к ним обращается, за них берется свежий молодой дух.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНДИИ (1821?)

Было бы величайшей неблагодарностью, если бы мы забыли о тех индийских поэтических произведениях, которые восхищают нас уже тем, как они пробиваются к счастливой естественности, преодолевая сопротивление самой туманной

из всех философий и самой чудовищной из религий, но восприняв и от той и от другой все, что могло благоприятствовать внутренней глубине и внешнему достоинству поэзии.

Прежде всего назовем «Сакунталу»; мы с восхищением погружаемся в нее уже на протяжении многих лет. Женственная чистота, невинное послушание, забывчивость, присущая мужам, материнская отрешенность, отец и мать, соединенные с н о м , — все эти самые естественные явления поэтически возвышаются до тех сфер, в которых творятся чудеса, и, словно благодатные облака, витают между небом и землей, а самые обычные явления природы предстают, разграниченные богами и отпрысками богов. То же происходит и в «Гита-Говинда»; самое необычайное может быть представлено лишь потому, что в действии участвуют боги и полубоги. Достойный переводчик мог познакомить нас, людей Запада, только с первой половиной, в которой изображена беспредельная ревность полубогини, покинутой или полагающей, что она покинута, возлюбленным. Нас поражает тщательность этой живописи, не упускающей и мельчайших подробностей, и можно только вообразить, как бы мы восприняли вторую половину, которая должна представлять возвращение бога, безмерную радость возлюбленной, беспредельное счастье лю б я щ и х , — и все это, вероятно, изображено так, что достойно уравнивает жесточайшие горести и лишения, описанные в первой половине! Несравненный Джонс достаточно хорошо знал своих соотечественников — британских островитян, и в этом случае, как всегда, удерживался в границах европейской благопристойности; все же он решился на некоторые такие намеки, что один из его немецких переводчиков счел нужным их устранить и вовсе убрать.

Нельзя не упомянуть о «Мегха-Дута», новейшей из поэм, ставших теперь известными. В ней, так же как и в первых двух, речь идет о чисто человеческих проблемах. Некий царедворец, высланный из северной Индии в южную, молится тучам, которые неудержимо движутся огромной, непрерыв-

но меняющейся грядой от южного окончания полуострова к северным горам в пору надвигающихся великих дождей; к одной из гигантских туч он обращается с мольбой передать привет его покинутой супруге, утешить, сказав, что изгнание продлится недолго, а по пути благословить города и области, в которых живут его друзья. — Так создается представление о пространствах, отделяющих его от любимой, и вместе с тем возникает картина страны, обильно уснащенная подробностями.

Все эти поэтические творения стали нам доступны благодаря переводу с перевода, который в большей или меньшей степени, но все же удаляется от подлинника, так что мы воспринимаем лишь общую картину, а не определенное своеобразие, самобытность оригинала. Различие очень велико, это стало совершенно очевидным после того, как я прочел многие строфы, непосредственно переведенные с санскрита профессором Козегартеном, которому я за это весьма благодарен.

Мы не можем сегодня исчерпать тему литературы Дальнего Востока, не упомянув о переведенной недавно китайской драме. В ней трогательно представлены действительные чувства стареющего человека, которому приходится умирать, не оставив мужского потомства, его чувства особенно подчеркиваются сознанием, что над его гробом либо вовсе не будут совершаться те прекраснейшие церемонии, которыми по обычаям страны полагается чтить покойников, либо в них будут участвовать только неприязненные или равнодушные родственники. Это очень своеобразная — и вовсе не только в частном, особенном, но и в самом общем смысле своеобразная — поэтическая картина семейной жизни. Она весьма напоминает «Холостяка» Иффланда с той лишь разницей, что у немца коллизии могли возникнуть из душевного состояния или из неприятностей домашнего и обывательского соседского окружения, тогда как на китайца кроме всех этих мотивов влияют еще и те религиозные и административные церемонии, которые благоприятны для счастливого

отца семейства, но в данном случае бесконечно мучат славного старца и приводят его в беспредельное отчаяние, пока все же в самом конце некий поворот — неожиданный, хотя и подготовленный втихомолку, — не приводит к счастливому завершению.

## НЕМЕЦКИЙ ЖИЛЬ БЛАЗ (1821—1822)

Перед нами рукопись, содержащая ежегодные записки и дневники человека, которого с детства бросало в разные стороны; если снабдить ее предлагаемым выше заголовком, то следовало бы прежде всего объяснить, что французский Жиль Блаз — это произведение художественного мастерства, а немецкий, напротив, произведение природы, и в этом смысле они предстают разделенными огромной пропастью. Но все же их содержание допускает сравнение: ведь и немец тоже по врожденному характеру неплохой человек; он податлив, как это и пристало тому, кто занимает подчиненное положение и с детства уже был вынужден покоряться. Человек, нуждающийся в других людях, бывает щепетилен не более, чем от него ждут, и поэтому наш герой готов угождать во всем вплоть до интриги, до сводничества; но так как он вместе с тем не может избавиться от задатков правового бюргерского сознания, то он вредит себе всякий раз, когда хочет поступать строго нравственно, следуя своему долгу. А потому, что все это происходит совершенно естественно, в силу определенных обстоятельств, — нас вовсе не разгрызают посредством искусной иронии, — поэтому так подкупает хорошее спокойное повествование о событиях хотя и не выдающихся, но всегда по-человечески значительных. Впрочем, все развитие жизни этого человека примечательно в его связях с внешним миром, когда он, гонимый и сам себя гонящий, становится очевидцем некоторых мировых событий нового времени.

Автор хотел бы увидеть свою работу в печати, и это естественно, так как он вправе придавать известное значение своим трудам и ему, как и любому другому литератору, заслуженный гонорар всегда к стати. Но при издании не следовало бы даже помышлять о редактировании, потому что настоящее художественное произведение в изящном вкусе из него все равно не получится, тогда как широкий размах в описании дней и лет, многообразные изменения чередующихся и все повторяющихся обстоятельств уже сами по себе характеризуют именно данный образ жизни. В газетах мы постоянно читаем о множестве всякой обыденщины, так не станем же пренебрегать этим бедным парнем и пройдем разок вместе с ним по его пути.

Следовало бы устранить лишь несколько мест, достоверность которых выходит за пределы пристойности, а затем печатать все, как оно есть; потому что в основе своей это, право же, хорошо написано. Подобные книги в библиотеках и общественных читальнях встречаются обычно затрепанными, захватанными множеством рук; и эта книга, конечно, принесет доход библиотекарям, ее можно было бы назвать Библией слуг и ремесленных подмастерьев. И вряд ли в низших сословиях найдется хоть один человек, который не найдет в ней то здесь, то там отражения своих судеб. Среднее сословие обнаружит в ней приятно поучительные наблюдения над домашней жизнью горожан; особенно хорошо изображена благотворительность женщин по отношению к таким привилегированным молодым бродягам, — благотворительность, которая по-разному характерно проявляется в разных странах. В северной Германии и в Голландии странствующим подмастерьям весьма благоприятствует память женщин о мужьях и сыновьях, ушедших в море или уехавших в заморские края. Подобная же доброжелательность обнаруживается и дальше, в Верхней Германии, а под конец вызывает улыбку француженка.

Наш искатель приключений был слугой эмигранта; его обедневшие господа отпустили всех слуг, и те, возвращаясь

из злополучной Шампани, вынуждены были, спасаясь от голода, заняться грабежами. Нашего героя, ухватившего в крестьянском дворе курицу, задержал владелец и с громким криком потащил в дом. Но его жена вела себя куда спокойнее и сказала: да отпусти ты его, ведь это же бедный немецкий слуга, которому тоже захотелось разок отведать французской курицы.

Но и люди из высших сословий прочтут эту книжку не без пользы, особенно если при этом задумаются: каково оно будет, если их слуги тоже станут писать подобные воспоминания? Признаюсь, чтение этого довольно объемистого тома возбудило и во мне благочестивые мысли: и мне кажется, что в конечном счете возможен все же такой нравственный миропорядок, при котором нашлись бы средства и способы, чтобы уже здесь, на земных просторах, занять делом, испытать на деле, накормить и поддержать такого в основе своей хорошего, способного, подвижного, беспокойного человека, умерив его страсти с помощью образования и вознаградив его за все страдания скромным довольствием на покое.

## НЕМЕЦКИЙ ЖИЛЬ БЛАЗ

с предисловием Гёте. Жизнь, странствия и  
судьбы Иоганна Кристофа Заксе, тюрингенца,  
описанные им самим.  
Штутгарт и Тюбинген;  
книжная торговля Й.-Г. Котта, 1822

...Итак, подобные книги действительно можно называть полезно-поучительными, тогда как романы, повести, новеллы и т. п. вовсе и не должны быть такими, потому что от них, как от произведений нравственного искусства, требуется внутренняя последовательность, которая то и дело должна сказываться, хотя бы нас водили и по множеству лабиринтов...

Однако правдиво описанная жизнь человека никогда не воспринимается как нечто целостное; за самыми прекрасными началами следуют сперва дерзновенные успехи, а потом вмешивается несчастный случай. Но человек все же приходит в себя, начинает снова старую игру, — правда, может быть, и на более высокой ступени, — и наконец безвременно погибает или угасает постепенно, хотя отнюдь не каждый из завязанных им узлов оказывается развязанным.

Ни об одном романе — будь он велик или мал — не следует говорить, что в нем много шума из-за ничего; ведь то же самое можно было бы сказать и об «Илиаде», — но человеческая жизнь еще менее заслуживает, чтобы ее презрительно третиrowали за то, что, по всей очевидности, самым главным в ней оказывается именно жизнь как таковая, а не ее результаты. И мы должны с уважением относиться к самому незначительному человеку, видя, как некая всевышняя сила незримо воздействует на его простую жизнь, чтобы помочь ему — омраченному, печальному, временами вовсе беспомощному, — помочь пройти несколько шагов, отделяющих от ровной дороги.

Иоганн Каспар Штойбе, сапожный мастер из Готы, рассказывая о своих беспокойных блужданиях, и Плутарх, ученый мудрец из Херонеи, описывая величайших героев, — оба не могли обойтись без того, чтобы допустить некое над всеми властвующее всевышнее непостижимое существо; Штойбе видит его в своей личной жизни, а Плутарх во всемирно-исторических событиях.

Мы желаем нашим читателям, чтобы, и расставаясь с этой книжкой, они испытали удовлетворение, и тут же рекомендуем им другую, герой которой гоним в разные стороны более значительными событиями и подвластен более подвижным стихиям. Это «Жизнь Иоахима Неттельбека, описанная им самим». Рожденный в Кольберге у моря и для моря, он уже мальчиком, словно утка, бросается в опасную стихию; он дает повод снова повторить приведенные выше рассуждения, обращая их в разные стороны. Поэтому, не



рассказывая читателям ничего заранее и не пытаясь предупредить их оценки, мы хотим лишь сказать, что эту книгу должен был бы прочесть каждый живущий на твердой земле, с тем чтобы при любом несчастном случае вспомнить о тех беспредельных бедах, которые повседневно грозят моряку.

Эта книжка переносит нас в недавнее прошлое, однако все, что связано с ним, уже почти исчезло, а вот другая книга, которая возвращает нас на несколько столетий вспять и заслуживает столь же высокой оценки. Во всяком случае, мы охотно признаем, что никогда еще не представляли себе так отчетливо Германию второй половины XVI века, как теперь, прочитав «Похождения рыцаря Ганса фон Швайнихена, описанные им самим» (издание Бюннинг, I том, Бреслау, 1820).

Этому автору, который с достойным всяческих похвал рвением занимается немецкой стариной, мы уже обязаны многими публикациями, посвященными старинной утвари, оружию, посуде, печатям и картинам, созерцание которых всегда возбуждает чувство непосредственного представления той поры, когда все это изготовлялось и было в обиходе. Теперь он связывает своих читателей с прошлым вдвое и втрое теснее, приближая непосредственно вплотную самых диковинных людей, которые жили в Германии более чем двести лет назад. Как причудливо изменилась тогда жизнь за несколько десятилетий со времен, описанных Гёцем фон Берлихингенем и Шертлином фон Буртенбахом. Во второй половине XVI века любезная Германия была опять в смятении, но уже совершенно по-иному, и притом еще более отвратительно, чем раньше. Эта книга, продолжение которой мы хотели бы получить, — конечно же, весьма заинтересует каждого немца, однако не раз вынудит покачать головой; хотя в то же время неизменная деятельная преданность славного дворянина своему сюзерену — одному из самых необычных владетельных князей ей, — конечно, вызовет сочувствие.

В связи с тем, что говорилось выше, я позволю себе высказать некоторые обобщающие замечания. История сообщает нам мысли, романы сообщают нам чувства — и в том и в другом случае нам достается уже готовая пища. Зато книги, дающие нам только сырой материал, требуют от нас, чтобы мы сами его перерабатывали, требуют собственных наших усилий, к которым мы не всегда расположены, требуют свободного созерцания, требуют и способности разобраться в том, что было воспринято, то есть способности, которая не каждому дана. Именно поэтому французская книга «Путешествие Монтеня», изданная Герлоном (1774), несмотря на украшающее ее знаменитое имя, первоначально вызвала недовольство; оно было вполне естественным, потому что все путешествие описывалось просто день за днем, и требовались усилия разума, чтобы извлечь из рассказа пользу.

Один француз, полагая несправедливым, что эта книга была плохо принята, писал так: «Поскольку в ней есть прекрасные страницы, посвященные нравам, искусствам и политике, и такие страницы, по которым отчетливо постижимы разум и характер автора, то весьма хорошо, что история этого путешествия была напечатана. В нем встречается много предметов, которые охотнее всего познаешь по описаниям современника, очевидца, тем более такого, как Монтень. Данные о путевых расходах позволяют судить, как изменилась с тех пор стоимость денег».

Подобный человек в своей повседневной деятельности, пожалуй, даже более примечателен, чем в том, что он пишет. Во всяком случае, узнавая его как живого человека, легче понять его как писателя. В 1580 году Монтень предпринял путешествие верхом; он выехал, сопровождаемый надлежащей свитой; несмотря на глубоко укоренившееся недоверие и даже ненависть к врачам и к медицине, он все же верил в действенность целебных источников, посещал их, пил из них; каждый раз он обстоятельно излагает, как у него после вод и благодаря передвижению ослабевали боли, вызываемые

камнями в почках, как он избавлялся от песка, от камешков и прочих напастей. Из Франции он поехал через Эльзас в Баден, в Швейцарию, оттуда в немецкие края, в Аугсбург и Мюнхен, потом через Тироль в Италию и наконец очутился в Риме.

Пожалуй, никаким иным образом нельзя было бы представить себе и узнать, как вел себя при таких обстоятельствах в чужих странах утонченно чувствительный, наблюдающий за собой, любознательный французский дворянин, наделенный известным изящным тщеславием.

Если бы нашелся опытный и образованный немецкий писатель, который по-настоящему поработал бы над этой книгой, выделил бы все значительное, устранил бы все банальности и повторения, а взамен умно дополнил бы в разных местах интересными данными, характеризующими историю той поры, связал их с текстом дневников, то получилась бы, конечно, очень приятная и полезная книжка.

В заключение два замечания, которые побудят компетентных читателей еще выше оценить рекомендованную нами книгу.

Монтень, преданный и ревностный рыцарь католической церкви и своего короля, предпринял путешествие через семь лет после парижской кровавой свадьбы, в Германии он встречался и с католическими и с протестантскими духовными лицами и преподавателями, вел живые, непринужденные беседы о разногласиях в религиозных взглядах и учениях, объясняясь с ними на латыни, которой он свободно владел.

И хотя он был прочно связан с определенными предрасудками и привычками, но и совершенно ему чуждую жизнь он наблюдал вполне свободомысляще, с жизнерадостной справедливостью и прямодушием, и сумел оценить ее настолько высоко, что многое из виденного у немцев — будь то постройка, домашний обиход, прислуга и стол, а также полицейский порядок и опрятность — он открыто предпочитает французскому образу жизни. Пожалуй, больше нечего добавить к рекомендации этого произведения.

Вернемся, однако, к нашим современникам и отметим, что к нашим природным прозаикам-самоучкам теперь присоединяются еще и природные поэты-самоучки, и все вместе они заслуживают, чтобы им уделили определенный раздел в немецкой литературе; это все расширяющееся явление достойно всяческого внимания и поддержки.

Наши природные поэты рождаются, наделенные чувством ритма в большей степени, чем литературными способностями. Но, отдавая им должное, следует признать, что они точно схватывают и очень живо описывают свое ближайшее окружение, типичные, местные характеры, обычаи и нравы. Их произведения и все их первые поэтические шаги обнаруживают похвальную склонность к дидактике, назидательности, улучшению нравов. Мы хотим привлечь внимание читателей прежде всего к тому из этих поэтов, которого уже нет в живых.

Дидерих Георг Бабст родился в Шверине в 1741 году. Уже в юности он проявлял склонность к поэзии; по каждому представившемуся поводу он сочинял небольшие стихи на литературном немецком языке и этим, а также своими музыкальными талантами привлекал симпатии, находил покровителей и друзей. Рано осиротев, он уже школьником был вынужден добывать себе пропитание с помощью музыки, и в Росток, где он тогда жил, своей испытанной добропорядочностью заслужил уважение и любовь сограждан. Однако скудные заработки не могли прокормить его и родных, он снова начал заниматься поэтическими опытами, чтобы литературными доходами несколько улучшить свое положение; он воспевал торжественные или необычайные события частью на литературном языке, частью на нижненемецком наречии (платт). В 1789 году он издал в трех частях сборник веселых и правдивых шванков на нижненемецком; после Этого он сочинял еще много маленьких стихов по разным поводам на обоих наречиях, в них он воспевал необычайные события, интересные для жителей Ростка. Ему была предоставлена должность, которая могла бы его луч-

ше прокормить, но он занимал ее недолго и умер 21 апреля 1800 года, оплакиваемый всеми, кто его знал и любил.

Благодаря содействию друзей мы получили изданный посмертно том — «Избранные нижненемецкие стихи. Росток, 1812», который содержит много в высшей степени изящных больших и малых стихотворений; им присущи все достоинства, о которых мы говорили выше как о достоинствах целого поколения. Радостно видеть, как человек, сам погруженный в ограниченное бюргерское существование, возносится над ним силою мудрого созерцания, и все то, что мы обычно презрительно именуем филистерством, косностью, рутинной, пошлой отсталостью, позволяет увидеть в естественной и потому привлекательной необходимости, учит нас терпимо относиться к такой ограниченной жизни, ценить и любить ее.

В заключение следует предупредить, что можно ожидать появления еще одного подобного же, но более возвышенного таланта. Аугуст Хаген из Кенигсберга — автор поэмы «Ольффрид и Лизена» — как говорят, посвятил жизни своих родных мест много небольших стихотворений. Мы надеемся, что они скоро появятся в печати. Во всяком случае, нас очень радует, когда настоящий поэтический талант обращается к самобытным темам и с блеском изображает яркое своеобразие того, что людям обычно представляется заурядным. Прекрасные примеры этого есть и в названной выше героической поэме. И мы надеемся, что уже в ближайшее время с балтийских берегов придет еще новое крепкое пополнение реалистической поэзии.

## ЛУКРЕЦИЙ В ПЕРЕВОДЕ КНЕБЕЛЯ (1822)

Наконец-то вышел в свет многолетний труд моего испытанного друга, которому я тем более горячо желаю успеха, что в течение долгого времени я получал от его спокойного прилежания и помощь и ободрение. Трудности, с

которыми сталкивается каждый изучающий Лукреция, мешали и мне, поэтому исследования моего друга, стремившегося понять столь важное наследие древности, очень помогли и моему пониманию. Для этого требуется ведь ни много ни мало как перенестись во времена между 80-м и 70-м годами до нашей эры в самый центр мира, то есть в Рим, и наглядно представить себе тогдашние обстоятельства гражданской и воинской, религиозной и эстетической жизни. Настоящего поэта познает лишь тот, кто познает его время.

Лукреций жил в такую эпоху — в создании которой он и сам участвовал, — когда римская поэзия, можно сказать, достигла своего высокого стиля. Древняя изрядно грубоватая суровость смягчилась, и новый, более широкий взгляд на мир, практически более глубокое созерцание значительных личностей, которые действовали рядом и вокруг, привели римскую образованность к той поразительной точке, в которой сила и серьезность сочетались с изяществом, а мощная выразительность с любезной вежливостью. Из этого в дальнейшем выросла эпоха Августа, когда с помощью более утонченных нравов стремились преодолеть расстояния, отделявшие властителей от подвластных, а все то доброе и прекрасное, что было доступно римлянам, изображалось в его совершенстве. В последующие времена уже не приходилось думать о примирении; тирания прогоняла оратора с площади в школу, а поэт загоняла в его внутренний мир, вот почему, когда я мысленно прослеживаю это развитие, я охотнее всего начинаю от Лукреция и заканчиваю Персием, который самое горькое недовольство облекал в таинственные прорицания и в сумрачных гекзаметрах высказывал свое отчаяние.

Насколько свободнее был еще Лукреций, хотя и его теснили бури эпохи, нарушавшие его мирный покой; он удалялся с арены мировых событий, он оплакивал отсутствие близкого друга и утешался, повествуя о самых высоких стремлениях. Но откуда, собственно, проистекает то, что его теснило? Со времен создания Рима и государственные дея-

тели и воинственные герои, если им требовалось, извлекали величайшие выгоды из суеверий; но и тогда, когда люди верили, что, наблюдая полет птиц или форму птичьих потрохов, они получают от благосклонных богов добрый совет или предостережение, когда казалось, что небеса благоприятствуют верующим, они все же оставались беззащитны перед ужасами преисподней. И потому что страшное всегда возбуждает больше волнения, чем способно успокоить кроткое и нежное, поэтому чадный дым Оркуса омрачал олимпийский эфир и стигийская Горгона гасила все чистые спокойные лики богов, которых вытащили из прекрасных обителей и уволокли в римское рабство.

Слабые души в ту пору все больше и больше старались отводить от себя грозные предзнаменования и от страха укрывались в смирении. Но все же испуг и робость возрастали, по мере того как посмертная жизнь в загробном мире представлялась все более желанной, чем злополучная жизнь на земле; но кто мог поручиться, что там внизу будет не столь же худо либо даже еще хуже в последний из всех дней. Так между страхом и надеждой и колебались те массы, которые вскоре радостно принимали христианство и как о самом желанном мечтали о тысячелетнем царстве.

Напротив, сильные души, такие, как Лукреций, которые по своей природе умели переносить лишения и не сдаваться, стремились, отказываясь от надежды, избавиться также от страха; однако и тому, кто при этом достигал внутреннего согласия с самим собой, все же приходилось выдерживать враждебный натиск извне.

Тот, кто вынужден постоянно снова и снова слышать то, что он давно уже отверг, испытывает недовольство, которое от нетерпения может вырасти в ярость; отсюда та резкость, с которой Лукреций обрушивается на тех, кто не хочет смерти. Эта мощная брань всегда казалась мне почти комичной и напоминала о том полководце, который в решающую минуту боя, когда его войска запнулись в движении навстречу неизбежной гибели, раздраженно воскликнул: «Вы что же

это, псы, хотите вечно жить!» Так близко граничат чудовищное и смешное. Это все, что я хотел бы в этот раз сказать о произведении, достойном всеобщего внимания, которое именно в наши дни необходимо вызовет особый интерес.

Обо многом вовсе не нужно думать так, как думал Лукреций, и это было бы просто невозможно, если бы даже хотелось; но должно знать, что именно думали об этом за семь и восемь десятилетий до нашей эры: этот документ замечателен как пролог к истории христианской церкви.

Да будет мне позволено под конец опять вернуться к тому важному предмету, от которого я отвлекся, желая представить Лукреция в его многообразных свойствах, как человека и римлянина, философа природы и поэта. Осуществить этот замысел мне в настоящее время помог отлично удавшийся перевод; только он и предоставил такую возможность. Мы видим, как движется перевод с достоинством и благородной свободой; ясный сам по себе, он содействует нашему разумению и там, где речь идет о сложнейших, темнейших проблемах. Изящно и легко он увлекает нас в пределы глубочайших тайн, он комментирует, не пускаясь в подробные описания, и оживляет древний оригинал, исполненный мыслей и сомнений...

## «ДОЧЬ ВОЗДУХА» КАЛЬДЕРОНА (1822)

De nugis hominum seria veritas  
Uno volvitur assere<sup>1</sup>.

*Якоб Бальде*

Если задуматься над тем, как же следует изображать на подмостках театра и в высоком стиле проявление человеческой глупости, то, пожалуй, именно эта драма получила бы первый приз.

<sup>1</sup> От пустяков людских к серьезной истине один искусный поворот (латин.).



Часто бывает так: достоинства художественного произведения нас увлекают настолько, что мы считаем самым лучшим именно последнее по времени из того хорошего, что видели. Однако это никогда не вредит, ибо, рассматривая такое произведение с особой любовью, мы стремимся тем более пристально его исследовать и тем подробнее показать его достоинства, чтобы оправдать свою оценку. Потому и я, не колеблясь, утверждаю, что когда я читал «Дочь воздуха», то более, чем когда-либо раньше, восхищался великим талантом Кальдерона и чтил его высокий дух и ясный разум. Разумеется, не следует забывать, что и сама тема в данном случае создает этой пьесе преимущества перед всеми другими, потому что ее фабула целиком человечна и в ней допущено лишь столько демонического, сколько нужно, чтобы легче развивались и действовали те необычайные и преувеличенные силы, которые присущи людям. Только в начале и в конце есть чудеса, все же остальные события развиваются вполне естественно.

Все, что можно сказать об этой пьесе, применимо и к другим, созданным этим автором. Он не отражает природу как таковую; он насквозь театрален, сценичен; у него нет и следа того, что мы зовем иллюзией, и, уж конечно, никаких иллюзий, возбуждающих растроганность. Конструкция пьесы ясна и целиком обозрима, сцены следуют одна за другой закономерно, необходимо и словно бы в балетном ритме, который доставляет художественное наслаждение и напоминает технику новейших комических опер. Главные внутренние мотивы (драматических сюжетов) постоянны; это противоречия долга, страстей и внешних условий, вытекающие каждый раз из противоположностей характеров в данных конкретных обстоятельствах.

Основное действие движется величавым шагом поэзии; а риторичные, диалектичные и софистичные интермедии создают изящные фигуры в темпе менуэта. Представлены все элементы человеческого общества, значит, не может быть забыт и шут. Его доморощенный ум сразу же — если не за-

ранее — разрушает любые попытки обманом и притворством привлечь симпатию, вызвать участие.

Если подумать немного, то нужно признать, что на такой сцене нельзя изобразить чувства и поступки, взаимоотношения и настроения людей в их первозаданной естественности; их необходимо преобразовывать, перерабатывать, перегонять. Так это и происходит в данном случае — поэт поднимаясь до порога более высокой культуры, он представляет как бы квинтэссенцию человечности.

А Шекспир, напротив, протягивает нам полную зрелую гроздь прямо с лозы; и мы можем поступать с нею как заблагорассудится, либо съесть ягоду за ягодой, либо, выдавив их, отцедив, пить молодое вино или — несколько погодя — вкушать уже перебродившее, пить, медленно прихлебывая или полными чашами; хоть так, хоть этак мы испытываем освежающую усладу. Но Кальдерон зато ничего не оставляет на волю и выбор зрителя; от него мы получаем отцеженный высоко ректифицированный винный спирт, приправленный пряностями, смягченный сладостями. Нам приходится либо вкушать напиток таким, каков он е с т ь , — целительно вкусный и возбуждающий, — либо вовсе отказаться от него.

Выше уже отмечалось, что «Дочь воздуха» мы ценим особенно высоко еще и благодаря отличной теме. Во многих других пьесах Кальдерона герой, исполненный высоких и свободных мыслей, бывает, к сожалению, вынужден служить сумрачным предрассудкам и придавать художественный смысл невежественной бессмыслице; из-за этого и сам автор вызывает у нас раздражающе двойственное отношение, — содержание оскорбляет нас, тогда как форма вызывает восхищение; так воспринимается, например, «Поклонение кресту» или «Аврора из Копакабана».

В связи с этим мы хотим заявить во всеуслышание то, о чем уже часто говорили в тесном кругу: следует полагать большим преимуществом в жизни Шекспира то, что он был рожден и воспитан в протестантской семье. Он везде про-

являет себя человеком, которому вполне знакомо все человеческое; на суеверия и предрассудки он смотрит сверху вниз и только играет ими; сверхъестественные существа он заставляет служить своим замыслам, трагические призраки и озорных духов он подчиняет своей цели, которая все очищает, так что поэт ни разу не оказался в настолько стесненном положении, чтобы приходилось обожествлять абсурд; а ведь это, пожалуй, самое печальное состояние из всех, в которое может попасть человек, доверяющий своему разуму.

Однако вернемся к «Дочери воздуха». Кого нам благодарить за то, что мы словно бы непосредственно переносимся в далекую жизнь, хотя и не знаем языка, несведущи в местных нравах, за то, что мы так легко входим в чужую литературу без предварительных исторических исследований и реально ощущаем вкус определенной эпохи, создание и дух народа, воплощенные в одном конкретном образчике.

Кого нам благодарить за все это? Пожалуй, все же переводчика, который в течение целой жизни прилежно трудится и его талант одаряет всех нас. Мы приносим сердечную благодарность господину доктору Гризу, чей щедрый дар нельзя переоценить; этот дар даже не хочется ни с чем сравнивать, потому что он привлекает нас своей ясностью, завоевывает своим очарованием, а полной гармонией всех составляющих частей убеждает, что он не мог бы и не должен быть иным, чем есть.

Такие достоинства по-настоящему можно оценить уже в старости, когда хочется просто наслаждаться подобными прекрасными дарами, в то время как молодость, стремящаяся состязаться, сотрудничать и продолжать, не всегда признает достоинства в том, чего сама надеется достичь.

Итак, слава переводчику, который сосредоточил свои силы на одной задаче и двигался в одном лишь направлении с тем, чтобы доставить нам тысячи разнообразных радостей.

## ЮСТУС МЁЗЕР

(1823)

С удовольствием вспоминаю об этом превосходном человеке, который, хотя я никогда и не знал его лично, сочинениями своими и перепиской, которую я вел с его дочерью и в которой я находил мнения отца о моих манерах и характере, изложенные толково и умно, оказал очень большое влияние на мое образование. Он был воплощением доброго человеческого рассудка, достойным быть современником Лессингу, этому представителю критического духа. А что я его упоминаю, так к этому меня побудило известие: в будущем году нам будет подарен изрядный том с продолжением «Оснабрюкской истории», взятый из бумаг покойного Мёзера. И будь это лишь фрагменты — все едино они заслуживают, чтобы их сохранить, поскольку высказывания такого ума и характера, подобно крупичам и пылинкам золота, ценятся так же, как и золотые слитки, и даже выше, нежели отчеканенные в монетах.

Вот лишь одно дуновение этого божественного ума, который побуждает нас привести здесь подобные мысли и взгляды.

*«О суевории наших предков.* Так много рассказывается о суевории наших предков, а отсюда делается порой вывод не в пользу их умственных способностей, что я не могу не сказать чего-нибудь если не в оправдание их, то по меньшей мере во извинение. По моему мнению, предки наши при всех своих так называемых суеверных мыслях не имели иного намерения, кроме как отметить некоторые истины знаком (что еще теперь имеет в просторечии свое название: отметина), причем вспоминали о нем так же, как привязывали к ключу деревянную палочку, чтобы не потерять оный или скорее отыскать. К примеру, они говорили дитяти, положившему нож лезвием кверху или так, что кто-то мог бы легко пораниться: святые ангелы поранят себе ножки, когда будут прохаживаться по столу; не оттого говорили так, что вери-

ли, но лишь затем, чтобы помочь дитяти запомнить. Они поучали, что всяк будет ждать у врат рая столько же часов, сколь он в жизни просыпал без проку крупиц соли, чтобы дать детям или челяди памятку и остеречь их от обычного небрежения мелочами, кои, взятые купно, могут стать значительными. Они говорили тщеславной девице, которая даже и ввечеру не могла пройти мимо зеркала, украдкою не взглянув в него, что у той, что по вечерам глядится в зеркало, из-за плеча выглядывает бес, и добавляли многое подобное, чем старались дать и внушить доброе наставление. Короче говоря, они извлекали из мира духов, как мы из мира животных, поучительные басни, которые должны были крепко-накрепко внушить дитяти некую истину».

Весьма удачно сопоставляет Мёзер басню душеспасительную с плутовскою. Последняя хочет научить уму-разуму, указывая на ущерб и выгоду, а первая имеет свою целью воспитание нравственное и призывает на помощь религиозные представления. В плутовской важную роль играет Рейнеке-Лис, который решительно понимает свою выгоду и без околичностей идет прямо к цели; в басне же душеспасительной действуют почти лишь одни ангелы да черти.

Оригена говорит, что современники его считали теплые источники за горячие слезы падших ангелов.

Суеверие это поэзия жизни: как первое, так и последняя измышляют воображаемые существа, а между явным, осязательным чувот они наистраннейшие связи; тут и там владычат симпатия и антипатия.

Поэзия освобождается весьма скоро от тех уз, какие всегда произвольно налагает на себя. Суеверие же, напротив того, мирится с волшебными путами, которые затягиваются тем сильнее, чем больше им противятся. И самое светлое время небезопасно от суеверия, а коль скоро оно придется на век темный, тогда омраченный ум несчастного человека тотчас же устремляется к невозможному, к воздействию на мир духов, в даль, в будущее; образуется удивительно богатый мир, обведенный чадным кругом. Такие ту-

маны подавляют целые века и становятся все гуще и гуще; сила воображения размышляет над распутной чувственностью, разум словно вернулся, подобно Астрее, к своему божественному началу; рассудок пребывает в отчаянии, ибо ему не удается осуществить свое право.

Поэту суеверие не вредит, ибо из полубреда своего, которому он придает лишь духовную значимость, он может извлечь многообразную пользу.

### ДИДРО. «ПЛЕМЯННИК РАМО»

(1823)

В 1803 году я перевел «Племянника Рамо» Дидро с рукописи, которую у меня потом взял издатель с намерением издать подлинник, после того как внимание публики будет привлечено переводом. Однако начавшееся год спустя вторжение французских армий, вызванная им страстная ненависть к французам, к их языку и вся последовавшая долгая печальная эпоха препятствовали этому изданию, которое и доньше еще не осуществлено.

В 1818 году предполагалось включить полное собрание сочинений Дидро в серию изданий французских прозаиков; был опубликован предварительный проспект; в нем упоминалась и эта спрятанная рукопись, известная лишь по немецкому переводу, на основе которого излагалось содержание этого необычайного произведения и несколько отрывков были довольно удачно переведены обратно на французский. Хотя авторы проспекта не считали этот диалог шедевром, но все же находили его достойным оригинального пера Дидро, что, пожалуй, было равнозначно.

Об этом деле вспоминали еще несколько раз, но без дальнейших последствий; наконец в 1821 году в Париже была издана книга *Le Neveu de Rameau, dialogue, ouvrage posthume et inédit par Diderot*, которая привлекла очень широкое внимание. Некоторое время это издание считали

оригинальным, пока наконец не обнаружилось веселое озорство — это был обратный перевод.

Пока еще я не мог провести сравнительное исследование; однако парижские друзья, которые затеяли это издание и наблюдали за каждым шагом, пока оно осуществлялось, уверяют, что работа сделана хорошо и была бы еще лучше, если бы молодой, талантливый, пылкий переводчик еще ближе придерживался немецкого текста.

Я не знаю, стало ли уже известно имя этого уважаемого человека, и не считаю себя вправе называть его, хотя он сам открылся мне в дружественной надписи на экземпляре своего произведения, присланном сразу же после его выхода в свет.

### ПОДЛИННИК НАЙДЕН

(1824)

Уже раньше в этом издании, а также во многих других подробно сообщалось о том, что я перевел диалог Дидро («Племянник Рамо») с копии рукописного подлинника, что издание французского текста было задержано, однако на этот пробел во французской литературе время от времени снова указывали, пока наконец два резвых молодых человека (де Сор и Сен-Жени) в 1821 году издали обратный перевод, который тогда считался подлинником.

Но теперь я получил из Парижа от книготорговца Бриера, издавшего полное собрание сочинений Дидро, письмо, помеченное 27 июля 1823 года, из коего привожу нижеследующее место:

«Издавая полное собрание сочинений Дидро и стремясь выполнить желание, высказанное самолично Вашим высокоблагородием, я включил в мое издание «Племянника Рамо». Этот том пока еще не вышел в свет. Ваш немецкий перевод этого замечательного произведения, как недавно меня заверил сын Пфеффеля из Кольмара, настолько точен, что по нему можно восстановить подлинный текст Дидро.

Однако, стремясь включить во французскую литературу творение Дидро, я не использовал Вашего перевода, а отдал в печать копию, снятую с подлинника в 1760 году в присутствии автора, которую я получил от госпожи маркизы Вандель — единственной дочери Дидро; она жива и доныне и проживает в Париже на Новой Люксембургской улице, номер 18».

В том же письме господин Бриер жалуется на несовершенство обратного перевода, экземпляр которого он прислал мне с пометками на полях и одновременно прислал подлинник; сравнение дает наглядное и весьма убедительное доказательство французского легкомыслия. Но эта жалоба важна прежде всего еще и потому, что те, кто ранее обманул публику обратным переводом, теперь объявляют, что и подлинник якобы тоже подделка. Никто при этом не думает о внутренних обоснованиях, а требуют лишь внешних доказательств, требуют предъявления подлинной рукописи Дидро и называют почтенную даму и издателя обманщиками. Поэтому он обратился ко мне, как единственному, кто может сейчас выяснить правду, ибо, что касается собственноручной рукописи Дидро, то неизвестно, была ли она послана герцогу Готскому, у которого я ее никогда не видел — или принцу Генриху Прусскому. Славному издателю я ответил нижеследующим письмом:

«Высочайше уважаемый господин!

Вы доставили мне большое удовольствие своим столь важным доверительным посланием: потому что, хотя много лет тому назад я переводил блестящий диалог Дидро с приятелью, даже со страстью, но все же я мог посвятить этому лишь короткое быстро пробежавшее время и в дальнейшем уже никогда больше не сравнивал моей работы с подлинником.

А теперь Вы дали мне повод это проделать, и я безоговорочно утверждаю, что опубликованный Вами «Племянник Рамо» тождествен с копией той рукописи, которую я переводил. Я ощутил уже при первом прочтении то, что ста-



ло полной уверенностью, когда я теперь, после такого длительного перерыва, вижу французский текст рядом с моим переводом и нахожу многие места, которые позволяют мне улучшить мою работу, приведя ее в большее соответствие с подлинником.

Этого заявления, видимо, достаточно для Вас, для Вашего дела, которому я охотно хотел бы помочь, ибо, как я уже говорил, обнаружение и публикация подлинника оказали и мне очень большую услугу.

*Веймар, 16 октября 1823».*

Из вышеизложенного становится ясным, какой большой и непоправимый вред приносят читателям поддельные, целиком или наполовину фальсифицированные тексты. Читателям необходимо возвышенное и чистое руководство, между тем их сбивают с толку такими подделками, которые, приближаясь отчасти к известным своеобразным подлинникам, тем самым низводят лучшие образцы до своего уровня, так что становится уже невозможным отделить посредственное от отличного, слабое от сильного, абсурдное от возвышенного...

Все, кто любит французскую литературу и сознательно участвует во взаимодействии наших литератур, могут вместе с нами радоваться тому счастью, что наконец-то найдено столь драгоценное сокровище, которое и сейчас уже признано и должно получить всеобщее признание.

## О ПАРОДИИ У ДРЕВНИХ

(1824)

Как трудно нам освободиться от привычных представлений, в особенности когда надо перенестись в мир более высокий и для нас недоступный, ясно можно себе представить лишь после многочисленных попыток, иногда тщетных, иногда же и увенчивающихся успехом.

Я с юных лет старался освоиться с духом греческой мысли, и достойные люди говорят, будто это в известной степени мне и удалось. Здесь я хочу напомнить только о еврипидовском образе Геркулеса, который я однажды противопоставил новейшему, и притом вовсе не плохому его изображению.

В этом своем стремлении вот уже в течение пятидесяти лет я продвигаюсь вперед и никогда в дороге не выпускал из своих рук путеводной нити. Но за это время я не раз сталкивался с множеством препятствий и лишь с трудом пересиливал свою северную натуру и свойственное мне, как немцу, убеждение, будто все, выходящее из рук греческого поэта, является чистой монетой, тогда как в иных случаях мы имеем дело лишь с выкупом и платежом до срока.

Так, в частности, мне было весьма досадно читать и слышать, что у древних вслед за великолепными и непомерно волнующими драмами тут же в заключение давался еще и шутовской фарс.

И вот мне хочется поведать, каким образом я примирился с подобным положением вещей и как мне удалось разгадать ранее непонятную для меня загадку. Быть может, это послужит кому-нибудь на пользу.

Греки, будучи народом общительным, охотно говорили сами и в качестве республиканцев не менее охотно слушали других. В конце концов они настолько привыкли к публичным речам, что бессознательно усвоили ораторское искусство, сделавшееся для них чем-то вроде потребности. Этот элемент был в высшей степени благоприятен для драматурга, желающего изобразить на сцене высшие человеческие интересы и достаточно точно и веско выразить различные мнения партий с помощью реплик и контрреплик. Если он успешно пользовался этим средством уже в своих трагедиях, с полной, хотя бы и воображаемой, серьезностью соперничая в них с заправскими ораторами, то, быть может, еще большее значение оно имело для комедии, ибо, обращаясь с подлинным художественным умением к изображению низ-

менных предметов, поэт создавал произведения высокого стиля, нечто непонятное и вызывающее в нас удивление.

От всего низменного и безнравственного человек образованный отходит с отвращением. Но он приходит в тем большее изумление, когда низменный предмет преподносится ему так, что от него нельзя оторваться, более того, что он оказывается вынужденным принять его — и притом с чувством удовлетворения. Все это вполне подтверждается на примере Аристофана. Но мы можем показать это и на «Циклопе» Еврипида, стоит только вспомнить об искусной речи Улисса, все же совершающего ошибку, забывая, что он имеет дело с грубейшим из существ. Циклоп, напротив, аргументирует вполне искренне и правдиво и, решительно опровергая своего противника, сам остается неопровержимым. Мы поражаемся здесь величию искусства — ибо непристойное перестает быть таковым и только заставляет нас убеждаться в достоинствах искусного поэта.

Вот почему мы не должны представлять себе эти заключительные комические пьесы древних в виде фарсов или карикатурных водевилей нашего времени, ни тем более в виде пародий и травести, как мы ошибочно могли заключить, судя по некоторым стихам Горация.

Нет, у греков все сделано из одного куска, все выдержано в высоком стиле. Тот же мрамор, та же бронза шли на изготовление и Зевса и Фавна, и единый дух сообщал всему подобающее величие.

У древних мы никогда не встречаемся с пародийностью, которая бы снижала и опошляла все высокое и благородное, величественное, доброе и нежное, и, если народ находит в этом удовольствие, это верный симптом того, что он на пути к нравственному упадку. Напротив, все грубое, дикое, низменное — словом, все, что составляет противоположность божественному началу, здесь благодаря мощи искусства возвышается до той степени, когда мы начинаем с сочувствием относиться к нему как к чему-то причастному высшему проявлению духа.

Комические маски древних, дошедшие до нашего времени, по своему художественному значению не уступают трагическим маскам. У меня самого находится в личном владении маленькая комическая маска из бронзы, которую я не променяю на слиток золота, ибо она ежедневно нагляднейшим образом напоминает мне о высоком духе, оживлявшем все творения греков.

Подобного рода примеры можно отыскать не только у драматургов, но и в изобразительных искусствах.

Могучий орел времен Мирона или Лизиппа только что опустился на скалу, держа в своих когтях двух змей; его крылья еще распростерты, его дух тревожен — ведь эта живая, борющаяся добыча для него опасна. Змеи обвили его ноги, и извивающиеся жала напоминают о смертоносных зубах.

А тут же рядом, на заборе, сложив свои крылья, уселся сыч с крепкими когтистыми лапками; он поймал нескольких мышей — те, бессильно обвив своими хвостиками его лапки, еле слышным писком оповещают о не прекратившейся в них жизни.

Теперь представьте себе эти два создания искусства поставленными рядом. Тут нет ни пародии, ни травести — один и тот же великий художник, в одном и том же возвышенном стиле изобразил высокое и тут же низменное порождение природы. Это — параллелизм противоположностей, который нас радует, когда мы имеем дело с отдельными творениями, и заставляет нас изумляться при их сопоставлении. Это отличная задача для молодого скульптора.

К подобным же результатам мы приходим, сравнивая «Илиаду» с «Троилом и Крессидой». Тут также нет ни пародии, ни травести. Как упомянутые выше сыч и орел являются двумя противоположными явлениями природы, так здесь мы имеем дело с двумя различными видениями минувшего. Греческая поэма написана в высоком стиле — а по-

этому покоится в себе, ограничивается только возвышенным, только насущно необходимым и отказывается при описаниях и сравнениях от всяких прикрас, основываясь исключительно на возвышенных мифологических преданиях. Напротив, мастерское английское произведение надо рассматривать как удачную переделку и пересказ великого произведения в романтическо-драматическом роде.

При этом мы отнюдь не должны забывать, что эта вещь во многом обязана своим существованием позднейшим преданиям, уже спустившимся до прозы, до полупоэзии.

Но и в таком виде она настолько оригинальна, что невольно забываешь о существовании античного прототипа. Надо было воистину обладать основательной серьезностью и выдающимся талантом великого старца, чтобы отбрасывать со столь замечательной легкостью таких людей и такие характеры, тем самым открывая позднейшим поколениям новые стороны человеческой природы.

## DON ALONZO, OU L'ESPAGNE...

(1824)

Это необычайный исторический роман! — Произведения такого рода раньше чаще всего пользовались не наилучшей репутацией, потому что исторические факты они превращали обычно в сочиненную фабулу, а наши с трудом обретенные ясные исторические воззрения запутывали силой заблудившейся фантазии. Однако в новейшее время таким произведениям придан иной поворот; истории стараются помогать не столько выдумками, сколько силою художественного изображения и описаний, тем самым приближая ее к жизни. Это более или менее осуществимо, если избирать главными героями действительно существовавших людей, изображать их чисто исторически и предоставлять им действовать в соответствии с их характерами и если окружающих их персонажей не столько придумывать, сколько изо-

бражать в духе их времени, так, чтобы и особенности нравов эпохи были символически олицетворены в индивидуальностях, и они проходили бы через все действие, через все перипетии так, чтобы вся живая масса фактов и событий образовала слитное достоверное и убедительное единство.

Вальтер Скотт считается мастером этого дела; он использовал те преимущества, которые ему предоставляли значительные, но мало известные края, полузабытые события, диковинные особенности нравов, обычаев и повадок, и, художественно изображая все это, привлекал интерес и сочувствие к своим маленьким полуправдивым мирам.

Выступивший впервые галл действует, пожалуй, еще отважней, он прядет и ткет из материала новейших времен. Поэтому, когда он изображает известных лиц, то его сразу же может проверить история наших дней; да и выдуманных персонажей можно проверить действительностью, ведь мы достаточно хорошо ощущаем и знаем, как именно мыслят и действуют любые наши современники...

## ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

(1824)

В непосредственной близости к тому, что мы называем народной поэзией, примыкая к ней, существует поэзия индивидуальная. Если отдельные достойные лица, наделенные к ней способностями, правильно поймут характер своего дарования, они будут счастливы тем положением, которое занимают они в царстве поэтического искусства; между тем сейчас они в большинстве не знают, что же собственно собой представляют, и, притязая на звание поэтов, никак не могут добиться того всеобщего признания, которого хотят. Чтобы было яснее, что именно я имею в виду, приведу конкретные примеры.

...Один священник, который родился на северном мысе острова Узедом в дюнах, любит эти дюны с их скудной растительностью и всеми прочими их свойствами и, добросовестно исполняя обязанности священника, вместе с тем поэтически весьма обаятельно описывает свою жизнь.

Фосс в своей «Луизе» первым задал этот тон домашнего мира; я принял его в «Германе и Доротее». Позднее он широко распространился по Германии; пожалуй, не приходится сомневаться в том, что этот вид поэзии, приближающейся к народному сознанию, лучше всего может отразить особенности индивидуальной жизни.

Такой поэт подобен любителю музыки, наделенному от рождения талантами и склонностями, но не сумевшему стать профессиональным капельмейстером; все же он достаточно опытен и умен, чтобы руководить своей домашней капеллой, распространять желанную культуру в своем кругу.

У нас не перестают издавать хрестоматии, которые знакомят читателей с тем, что им уже знакомо; возражать против этого не приходится, потому что ведь так можно еще лучше узнать или освежить в памяти то, что знал раньше. Но иной и столь же прекрасной задачей для человека с высокой душой и хорошим вкусом было бы составить сборник таких индивидуальных стихотворений, которые вовсе не проникают в более широкие круги читающей публики или оттесняются злободневными интересами. Такой сборник объединил бы именно лучшее из того, что рождено индивидуальным опытом, глубоко своеобразно определенным и своеобразно настроенным духом, справедливо сохранил бы его и тем самым начал бы противоборствовать все поглощающему круговороту мира, отстаивая те скромные имена, к числу которых принадлежат, например... а также названный выше...<sup>1</sup> и они обрели бы заслуженно почетные места.

Хочу к этому еще добавить, что такие индивидуальности, несомненно обладая поэтическими талантами, склонны

<sup>1</sup> Отточия в подлиннике.

обычно к многословию. Впрочем, это бывает с каждым талантом, если ему не удастся развить вкус и собственными усилиями либо под хорошим руководством, постепенно возвышаясь, достичь того эстетического лаконизма, когда высказывается достаточно емко лишь самое необходимое, именно то, без чего нельзя обойтись. Каждый может найти в своей юности примеры, когда он не умел с этим справиться. И у немецкого народа есть прекрасные талантливые поэты, которые, уже достигнув зрелого развития, все же не могут избежать таких же упреков.

"CAIN", A MYSTERY BY LORD BYRON  
(1824)

Об этом произведении в течение почти года я слышал чудо какие восторженные отзывы, прежде чем сам наконец взял его в руки, и все же оно поразило и восхитило меня, воздействовало именно так, как все доброе, прекрасное и великое воздействует на впечатлительную душу. Об этом я охотно говорил с друзьями и все собирался сказать об этом что-либо публично, однако чем глубже проникаешь в творение такого мастера, тем больше чувствуешь, как это трудно растолковать его самому себе, где уж там объяснять другим людям, и, вероятно, я молчал бы о нем, как молчу о стольких других великолепных произведениях, если бы не новый толчок извне.

Фабр д'Оливе перевел эту драму на французский язык нерифмованными стихами и полагает, что опроверг ее суть в ряде философски критических примечаний. Правда, этой работы я еще не видел, но «Монитор» от 30 октября 1823 года посвятил статью Байрону и, характеризуя отдельные места и разделы совершенно в нашем духе, живо напомнил наши собственные наблюдения. И это было так же, как если бы среди множества безразличных и невнятных голосов послышался наконец голос, непосредственно к нам



обращенный, побуждая откликнуться и выразить согласие. Послушаем же, что он говорит.

«Сцена, которая нарастает до момента, когда Ева прокликает Каина, как мы полагаем, свидетельствует об энергии и глубине идеи — он представляет нам Каина достойным сыном своей матери.

Переводчик спрашивает, откуда взял поэт подобный образ? Лорд Байрон мог бы ему ответить: из природы, из наблюдений над ней, так же как Корнель обнаружил свою Клеопатру, а древние находили Медею, ведь история показывает нам столько характеров, которыми владели неудержимые страсти.

Каждый, кто пристально созерцал человеческое сердце и познал, каких степеней могут достигать его многообразные порывы также и в заблуждениях, особенно у женщин, которые бывают равно безудержны и в добре и в зле, тот, уж конечно, не упрекнет лорда Байрона в нарушении или в произвольном преувеличении истины, хотя он и представляет мир еще только что возникший и самую первую семью на земле. Он изображает нам испорченную природу, в отличие от Мильтона, который изображал ее прекрасной, в первозданной чистоте и поражающей свежести красок.

В то мгновенье, когда Ева извергает те страшные проклятия, за которые упрекали поэта, она ведь уже перестала быть чудесным олицетворением совершенства и невинности; она ведь уже приняла от искусителя яды, возбуждающие брожение, и они навсегда осквернили те великолепные способности и чувства, которыми наделил ее творец жизни для более высоких назначений; ее чистое сладостное довольство своей жизнью уже перешло в тщеславие, а любопытство, пробужденное в ней врагом человеческого рода, влекущее к злополучному непослушанию, уже обмануло надежды творца и исказило его превосходное творение.

Уже в том, как Ева предпочитает Авеля, как яростно кланет его убийцу Каина, она выступает в высшей мере последовательно именно такой, какою уже стала. Слабый невин-

ный Авель — в нем проявляется лишь Адам, но уже после грехопадения, — тем более мил своей матери, потому что он смягчает болезненные воспоминания об унижительном зрелище грехопадения. Напротив, Каин, унаследовавший куда больше от нее самое — от ее гордости — и сохранивший ту силу, которую утратил Адам, пробуждает в ней все воспоминания, все впечатления уязвленного самолюбия, и, когда особо предпочитаемый предмет ее материнской любви смертельно поражен, ее боль не знает пределов, хотя ведь и убийца тоже ее сын. Мощному гению лорда Байрона досталось изобразить эту картину с ужасающей правдивостью, это необходимо было изображать именно так либо вовсе никак».

Безоговорочно присоединяясь к этим словам, я могу лишь распространить на все в целом то, что было сказано об одной части. Лорд Байрон, приступая к описанию Каина, должен был изображать его только так либо вовсе никак.

В настоящее время это произведение в оригинале и в переводах доступно уже очень многим, и поэтому от нас не требуется его излагать или рекламировать; полагаю, однако, необходимым сделать некоторые дополнительные замечания.

Поэт, который с беспримерной зоркостью пронизывает пылающим духовным взором прошедшее и настоящее, а вместе с ними и грядущее, завоевал для своего безудержного таланта новые области; что именно создаст он в этих областях, не может предвидеть ни один человек. Однако его опыт мы уже можем в известной мере определить. Он точно придерживается библейского сказания, представляя, как первая чета людей сменяет свою первоначальную чистоту и невинность на таинственно возникшую вину, а кара, постигшая их, наследуется всеми потомками; эту чудовищную тяжесть он возлагает на плечи Каина — представителя недовольного человечества, которое, не понеся никакой вины, обречено на величайшую нужду. Для этого согбенного под тягчайшей ношей пра-сына особенное значение при-

обретает смерть, о которой он еще не имеет никакого представления, и хотя он желал бы покончить с тягостным существованием, но ему претит замена чем-то вовсе неизвестным. Уже из этого видно, что весь груз той поясняющей, опосредующей и постоянно себе же противоречащей догматики, которая занимает нас еще и ныне, возложен поэтом на первого беспокойного человеческого сына.

Эти противоречия, отнюдь не чуждые человеческой природе, как волны то вздымаются, то спадают в его душе, их не могут успокоить ни богобоязненная кротость его отца и брата, ни помощь любящей сестры-супруги, которая старается облегчить ему труд. И чтобы усилить, заострить эти противоречия до нестерпимости, к нему подступает сатана — мощный искушающий дух, который сперва смущает его нравственное сознание, а затем чудотворно проводит через все миры — и представляет ему прошедшее чрезмерно великим, настоящее мелким и ничтожным, а будущее исполненным зловещих предзнаменований и безутешным.

Тогда он возвращается к родным, и хотя не стал хуже, чем был, но он видит, что в семье все осталось неизменным, и назойливость Авеля, который побуждает его к жертвоприношению, оказывается для него нестерпимой.

О сцене гибели Авеля мы не можем сказать ничего, кроме того, что она отлично мотивирована, и поэтому все последующее изображено так же неопределимо великолепно.

Итак, Авель повергнут! Вот она, смерть, о которой столько наговорено, и все же человеческий род знает о ней сегодня не больше, чем тогда.

Нельзя, однако, забывать, что всю драму пронизывает своеобразное предчувствие — надежда на спасителя, так что поэт и в этом, как и во всем прочем, сумел приблизиться к понятиям и представлениям нашего мировосприятия.

О сцене с родителями, когда Ева под конец проклинает безмолвного Каина — в сцене, которую автор так блестяще выделил из всех других, нам уже не остается ничего сказать, только выразить восхищение и почитание.

Одна мыслящая женщина, с которой нас роднит общее высочайшее уважение к Байрону, сказала: все религиозные и нравственные проблемы, которые могут быть в нашем мире, заключены в трех последних словах этой драмы.

## СЕРЬСКИЕ ПЕСНИ

(1825)

Уже на протяжении довольно долгого времени придается особое значение своеобразным поэтическим творениям разных народов, и тем, в которых отражены судьбы целых наций, великие государственные и династические события, свидетельства единства или раздоров, союзов или войн, и тем, которые привлекают изображением отдельных тихих, домашних, сердечных эпизодов.

Уже почти столетия в Германии этим предметом занимаются серьезно и приязненно, и я не скрываю, что принадлежу к тем, кто стремится и сам неуклонно продолжать такие исследования, основанные на искренней склонности, и старается всячески поощрять их и популяризовать где только возможно; многие стихотворения этого рода я время от времени передавал композитору, которому присущи неподдельно чистые чувства.

Мы охотно признаем, что эти так называемые народные песни становятся особенно распространенными благодаря подкупающим мелодиям, которые текут простыми интонациями, несогласуемыми с правилами упорядоченной музыки, ко в большинстве своем обладающими мягкой, нежной тональностью; они располагают душу к сочувствию и приводят нас в то состояние неопределенного общего благорасположения, когда мы, словно бы внимая звукам золотой арфы, с удовольствием предаемся ласковой усладе и впоследствии всегда опять к ней стремимся.

Но, увидев перед собой наконец тексты этих стихов — рукописные или даже печатные, — мы признаем их ценность

лишь в тех случаях, когда они возбуждают дух и рассудок, воображение и память и непосредственно содержательно представляют нам своеобразные особенности породившего их народа; когда они ясно и наглядно показывают нам те места и те обстоятельства и отношения, из которых они возникли.

Поскольку, однако, такие песни в большинстве своем записаны значительно позднее того времени, которому они посвящены, мы требуем, чтобы они были традиционны по своей природе и, видоизменяясь постепенно в соответствии с новыми условиями, сохраняли простоту, свойственную старине; исходя из таких соображений, мы в естественной безыскусной поэзии довольствуемся простыми и, возможно, даже монотонными ритмами.

Из многих разнообразных публикаций такого рода за последнее время мы назовем только новогреческие стихи, среди которых есть и относящиеся к самому недавнему времени; к ним естественно примыкают сербские стихи, хотя и более старинные, но связанные с ними соседскими взаимовлияниями.

При этом следует, однако, учитывать одно важнейшее обстоятельство, которое мы не преминем здесь подчеркнуть: такие народные стихотворения нельзя рассматривать каждое по отдельности, вне общей связи, ибо так менее всего можно их оценить и, уж конечно, вовсе невозможно воспринимать их действительный смысл. Общечеловеческие черты присущи всем народам, но, проявляясь в чуждом народе, под далеким небом, они не возбуждают настоящей заинтересованности; а самобытные особенности другого народа только отчуждают, кажутся диковинными, часто даже неприятными, как всякое необычное своеобразие, пока мы его не поняли, не сумели усвоить. Поэтому такие стихи нужно рассматривать в большом количестве, лишь так можно воспринять в них богатство и бедность, ограниченность и широту, глубинные источники и поверхностную злободневность — и позволить себе судить о них.

Не будем, однако, задерживаться на общих соображениях предисловия и приступим к делу. Сначала мы хотим говорить о сербских песнях.

Вспомним те времена, когда несчетные народы двигались с востока на запад; они кочевали, оседали, теснили других, сами отступали теснимые, разрушали, строили, изгнанные из завоеванных было краев, снова начинали кочевать.

Сербь и родственные им народности двигались с севера на восток, задержались было в Македонии, но вскоре опять вернулись с полпути собственно в Сербию.

Нужно было бы прежде всего рассмотреть тот край, где с древности жили сербы, однако трудно охарактеризовать его вкратце. Этот край не оставался подолгу неизменным — он то расширялся, то сжимался, дробился и вновь соединялся в зависимости от того, что определяло жизнь нации — внутренние раздоры или внешнее давление.

Во всяком случае, раньше этот край был обширнее, чем теперь, но, желая представить его себе в известной мере конкретно, перенесемся мысленно туда, где Сава вливается в Дунай, где сегодня расположен Белград; если мысленно продвинуться вверх по правому берегу Савы и вниз по Дунаю, мы тем самым проведем северную границу этого края, после чего можно двинуться к югу в горы, оттуда к Адриатическому морю и затем на восток вплоть до Черногории.

Выясняя, кто же были ближние и дальние соседи сербов, обнаруживаем связи с венецианцами, с венграми и некоторыми сменявшимися народами, а прежде всего в ранние эпохи с Греческой империей, которой они то платили дань, то, напротив, получали с нее, то были ее врагами, то помощниками и союзниками; впоследствии такие же переменные отношения создались у сербов с Турецкой империей.

Более поздние пришельцы, полюбив этот Придунайский край, воздвигали там на ближних и дальних холмах замки и укрепленные города, чтобы защищать свои владения, и народ постоянно пребывал в воинственном напряжении; го-

сударственный строй представляет собой нечто вроде союза князей, довольно непрочно связанный с одним верховным властителем, которому одни подчиняются по приказу, а другие лишь по вежливой просьбе.

Порядок наследования в династиях более и менее крупных деспотов определяется главным образом — либо даже только — древними книгами, которые хранятся у духовенства или в сокровищницах отдельных семей.

Мы убедились, что стихи, приводимые в этой книге, хотя в значительной мере и порождены силой воображения, но основываются все же на определенной исторической почве, их содержание отражает и подлинную действительность; поэтому возникает вопрос: в какой степени можно установить хронологию, то есть к какому времени относятся факты, описанные в стихотворении, а не когда оно возникло? Когда речь идет о песнях, передаваемых изустно, последнее обстоятельство очень трудно выяснить. В старину произошло событие, о нем рассказывали, о нем пели, потом пели по-иному, а когда именно пели впервые, не сообщается.

Историческая последовательность сербских стихов постепенно все же выяснится. Лишь немногие из них говорят о временах до вторжения турок в Европу, то есть до 1355 года, зато многие точно указывают на столицу турецкого императора в Адрианополе, другие посвящены тому времени, когда после завоевания Византии турецкое владычество все более явственно ощущалось соседними народами; к самым последним дням относятся те, в которых изображено мирное сожительство турок и христиан, взаимодействующих в торговле и любовных похождениях.

Сами старинные стихи отличаются при значительном уже уровне культуры проявлениями варварских суеверий; в них встречаются и человеческие жертвоприношения самого отвратительного рода. Так, например, молодую женщину замуровывают в стену при постройке крепости Скутари, это представляется тем более жестоким, так как известно, что на Востоке обычно только освященные картины, подобные

талисманам, закладываются в особые тайники фундамента, чтобы обеспечить неприступность крепостей и прочих оборонительных сооружений.

По справедливости надо прежде всего говорить о военных приключениях. Величайшим из героев в стихах выступает Марко; у него обычно довольно натянутые отношения с императором, живущим в Адрианополе, он может служить грубым подобием греческого Геркулеса и персидского Рустаана, но в особом скифском, в высшей мере варварском роде. Он главный из сербских героев, самый непобедимый, беспредельно сильный, неудержимый в своих желаниях и свершениях. Он ездит на одном коне сто пятьдесят лет подряд, он сам живет до трехсот лет, умирает, сохраняя все свои силы, и сам не знает, как это у него получается.

Самая ранняя эпоха, представленная в стихах, еще совершенно языческая; относящиеся к средней эпохе стихи приобретают христианскую окраску, но это по сути лишь окраска церковности. Добрые дела — единственное утешение тому, кто не может себе простить великие злодеяния. Вся нация одержима поэтическим суеверием; многие события происходят при участии ангелов, зато нет ни следа сатаны; большую роль играют возвращающиеся мертвецы; самых отважных людей пугают зловещие предчувствия, предсказания, дурные приметы в полете птиц.

Но во всем и над всем властвует своеобразное безрасудное божество. Это некая всевластная неотвратимая роковая сила, — она обитает в одиночестве, в горах и лесах, возвещает свои повеления и прорицания мелодическими звуками и голосом, ее зовут Вила, она похожа на сову, но часто появляется в образе женщины, прославлена как прекрасная охотница, почитается даже как собирательница туч; однако с надревнейших пор она, как и все то, что называют судьбой, которую нельзя призвать к ответу, творит больше зла, чем добра.

В среднюю эпоху значительное место занимает борьба против турок; они все больше преобладают, а после битвы



при Амзельфельде в 1389 году, проигранной сербами из-за предательства, начинается полное порабощение народа. Сохранились поэтические памятники боев, которые в новейшее время вел Георгий Черный; к ним непосредственно примыкают горестные вздыхания сулиотов, хотя они и написаны по-гречески, но выражают дух, присущий всем злополучным промежуточным нациям, которые не могут создать себя собственными внутренними силами и не могут противостоять мощным соседям.

Любовные песни могут быть по-настоящему восприняты и оценены также не по отдельности, а только в общей совокупности; они отличаются величайшей красотой и возглашают прежде всего совершенно безоглядное слияние двух любящих, которым ничего на свете не нужно, кроме их любви; вместе с тем они духовно богаты, изящно шутивы; остроумные излияния то его, то ее неожиданны и доставляют наслаждение; преодолевая препятствия, стремясь к обладанию желанным счастьем, любящие становятся остроумны и отважны; а жестокою болью неотвратимой разлуки утоляют надежды на свидание за гробом.

Все, что происходит, излагается коротко, но достаточно вразумительно; введениями служат большей частью описания природы, исполненного настроения ландшафта или вещей стихии. Чувства всегда достоверны. С исключительной нежностью говорится о юности, старость в пренебрежении; слишком податливых девиц отвергают и покидают; впрочем, юноша иногда уходит и вовсе без повода, предпочитая своего коня красавице. Однако если двое всерьез преданы друг другу, то власть неприязненного брата или иного родича, мешающая их выбору, их любви, решительно отвергается.

Но все такие закономерности познаются только в своих конкретных проявлениях, и, хотя попытку в немногих словах рассказать о тех разнообразных мотивах и фабулах, которые восхищают нас в сербских любовных песнях, пожалуй, сочтут дерзостью, все же мы решимся на это, чтобы возбудить внимание читателей.

1. Целомудрие сербской девушки, которая никогда не поднимает своих прекрасных ресниц; бесконечно прекрасные стихи.
2. Шутливые страстные проклятия, обращенные к возлюбленному.
3. Утренние настроения любящей девушки; ее возлюбленный так сладко спит, что она не решается его будить.
4. Разлука, вызванная смертью (чудесны образы: розы, чаши из снежного кома).
5. Город Сараево опустошен чумой.
6. Проклятие неверной.
7. Диковинные любовные приключения; девица в саду.
8. Дружеское послание, принесенное невесте двумя соловьями; недостает лишь третьего — жениха.
9. Отвращение к жизни из-за сердитой возлюбленной; три жалобы.
10. Спор с самим собой влюбленного юноши, который должен быть шафером и вести свою любимую под венец с другим.
11. Любовное пожелание; девушка хотела бы стать ручьем, текущим через двор любимого.
12. Диковинные приключения на охоте.
13. Девушка, тревожащаяся за любимого, не хочет петь, чтоб не показаться веселой.
14. Сетование на падение нравов; юноша сватает вдову, а старик юную девицу.
15. Жалоба юноши, огорченного тем, что мать девушки предоставляет ей слишком большую свободу.
16. Девушка бранит непостоянство мужчин.
17. Доверительно веселый разговор девушки с конем, который сообщает ей о склонностях и намерениях своего владельца.
18. Проклятие неверному.
19. Добрые пожелания и заботы.
20. Милое описание преимуществ молодости перед старостью.

21. Чем отличается подарок от обручального кольца.
22. Олень и Вила; лесная богиня утешает оленя, измененного любовью.
23. Девушка отравила брата, чтобы соединиться с любимым.
24. Девушка отвергает нелюбимого.
25. Красавица кельнерша; но ее возлюбленного нет среди гостей.
26. Досуги любящих после работы; прекрасное стихотворение; достойно сравнения с Песней Песней.
27. Девушка связана долгом; капитуляция и спасение.
28. Двойное проклятие; девица проклинает свои глаза и неверного возлюбленного.
29. Преимущества маленькой девушки и вообще малых существ и предметов.
30. Девушка находит возлюбленного спящим и ласково будит его.
31. Каким ремеслом должен владеть будущий муж?
32. За болтовней упущены радости любви.
33. Верность после смерти; на могиле расцветают цветы.
34. Чужая женщина сковала брата, который не решается навестить сестру.
35. Возлюбленный вернулся с чужбины; днем неприметно следил за подругой, а ночью внезапно пришел.
36. Покинутая девушка бредет по снегу, но чувствует холод лишь в сердце.
37. Три девушки высказывают пожелания: одной нужно кольцо, другой — пояс, а третьей — юноша; последняя избрала наилучшее.
38. Клятва о воздержании и последующее раскаяние.
39. Тихая склонность. (Очень красивые стихи.)
40. Замужняя женщина любит другого, он уезжал на чужбину, а теперь вернулся.
41. Подготовка к свадьбе; неожиданности, изумляющие невесту.
42. Быстрое, шутовское, поддразнивающее стихотворение.

43. Несостоявшаяся любовь; увядшие сердца.
44. Невеста герцога Стефана в пренебрежении.
45. Какой памятник дольше всех существует?
46. Мал, но учен.
47. Муж превыше всех, выше отца, матери и братьев; обращение жены к мужу, собирающемуся в поход.
48. Смертельная болезнь из-за любви.
49. Бесплодная близость.
50. Кого же девушка взяла за образец?
51. Девушка знаменосец.
52. Пленный соловей отпущен на волю.
53. Сербская красавица.
54. Самые верные приманки.
55. Белград в огне.

Особенно трудно изложить в немногих словах то, что необходимо знать о языке этих стихов. Славянский язык делится на два главных наречия: северное и южное. К северному относятся русское, польское и богемское, а на южном говорят словенцы, болгары и сербы.

Таким образом, сербское наречие есть один из видов южнославянского, оно живет в устах пяти миллионов человек и вправе считаться наиболее сильным из всех южнославянских наречий.

Однако о его достоинствах ведется спор внутри самой нации; друг другу противостоят две партии.

Сербы обладают старинным переводом Библии; в IX веке она была переведена на родственный сербскому старопаннонский диалект. Именно его теперь считают основой и образцом языка духовенство и все, кто посвящает себя наукам; они пользуются этим диалектом в речах, в литературе, в деловой переписке, всячески поощряют его применение; поэтому они отдаляются от языка, на котором говорит народ, бранят его, называют выродившимся, испорченным отклонением от того исконного закономерного языка.

Но если внимательней присмотреться к языку народа, то он предстает в своем изначальном самобытном своеоб-

разии, в самой основе чуждым книжному диалекту, сам по себе живой и способный выразить все виды и формы деятельности, равно как и поэтическое творчество. Именно на этом языке созданы стихи, которые мы здесь хвалим; но поэтому ими пренебрегает знатная часть нации и поэтому их никогда не записывали и всего менее печатали. Так создавались трудности, из-за которых эти стихи были недоступны, трудности, в течение многих лет считавшиеся непреодолимыми, и только сегодня, когда они устранены, стали очевидны их причины.

Говоря о своем отношении к этой литературе, я должен прежде всего сказать, что, несмотря на многие благоприятные обстоятельства, я не усвоил и никогда не учил ни одного из славянских наречий, поэтому я совершенно незнаком с оригинальной литературой этих великих народов, что не препятствовало мне высоко оценивать их поэтические произведения, с которыми я мог познакомиться.

Пятьдесят лет тому назад я перевел песню-плач благородной жены Хасан-Аги, текст которой нашел в путевых очерках аббата Форти, откуда он позаимствован графиней Розенберг для ее Морлакских очерков. Я перевел эту песню с французского подстрочника, интуитивно угадывая ритм и учитывая порядок слов подлинника. После этого я получил довольно много стихотворений на всех славянских языках, которые мне присылали, отвечая на оживленные запросы; но я видел их тогда лишь поодиночке и не мог получить общего представления об их главных отличиях, не мог разделить их по характерным признакам.

Сербские стихи было особенно трудно достать по изложенным выше причинам. Они не были записаны, их исполняли устно в сопровождении простого струнного инструмента, называемого гузла, и сохранились они только в низших слоях нации. Однажды произошел такой случай: в Вене попросили нескольких сербов продиктовать их песни, но они отказались, — эти добрые простые люди не могли себе представить, что можно в какой-то мере ценить их безыскусные

песни, презиаемые образованными людьми у них на родине. Они даже опасались, что их народные песни станут пренебрежительно сравнивать с произведениями высокоразвитой немецкой поэзии, для того чтобы насмешливо-издевательски доказывать, насколько отстала их нация.

Их переубедило и доказало им серьезность наших намерений внимание, с каким немцы относились к той песне-плачу, о которой говорилось выше; благодаря этому, а также общим доброжелательным отношениям удалось получить от них давно желанные тексты, хотя сперва лишь поодиночке.

Но все это не имело бы серьезных последствий, если бы не явился замечательный человек по имени Вук Стефанович Караджич, родившийся в 1787 году и воспитанный на ружбе Сербии и Боснии; с юных лет познал он свой родной язык, который в деревнях значительно более чист, чем в городах, и полюбил свою народную поэзию. Он с величайшей серьезностью стал изучать эти предметы, издал в 1814 году в Вене сербскую грамматику и одновременно сборник сербских народных песен, числом сто. Тогда же я получил этот сборник с немецкими подстрочными переводами и увидел наконец подлинник той траурной песни. Однако хотя я очень высоко ценил этот дар и очень ему радовался, но в то время я еще не мог составить себе о нем полное общее представление.

В ту пору на Западе сложилась очень сложная запутанная обстановка, и развитие сулило новые осложнения; я искал убежища на Востоке и жил некоторое время в счастливой отрешенности от Запада и от Севера.

Но в последнее время эта постепенно созревавшая тема стала все более проясняться. Господин Вук прибыл в Лейпциг и там опубликовал в издательстве Брайткопф — Херцелин три тома песен, о содержании которых говорилось выше, а затем в дополнение к ним грамматику и словарь, чем значительно облегчил знатокам и любителям доступ к ним.

Пребывание этого замечательного человека в Германии привело его в соприкосновение с некоторыми превосходными людьми. Библиотекарь Гримм в Касселе, обладавший сноровкой знатока многих языков, усвоил также и сербский, он перевел грамматику Вука и снабдил ее предисловием, которое легло в основу наших приведенных выше сообщений. Ему же обязаны мы переводами, которые передают национальное своеобразие содержания и ритма этих стихов.

Профессор Фатер, углубленный и добросовестный исследователь, также принял серьезное участие в изучении этого предмета, и вот то, что до сих пор оставалось чужим и даже в известной мере отпугивало, теперь все более к нам приближалось.

При таком положении вещей особенно радостным было появление женщины, обладающей замечательными способностями и талантами, которая благодаря прежнему жительству в России была несколько знакома со славянскими языками, по склонности решила заниматься сербским, посвятила серьезнейшую деятельность сокровищнице песен и своими ценными свершениями положила конец долголетним проволочкам (Тереза Альбертина Луиза фон Якоб прозванная Талфя). Без каких-либо внешних побуждений, по внутренней склонности и выбору она перевела большое число предлагаемых ныне читателям стихотворений, которые будут собраны в одном томе октавного формата в количестве, достаточном для того, чтобы познакомиться с этим прекрасным родом поэзии.

В предисловии к этому тому будет более точно и обстоятельно изложено то, что здесь высказано предварительно, чтобы содействовать настоящему интересу к столь достопримечательному новому явлению литературы.

Немецкий язык особенно пригоден для этого, он легко воспроизводит любые наречия, поступает при этом собственным своеобразием и не боится упреков в необычности или недопустимости тех или иных оборотов; он умеет находить такие слова, словосочетания, словообразования, выра-

жения и прочие средства грамматики и риторики, что если бы они применялись авторами для собственных произведений, то их могли бы упрекнуть в необычайной дерзости, но в переводах они могут быть оправданы стремлением приблизиться к подлиннику.

А ведь это отнюдь не мелочь, когда язык обладает такими свойствами. Мы считаем в высшей мере достохвальным, когда другие народы усваивают от нас то, что мы создали своеобразного в своих пределах, однако не меньшее значение имеет и то, когда иноземцы через нас познают произведения других народов. Если нам и впредь удастся достигать таких свободных от аффектации приближений в переводах, то вскоре иноземцы будут обращаться к нам в поисках товаров, которые трудно получить из первых рук.

Возвращаясь теперь от самых общих рассуждений к самым конкретным, мы вправе уверенно утверждать, что сербские песни особенно хорошо выглядят на немецком языке. Мы убедились в этом на многих примерах. Вук Стефанович по нашей просьбе перевел многие из песен дословно. Гримм, следуя своему методу, стремился передать размер, строго блюдя число слогов. Фатеру мы благодарны за то, что он прозаическими переводами отрывков из песни о свадьбе Максима Черноевича приблизил нам это важнейшее стихотворение, а быстрая непосредственно воздействующая помощь нашей любезной приятельницы позволила нам получить то общее целостное представление, которое, как мы надеемся, уже скоро станет достоянием всех читателей.

## КОРОТКИЕ СООБЩЕНИЯ

(1826)

Ввиду того что этот выпуск запоздал, я оказался в большом долгу перед читателями, которые лишились нескольких приятных известий. В заключение привожу нижеследующее предварительное сообщение.



Немецкая поэтическая литература получила три прекрасных дара, которые я хотел бы последовательно охарактеризовать как великий, прелестный и весьма достойный:

Сербские песни в переводах Талфя, часть вторая,

Латышские песни, собранные Реза,

«Фричьоф», перевод с шведского Амалии фон Хельвич.

Мы все больше достигаем понимания того, что можно называть народной и национальной поэзией. Ведь в действительности существует одна поэзия — настоящая, которая не принадлежит ни простонародью, ни дворянству, ни королю, ни крестьянину; каждый, кто ее творит, чувствует себя настоящим человеком; она неудержимо пробивается и в простом, даже грубом народе, но она свойственна и просвещенным, даже высокопросвещенным нациям. Поэтому нашим главным старанием остается всякий раз достигать наиболее общей точки зрения, чтобы распознавать поэтический талант во всех проявлениях и замечать, как его извивы пронизывают историю человечества, образуя неотделимую часть этой истории.

## ДАНТЕ

(1826)

При оценке выдающихся качеств души и духовной одаренности Данте мы тем справедливее воздадим ему должное, если не будем терять из виду, что в его время жил также и Джотто и что тогда же проявилось во всей своей природной мощи изобразительное искусство. Этот могучий, обращенный к чувственно-пластическому видению гений владел и нашим великим поэтом. Он так ясно охватывал предметы оком своего воображения, что свободно мог их потом воссоздавать, включая их в четкие контуры; вот почему все, даже самое странное и дикое, кажется нам у него списанным с натуры. Данте никогда не стесняет третья рифма — напротив, она помогает ему в достижении наме-

ченной цели, способствуя созданию завершенных образов. Переводчик обычно следовал за ним и в этом направлении. Он представлял себе все, созданное поэтом, и затем старался воссоздать это на своем родном языке своими рифмами. И если я все же чувствую известную неудовлетворенность, то в этом виновен сам Данте.

Все пространственное построение Дантова ада имеет в себе нечто микрогегическое, а потому смущающее наши чувства. Мы должны представить себе ряд уменьшающихся кругов, идущих сверху вниз, до самой пропасти; это сразу заставляет нас вспомнить об амфитеатре, который при всей его грандиозности должен казаться нашему воображению все же чем-то художественно ограниченным, так как, созерцая его сверху, вполне возможно увидеть его целиком, вплоть до самой арены. Стоит только взглянуть на картины Орканьи — и нам покажется, будто перед нами перевернутая картина Кебеса — воронка вместо конуса. Этот образ более риторичен, чем поэтичен, воображение им возбуждено, но не удовлетворено.

Однако, не желая безусловно превозносить целого, мы тем более поражаемся удивительному разнообразию частей, которые смущают нас и требуют почитания. Здесь мы можем отозваться с одинаковой похвалой и о строгих, отчетливо выписанных сценических перспективах, которые шаг за шагом заступают дорогу нашему глазу, и о пластических пропорциях и сочетаниях, и о действующих лицах, их наказаниях и муках.

В качестве примера мы приведем здесь следующее место из двенадцатой песни:

«Вкруг нас обломки диких скал теснились,  
Нас хаос страшный тьмою вдруг объял,  
Ты помнишь — горы мрачные валились  
В долину, где Оиджи светлый вал  
Струился в даль, — землетрясенье ль было,  
Подземный в зрыв, — никто нам не сказал.

Обломков груды дикий склон покрыла;  
Кругом лишь камни; робко я глядел  
На вздрог скалы, лишь на нее ступила  
Нога моя, и страх мной овладел...  
Так шли мы дальше — всюду, всюду скалы,  
Все колебались камни подо мной,  
Я еле шел, от трепета усталый,  
И он сказал: «Откуда ужас твой?  
Весь этот хаос ныне крепко скован  
Безумной силой, вечный пленник мой...  
Услышь меня! Когда я, зачарован  
Извечной тьмой, во адский мрак сходил,  
Был этот мир навеки злобой скован,  
Когда ж с небес победно тот вступил,  
Что восхотел великий круг мучений  
Себе отторгнуть, огонь его палил,  
Ужасный гул великих сотрясений  
Раздался тут — казалось мне, что вновь  
Родится мир и что в огне молений  
Расплавит зло предвечная любовь.  
Тогда все скалы рухнули — в осколки,  
В минувший хаос обратятся вновь»<sup>1</sup>.

Прежде всего я здесь должен объяснить следующее. Хотя в моем оригинальном издании Данте (Венеция, 1739) место (от *e quel*<sup>2</sup> до *schivo*<sup>3</sup>) разъясняется как намек на Минотавра, я тем не менее отношу его только к изображению местности. Она была гориста, загромождена скалами (*alpestro*), но всех этих слов еще недостаточно для поэта: ее своеобразие (*per quel ch'iv'er' anco*) было столь ужасным, что одинаково смущало и зрение и сердце. Поэтому, желая дать хотя бы некоторое удовлетворение себе и другим, Данте здесь упоминает не ради сравнения, а для зрительного

<sup>1</sup> Перевод Д. Мина.

<sup>2</sup> Что (*итал.*).

<sup>3</sup> Вновь (*итал.*).

примера о грозном обвале, который, как надо думать, преграждал в пору его жизни путь из Триента в Верону. Там в те времена еще лежали громадные каменные плиты и угловатые осколки недавнего обвала. Еще не выветрившиеся временем, не слившиеся в общую массу, перевитую легкими побегам, они громоздились друг на друга, словно чудовищные рычаги, и легко начинали дрожать от любого прикосновения ноги человеческой. Но поэт хочет бесконечно превзойти это явление природы. Он нуждается в сошествии Христа в преисподнюю, чтобы сыскать должное объяснение не только этому обвалу, но и многому другому в сатанинском царстве.

Странники подходят к дугообразному кровавому рву, по плоскому, столь же изогнутому берегу которого рыщут взад и вперед тысячи кентавров, неся свою дикую сторожевую службу. Вергилий, вышедший на равнину, уже достаточно близко подошел к Харону, тогда как Данте неверными шагами все еще пробирается между скал. Но мы еще раз должны взглядеться в эту бездну, ибо Кентавр говорит своему сотоварищу:

«Взгляни, как тот, что сзади там идет,  
Колеблет все, к чему ни прикоснется,  
И тенью не скользит, как мертвых род».

Спросим свое воображение, разве не ожил в нашей душе этот чудовищный горный обвал?

Но и в остальных песнях, на фоне других декораций, можно найти и указать на такую же устойчивость образов и четкость письма, при соблюдении тех же условий.

Такие параллели знакомят нас лучше всего с характерными особенностями творчества Данте. Различие между живым Данте и умершими бросается в глаза и в других местах. Так, например, духи, обитающие в Чистилище (Purgatorio), приходят в ужас при встрече с Данте, ибо он отбрасывает от себя тень, по которой они распознают его телесность.

## ПЛАТОН КАК СОПРИЧАСТНЫЙ ХРИСТИАНСКОМУ ОТКРОВЕНИЮ

(1796—1826)

Никто не согласился бы поверить в то, что он достаточно одарен вечным творцом, если бы пришлось заодно признать, что и все братья обеспечены в такой же мере, как он; нет, каждый верит, что особая книга, особый пророк ему прежде всех предписали жизненный путь и, следуя только этому пути, должны все прочие достигать блаженства.

Поэтому во все эпохи очень удивлялись те, кто был предан одному исключительному учению, когда за его пределами находили разумных и добрых людей, стремившихся развивать свою нравственную природу до наибольшего совершенства. Что же тогда оставалось делать, как не допустить, что им тоже было некое откровение, и притом откровение в известной мере своеобразное.

Пусть хоть так. Подобное мнение будет всегда присуще тем, кто и требует и приписывает себе особые права, кому чужды и непредвзятый взгляд на весь огромный божий мир и постижение того, что деяния бога обращены ко всем непрерывно и не могут быть прерваны, но зато для себя лично, для своей церкви и своего учения представляются вполне естественными привилегии, исключения и чудеса.

Вот почему Платону уже давно была предоставлена честь сопричастности христианскому откровению; таким его представляют нам и в этой книге.

Между тем каждый, кто его читает, испытывает потребность в критически отчетливом описании тех обстоятельств, при которых он писал, и мотивов, которыми он руководствовался, — что особенно необходимо для этого писателя, который при всех его великих заслугах не может избежать упреков в софистической и теургической изощренности. Читателю нужно знать эти обстоятельства и мотивы не для того, чтобы получить от него туманные поучения, — их дают

многие куда менее значительные авторы, — а затем, чтобы узнать именно этого превосходного мужа в его подлинной индивидуальности; потому что нас просвещает не иллюзия о том, какими люди могли бы быть, но познание того, какими они действительно были и есть.

О, как благодарны были бы мы переводчику, если бы он в дополнение к своим пояснительным примечаниям коротко рассказал — так, как это сделал Виланд в примечаниях к Горацию, — предположительно о том, как жил древний автор, о сущности и цели каждого из его произведений!

Почему, например, в число канонических текстов включен «Ион», когда этот маленький диалог не что иное, как издевательская пародия? Вероятно, потому что в конце идет речь о божественном вдохновении. Но, к сожалению, в этом, как и во многих других местах, Сократ лишь иронизирует.

Через каждое философское произведение проходит — пусть в иных случаях только едва заметно — определенная полемическая нить; каждый, кто начинает философствовать, вступает в разногласия с представлениями своих предшественников и современников; так и беседы Платона часто не только посвящены чему-либо, но и направлены *против* чего-либо...

Если бы удалось раскрыть эту двойственность — в большей мере, чем доньше удавалось, — и вразумительно показать ее немецким читателям, это было бы неоценимой заслугой переводчика.

В этом смысле мы и позволим себе добавить еще несколько слов об «Ионе».

Персонаж в маске платоновского Сократа — по-иному, пожалуй нельзя назвать тот фантастический образ, в котором Сократ так же мало узнавал свое подобие, как и у Аристофана, — встречает рапсода, чтеца и декламатора, прославившегося исполнением гомеровских стихов, только что получившего приз и собирающегося получить еще один. Платон представляет нам этого Иона крайне ограниченным человеком; хотя он умеет с чувством произносить гомеров-

ские стихи и вызывать растроганность своих слушателей, но он отваживается еще и рассуждать о Гомере, вероятно, скорее для того, чтобы подробнее пересказать, а не объяснять отдельные места, и прежде всего затем, чтобы самому хоть что-нибудь сказать по этому поводу, а не затем, чтобы приблизить слушателей к духу поэта. Каким же мог быть этот человек, откровенно признававшийся в том, что он засыпает, когда при нем читают или растолковывают стихи других поэтов? Очевидно, он развивает свой талант лишь благодаря традиции или благодаря упражнениям. Возможно, ему благоприятствовали красивая внешность, хороший голос и сердце, способное растрогаться; но при всем том он оставался натуралистом, чистым эмпириком, который не размышлял ни об искусстве вообще, ни об определенных произведениях искусства, но лишь механически вращался в одном тесном кругу и все же считал себя мастером искусства; возможно, и вся Греция считала его великим мастером искусства. Этого-то субъекта и выбрал платоновский Сократ, чтобы его совершенно уничтожить. Сперва он дал ему почувствовать его ограниченность, потом показал ему, что он мало понимает в гомеровских деталях, а когда бедняга оказался совершенно беспомощен, он вынудил его признать, что в нем проявляется непосредственное божественное вдохновение.

Если это считать священной почвой, тогда и аристофановскую сцену следует признать освященным местом. Персонаж в маске Сократа столь же мало собирается убеждать Иона, сколь сам автор собирается поучать читателей. Известный, прославленный, обожаемый, награждаемый Ион должен был предстать во всей своей наготе, и озаглавить диалог следовало бы: «Ион, или Посрамленный рапсод»; потому что к поэзии этот диалог не имеет никакого отношения.

Вообще и в этом, так же как в других диалогах Платона, обращает на себя внимание невероятная глупость иных персонажей, нужная для того, чтобы Сократ всегда оказы-

вался весьма мудрым. Если бы Ион обладал хотя бы искрой понимания поэзии, то на пошлый вопрос Сократа: кто лучше разбирается в тех стихах Гомера, в которых говорится об управлении колесницей, возникший или рапсод? — он смело ответил бы: конечно, рапсод, ибо возникший может судить лишь о том, правду ли говорит Гомер, а рапсод понимает, говорит ли он, как надлежит поэту, или только как человек, добросовестно описывающий состязание колесниц. Для суждения об эпическом поэте необходимо лишь умение созерцать и чувствовать и не нужны специальные знания; разумеется, необходим еще и свободный взгляд на весь мир, на все, что к нему относится. Но зачем же искать прибежища в божественном вдохновении, если только не хочется кого-то мистифицировать?

В искусстве мы знаем много случаев, когда башмачник не смеет судить даже о подметках, ибо художник счел нужным во имя более высоких целей пожертвовать полностью всеми второстепенными деталями. Так, мне в жизни пришлось не раз слышать, как возникший бранил старинные геммы за то, что на них кони, которые тянут колесницу, изображены без упряжи. Ну что ж, возникший был прав, находя это неестественным, но и художник прав, не нарушая прекрасные формы изображенных им конских тел ни единой злополучной нитью. Эти условности, эти иероглифы, которые необходимы в каждом искусстве, худо понимаются теми, кто все истинное хочет видеть изображенным натурально и тем самым вырывает искусство из его настоящей сферы. Подобные гипотетические высказывания прославленных древних писателей на своем месте бывают вполне целесообразны и без оговорок, указывающих на то, что они же могут стать относительно ложными; но их не следует перепечатывать без нужных поправок, так же как и ложную теорию вдохновения.

Человеку, вовсе не обладающему поэтическим гением, иногда удастся сочинить приятное, достойное похвалы стихотворение — таких примеров много, и они лишь показы-



вают, что могут создать живая увлеченность, хорошее настроение и страсть. О ненависти известно, что она возбуждает гений, но то же можно сказать обо всех страстях, которые побуждают нас к деятельности. Даже признанный поэт способен лишь в определенные моменты проявлять высшую степень своего гения; такую деятельность человеческого духа можно исследовать психологически. Вместо того чтобы искать прибежища в чудесах и необычайных силах надо обладать достаточным терпением, чтобы следить за явлениями природы, познание которых нам предлагает наука, хотя, разумеется, куда легче высокомерно пренебрегать наукой, чем понимать и ценить ее достижения.

В платоновском диалоге диковинно то, что Ион, уже признав свое невежество во многих искусствах, в гадании, вождении колесниц, лечебных снадобьях и рыболовстве, под конец все же утверждает, что чувствует в себе призвание полководца. Возможно, что это индивидуальное увлечение разнообразно одаренного, но пошлого индивидуума — причуда, усвоенная им от постоянного духовного общения с гомеровскими героями, что, вероятно, было известно и его слушателям. Разве мы не наблюдали таких причуд у мужей, во всем ином более разумных, чем Ион, каким он предстает в диалоге? Да и кто в наши времена скрывает свое собственное доброе мнение о себе, о том, что он обладает не столь уж малыми способностями к командованию?

Бедному плуту, который и без того уже совершенно ошеломлен, Платон с воистину аристофановской злобностью наносит последний удар, когда Сократ предоставляет ему выбор, кем он хочет слыть — жуликом или божественным мужем, и тот, разумеется, ухватывается за последнее и, весьма растерянный, еще вежливо благодарит за то, что над ним посмеялись. Право же, если это святость, то и театр Аристофана можно считать священной почвой!

Тот, кто объяснил бы нам толково, что же говорили всерьез, а что шутя и полушутя мужи, подобные Платону,

что выражало их убеждения, а что было только мимолетной фразой, оказал бы нам чрезвычайную услугу и бесконечно много содействовал нашему образованию, ибо теперь уже не то время, когда в подземных пещерах вещали Сивиллы; мы требуем критики и сами хотим рассудить, прежде чем что-либо примем и применим к себе.

«СОРАТНИК МОЛОДОГО ФЕЛЬДЪЕГЕРЯ,  
не унывающий и деятельный в плену и  
в кораблекрушениях»  
Предисловие Гёте. Лейпциг, 1826.  
Изд-во Фридриха Флейшера

ПРЕДИСЛОВИЕ

Счастье обычно сравнивают с шаром — ведь он тоже быстро катится; это сравнение вдвойне оправдано, так как имеет еще и второй смысл. Неподвижный шар представляется наблюдателю завершенным, замкнутым в себе, самодостаточным существом и поэтому, так же как счастливцев, не может долго привлекать к себе внимание. Всякое довольство, всякая умиротворенность, из чего бы они ни происходили, — просты. Счастливцев мы предоставляем самим себе, и когда к концу пьесы любящие блаженно сочетаются, тогда-то и падает занавес, и зритель, которого несколько часов кряду удерживало зрелище разных недоумений, неприятностей и неудач, спешит уйти домой.

А несчастье мы сравниваем с тысячегранником; взгляд, отражаемый каждой гранью, приходит в смятение, и нежные чувства нигде не находят покоя... Шар привлекает свет, ласково его задерживая, округлости открываются нам в плавных тенях и отсветах, а в многограннике каждая плоскость излучает иной блеск, иное затемнение, иную окраску, иные тени и отсветы; встревоженный взгляд задерживается, настойчиво стремясь охватить как целое

то, что само рассеивается и, словно неразрешимая загадка, привлекает постоянное, хотя и колеблющееся внимание.

Новый повод к таким размышлениям дает лежащий перед нами томик; в нем представлены с короткими пролежтками только беды и несчастья, боль и отчаяние.

Но зато нас умиротворяет в высшем смысле, успокаивает и утешает то, что люди, которые столько вынесли и не раз смотрели в лицо смерти, в конце концов сами же рассказывают обо всем, что они преодолели, и как были спасены от нестерпимых бед.

Впрочем, не столько были спасены, сколько именно сами себя спасали. Высший промысел благоприятствует стойким, деятельным, разумным, порядочным и создающим порядок, человечным, смиренным. Именно так наилучшим образом выражает себя нравственный порядок мира, когда он помогает добрым и мужественным страдальцам.

Гражданские законы, действующие на пустынном побережье Кабреры, самого убогого из всех Балеарских островов, заслуживают уважения всех мыслящих людей как образец разумного первоначального государственного законодательства, основанного на естественном праве. Тактика и стратегия злополучных моряков, очутившихся после кораблекрушения на бесплодных дюнах, омываемых волнами посреди океана, свидетельствуют об их природной и нравственной сущности, о врожденной и воспитанной стойкости, о рассудительной и целесообразно устремленной отваге. После неотвратимой гибели многих из них некоторые все же спаслись; в самых ужасных обстоятельствах они были мужественны и человечны и, к своему счастью, встретили наконец себе подобных.

Для одинокого человека, занимающего незначительное место в этом мире, пожалуй, ничто не может быть более прекрасным и желанным, чем то, что такие же, как он, незначительные одиночки становятся в наивысшей степени достойны подражания благодаря таким достоинствам, ко-

торые и ему самому понадобятся в минуту большой опасности, в столкновении с трудной судьбой.

Книгу, вызывающую у нас все эти мысли, мы хотели бы рекомендовать другим читателям с самым добрым чувством, так как предполагаем, что у каждого мыслящего человека сердечное восприятие таких необычайных, хотя и не редких в мире, судеб пробудит своеобразные важные размышления, развивающиеся из его личного внутреннего опыта.

*Веймар, 14 января 1826 г.*

THE FIRST EDITION OF  
THE TRAGEDY OF HAMLET  
BY WILLIAM SHAKESPEARE <sup>1</sup>

London, 1603.

Вновь отпечатано в издательстве Флейшера,  
Лейпциг, 1825

(1827)

Эта книга большой подарок страстным друзьям Шекспира. Прочитав ее сразу же неподвзято, я испытал поразительное впечатление. Это был старый высокочтимый знакомец, ничто не изменилось в его стати и походке; самые сильные и действенные главные места в тексте остались нетронутыми, такими, как впервые вышли из-под пера гения. Пьеса читалась в высшей мере легко и беспрепятственно, казалось, что находишься в хорошо знакомом мире. И все же я испытывал при этом то особенное необычное чувство, которое не давало себя высказать и побуждало внимательней приглядеться и точнее сравнить. Об этом я и хочу бегло и коротко рассказать.

<sup>1</sup> Первое издание трагедии о Гамлете Уильяма Шекспира (*англ.*).

Прежде всего следует отметить, что не названо ни одно место, нет и речи ни о театральных декорациях, ни о разделении на акты и сцены: все ограничено пометками *enter* и *exit*<sup>1</sup>. Силе воображения предоставлен свободный простор, и можно только представлять себе эту старую наивную английскую сцену; все движется непрерывной чередой, неудержимым ходом, — сменяются картины нравов и страстей, так что не остается времени подумать о местности.

Однако в более новом, давно уже нам известном варианте имеется деление на акты и сцены, обозначены места действия и декорации; впрочем, не будем выяснять здесь, кто это сделал — сам автор или позднейшие режиссеры.

Того, кто во втором варианте зовется Полонием, в первом называют Корамбис, и вследствие этой мелочи роль словно бы приобретает иной характер.

Незначительные роли — едва ли не для статистов — раньше обозначались номерами, но потом, получив имена, обрели честь и достоинство; это напоминало нам Шиллера, который в «Вильгельме Телле» дал крестьянкам имена и короткие реплики для того, чтобы эти роли стали более приемлемы. В данном случае автор так же поступает со стражами и придворными.

В первом издании стихотворные размеры довольно свободны, небрежно записаны, а в новом варианте они во многих местах выверены, хотя и без педантизма, ритмические строки построены как пятистопные ямбы. Однако встречаются и половины и четверть строки.

Таковы наиболее очевидные внешние явления; сравнение внутренних особенностей будет полезно для каждого любителя, который сам этим займется: здесь приведем лишь несколько замечаний.

Некоторые места, сперва лишь слегка очерченные вдохновенной рукой замечательного поэта, он позднее внимательно разработал, так что мы воспринимаем эти измене-

<sup>1</sup> Входит и выходит (*англ.*).

ния как совершенно необходимые и восхищаемся ими. Затем мы обнаруживаем приятные дополнения, которые не так чтоб уж были необходимы, но оказываются весьма уместными. То там, то здесь мы встречаем едва приметные, но весьма оживляющие вкрапления, легко связующие соединительные переходы, и даже значительные перемены, преобразования, которые позволяют усилить действенность; все это осуществлено мастерски, мудро и глубоко прочувствовано, все служит согреванию чувств и прояснению понимания.

Нас чрезвычайно восхищают уверенность и сила первого варианта, он словно бы возник без долгих раздумий в одном порыве сияющей живой импровизации. И каких бы новых достоинств ни придал автор своему творению впоследствии, какие бы изменения он ни счел нужным внести, мы все же нигде не находим существенной перестройки, сколько-нибудь значительных купюр, переделок: разве что в нескольких местах опущены слишком уж грубоватые наивности.

В заключение следует напомнить примечательные различия в одежде духа. Впервые он появляется, как известно, в доспехах с головы до ног, с открытым забралом, на бледном лице выражение серьезности и тревоги, взгляд пристален. Таким появляется он на террасе, там же, где не раз обходил ряды своих воинов.

Но, перейдя в самый сокровенный покой (closet) королевы, где мы застаем мать и сына при известном разговоре, мы слышим наконец старые слова.

«Королева. Гамлет, ты разбиваешь мое сердце.

Гамлет. Тогда отбрось его худшую часть и оставь лучшую».

И сразу же вслед за этим: «Enter the ghost in his night gown» (Входит дух в своей ночной одежде.)

Кому из тех, кто это читает впервые, не станет на мгновение больно? Кому это не покажется гадким? И все же, если мы это поймем, если подумаем, то убедимся, что имен-

но так правильно. Он мог, он должен был впервые появиться в доспехах, когда он проходил мимо стражей, когда он шел там, где всегда выступал перед своими воинами, где призывал их на подвиги. Но теперь мы начинаем стыдиться того, что так долго находили вполне пристойным, когда он и в сокровенном покое королевы появлялся закованным в доспехи. Насколько таинственной, домашней и страшной выступает он теперь в том виде, в каком и раньше здесь бывал, в домашнем, ночном одеянии, беззащитный, безоружный, обличая совершенное над ним предательское злодеяние... Пусть вдумчивый читатель представит себе эту картину, и пусть та дирекция театра, которая уверена, что может достичь эффекта, решится это поставить, если действительно нужно инсценировать настоящего, полного Шекспира.

Следует заметить, что именно эта сцена вызывала уже сомнения комментатора Стивенсона. Когда Гамлет говорит: «My father, in his habit as he liv'd» (Мой отец, одетый так же, как при жизни), вдумчивый исследователь в этом месте дает примечание:

«Если это выражение автора означает, что отец появился в домашней одежде, то он либо забыл, что вначале вывел его во всеоружии, либо его намерением было изменить одежду для этого последнего появления. Ведь отец Гамлета, каким бы воинственным монархом он ни был, все же не пребывал постоянно в доспехах и не спал, как это рассказывают о Гаконе — короле Норвегии, с боевой секирой в руках».

Если бы мы были достаточно зорки, то нас надоумил бы уже первый возглас Гамлета в этой сцене, когда он видит духа:

«What would your gracious figure?» (Что нужно Вашей тени?)

У меня не хватает слов, чтобы выразить все те представления приятности, изящества, которое англичанин вкладывает в слово «gracious». Это слово охватывает поня-

тия: милостивый и благосклонный, дружелюбный и добрый, все, что воздействует на нас ласково и благотворно; право же, это не обращение к закованному в доспехи герою.

Все эти сомнения мы теперь благополучно преодолели после того, как перепечатано первое издание. И мы вновь убедились в том, что Шекспир, подобно вселенной, которую он изображает, каждый раз обнаруживает новые грани и все же в конце концов остается неисповедимым; ибо все мы, вместе взятые, каковы бы мы ни были, несоизмеримы ни букве его, ни духу.

## КИТАЙСКОЕ

(1827)

Нижеследующие отрывки и стихотвореньица извлечены из книги, представляющей собой и хрестоматию и сборник жизнеописаний, — «Стихи ста красавиц»; они убеждают нас в том, что, вопреки всем ограничениям, в этой необычайно замечательной державе все еще можно жить, любить и создавать поэзию.

Барышня Се Яу-хинь

Она была прекрасна, обладала поэтическим талантом, все восхищались ею, как самой легкой танцовкой. Один из поклонников поэтически выразил это в следующих стихах:

«Ты плясала в душистом весеннем саду  
В цветенье персиков, не думая о том,  
Что тебя с лепестками бы ветер сдул,  
Когда б садовник вас не оградил щитом.  
По лилиям водным с цветка на цветок  
Над прудом многоцветным порхала ты.  
И ножка твоя и твой башмачок  
Были, как лилий цветы.



А те, кто свои пеленает ступни,  
Чтоб на крохотных ножках изящными быть,  
Только стоя на месте, прелестны они,  
Но, увы, не могут ходить».

Предание гласит, что это ее ножки в золотых башмаках побудили поэтов называть изящные ноги золотыми лилиями, и считается, что это же заставило других женщин гарема окутывать свои ноги тесными бинтами, чтобы походить на нее или даже сравняться с ней. И якобы с той поры этот обычай стал достоянием всей нации.

#### Барышня Мей Фе

Она была возлюбленной императора Мин, отличалась красотой, а также замечательными достоинствами разума и поэтому уже с юности прославилась. После того как ее вытеснила новая фаворитка, ей выделили в гареме особое жилище. Когда князья-данники принесли императору большие дары, он вспомнил о Мей Фе и все отослал ей. Она отправила подарки обратно императору и сопровождала их таким стихотворением:

«Ты прислал сокровища мне для украшения,  
Но я давно уже в зеркало не взираю;  
Когда я от взоров твоих в удалении,  
Что может украсить меня, я не знаю».

#### Барышня Фун Сен-линь

Она сопровождала императора в походе, после его поражения попала в плен и оказалась в числе жен нового повелителя. Память о ней сохраняет следующее стихотворение:

«Вечером за дружеским столом  
Тешили нас песней и вином,  
Я огорчена была Селиной;

Пела, бряцая на струнах, она,  
Вдруг оборвалась одна струна,  
Но пела она с той же гордою миной:  
Не считайте веселой и вольной меня,  
Пусть разорвано сердце мое, как струна,  
Вы довольствуйтесь мандолиной».

Кэ Ювен

Она была служанкой во дворце. Когда императорские войска в суровые зимние месяцы стояли на границе, готовясь к войне с мятежниками, император отправил им большой транспорт теплого обмундирования, значительную часть которого пошили в гареме. Один из солдат нашел в кармане доставшейся ему мундирной куртки такое стихотворение:

«Для того чтобы мятежников карать,  
Ты сражаешься храбро, но спать  
Мешает тебе ныне холод суровый.  
Прилежно я шила мундир этот новый;  
Кому он достанется, я и не знала,  
Но ватой двойною его подбивала,  
Простегала почаше прилежной иглою,  
Чтоб надежней он согревал героя.  
На земле друг друга мы не повстречаем,  
Пусть судьба нас в мире лучшем повенчает».

Солдат счел себя обязанным показать этот листок своему офицеру, стихи произвели большое впечатление и попали наконец к императору. Тот повелел провести в гареме строжайшее расследование, кто бы ни написал это стихотворение, не должен этого скрывать. Тогда выступила вперед одна девушка — я сделала это и заслужила десять тысяч смертей. Но император Юэн Цунь сжалился над ней и выдал ее замуж за того солдата, который нашел стихотво-

рение. При этом его величество шутливо заметил: «Вот ведь встретились на этом свете», на что она ответила:

«Все на свете совершимо императором всемогущим,  
И на благо своим верным он грядущее делает сущим».

Таким образом имя Кэ Ювен было сохранено среди китайских поэтесс.

## ПРИМЕЧАНИЕ К «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ (1827)

Всякий, кто интересовался теорией поэтического искусства, в частности теорией трагедии, помнит об одном месте у Аристотеля, доставлявшем немало затруднений толкователям, так и не пришедшим к согласию в оценке его значения. Определяя самую сущность трагедии, великий муж, по-видимому, требует от нее, чтобы она путем изображения поступков и происшествий, возбуждающих сострадание и страх, очищала души зрителей от роковых страстей.

Я думаю, лучше всего изложить мои мысли и суждения о данном месте, прибегнув к его переводу:

«Трагедия есть воссоздание значительного и законченного действия, имеющего известную длительность и излагаемого приятным слогом, и притом несколькими лицами, играющими каждый свою роль, а не одним лицом, в форме повествования; свое воздействие она заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания — примирением этих страстей».

С помощью такого перевода я надеюсь рассеять неясность этого места и прибавлю к сему лишь следующее. Как мог Аристотель, который всегда обращен к предмету, здесь, говоря о построении трагедии, иметь в виду воздействие, и притом отдаленное, которое трагедия сможет оказать, на зрителя? Ни в коем случае. Здесь он говорит вполне ясно и правильно: когда трагедия исчерпала средства, возбуж-

дающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей.

Под катарзисом он понимает именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений.

В трагедии эта завершенность достигается путем некоего человеческого жертвоприношения. Это заклятие может совершиться на самом деле или же благодаря вмешательству благосклонного божества быть замененным известным суррогатом, как это случилось с Авраамом или Агамемноном. Короче говоря, такое искупление и примирение необходимо для завершения трагедии, в противном же случае ей не стать совершенным поэтическим произведением.

Когда такая развязка приводит к счастливому, желательному исходу, как, например, в «Возвращении Алцесты», мы имеем дело с промежуточным жанром; в комедии же обычным разрешением всех затруднений, возбуждавших в нас, говоря по правде, весьма умеренные опасения и надежды, является брак, которым хотя и не заканчивается наша жизнь, но который, бесспорно, составляет в ней значительный и важный перелом. Никто не хочет умирать, все хотят жениться — вот полусушутливое, полусерьезное различие между трагедией и комедией в реалистической эстетике.

Далее мы заметим, что с этой же целью греки обращались к форме трилогии: ибо нет более высокого катарзиса, чем катарзис «Эдипа в Колоне», трагедии, в которой изображен полувиновный преступник, человек, попадающий во власть извечных, неведомых, непостижимо последовательных сил — по вине демоничности своего душевного склада и мрачной силы своих порывов, толкающих его именно благодаря мощи его характера к чрезмерно поспешным поступкам. Ввергнувший себя и своих близких в глубочайшее, непоправимое бедствие, он все же под конец, примиренный и примиряющий, удостоивается возвышения и становится

богоравным, святым заступником целой страны, принимающим жертвоприношения народа.

На этом основывается и принцип великого мастера, глясящий, что трагический герой не может быть ни безусловно виновным, ни вполне невиновным. В первом случае катарзис имел бы чисто сюжетный характер и погибший злодей казался бы нам лишь беглецом, ускользнувшим от обычного человеческого правосудия; во втором случае он вовсе невозможен, так как судьба или действующие лица были бы в этом случае отягощены чрезмерным грузом несправедливости.

Впрочем, я и по этому поводу, как и всегда, весьма неохотно вступаю в полемику; мне хочется только напомнить, как до сих пор желали облегчить понимание этого места. Дело в том, что Аристотель в своей «Политике» сказал однажды, что музыка может быть применена в воспитании в целях нравственного воздействия, ибо, как известно, священные мелодии успокаивают души, возбужденные оргиями, а следовательно, могут утихомирить и другие страсти. То, что здесь идет речь об аналогичном факте, мы не отрицаем, но отсюда еще далеко до полной идентичности. Воздействие музыки более материально, как это показывает хотя бы Гендель в своем «Горжестве Александра» и в чем мы можем так легко убедиться каждый раз, когда на балу церемонно-галантный полонез сменяется вальсом и первые же его звуки заражают всю молодежь вакхическим весельем.

Но музыка так же мало, как любое другое искусство, способна воздействовать на нравственность, и будет всегда ошибочно требовать от нее подобного воздействия. К нравственному усовершенствованию приводят только религия и философия; ведь тут надо возбуждать в человеке благочестие и чувство долга, искусства же это могут делать разве случайно. То, чему они действительно способны содействовать, это смягчение грубых нравов, но смягчение это может выродиться и в известную изнеженность.

Человек, идущий по пути истинного духовно-нравственного развития, прекрасно чувствует и сознает, что трагедия и трагические романы ни в коем случае не успокаивают нашу душу, а, вызывая в том, что мы именуем сердцем, тревогу, приводят нас в смутное, неопределенное состояние; молодежь любит такие переживания и страстно восторгается подобными произведениями.

Мы возвращаемся снова к тому, с чего начали, и повторяем: Аристотель говорит о построении трагедии как об объекте, над которым работает поэт, желая создать нечто законченное, достойное восторгов, созерцания и слушания.

Если поэт, со своей стороны, выполнит лежащий на нем долг и завяжет интересный узел событий, а потом достойно распугает его, то это же самое произойдет и в душе зрителя; запутанность его запутает, примиряющая же развязка разрядит его тревогу; но домой он уйдет ни в чем не исправившимся. При строгом наблюдении над самим собой он с удивлением заметит, что вернулся из театра столь же легкомысленным или упорным, столь же вспыльчивым или уступчивым, любящим или безлюбим, каким он был и до тех пор. Итак, мы высказали все, что нам хотелось сказать по поводу данного вопроса, хотя эта тема при дальнейшем ее расширении могла бы стать еще более ясной.

## ЕЩЕ РАЗ О ГОМЕРЕ

(1827)

Между людьми существует множество разногласий, которые снова и снова возникают из разнородных, противоположных друг другу, непримиримых способов мышления и чувствования. Когда одна сторона особенно выделяется, овладевает массами и торжествует настолько, что противоположная ей сторона вынуждена, теснимая, отступать и на время укрываться в тишине, тогда такое превосходство на-

зывают духом времени, и действительно, на некоторое время этот дух дает себе волю.

В прошлые столетия мы видим, как некоторые особые виды мировоззрения и их практические последствия удерживались подолгу, определяя жизнь целых народов и утверждая нравы, сохранившиеся многие годы. Однако в новейшее время подобные явления уже менее устойчивы и постепенно становится возможным одновременное сосуществование двух противоположностей, которые оказываются в известном равновесии, и мы считаем такое новшество весьма желательным.

Так, например, в суждениях о древних писателях едва мы, казалось бы, уже достигли наивысшей степени в мастерстве отделять и расторгать, как сразу же выступило новое поколение исследователей, которые считают своим долгом, напротив, сочетать и связывать. После того, что мы изображали Гомера в течение некоторого времени — и притом не столь уж охотно — как некое сочетание из многих разных элементов, просто поставленных рядом, нас теперь снова дружески понуждают видеть в нем великолепное единство и стихи, которые традиция связала с его именем, представлять себе как божественное творение, исходящее от одного возвышенного поэтического духа. И это происходит также в силу духа времени, который возникает не по договоренности, не передается по наследству, а развивается *proprio motu*<sup>1</sup> и многообразно проявляется в разных странах света.

## «ИСТОРИЯ РИМА» НИБУРА

(1827)

Хотя это может показаться претенциозным, я все же решаюсь признаться, что прочел этот серьезный труд до конца за несколько дней, вечеров и ночей и извлек из него величайшую для себя пользу; однако мое признание может

<sup>1</sup> Самодвижением (*латин.*).

быть легко объяснено и может рассчитывать на известное доверие, потому что я тут же сообщаю, что уже раньше чрезвычайно внимательно прочел первое издание этого труда и хотел, чтобы меня просветили его предметное содержание и общий смысл.

Когда видишь, как в наш столь просвещенный век во многих областях сказывается недостаток критической мысли, то особенно радуешься, увидев перед собой образцовое произведение, которое дает понять, что значит настоящая критика.

И если оратор вынужден трижды уверять, что началом, серединой и концом его искусства является прежде всего притворство, то этот труд, напротив, убеждает нас в том, что именно любовь к истине живо и действительно сопровождала автора через все лабиринты. Он не продолжает развивать то, что утверждал раньше, но применяет к себе тот же метод, что и к древним авторам, и тем достигает двойного торжества истины. Ибо ее величие в том, что, где бы она ни проявлялась, она раскрывает наш взгляд и расширяет грудь, придает нам мужество, чтобы в тех областях, в которых мы сами действуем, таким же образом поглядеть вокруг и перевести дыхание, чтобы снова по-новому верить.

Признаюсь откровенно, что после несколько торопливого чтения мне нужно еще наверстать многие упущенные частности; но я предвижу, что при этом будет все сильнее развиваться сознание общего высокого смысла.

Впрочем, уже и сейчас я получил от этой книги достаточно радостного ободрения и всякий раз снова искренне радуюсь каждому честному стремлению, хотя, с другой стороны, не то чтобы по-настоящему злюсь на блуждания и заблуждения, проникающие в науки, и особенно на последовательное настойчивое сохранение неправды, а также на искажение правды посредством вкрадчивых паралогизмов, однако со вполне определенной неприязнью встречаю тот обскурантизм, который, к сожалению, изменяет свои личи-



ны применительно к индивидуальным особенностям и с помощью многообразных покровов способен даже в здоровых глазах омрачать ясный день, исказить плодотворность истины.

## ПОСМЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И ПЕРЕПИСКА ЗОЛЬГЕРА

Два тома

(1827)

Все мемуары сколько-нибудь выдающихся людей читаются с большим интересом, и это правильно: мы перенесемся непосредственно в отдаленнейшие местности и условия жизни и, однако, должны отвлекаться от характера, происхождения и образа мыслей автора, если хотим получить правдивые сведения.

Письма влиятельного человека одному или нескольким друзьям, писавшиеся в течение ряда лет, дают нам уже более ясное понятие о данных обстоятельствах и настроениях.

Но совершенно неоценимой является переписка между двумя или несколькими лицами, чья деятельность развивается и совершенствуется в общем кругу.

Это справедливо и в отношении имеющейся у нас в руках переписки, которая находится в первом томе вышеназванной книги.

Трое видных людей: Зольгер, Тик и Раумер, беседуют между собою о своем развивающемся творчестве и своих чаяниях, о том, чего хотят и что делают, и таким образом совершенно непреднамеренно вырисовывается полная картина благородного живого круга, бесконечного винта, который, захватывая ближайшее, тем самым приводит в движение и самое отдаленное. Круг не замкнут, мимоходом в него принимают то одного, то другого приятеля; влияние мировой истории, противодействие индивидуумов ста-

новится ясным, начинаешь понимать свое собственное отношение к этому и уразумеваешь, как сам воздействуешь на будущее, что современники приняли из нашей деятельности, что отвергли, что имело последствия и что осталось безуспешным.

При издании воспоминаний о юношеских годах моей жизни я уже мог заметить, что доставил радость некоторым из ныне живущих моих сверстников, изобразив как бы вживе на примере моих переживаний давно минувшие времена и события, участниками которых были и они.

И, следовательно, издателей, которых нужно считать и за сотрудников, мы должны поблагодарить по всей справедливости за то, что они, ничтоже сумняшеся, передали нам такое, что должно прийти нам по вкусу как сопережитое.

Ведь и я смею ожидать одобрения за сообщение в начале данного номера журнала о том, как мы с Шиллером совещались об одном важном эстетическом предмете. Ибо, как думается, если бы у нас было довольно эпических и драматических сочинений и без наших собственных, чтобы можно было прийти к согласию в суждении о них, то и здесь все-таки проявилась бы сила субъекта; каждый из этих приятелей, соглашаясь с другим, отступая от него или соответствуя ему, являясь с ним заодно или врозь, изображает в конце концов только самого себя.

Бережно и превосходно принимавший мои труды и восхищавшийся ими Зольгер, с которым я никогда не вступал в близкие отношения, заслуживает, пожалуй, благодарного упоминания в первую очередь, хотя его любезный нрав, особенно в этих письмах, проявляется таким образом, что не нуждается в комментариях. Посему я надеюсь, что, рекомендуя оба эти тома, которые не может не прочесть ни один просвещенный, интересующийся новой литературой человек, я погашу часть своего долга.

## НОВЕЙШАЯ НЕМЕЦКАЯ ПОЭЗИЯ

(1827)

Частью от сочинителей и издателей, а частью благодаря вниманию дружественных мне литераторов попадает ко мне иной раз книга, которая побуждает меня к раздумью, а также заставляет составить о ней какое-то понятие вообще. Но число текстов слишком велико, чтобы у меня была возможность входить в подробности. Видишь иногда отменные природные свойства человека, который освободился от прадедовских правил и старается заниматься и выражаться на свой лад и образец, но еще и не достиг того, чтобы самому себе предписывать законы и ограничить себя кругом, очерченным природою. Трудно также бывает в молодые годы проявлять ясность в материале и содержании, трактовке и форме. Сколь часто я ни раздумываю над какой-нибудь брошюрой или томиком, я все-таки не в силах высказаться обстоятельно по этому поводу. Пусть нижеследующая таблица послужит для пояснения, как я мыслю сделать наглядной оценку произведений такого рода.

Если бы теперь потребовали, чтобы нижеследующая лаконически и импровизаторски начерченная таблица была по всей совести продумана до мелочей, а сказанное в ней определено точнее, чтобы убедить писателя и ознакомить с ней публику, если бы потребовали трактовать с этой точки зрения литературу текущего дня и часа, — станет понятно, что на это понадобился бы весь досуг осведомленного, мыслящего и кровно заинтересованного человека, которого в конечном счете признали бы за один голос из многих тысяч, а какое влияние мог бы он оказать?

Стал ли бы смотреть на это дружественно молодой поэт, если бы от него потребовали ограничений? Была ли бы довольна публика, если бы ее стали призывать к умеренности в ее мимолетных восторгах и осуждениях?

Таблица оценок поэтических произведений

Врожденный характер	Материал	Содержание
1 Легкий	Будничный	Обычное
2 Серьезный и элегический	Чуждый местному и нравам	Дано через эпоху
3 Одаренный	Прошлые времена и нравы	Обосновано гуманно
4 Весьма одаренный	Отрицающий	Трудно раскрыть
5 Вдумчивый	Новые нравы	Фантастическая жизнь в столкновении с материалом
6 Чистый	Естественный	Приятное
7 Сильный	Национальный	Толковое
8 Заурядный	Повседневный	Разумное
9 Ясный и восприимчивый	Изученный	Историческое
10 Педантичный	Полуправдивый	Вынужденное
11 Значительный	Многосторонний	Глубоко понимаемое
12 Женственный	Мечтательный	Беспочвенное
13 Легковесный	Разнородный	Смотря по данным
14	Значительный, но не однозначный	Поэтическое, удачно доведенное до высот

последнего времени

Обработка	Форма	Эффект
Непринужденная	В частностях хороша	Эфемерный
С легкостью	Согласно замыслу	Преходящий
Набитой рукой	Не сводит концов с концами	Неудовлетворительный
Слишком вольная	Еле разгадаешь	Отталкивающий
Обдуманная и тщательная	Завершенная	Сомнительный из-за упомянутого столкновения
Нежная	Остроумная	Прелестный
Мужественная	Риторико-поэтическая	Обнадеживающий
Ловкая	Не завершенная	Всё по старому
Разумная	Обдуманная	Недействительный
Эмпирическая	Нечистая	Тревожащий
Совершенно свободная	Разнообразная	Побудительный
Мягкая	Зыбкая	Обманчивый
Свежая	Искусная	Своеобразный
Непринужденная, но недостаточно глубокая	Безупречная	Нужно подождать

Поскольку ни один журнал не обходится без загадок и шарад, то да разрешат мне такие логогрифы, за которыми по крайней мере скрывается какой-то логос.

Лучше предоставить свободу действий времени. Общая мировая культура стоит так высоко, что от нее вполне можно ждать умения отделить истинное от ложного.

ИЗБРАННАЯ ПЕРЕПИСКА ФР.-Г. ЯКОБИ  
В ДВУХ ТОМАХ  
(1827)

В высшей степени любопытное чтение для публики, интересующейся особенностями и судьбой отдельных личностей, для меня же чрезвычайно печальное занятие. Я подвожу итог всему тому, что мне было известно уже ранее, и вижу еще яснее, почему я никогда не мог прийти к соглашению со столькими, в сущности, хорошими, даже превосходными людьми. Теперь, встречаясь с ними в этих двух компактных томах, я замечаю, что все они говорят на одном и том же языке, но прибегая к различным наречиям, причем каждый считает свою манеру выражаться наилучшей: швейцарец покачивает головой, встречаясь с нижнесаксонцем, венец — столкнувшись с берлинцем; о сущности же самого дела в конце концов никто из них не имеет ясного представления — все они, за немногим исключением, танцуют на свадебном пиру, невесты же никто из них не видел. Если, однако, взглядеться во все это попристальнее, то убеждаешься, что каждый из них в основном опирается на чувство известного душевного довольства своею личностью. Каждый воодушевлен твердой верой в то немногое, что он собой представляет или чем бы он хотел быть, и хочет себя именно в качестве такового навязать другому, вернее, другим, полагая, что все дело в этом. Сначала они подходят друг к другу со стороны, которая их наименее друг от друга отвращает, и обмениваются комплиментами; в конце же

концов, оставаясь людьми честными и обнаруживая свою индивидуальность, они расходятся в разные стороны, и притом навсегда. В отношении некоторых отдельных лиц можно произвести удивительные наблюдения. Многих из них я знал весьма хорошо и испытал из-за них и по их вине больше страданий, чем наслаждений. Поэтому они вырисовываются для меня в этих письмах со всей яркостью. Я стараюсь сохранить необходимое понимание и юмор, который мне позволит запечатлеть их черты; если я сам слишком поздно возьмусь за это, то завещаю сделать это другим.

Якоби не знал и не любил природы; он даже вполне откровенно говорил, что она от него скрывает его бога. Теперь он, торжествуя, думает доказать мне невозможность натурфилософии; как будто внешний мир всюду и везде, ежедневно и еженощно не вещает всем зрячим о таинственнейших законах. В этой последовательности бесконечного разнообразия для меня лично яснее всего обнаруживается воля господня. Я, со своей стороны, воздаю хвалу Данте, который дает нам возможность ухаживать за натурфилософией, этой внучкой божией.

«Творца всемогущего чадо — природа  
Прелестней и краше всех дев.  
И ею пленился ум нашего рода,  
Любовью ее овладев.  
Высокая их ожидала награда —  
Их брак благодатен, — зато  
На свет появилось чудесное чадо —  
Натурфилософия то»<sup>1</sup>.

См. Данте — «Ад», песнь 11-я, стих 98.

<sup>1</sup> Перевод Д. Мина.

## «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

Новый переводчик придерживается подлинника как можно ближе, из строки в строку.

Это старинные картины, но в новом освещении.

Точно сняли с картины затемняющий лак, и краски вновь заговорили с нами в своей свежести.

Мы желаем этой поэме много читателей. Переводчик, поскольку он предусматривает второе издание, поступит хорошо, если переделает некоторые места, так чтобы они, не нанося ущерба целому, стали пояснее.

Мы воздерживаемся от дальнейших суждений, ссылаясь на сказанное выше. Эта поэма не из таких, чтобы о ней составилось суждение раз и навсегда, но притягивает на мнение любого, а посему и на силу воображения, способную к воспроизведению, на чувство возвышенного, сверхвеличественного, равно как и нежного, изящного, чувство широкого охвата в целом и обстоятельных деталей. Из каковых требований явствует, что заниматься ею будут еще века.

Любое ритмическое чтение действует сперва на чувство, затем на силу воображения и в последнюю очередь на рассудок и на нравственно-разумное удовольствие. Ритм подкупает.

Мы слышали, как восторгались совершенно никчемными стихотворениями из-за их достохвальной ритмики.

Посему, согласно часто высказывавшемуся нами мнению, мы утверждаем, что любое значительное поэтическое произведение, а в особенности эпическое, должно-таки быть когда-нибудь переведено прозою.

Такой опыт был бы в высшей степени благодетелен и для «Нибелунгов», если бы многочисленные стихи-вставки и стихи-затычки, которые теперь действуют приятно, как перзвон колоколов, отпали и можно было бы непосредственно во всю силу разговаривать со слушателем, обращаясь к его воображению, так чтобы содержание во всю свою мощь и силу предстало душе и явилось бы уму с новой стороны.



Но поступать так, по нашему мнению, надо было бы именно не со всей поэмой; для этого мы предложили бы приключение двадцать восьмое и ближайшие последующие.

Здесь талантливые сотрудники многих наших ежедневных листков должны бы отважиться на такой радостный и полезный опыт и могли бы здесь, как водится во многом другом, соревноваться, явить свое усердие.

## ВАЛЬТЕР СКОТТ. «ЖИЗНЬ НАПОЛЕОНА»

(1827)

Он самый щедрый, самый прославленный рассказчик своего века.

Он решает написать историю своего времени.

Его достоинства могут быть, следуя нашим удобным схемам, отнесены ко всем его произведениям.

Он хочет возможно более отчетливо представить многообразный исторический материал.

Он проникает в смысл содержания.

Благодаря многолетнему литературному опыту он приобретает наибольшую возможную гибкость в описаниях и в повествовании. Свойства романа и сама его форма позволяют автору с помощью придуманных мотивов сближать между собой действительные исторические явления и сплачивать в обозримое единство то, что в реальной истории было разделено очень далекими расстояниями и в своей взаимосвязанности едва могло восприниматься разумом и уж менее всего душой.

Он вознамерился так представить историю своего времени, чтобы впечатления, которые он сам некогда получал от событий, были переданы точнейшим образом, как бы вновь непосредственно воспринимаемые. Однако он все же не может обойтись без того, чтобы не использовать свои наблюдения последующих событий для исправлений и в качестве связок.

Вальтер Скотт родился в 1771 году и, значит, его детство совпало с взрывом североамериканской войны. Ему было семнадцать-восемнадцать лет, когда разразилась французская революция.

Чего он только не испытал в эти годы.

Теперь, когда ему уже далеко за пятьдесят, он, так близко соприкасавшийся с мировой историей, выступает во всеоружии перечисленных выше достоинств, чтобы публично беседовать с нами о важнейших событиях прошлого.

С каким волнением я ждал этой беседы, может себе легко представить каждый, кто узнает, что я, будучи на двадцать лет старше, двадцатилетним лично встретился с Паоли, а шестидесяти лет стоял перед Наполеоном.

Таким образом и я познавал мировую историю по личным впечатлениям.

В течение этих долгих лет, наблюдая мировые события то издали, то вблизи, то непосредственно с ними соприкасаясь, я не переставал думать о них, и по своему личному разумению отыскивать в них некий порядок, и определять их соотношения.

Что же могло быть мне желательней, чем неторопливая и приятная беседа с таким человеком в спокойный час. Ему свойственны ясность, правдивость и художественное мастерство, именно то, о чем я думал в течение всей прежней жизни и вынужден постоянно думать и теперь, испытывая давление повседневных последствий тех великих лет.

Сейчас я пишу предварительно, едва начав читать эту книгу, и предполагаю в дальнейшем в ходе чтения записывать все, что мне представится нужным.

Тогда и обнаружится, что именно я найду в ней для себя нового — и того, что раньше не знал или не замечал, и того, что не воспринимал в его истинном значении, а также какие именно умозаключения, проницательные и обобщающие мысли стали для меня особенно важны.

При этом наибольшую пользу можно извлечь, помня, что, так же как любой индивидуум по-своему воспринимает

историю мира и на свой лад читает газеты, так и ни одна партия, ни одна нация не могут быть беспристрастны, а напротив, всегда ждут и ищут того, что отвечает их понятиям, льстит их страстям.

Мы охотно прислушивались к французам, которые так многообразно с самых разных точек зрения рассказывали о своей революции; о том же говорили нам немцы во многих беседах и поучениях. Поэтому чрезвычайно интересно теперь услышать англичанина, да еще столь именитого.

Хотя следует предвидеть, что он-то уже не станет льстить другим народам, равно как и многим лицам.

Этому я прежде всего хотел бы посвятить мои наблюдения, если мне удастся их продолжить, с тем чтобы всякий раз было ясно, кто именно говорит и к кому обращается.

*Веймар, 21 ноября 1827 г.*

## «THE FOREIGN QUARTERLY REVIEW»<sup>1</sup>

№ 1, июль 1827

Прежде всех иных предметов нас затрагивает то, как журнал воспринимает нравственно-эстетическое творчество немцев. Референт по этой теме — замечательный человек, которому мы еще не раз будем благодарны за новые сведения о нас самих и других народах. Первая статья номера озаглавлена «On the supernatural in fictions compositions»<sup>2</sup> (Вальтер Скотт), что мы хотели бы перевести: «Сверхъестественное в сказочных художественных произведениях». Данные для размышлений на эту тему автор берет из произведений нашего Гофмана. Вместо каких-либо разъясняющих и дефинирующих предисловий он приводит короткий

<sup>1</sup> «Иностранное ежеквартальное обозрение» (англ.).

<sup>2</sup> «О сверхъестественном в художественных произведениях» (англ.).

рассказ, в котором представлена естественная достоверность зловещих предчувствий и настоящих ужасов. Он показывает, как воображение, которое исходит из всего этого, постепенно развивается и под конец не признает уже никаких ограничений, налагаемых законами высокого искусства, полностью растворяется в подделках, усиливает все уродливое и пугающее до неестественности, невозможноности и тогда уже создает нечто совершенно невыносимое.

Автор этой статьи применяет своеобразный метод критики, тот же метод, что и дневной свет, который с веселым равнодушием освещает все предметы, открывая их любым суждениям. Он видит и признает врожденный талант Гофмана, с дружелюбным сожалением следует за ним во всех его болезненных блужданиях, наблюдая судороги этой благородной, смертельно изувеченной души, и вынужден под конец воскликнуть: «Нам необходимо отвергнуть все эти неистовства, если мы не хотим сами взбеситься».

Далее он пишет: «Невозможно подвергать критике сказки этого рода; они вовсе не видения поэтического духа; их мнимый смысл едва ли не скуднее того, который следует признать и в сумасбродствах безумца; это бредовые сны легко возбудимого больного мозга, и, если они даже иногда волнуют нас своей необычностью или поражают диковинностью, мы уделяем им лишь скоропреходящее мгновенное внимание. Право же, вдохновенные видения Гофмана часто напоминают образы, вызываемые неумеренным потреблением опиума, они требуют помощи скорее врача, чем критика. Мы признаём, что, если бы этот автор серьезнее управлял своим воображением, он стал бы первоклассным писателем, но, видимо, потому, что он слишком поддается болезненному состоянию своей расстроенной души, он оказался во власти такой же безудержной подвижности мыслей и представлений, которую прославленный Николаи, сам немало от этого пострадавший, все же, по счастью, сумел одолеть. Кровопускания и другие очиститель-

тельные меры в сочетании со здоровой философией и здравыми размышлениями над всем наблюдаемым вернули бы нашего Гофмана, так же как того замечательного литератора, к здоровому состоянию духа, и ровный и уверенный полет его воображения мог бы достичь вершин поэтического искусства. Однако сейчас его произведения должны служить образцами не для подражания, а для предостережения, наглядно свидетельствуя о том, как и самая плодотворная фантазия истощается из-за легкомысленного расточительства».

Мы горячо рекомендуем нашим читателям эту очень содержательную статью; кто из преданных ревнителей национального просвещения не скорбел, видя, как болезненные творения этого страдальца в течение многих лет воздействовали на Германию, как все подобные заблуждения прививались здоровым душам под видом значительных и прогрессивных новшеств. По этому поводу мы хотим сделать еще несколько замечаний. Хотя мы знаем, что, какого бы рода ни были художественные произведения, их невозможно и не должно исключать из царства литературы, но это стало уже постоянным бедствием, вновь и вновь повторяющимся: едва лишь несколько выделится один род диковинного сочинительства, как автор уже не может и не хочет сойти с избранной тропы. И что уже самое худшее — он увлекает за собой множество более или менее одаренных современников. Если бы настоящие таланты испытывали свои силы не в одном, а во многих разных стилях, они бы сами убедились и другим доказали, что многообразный опыт придает таланту многогранную действенность, так же как многостороннее учение придает ему ясность и широту.

Автор «Новой Мелузины» стремился доказать, что из сочетания невозможного с обыденным и неслыханного с заурядным может возникнуть известное юмористическое изящество. Однако он поостерегся повторять этот опыт, ибо такое предприятие куда труднее, чем оно кажется.

В связи с этим, — хотя связь и может показаться отдаленной, мы хотим рекомендовать одну из сказок братьев-

Гримм, в которой здоровый крестьянский парень хочет узнать, что же это такое страх (ужас, перепуг, вызывающий мурашки на теле), он постоянно слышит об этом чувстве, ему любопытно самому изведать, что же оно такое, и с реалистическим душевным спокойствием он проходит через самые устрашающие приключения, выдерживает самые пугающие испытания, от которых у читателя и впрямь бегают мурашки, но герой сохраняет свое чистейшее прозаическое мировосприятие. С призраками мертвецов и всяческой чертовщиной он обращается как с самыми обыденными вещами, но, достигнув наивысшего счастья, все же не может успокоиться, что так и не испытал того, о чем любопытствовал, пока наконец вследствие абсурдной бабьей шутки не получает урок, разъясняющий ему, что это такое — мурашки от страха... Пожалуй, лучше нельзя было бы представить противоречие между внешним явлением и внутренней сутью, между воображением и грубой реальностью, между здравым смыслом и всеми претензиями фантазии. Даже в том, что героя под конец удается успокоить самым реальным способом, мы видим мастерскую находку, и, какой бы плоской ни показалась развязка, мы решаемся называть ее в высшей мере талантливой.

*Веймар, 25 декабря 1827 г.*

THE LIFE OF FRIEDRICH SCHILLER COMPREHENDING  
AN EXAMINATION OF HIS WORKS, L., 1825  
(BY CARLYLE)<sup>1</sup>  
(1828)

Об этой биографии Шиллера можно сказать лишь самое хорошее: она замечательна уже тем, что свидетельствует о доскональном изучении жизненного пути нашего поэта, а также об изучении поэтических творений нашего дру-

<sup>1</sup> [Карлейль], Жизнь Фридриха Шиллера со включением исследования его произведений. Лондон, 1825 (англ.).

га и о внутренней симпатии к нему. Поразительно, что он изучил его характер и высокие достоинства с такой ясностью и справедливостью, как едва ли можно было ожидать на столь далеком расстоянии.

Но этим подтверждается древнее изречение: добрая воля помогает совершенству познания. Именно потому, что этот шотландец доброжелательно относится к немецкому поэту, уважает его и любит, он благодаря этому особенно уверенно распознает его замечательные достоинства и способен достигать такой ясности в постижении своего объекта, которой в былые дни не могли достичь даже земляки замечательного поэта. Потому что современники великих людей легко заблуждаются в них; им досаждают необычайное своеобразие личности; быстро текущая жизнь смещает их точки зрения, мешает узнать и признать такого человека. Но этот человек был настолько необычен, что биограф смог, имея перед глазами идеал великого мужа и проводя этот идеал через индивидуальные судьбы, увидеть и его повседневные творческие свершения.

#### «GERMAN ROMANCE»

Volumes IV. Edinburgh, 1827 (by Carlyle)<sup>1</sup>

(1828)

Чтобы передать смысл этого заглавия по-немецки, мы должны были бы, в сущности, сказать: образцы романтического, а также сказочного жанра, выбранные из произведений немецких писателей, выдвинувшихся в этой области. Собрание содержит пересказанные непринужденным изящным языком мелкие и более крупные рассказы Музеуса, Тика, Гофмана, Жан Поль Рихтера и Гёте. Достойны внимания предпосланные каждому автору заметки, которые, как и шиллеровская биография, заслуживают всяческих

<sup>1</sup> [Карлейль], Немецкая романтика. Четыре тома. Эдинбург, 1827 (англ.).

похвал. Нам хотелось бы рекомендовать их нашим газетам и журналам для перевода и опубликования, если это только уже не сделано без нашего ведома.

Биографические события и обстоятельства представлены в них с достаточной тщательностью и дают необходимые предварительные сведения об индивидуальном характере каждого писателя, а также о том, как сказался этот характер в его писаниях. Г-н Карлейль высказывает здесь, как ранее в биографии Шиллера, спокойное, ясное, искреннее сочувствие немецким поэтическим и литературным начинаниям; он вникает в своеобразие стремлений нашей нации и, всем отдавая должное, каждому отводит определенное место, этим в известной мере сглаживая те конфликты, которые неизбежны в литературной жизни любого народа. Ибо жить и действовать означает становиться на чью-либо сторону или привлекать на свою. Нельзя осуждать того, кто борется за определенное место и положение в мире, которое бы ему обеспечивало известный достаток и позволяло бы влиять на современность, что уже указывает на возможность значения человека и для грядущих веков. И если из-за этой литературной распри горизонт национальной литературы часто на долгие годы омрачается, то чужеземец, давая осесть этой пыли, туману и дыму, видит перед собой далекие сферы проясненными, видит с тем душевным спокойствием, с каким мы созерцаем месяц в тихую ясную ночь.

Здесь мне хотелось бы вставить несколько давно записанных размышлений. Пусть даже скажут, что я повторяюсь, лишь бы одновременно признавали, что и повторения бывают порой полезны.

Известно, что лучшие поэты и теоретики искусства всех народов вот уже на протяжении долгого времени стремятся к общечеловеческому. В каждом явлении, будь оно историческим, мифологическим, сказочным или даже просто вымышленным, сквозь национальное и личное проступает и просвечивает это всеобщее.



То же самое имеет место и в ходе практической жизни. Оно пробивается сквозь все грубо-земное, дикое, жестокое, несправедное, корыстное и лживое, стремясь все это залить смягчающим светом. Пусть на земле никогда не наступит всеобщий мир, мы не перестанем надеяться, что со временем неизбежные распри станут мягче, война менее жестокой, победа менее надменной.

Все, что в литературе отдельной нации может повлиять и напомнить об этом, должно быть усвоено всеми.

Нужно узнать особенности каждой нации, чтобы примириться с ними, вернее, чтобы именно на этой почве с нею общаться; ибо отличительные свойства нации подобны ее языку и монетам, они облегчают общение, более того, они только и делают его возможным.

Поистине всеобщая терпимость будет достигнута лишь тогда, когда мы дадим возможность каждому отдельному человеку или целому народу сохранить свои особенности, с тем, однако, чтобы он помнил, что отличительной чертой истинных достоинств является их причастность всечеловеческому.

Такому посредничеству и взаимному признанию немцы способствуют уже с давних пор. Тот, кто понимает и изучает немецкий язык, находится на ярмарке, где все народы предлагают свои товары; он играет роль толмача, обогащая при этом себя самого.

Поэтому каждого переводчика следует считать посредником этого всеобщего душевного торга, способствующим такому взаимному обмену. Ибо, что бы ни говорилось о неудовлетворительности переводческого труда, он всегда был и будет одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную.

Коран говорит: «Бог дал каждому народу пророка, говорящего на его собственном языке». Так и каждый переводчик — пророк в своем отечестве. Лютеровский перевод Библии вызвал величайшие последствия, хотя критика и по сей день умаляет и хулит его. А все огромное дело библей-

ского общества — в чем его ценность, если не в том, что благодаря ему каждому народу вручается Евангелие, переложенное на его лад и язык?

«HISTOIRE DE LA VIE ET DES OUVRAGES  
DE MOLIERE»

Par J. Tascherau, Paris, 1828<sup>1</sup>

(1828)

Эта книга достойна того, чтобы ее внимательно прочли все настоящие друзья литературы, ибо она приближает к познанию свойств и особенностей выдающегося мужа. Его самым преданным друзьям эта книга будет также в высшей мере приятна, хотя им-то вовсе не нужны подобные произведения, чтобы высоко ценить художника, который уже в своих творениях выразил себя достаточно хорошо для внимательного наблюдателя.

Нужно серьезно взглядеться в «Мизантропа» и потом спросить себя, когда еще другой поэт представил свой внутренний мир совершенней и достойней любви. Нам хочется назвать содержание и построение этой пьесы трагическими; потому что именно такое впечатление она вызывала, во всяком случае у нас, каждый раз, когда мы ее читали или смотрели, потому что она открывала и взору и мыслям именно то, что нас самих часто приводит в отчаяние и так же, как его, гнало прочь из мира.

В этой книге предстает чистый человек, который, добившись большой образованности, все же остался естествен, хотел всегда быть честным, порядочным и с другими людьми и с самим собой; но мы видим его в конфликте с обществом, с миром, в котором нельзя существовать без притворства и пошлости.

<sup>1</sup> «История жизни и творчества Мольера» Ж. Ташеро. Париж. 1828 (франц.).

По сравнению с ним «Тимон» чисто комический сюжет, и хотелось бы пожелать, чтобы нашелся талантливый художник и показал такого фантаста, который постоянно обманывается в мире, а потом весьма сердится, так, словно это мир его обманул.

## «RICHELIEU, OU LA JOURNÉE DES DUPES»

Comédie historique par Lemercier<sup>1</sup>

(1828)

Эта пьеса была впервые принята французским театром уже в 1804 году. Но ее публикация не позволялась до последнего времени, когда она наконец появилась в печати и вполне заслуживает того, чтобы мы ею заинтересовались.

Не приходится удивляться тому, что пьеса напоминает нам о Тартюфе, но последний относится к Ришелье примерно так, как извлеченный кубический корень к основному числу. Ришелье — это многократно увеличенный, «возведенный в степень» Тартюф, сравнение допустимо лишь в этом смысле, и мы решаемся его применить с тем, чтобы постараться, хотя бы попутно, высказать нечто полезное.

Тартюф у Мольера вызывает ненависть, это преступная личность, которая лицемерно представляет набожность и высокую нравственность, для того чтобы разрушить буржуазную семью, разрушить во всех смыслах, — поэтому полицейская развязка кажется желанной. Следует отметить, как и почему именно эта пьеса была возобновлена и стала популярна в самое последнее время. Это произошло потому, что ее можно было истолковать в духе, направленном против того класса людей, чья потаенная деятельность грозила серьезным ущербом государственному бюджету. Если внимательно присмотреться, то обнаружит-

<sup>1</sup> «Ришелье, или День одураченных». Историческая комедия Лемерсье (франц.).

ся, что воспринимались отнюдь не гениальные эстетические достоинства пьесы, не они вызывали одобрение. Напротив, сказывалась ненависть, сталкивались враждующие партии, одни хотели поразить других, а те старались защититься; так что действовало именно вечно живое содержание, действовало благодаря художественно умной форме, но преобладало именно оно — содержание.

С Ришелье дело обстоит по-иному. У него не было злых намерений, напротив, его стремления вполне достойны похвалы. Он правит и хочет оставаться у власти, потому что сознает, что никто из окружающих не способен на это. Он никому не причиняет вреда, он обеспечивает королю безопасность от внешних и внутренних врагов. Правда, все это достигается не всегда мягкими средствами, удобными для всех. Внешние отношения намечены скупое, но достаточно отчетливо; зато именно внутренние, семейные отношения в столь высоких сферах, весело изображенные, вызывают у нас все время улыбку удовольствия; она, вероятно, никогда не перейдет в смех, но будет часто сменяться живейшим одобрением. Королю нужен такой советник, он чувствует это, он слушается его; но все же под воздействием бурных колебаний страстей, подозрений и интриг в его окружении он в иные мгновения приходит в замешательство, становится неуверенным, нерешительным.

Все участники заговоров против кардинала отличаются такими качествами, что не вызывают доверия читателя; он ни в коем случае не будет на их стороне, хотя обычно, читая драмы такого рода, он сочувствует недовольным. Но в этом случае он все время поддерживает кардинала, в котором не ошибся; пьеса заканчивается к общему удовлетворению: бразды правления остаются в руках того, кто все время успешно ими владел; король укрепляется в сознании своего высокого достоинства, и даже те, кто представлены смешными, одураченными, первоапрельскими простаками (*dupes*), могли бы быть очень довольны, если бы только поняли, что в случае удачи в осуществлении их пла-

на они в тот же час перессорились бы, и безудержные страсти, несостоятельность, своекорыстие и легкомыслие погубили бы их самих, а с ними и все королевство.

Таким образом, следует ожидать, что образованному человеку, интересующемуся литературой, и особенно французской, доставят истинное наслаждение и характеры, представленные в этой пьесе, и их взаимодействие, образцовое развитие драматического сюжета, и неослабеваемый на протяжении всего времени интерес, и даже те эпизоды, которые служат введением, и, уж разумеется, главные сцены, выдающиеся из общего действия. Можно только сожалеть, что этой пьесе нелегко будет попасть на сцену. В тех местах, где она была бы понятна, она покажется пресудительной, а в тех местах, где ее не понимают, она не встретит истинной, глубокой заинтересованности.

«FAUST». TRAGEDIE DE Mr. DE GOETHE<sup>1</sup>  
(1828)

Видя перед собой роскошное издание французского перевода моего «Фауста», я вспоминал те времена, когда это произведение было задумано, сочинено и с весьма своеобразными чувствами записано. Успех, который оно встретило и в ближних и в дальних краях, выраженный теперь еще и в этом типографском совершенстве, объясняется, пожалуй, той редкой особенностью, что в нем навсегда запечатлен определенный период развития человеческого духа, мучимого тем же, что мучит, и волнуемого тем же, что тревожит все человечество; его тяготит то же, что отвратительно человечеству, и воодушевляет его, что ему желанно. Все обстоятельства истории этой драмы теперь уже очень далеки от автора, да и в мире сегодня идут совсем иные битвы; но все же состояние человека и в радости и в

<sup>1</sup> «Фауст». Трагедия Гёте (франц.).

горе остается в большинстве случаев без особых перемен, и рожденный в самые последние дни всегда найдет причину, чтобы оглянуться на радости и на страдания давно прошедших времен, чтобы хоть как-то приспособиться к тому, что еще ждет его самого.

Хотя эта драматическая поэма, по сути, возникает из сумрачной стихии и разыгрывается в многообразной, но исполненной страхов обстановке, однако французский язык, который всему придает веселую легкость, облегчает созерцание и понимание, делает ее значительно более ясной и обозримой. И теперь, смотря на эту крупноформатную (*in folio*) книгу, на бумагу, шрифты, печать, переплет — все это доведено до полного совершенства, — я уже не испытываю того впечатления, которое эта драма раньше производила на меня каждый раз, когда я после долгого перерыва снова брал ее в руки, чтобы убедиться, сохраняет ли она свои особенности.

Однако тем более замечательно, что художник настолько сблизился с этим произведением в том его первоначальном духе, что именно так воспринял все его сумрачные исходные особенности, и беспокойно стремительного героя сопровождает столь же беспокойный карандаш.

Господин Делакруа — живописец, наделенный бесспорным талантом, но, — как это часто бывает в отношении молодежи к нам, старикам, — он доставляет немало хлопот парижским друзьям и знатокам искусства, потому что они не могут ни отрицать его достоинств, ни одобрять его в известной мере буйного стиля. Однако господин Делакруа, видимо, чувствует себя как дома в этом диковинном произведении, между небом и землей, между возможным и невозможным, между самым грубым и самым нежным, между всеми противоречиями; куда бы только ни завела дерзновенная игра фантазии — он везде «у себя». Тем самым снова приглушается блеск внешнего великолепия, дух уходит от ясной буквы в сумрачный мир и вновь возбуждается древнее ощущение сказочного повествования. Мы

не решаемся больше ничего говорить, предполагая, что каждый, кто увидит эти значительные произведения, испытает чувства, более или менее подобные нашим...

«IDÉES SUR LA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE  
DE L'HUMANITÉ» PAR HERDER <sup>1</sup>

(1828)

Введение, которое переводчик предпослал своей работе, мы рекомендуем особенно тем, кто обязан день за днем знакомить читателей с иностранными и отечественными изданиями. Нам это введение и сам перевод послужили поводом для приятных размышлений. Заметим здесь лишь коротко: это произведение, возникшее пятьдесят лет тому назад в Германии, оказало невероятно большое влияние на воспитание всей нации; исполнив свое назначение, оно было почти вовсе забыто. Но теперь оно признано достойным того, чтобы так же воздействовать на другую, в известном смысле уже высоко образованную нацию и осуществлять самое человеческое влияние на массу людей, стремящихся к высшему познанию.

WALLENSTEIN.  
FROM THE GERMAN OF FRIDERICK SCHILLER <sup>2</sup>

(1828)

Я уже говорил о том чувстве, которое всегда вызывают переводы наших поэтических работ, и мне, конечно, поверят, что перевод «Валленштейна» вызывает во мне едва ли не еще более сильные живые ощущения.

<sup>1</sup> «Идеи философии истории человечества» Гердера (*франц.*).

<sup>2</sup> «Валленштейн». Шиллер. Перевод с немецкого (*англ.*).

В ту пору, когда автор работал над этой чрезвычайно значительной трилогией, мы с ним не расставались. Он обладал таким даром, что мог обсуждать с друзьями свои замыслы и даже то, над чем уже непосредственно работал. Чудесная восприимчивость и вместе с тем устойчивость были заложены в природе его постоянно рефлектирующего разума, нисколько не мешали его творчеству, напротив, даже вносили исправления, придавали формы; это можно будет в ближайшее время увидеть и по нашей десятилетней переписке.

После того как эта трилогия была завершена, я совместно с другом поставил ее в театре и испытал невзгоды всех репетиций, трудности, связанные со всяческой техникой, и испытал раздражение от того, что в конце концов все получилось не так, как следовало бы, я присутствовал на многих спектаклях в качестве и критика и режиссера, в моих ушах звучали великолепные слова, произносимые артистами с их индивидуальными речевыми интонациями, часто не вполне соответствующими сути, я помнил наизусть все поэтические тексты... — Учитывая это, мне простят, если я признаюсь, что под конец все мне уже представлялось тривиальным и незначительным, так что я в течение многих лет не хотел ни смотреть эту драму, ни перечитывать.

И вот теперь она внезапно предстала предо мной на языке Шекспира, и мне открылось, ожило великое сходство двух прекраснейших поэтов; я снова ощутил ту первоначальную свежесть, ощутил все то же, но в иных условиях и настолько новым, что оно опять захватило меня всей своей силой и вызвало самое глубокое волнение.

Предисловие весьма удачно, оно свидетельствует о глубоко изучении творчества Шиллера. Переводчик, не решившись перевести «Лагерь Валленштейна», сообщает о нем исторические сведения, однако заключительную песню он перевел, и мы воспринимаем ее вновь на другом языке с тем же волнением, которое она вызывала в нас много лет тому назад.



## [АНГЛО-ШОТЛАНДСКИЕ ЖУРНАЛЫ]

(1828)

В этот раз мы можем лишь бегло упомянуть об «Edinburgh Review» и тамошних журналах «Foreign Quarterly Review»<sup>1</sup>.

Эти журналы, по мере того как они постепенно приобретут все больше читателей, будут деятельно способствовать развитию всеобщей мировой литературы, с которой связано столько надежд. Мы хотим лишь повторить, что при этом, разумеется, не может быть и речи о единомыслии разных наций, но все нации должны знать друг о друге, понимать друг друга, а те, между которыми невозможна взаимная любовь, должны научиться по меньшей мере терпеть друг друга. Если в данном случае выяснится, в чем именно совпадают между собой взгляды разных обществ, которые намерены знакомить население Британских островов с другими странами, то тем самым мы, иностранцы, узнаем о том, как там настроены люди, как они мыслят и рассуждают. Мы охотно признаем, что, в общем, они приступают к делу весьма серьезно, внимательно, с прилежанием, осмотрительностью и благожелательностью. Мы же вследствие этого будем вынуждены вновь задуматься и по-новому рассматривать нашу собственную литературу недавнего прошлого, которую мы в известной мере уже устранили. При этом заслуживает особого внимания удачный метод, когда в основу рассмотрения полагается один какой-либо известный писатель как повод для того, чтобы обозреть всю ту сферу, в которой он творит. Так, исходя из произведений Вильгельма [Эрнста Теодора Амадеуса] Гофмана, рассматривается допустимость сверхъестественного в беллетристических произведениях. При обсуждении поэтических достижений Эрнста Шульце говорится о влиянии, которое

<sup>1</sup> «Эдинбургское обозрение» и «Ежеквартальное иностранное обозрение» (англ.).

оказывал Виланд личным примером, а Боутервек в дружеском поучительном общении. «Агасфер» Клингеманна предоставляет возможность рассказать о современной немецкой трагедии, о ее стремлениях и свершениях.

«Философские фрагменты» Виктора Кузена служат поводом для неблагоприятных рассуждений о немецкой философии вообще, которые завершаются высказыванием в пользу философии чувства Якоби. «Письма немецкого путешественника» побуждают рецензента выступить сторонником тех, кто хотел бы видеть Германию единой великой державой, с тем чтобы в центре ее была некая великая столица.

Рассматривая «Убийц» господина фон Гаммера, которому справедливо воздается должное, рецензент отмечает, что автор слишком уж проявляет себя партийным литератором и свою неприязнь к современным тайным обществам переносит на давние времена.

Автор статьи, в начале которой рассматривается несколько работ Франца Горна, оставив его затем позади, пускается в своеобразные странствия по лабиринтам немецкого мышления и немецкого искусства. Жизнь и творчество Вернера исследованы, видимо, с надлежащей серьезностью, однако мы признаемся откровенно, что не нашли в себе достаточно мужества для того, чтобы спокойным историко-критическим шагом вновь обойти сложное сочетание достоинств, заблуждений, безумств, талантов, неудач и экстравагантностей, набожного смирения и дерзости — сочетание, которое в течение многих лет при всем нашем искреннем человеческом участии причиняло нам столько мучительных огорчений.

Однако образ действия тамошних судей искусства по многим причинам требует нашего внимания. При всех весьма различных отклонениях отзывы, совпадающие между собой в основных пунктах, свидетельствуют если и не о наличии замкнутого общества, то все же об известном числе современников, которые воспитываются в одном и

том же духе, одним и тем же образом. Поразительны то добросовестное прилежание и те заботливые усилия, с которыми они стараются проникнуть в наши запутанные литературно-эстетические дела, с тем чтобы обзреть их с более высокой точки зрения, справедливо и честно оценивая. Поэтому мы надеемся еще не раз к ним возвращаться.

## НАЦИОНАЛЬНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (1828)

### 1. [«ВИЛА» ГЕРХАРДА]

Сербская поэзия после пятидесятилетнего промедления и нескольких начатых было, но заторможенных попыток теперь уже наконец так широко распространилась в литературе стран Запада, что не требует новых рекомендаций, и даже реклама новейших изданий кажется излишней.

«Вила» господина Герхарда — сборник, объединяющий третью и четвертую часть работ этого талантливого переводчика, легко схватывающего и удачно передающего подлинники, — весьма примечательна во всех отношениях. Ограниченный круг мифологии полуварваров многообразно расширяется: сперва мы знали одну Вилу, являющуюся в разных обличьях, теперь известны уже две Вилы; больше уже не годится представлять в одном существе и таинственно помогающие и препятствующие, полезные и вредные силы; теперь выступают и подчиненные спутники Вилы, и постепенно сказочный мир этой нации все больше населяется духами.

Однако, по всей видимости, он лишь едва-едва способен возвыситься до представления о наивысшем божестве, а роль сатаны время от времени охотно исполняют сами непобедимые герои — Богдан и Марко. Между тем и сам

круг героев, представляемых нашему воображению, становится шире, в него приметно вступают родители и предки — отцы, дяди, пращуры ранее известных жестковидных непобедимых героев.

Мы не можем себе позволить более подробно и углубленно говорить здесь о достоинствах этого труда и только отметим, что в нем внятно выражен своеобразный, необычный поэтический стиль. Очень милы абсурдные песенки, которые распевают девушки и дети, собирающие подаяние, о подобных песенках современным немцам напоминает сборник «Чудесный рог мальчика», меня лично это перенесло в ту еще дополицейскую эпоху, когда мы детьми с особым удовольствием и доброжелательством раздавали пфенниги, бутерброды и крашеные яйца ряженым, изображавшим трех волхвов, потом масленичным певцам и, наконец, весною вестникам прилета ласточек. От всего этого остался, кажется, только веночек из колосьев на празднике урожая, но и он теперь принял церковное оформление.

Эти свободно переведенные песни, так же как и прежде известные, не обманывают ожиданий, они введены в нашу среду, и многие из них будут звучать у нас в дружеском кругу в часы веселья и за праздничными трапезами; они предоставляют неограниченные возможности для многих композиторов.

Барышня Якоб также продолжает успешно переводить сербские стихи; немецкие читатели ведь издавна привыкли к тому, что и старые и новые произведения издаются в разных переводах.

Названная выше дама недавно передала нам несколько новейших своих переводов, которые мы охотно привели бы здесь, если бы только было место. Она твердо удерживает занятые ею ранее позиции и хорошо знает те преимущества, которые возникают из непосредственно изобразительного стиля, когда читатели как бы оказываются рядом с тем, о чем ведется рассказ.

Это внешне вовсе неприметное свойство, которое должно хорошо ощущаться, в высшей степени важно, ибо только оно, по существу, отличает поэтическое повествование от исторического.

## 2. LA GUZLA, POÉSIES ILLYRIQUES, PARIS, 1827<sup>1</sup>

Явление на первый взгляд поражающее, при ближайшем же рассмотрении проблематичное.

Лишь с недавних пор принялись французы с живым интересом и благорасположением следить за поэзией чужестранцев и признали за другими народами известные права в области эстетического. Со столь же недавнего времени они стали охотно пользоваться в своих произведениях и чужеземными формами.

Самое новое и удивительное, пожалуй, это то, что они теперь все чаще выступают под маской других наций и, позволяя себе остроумную шутку, вводят нас в приятный обман подложными произведениями, так что мы сперва принимаем загадочную вещь за чужеземный подлинник и находим ее занимательной и достойной удивления, а затем, после ее разоблачения, повторно и уже по-новому любуемся искусным талантом, проявившим склонность к столь серьезным шуткам, ибо невозможно, конечно, выразить лучше свое проникновение в склад поэзии и образ мыслей другого народа, как приблизившись к ним путем подражания и переводов.

Мы обратили внимание на то, что в слове «Guzla» скрывается имя *Gazul*, и нам вспомнилась та замаскированная испанская цыганка с театральных подмостков, которая недавно так мило над нами посмеялась. И что же — предпринятые нами расследования оказались небезуспешными. Стихотворения эти были якобы подслушаны у далматских племен и частично будто бы сочинены неким Гиацинтом Маглановичем.

<sup>1</sup> Гузла. Иллирийская поэзия. Париж, 1827 (франц.).

В искусстве всегда допускался этот невинный обман, состоящий в том, что, когда какая-нибудь вещь имела большой успех, являлось желание пробудить интерес или вызвать одобрение, выпустив ее продолжение, вторую часть или другое какое-либо дополнение, и тем самым поднять обманутую публику на более высокий уровень понимания.

Какой любитель, изучающий древние монеты, не станет с радостью собирать работы Кавини, чтобы на доведенных до полного сходства подделках обострить свое чутье к оригиналам.

Пусть господин Мериме поэтому на нас не сердится, если мы здесь объявим его автором «Театра Клары Газуль» и сборника «Guzla» и тут же попросим еще не раз позабыть нас такими подкидышами, если только это будет ему угодно.

Автор принадлежит к тем молодым французским индипендентам, которые ищут собственных путей; путь же его можно причислить к самым приятным, потому что он ничего не хочет утверждать, а только хочет упражнять и развивать свой прекрасный, яркий талант, направляя его на различные предметы и настраивая на всевозможные лады.

По поводу «Guzla» мы, однако, не можем удержаться от одного замечания: поэт не хочет соперничать со своим прообразом в стиле веселом и героическом. Вместо того чтобы с подлинной поэтической силой изображать их грубую, порой жестокую, даже страшную жизнь, он, как истинный романтик, вызывает из тьмы образы жутких привидений. Уже изображаемая им местность действует устрашающе: церкви в ночную пору, кладбища, перекрестки дорог, хижины отшельников, скалы и ущелья заставляют слушателя боязливо настораживаться; и вот уже появляются покойники, грозя и устрашая, жуткие призраки в образе людей или ночных огоньков, манящих и мигающих; отвратительный вампиризм со всей его свитой, зловерное действие дурного глаза, порою даже глаза со страшным

двойным зрачком — словом, самые отвратительные вещи. Но при всем этом мы должны отдавать справедливость автору и признать, что он не пожалел труда, чтобы освоиться с этим кругом представлений, и отнесся к своей работе добросовестно и обдуманно, стремясь полностью исчерпать избранные им мотивы.

3. COURS DE LITTÉRATURE GREQUE MODERNE  
PAR JACOVAKY RIZO NERULOS. GENÈVE. 1827<sup>1</sup>

Читатель этой важной работы, желающий основательно и быстро познакомиться с предметом, пусть начнет сразу со стр. 67-й (снизу) и читает непрерывно до конца раздела на стр. 87-й. Когда он воспримет и прочувствует все, что автор изложил на этих немногих страницах, и дополнит своими предположениями и своим разумом то, о чем там не сказано прямо, однако на что достаточно внятно намекается, — тогда он будет иметь ключ ко всей книге и вообще ко всему, что может быть еще сообщено о новогреческой литературе. А пока хотелось бы, чтобы серьезно и вдумчиво было прочтено то, что мы ниже попытаемся рассказать о наших взглядах на сей предмет.

Обращаясь к древним эпохам Византийской империи, мы дивимся величайшему значению Константинопольского патриарха и тому, какое мощное влияние он оказывал также и на светскую жизнь. Мы видим трон рядом с тронном, одну корону, противостоящую другой, пастырский посох, возвышенный над скипетром; мы видим, что везде и надо всем властвуют вера и церковное учение, мысль и слово. Потому что не только духовенство, но и весь христианский мир унаследовал от последних языческих софистов стремление и страсть к тому, чтобы заменять деяние словами и претворять слово в дело, использовать слова и речи как оборонительное и как наступательное

<sup>1</sup> «Курс современной греческой литературы» Яковаки Рицо Нерулоса, Женева, 1827 (франц.).

оружие. Ученым-историкам очень хорошо известно, какие смуты проистекали из этого в Восточной империи и как от этого усиливались всяческие осложнения и смятения. Мы здесь ограничимся лишь коротким упоминанием, чтобы сразу же было ясно, — пастырская власть всегда умела уравниваться с властью императорской. Когда в позднейшие времена турки постепенно захватывали всю империю и наконец завладели столицей, то новый властелин нашел великий народ, который он не мог, да и не хотел уничтожить и который не сразу поддавался обращению в новую веру. Они должны были оставаться подданными, им предстояло стать рабами, но какая власть могла их удержать в совокупности, сковать их в некое единство?

Тогда-то и сочли благоразумным сохранить старую церковную державу в ее прежних формах и, подчинив ее себе, тем более уверенно подчинять массы народа. Оставляя главе церкви лишь часть его прежних особых прав, ему оставляли тем самым весьма обширные права, неограниченные привилегии. Существовавший и ранее синод избирал патриарха и архиепископов — все они избирались пожизненно.

Никто из губернаторов и пашей не смел вмешиваться в дела духовенства, не имел права привлекать священников и монахов к суду. Патриарх и синод были вместе с тем и своеобразной судебной властью; следует еще заметить, что имущество духовных лиц, умиравших, не оставляя наследников, не отходило государству, как имущество иных бездетных покойников.

Правда, завоеватели действовали достаточно последовательно, с тем чтобы разоружить и души. Отдельные церкви были превращены в мечети, все школы были закрыты, всякое светское обучение запрещено; уцелели только монастыри, и монахи использовали это на истинно восточный лад, собирали детей в монастырских церквях и часовнях, учили их прислуживать при богослужении и таким образом, а также втолковывая им катехизис, внушали им знания и



навыки, необходимые для того, чтобы сохранять религию и религиозную культуру.

Здесь, однако, следует отметить такое важнейшее обстоятельство: уже в давние византийские времена патриарха окружали не только священники и монахи, но и многочисленный двор светской знати и челяди и члены их семьи, — жены были и сами священники и все их родственники миряне, так с незапамятных времен образовалось настоящее дворянское сословие, строго разделенное многоступенчатой системой придворных должностей, чинов и званий, чьи витиеватые греческие титулы, составленные из многосложных слов, очень диковинно звучат для нашего слуха.

Эта каста — так ее, пожалуй, можно называть — присвоила себе важнейшие функции и имела чрезвычайно большое влияние. Она владела имуществом всех монастырей, распоряжалась их деятельностью, их бюджетами; члены этой касты вершили от имени патриарха суд по всем мирским и гражданским делам, они судили, и они же исполняли судебные решения.

Они и сами получали значительные доходы от монастырей и других духовных владений, в том числе и тех, что были даже на островах архипелага.

Это многочисленное и влиятельное сословие при крушении Греческой империи, разумеется, многое утратило из своих владений, потеряло многих деятелей, но все егоцелевшие силы и люди сразу же сосредоточились вокруг патриарха как вокруг естественного центра притяжения. Ему самому вскоре приказали перебраться на окраину города в небольшую неказистую церковь, к которой немедленно был пристроен его жилой дом, и там стали собираться и располагаться все его приближенные; дом этот прозвали по названию ближайших городских ворот Фанар; его обитатели на первых порах чувствовали себя по сравнению со своим прежним состоянием ущемленными и убогими.

Но они не были бездеятельны. Потому что те важные привилегии, которые были предоставлены патриарху, касались также их и требовали от них при более ограниченных возможностях значительно более серьезной, чем раньше, деятельности. И эта деятельность в продолжение более чем двух столетий обеспечила их необычайно большое влияние, то влияние, которое образованный, мыслящий, осведомленный, осмотрительный, подвижный деятель необходимо оказывает на человека, не обладающего такими свойствами и не сумевшего заняться такой деятельностью. С первых же мгновений великого бедствия и после первого милостивого взгляда, которого удалось добиться от победоносного тирана, всё, что хоть как-то могло содействовать сохранению нации как целого, стало их обязанностью. Они, финансировавшие патриарший престол, не мыслили себя отделенными от него, они, принадлежавшие к единой целостной общности в пору великого благополучия, тем более ревностно искали друг друга и стремились к взаимной помощи с момента раздробления.

Высшие духовные сановники, преемники последних языческих литераторов и софистов, имели достаточно причин и поводов, чтобы сохранить древний язык и кое-что из науки и чтобы развивать их; от них не отставали, разумеется, и миряне, которые при всех своих повседневных хлопотах и заботах старались участвовать и во всем, что еще было возможно осуществлять в деле образования и обучения; поэтому и сами они, чтобы быть достойными роли руководителей, приобретали необходимые знания, в чем им благоприятствовали непосредственные связи с жизнью.

Высшее духовенство твердо держалось древнегреческого языка, который оно восприняло с письменностью, тем более твердо, что необходимо было сохранить свой авторитет у делового и работающего большинства, которое уже с давних времен, и особенно с тех пор как нарастало западное влияние — воздействие крестоносцев, венецианцев, генуэзцев, — довольствовалось косноязычным ребячьим на-

речием западных языков и вместо великолепных разумных греческих словообразований и склонений обходилось только косноязычными приставками и вспомогательными словами. И если сегодня иные пуристы так настойчиво и строго пытаются восстановить язык, испорченный массовым употреблением, то как же действовали тогда, сознавая свои права, те, кто были блюстителями древних традиций?

Однако священники, которые занимались имущественными делами и руководили приходами, вынуждены были, общаясь с народом, говорить на его языке; стремясь распространять образование, они не могли пренебрегать народным языком — единственным средством для достижения их целей. Нужно представить себе, как распространялось тогда все расширявшееся школьное образование, которое надо было оживлять силами главного центра. Его воздействие простиралось через архипелаг до горы Афонской и далее до Лариссы и Фессалии; те, кто осуществлял это воздействие, сталкивались с самыми разными народностями, должны были знать и другие языки, блюсти их обычаи, принимать участие в их политической жизни, разделять их интересы.

Ученый историк, сумевший проследить это неприметное, в известной мере даже тайное развитие на протяжении двух столетий, уже не воспримет как чудо то, что угнетенное племя, которое прозвали фанариотами по имени их окраинной штабквартиры, уже к началу XVIII века внезапно оказывается в большой чести при дворе, занимает высокие посты в империи, поставляет переводчиков Порты, и даже князя Молдавии и Валахии происходят из его среды.

На этом мы можем считать выполненной задачу, которую назначили своему введению, и просим читателей обратить внимание на страницу 25-ю, где названы три эпохи истории новогреческой литературы, в дальнейшем подробно описанные.

Первая эпоха, 1700—1750, уже отмечена решительными шагами в сторону более свободного образования. Влияние

выдающихся мужей в значительной мере улучшило судьбу всей нации. Под их охраной и руководством начало распространяться новое просвещение, и при этом стремились основательнее изучить древнегреческое наследство.

Второй период, 1750—1800, особенно отличается распространением европейских научных знаний. Переводится большое число иностранных естественнонаучных, исторических и философских произведений; растет число школ, и многие из них преобразуются в лицеи и университеты. Значительное число греков, учившихся в Европе, возвращаются к себе на родину и добровольно посвящают себя почетному делу общественного образования. Посему этот период представляется посвященным наукам.

Третья эпоха начинается с началом столетия и уже вполне современна; общественное образование приобретает философское направление, но прежде всего изучается язык — и древний традиционный и новый, живой, — изучается все более основательно и систематично. Выдающиеся мужи, стремясь возродить свое отечество, внесли новые, более свободные методы в преподавание, а чтение древних писателей позволяло возбуждать в молодежи значительные возвышенные мысли; влияние Кораиса на развитие языка было очень благотворным, и все заботились о том, чтобы добиться для нации достойного места в цивилизованной Европе. Многие разнообразные мысли возникнут у читателей этой книги. Мы оставляем за собой право высказать в дальнейшем и свои соображения. В настоящее время мы видим, что лучшие из греков собираются вокруг своего нового светоча — вокруг благородного губернатора, просвещенные, мудрые и разумные помогают осуществлять его замыслы и укрепляют его убеждения своими советами, храбрецы своими деяниями и особенно духовенство своим чисто человеческим и апостолическим влиянием; мы надеемся, что, будучи фанариотами в высшем смысле этого понятия, они достойно проявят себя и достигнут того, чего им желают все христиане.

4. ДАЙНЫ, ИЛИ ЛИТОВСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ,  
ИЗДАНИЕ Л.-П. РЕЗА, КЕНИГСБЕРГ, 1825

(1828)

Этот сборник также должен быть представлен в каждой библиотеке, где есть раздел национальной поэзии. Перевод и сопровождающие текст примечания и рассуждения хороши, однако вся книга в целом представляла бы значительно большую ценность, если бы содержащиеся в ней песни были расположены в соответствии с их внутренними родственными связями: начиная от песен о девицах — пряже и ткачихе, через песни о природе и песни-сказки, к военным песням и боевым призывам. Так, как они расположены сейчас, они рассеивают чувства и воображение и под конец вовсе притупляют их, потому что любые чувственные восприятия в конечном счете стремятся к известной целостности.

Кроме того, весьма необычным представляется, что здесь никак не отражается начало жизни, взаимоотношения родителей и детей, нет и следов того, чтобы эти темы привлекали нравственное и поэтическое внимание. Девушки, едва появившись на свет, уже хотят замуж, а мальчики стремятся в седло.

[Первоначальный вариант заметки  
«Дайны, собранные Реза»]

(1828)

Этот сборник осуществляет одно из моих желаний. Уже Гердер очень любил эти латышские народные песни: в мою маленькую пьесу «Рыбачка» проникли некоторые из его переводов. Уже много лет у меня хранится сборник хороших немецких переводов этих стихов, который я, так же как многое другое, откладывал в ожидании того, что сейчас уже происходит.

В рассматриваемой книге представлено собрание [литовских] песен; немногочисленные примечания разъясняют своеобразные особенности быта, специальные выражения и т. п.

В сопровождающей статье составитель приводит нужные справки о содержании песен, ритмах и дает беглые сведения об этом роде литературы. Он так характеризует этот поэтический жанр:

«Литовские народные песни дайны в большинстве своем эротичны; они воспевают чувства любви и радости, описывают семейное счастье у домашнего очага и необычайно просто и наглядно представляют нежные отношения внутри семьи и между родственниками. С этой точки зрения весь сборник образует как бы поэтический цикл о любви, начиная от ее первичного возникновения, через все разнообразные степени развития, и вплоть до завершения в брачной жизни.

Серьезная печаль и нежная меланхолия покрывают эти песни благотворным траурным флёром. Любовь здесь не безудержная страсть, а то серьезное, святое восприятие природы, которое позволяет неиспорченному человеку ощутить, что в чудесном единении двух душ заложено нечто возвышенное и божественное».

Те, кому приятны такие рассуждения, с удовольствием прочтут послесловие. Мы не во всем согласны с ним, однако не видим необходимости подробно объясняться. Так как подобные предметы привлекают широкое внимание и о них везде много размышляют, то постепенно все уладится само по себе.

Существует много рубрик, по которым разделяют поэзию. Эти стихи я хотел бы охарактеризовать как стихи настроений, так как они выражают чувства, пребывающие во вполне определенном состоянии; в них не действуют независимые ощущения, не проявляется свободная сила воображения, а душа элегически парит над крайне ограниченным пространством.

Эти песни следует рассматривать как исходящие непосредственно от народа, который к природе и, следовательно, к поэзии значительно ближе, чем наш просвещенный мир.

Поэтический дар встречается куда чаще, чем думают; но о том, кто настоящий поэт, уверенней всего можно судить, когда имеешь дело со стихами «по конкретному поводу» или вот такими стихами настроений. В первом случае удерживается быстро проносящееся мгновение, а во втором случае стихотворец ограничен одной нежной склонностью, проявляющейся в тесном пространстве, и ведет игру в предельно ограничивающих его условиях.

Оба вида стихотворений черпают свою ценность из четко определенного материала, которым они овладевают, и требуют от себя не более, чем возможного.

Составитель сборника осмотрительно выбрал только половину из тех песен, которыми он располагает, и это самоограничение весьма похвально. Для того чтобы народные песни стали неотделимой частью настоящей большой литературы, их необходимо отбирать целесообразно и соблюдая меру. Когда конкретная тема, когда определенное настроение уже представлены исчерпывающе полно, следует ограничиться тем кругом, в котором это осуществлено; так именно и поступил достохвальный составитель.

Когда я спокойно размышляю, мне часто представляется диковинным, что теперь так восхищаются народными песнями, так высоко их ценят. Ведь существует только один род поэзии, а именно истинная, настоящая поэзия; все прочее есть лишь приближение к ней или подделка. Поэтический талант может быть дарован крестьянину так же, как рыцарю; все определяется лишь тем, способен ли человек осознать свое настроение и достойно изобразить его; поэты самые простые отношения дают и самые большие преимущества; поэтому люди более высоких просвещенных сословий, обращаясь к поэзии, чаще всего стремятся к природе в ее простой естественности. Ведь признают же, что автор «Песни песней» был царем.

[О ЖУРНАЛЕ ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ]  
«LE GLOBE»  
(1826—1828)

I

Господа глобисты не напишут и строчки, которая не была бы политической, то есть не стремилась бы воздействовать на сегодняшние дела. Они очень хорошее, но опасное общество; с ними приятно иметь дело, но чувствую, что необходимо быть начеку. Они не могут и не хотят скрывать свое намерение распространить повсюду абсолютный либерализм. Поэтому они отвергают все, что узаконено, что последовательно, за то, что оно неподвижно и ослаблено; однако им приходится иногда снова прибегать к тому и к другому за пособием. Это вызывает внутренний трепет и внешние колебания, которые воспринимаются весьма раздраженно, ибо из-за всей сплошной свободы в конце концов чувствуешь себя тем более крепко связанным. Они великолепные ораторы, и если их воспринимать именно так, не позволяя себе растрогаться, то они доставляют много удовольствия, сообщают полезные знания.

*6 марта 1826 г.*

II. NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES  
DE GOETHE PAR ALBERT STAPFER <sup>1</sup>

Пользуясь этим поводом, я не смею обойти вниманием заметку, предпосланную переводу моих драматических произведений, посвященную событиям моей жизни и моему литературному пути. Это побуждает меня многое обдумать и передумать, притом и самые общие проблемы человеческой природы и судьбы. Ткань нашей жизни и деятельности образуют очень разные нити; в ней переплетаются в самых

<sup>1</sup> Заметки о жизни и творчестве Гёте Альберта Штапфера (*франц.*).



разнородных проявлениях и порою вовсе неразличимые меж собой необходимость и случайность, произвол и чистая воля.

Каждый человек так своеобразно рассматривает свою прошлую жизнь, что никто другой не может к этому приблизиться. Бывало, нас не могло удовлетворить мгновение, а теперь не удовлетворяют и целые годы, и потому, что завершение итога в большинстве случаев не соответствует нашим желаниям, то и все слагаемые, весь расчет представляются нам уже ничего не стоящими, ведь именно это побуждало и самых мудрых людей изрекать, что все суетно.

Биограф занимает особое, так сказать, третье место по отношению к тому человеку, чья жизнь привлекла его внимание; решающие преимущества биографа в том, что он придерживается итога, видит все в целом и, отправляясь от этого назад, рассматривает последовательные и непоследовательные действия, изучает примененные средства, использованные возможности, скрытые силы, и если многие особенности остаются им не обнаруженными, все же им руководит чистый взгляд на всеобщее.

Для всего того, что мы называем нравственным (духовно), существуют столь же определенные обозначения, как и для того, что познается непосредственным чувственным восприятием; но, для того чтобы и в том и другом случае ясно видеть, прилежно усваивать, отчетливо различать и справедливо судить, необходимо иметь врожденный такт и непрерывно, страстно упражняться.

Я хотел бы, чтобы мои друзья прочитали названную выше заметку. Кое-что им известно по-иному, кой о чем они думают по-иному, но они будут вместе со мной благодарно восхищаться тем, как этот доброжелательный биограф освоил явственное и сумел расшифровать сокровенное. И поразительно, как он, следуя этим путем, произвел некоторые такие наблюдения над своим предметом, которые повергнут в изумление всех, кто должен был совершить их ранее иных, но упустил именно потому, что все это было слишком близко.

Рецензия, — выдержку из которой мы начали приводить выше, — как выяснилось, возникла именно из таких усилий. Рецензия и заметка совпадают по существу, но не тождественны по тексту; обе особенно много значат для меня в тот момент, когда мой долг велит заниматься собою самим, тем, что я сделал и завершил, тем, что мне не удалось, что я упустил.

В пору, когда разнообразные гонцы из всех стран то и дело встречаются на перекрещивающихся путях, каждому, кто целеустремленно деятелен, в высшей мере нужно понять, какое же место он занимает по отношению к своей и к другим нациям. Поэтому у мыслящего литератора есть достаточно причин, чтобы отказаться от любого крохоборства и оглядеться в огромном деятельном мире.

Немецкий литератор может при этом испытывать удовлетворение, потому что тот всеобщий литературный конфликт, который увлек теперь мысли и поэзию всех наций, первыми возбудили мы, и это мы его разжигали и мы вели все бои, пока он не распространился и за границы нашей страны.

Будь у меня место для того, чтобы развивать эту тему, я рассказал бы о том, как господа Штапфер, Форнель и Гизо любезно содействовали мне и моим работам, я бы воспользовался этим поводом, чтоб обратить взгляд на Италию и привлечь внимание к продолжающемуся уже тридцать лет конфликту между классиками и романтиками, который снова и снова оживляется в новых схватках. Кавалер Винченцо Монти издал недавно короткую поэму «Sulla Mithologia, sermone». Milano<sup>1</sup>, 1825. Он уводит нас к веселым сонмам богов и полубогов, населявших прозрачный эфир, и яркую землю Греции и Италии, и затем показывает нам воздушный сброд, пляшущий над лобным местом при лунном свете

<sup>1</sup> «О мифологии, моление», Милан (итал.).

вокруг одной-единой точки, но причем весьма уверенный в своем превосходстве.

Против этого взволнованно выступил Карл Тедадьди-Форес. Он написал большую поэму: «Meditazioni poetiche», Кремона<sup>1</sup>, 1825, содержание которой трудно передать в сокращенном изложении. Автор довольно удачно воплощает современные взгляды, охватывая широкий круг проблем человеческого мышления и поэзии; он также стремится к большей выразительности внутреннего смысла, чем внешней формы, и высказывает аргументы своей партии, хотя и несколько сумрачно, однако точно и с большой силой.

### III. ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО ИЗ «GLOBE»

«Мифология, вера в чары, вера в фей, какова разница между этими тремя понятиями? Разве не выражают они, по сути, одно и то же, но только в разных образах? И почему же тогда следует отвергать одно, если другое приемлемо? В пору своего детства все народы любили чудеса, и в более зрелые годы они все еще охотно прибегают к этим средствам, чтобы растрогать и понравиться, хотя и давно уже во все это не верят. Так, у греков были их Аид, их Олимп, Эвмениды и превращения богов; у народов Востока их духи и талисманы, у немцев их чародейства и ведьмаки. Франция, в меньшей степени, чем другие страны, обладающая оригинальными народными преданиями, вследствие многих заимствований и присвоений осознала всеобщий характер такой потребности и стремилась восполнить явственно ощутимый недостаток «синими сказками», которые во всеоружии выходили из головы своих авторов. Но разве это дает право пренебрегать теми, кто, владея собственным богатством, умеет пускать его в рост? И, если уж противопоставлять одну магию другой, то нам кажется, что выдумки, основанные на старых национальных суевериях, право же, стоят тех сказок,

<sup>1</sup> «Поэтические размышления» Кремона (итал.).

которые создавались только для развлечения детей и нянек. Однако мадам Шлендриан полагает совсем иначе. И тот, кто обрушивает всю тяжесть своего презрения на три заколдованных шара, не видит ничего предосудительного в семи-мильных сапогах, которые носит мальчик-с-пальчик. А я повторю: разве эта вера в чародейство, которую у нас хотят представить столь смешной, не что иное, как мифология средневековья? И какие, по сути, могут быть основания полагать одну мифологию смешнее другой?»

«Но мне возражают: к мифологии мы привыкли, о чародействе же почти ничего не знаем. На это нельзя было бы ничего возразить, если бы привычка была единственным критерием для таких суждений. Впрочем, так оно и было в те поры, когда каждая из наций, так сказать, теснилась в себе самой; тогда было понятно, что все отдалявшее народ от его представлений, его верований казалось беззаконным. Любкой народ признавал только одну правду, одно добро, одну красоту — те, что принадлежали ему, и самый незначительный предмет, занесенный однажды в одну из этих рубрик, воспринимался как нечто уже навсегда определенное. Все это было естественным последствием существовавших в те поры обстоятельств, и никому не взбрело бы на ум жаловаться; однако сегодня, когда в ходе согласных меж собою свободных движений народы устраниют разделяющие их препятствия и стремятся к взаимному сближению, сегодня, когда нации склонны к тому, чтобы одна воздействовала на другую и чтобы так образовалось своего рода содружество сходных интересов, сходных привычек, даже сходных литератур, — сегодня необходимо не обмениваться больше вечными насмешками, а посмотреть друг на друга с более высокой точки зрения, и каждому народу необходимо решиться выйти из того малого круга, в котором он так долго вращался».

«Бывают такие англичане, которые приезжают на континент лишь затем, чтобы ругать все, что происходит не точь-в-точь так же, как у них. Они едва ли способны понять,

что весь мир мыслит не совсем так же, как они. Им представляется отвратительным суеверием и то, что в пятницу едят постные блюда, и для них мерзостно скандальны танцы в воскресенье. Они гордятся своим боксерским искусством, но возмущаются, услышав о бое быков. Никакое блюдо не придется им по вкусу без вилки английского образца, никакой напиток не понравится, если он подан в иных графинах, чем те, к которым привыкли в Лондоне. — Друзья мои, разве это не тождественно поведению классиков?»

«Такие размышления могут показаться слишком серьезными для того предмета, к которому они относятся, и, конечно же, если бы речь шла только об операх, подобных «Фрейшютцу», мы не стали бы столь распространяться; однако предрассудок, который мы оспариваем, противостоит и куда более значительным произведениям, его не может избежать и такое творение человеческого духа, как «Фауст» Гёте; немало есть людей, которые при мысли о союзе с дьяволом становятся невосприимчивы ко всем красотам этого величественного произведения. Они не понимают, как можно допускать подобную недостоверность. Но эти же самые люди с юности спокойно читают о том, как Агамемнон приносил в жертву свою дочь, чтобы добиться попутного ветра, и как Медея с помощью страшных заклятий уносила на крылатой колеснице.

Разве они этому верят больше, чем тому? Либо и впрямь привычка — вторая натура пошлости — способна полностью восторжествовать над их разумом? Тогда Орлеанская дева, вдохновенная то ли действительностью, то ли безумием, должна была бы вызывать у них презрительную усмешку, хотя они же внимательно прислушивались к зловещим прорицаниям Кассандры, но дева — спасительница Франции только возмутила бы их, если бы предстала в таком виде, как ее украсила современная история».

«К счастью, подобные взгляды недолговечны; и как бы ни было удобно идти проторенной тропой, не глядя по сторонам, все же мы живем в новом столетии, когда взгляды

необходимо становятся достаточно зоркими и ясными, чтобы проникать и за те пределы, которые устанавливает привычка. И тогда мы овладеваем добром, где бы мы его ни обрели и в каких бы образах оно ни представало».

*Замечания переводчика к переводу из «Globe»*

Если нам, немцам, при всех обстоятельствах интересно узнать, как талантливый француз обзревает нашу литературу, мы все же не должны слишком гордиться той похвалой, которой нас время от времени награждают по ту сторону границы. Свобода и даже своеволие нашей литературы весьма желанны именно тем деятельным зарубежным литераторам, которые все еще ведут бои против классицизма, тогда как мы уже почти достигли состояния равновесия и в большинстве случаев знаем, что представляют собой все литературные направления всех времен и народов. Помня благоразумно об этих давно уже достигнутых преимуществах, мы вправе любоваться страстными порывами наших соседей, которые и требуют от нас и приписывают нам больше, чем мы сами. Мы вправе черпать из этого пользу и радоваться своим бесспорным достижениям. Если мы не дадим себя увлечь отдельными положениями, высказанными газетой («Глоб»), нам будет весьма интересно наблюдать это общество образованных, опытных, умных мужей, обладающих тонким вкусом; и вовсе не требуется соглашаться с ними по всем пунктам, чтобы извлечь для себя пользу из их наблюдений. Так, например, по поводу приведенного выше текста можно было бы возразить, что греческая мифология — это наивысшее образное выражение и воплощение самой плодотворной и чистой человечности — все же в большей мере заслуживает внимания, чем безобразная чертовщина и ведьмовство, которые могли развиваться лишь в сумрачные устрешенные эпохи, вырастая из смятенного воображения, питаемого дрожжами человеческой природы.

Разумеется, необходимо, чтобы поэт имел право также из этой стихии черпать материалы для своего творчества, и никто не позволит как-либо ограничивать это право. Известные свободомыслящие мужи, на радость и пользу всем нам, открыли дорогу таким талантам, которых в другие времена полностью оттеснили бы, а возможно, даже уничтожили.

Так, например, в ближайшее время будет вновь издан перевод моего «Фауста», сделанный Штапфером, с вкладными литографиями. Создать их поручено господину Делакура, художнику, которому никто не отказывает в большом таланте, не одобряя, однако, то дикое своеобразие, с каким он применяет свой талант, неистовство его художественных взглядов, хаотические композиции, нарочитость в расстановке предметов и грубость колорита. Но именно поэтому он-то и оказывается способным погрузиться в мир Фауста и, вероятно, создаст такие иллюстрации, каких никто иной не мог бы даже вообразить. Перед нами лежат два первых пробных оттиска, которые побуждают с нетерпением ожидать последующих. На одном изображены два всадника, скачущих на волшебных конях в ночь шабаша, и, несмотря на чудовищную скорость, хорошо выражены и неистово любопытный вопрос Фауста и спокойно отстраняющий ответ злого духа. На втором рисунке вино, пролитое на пол в погребке Ауэрбаха, внезапно вспыхивает ярким пламенем, освещая возбужденную компанию снизу тревожными отсветами и бликами.

Оба листа лишь беглые наброски, несколько грубовато проработанные, но исполненные духа, выразительности и рассчитанные на сильный эффект. Вероятно, художнику так же удастся представить и другие дикие, зловещие и необычайные эпизоды, и если он сумеет хоть в какой-то мере достичь несколько большей мягкости, то можно ожидать, что в ближайшее время возникнет чудесное и своеобразное художественное произведение, проникновенно гармонирующее с парадоксальной драматической поэмой.

#### IV. ВНЕШНИЕ СВЯЗИ

Мои исполненные надежд слова о том, что в нынешнюю стремительную эпоху при том чрезвычайном облегчении всех видов связи следует вскоре ожидать возникновения всемирной литературы, наши западные соседи, — которые сами очень многое уже сделали для этого, — восприняли одобрительно и высказались так:

«Право же, каждая нация, когда до нее доходит очередь, ощущает то притяжение, которое, подобно силе притяжения физических предметов, влечет один народ к другому и в конечном счете соединит во всеобщей гармонии все поколения, составляющие человечество. Правда, стремления ученых понимать друг друга и сочетать между собой свои труды отнюдь не новы; некогда именно этой цели чудесно служила латынь.

Но сколько ни старались ученые, те преграды, которые разделяли народы, отделяли и их друг от друга, вредя их духовным связям. Сами орудия, которыми они пользовались, должны были удовлетворять требованиям определенной идеологии, поэтому тогда соприкасались между собой только их интеллекты, а не так, как теперь, сердца и поэзия. Путешествия, изучение языков, периодическая печать ныне заменили тогдашний общий язык и согласно утверждают значительно более глубокие связи, чем когда-либо могла создавать латынь. Даже те нации, которые преуспевают в промыслах и в торговле, преимущественно заняты этим обменом идей. Англия, чье внутреннее развитие так значительно и вся жизнь так деятельна, что, казалось бы, она может изучать только себя самое и ничего больше, в настоящее время обнаруживает симптомы потребности распространяться вовне, расширить свой горизонт. Англичанам уже мало их обзрений («Reviews»), которые были привычными до последнего времени; теперь будут издаваться два новых журнала, посвященных главным образом иностранным литературам».



Мы уже получили два тома одного из этих журналов («The Foreign Quarterly Review»), в ближайшее время ожидаем третий и в дальнейшем будем часто возвращаться к взглядам тех выдающихся мужей, которые столь же пронизательно, умно, сколь и практически деятельно проявляют свой интерес к иностранным литературам.

Для начала, однако, признаемся, что в конце прошлого года мы с веселой улыбкой обнаружили в одном из английских журналов список более тридцати немецких «карманных книг» хотя и не отрецензированных, но все же сопровождаемых несколькими своеобразными замечаниями.

Приятно, что наши художественные выставки также встречают там одобрение и спрос, в то же время и нам уже приходится расходовать немало денег, приобретая тамошнюю художественную продукцию; постепенно выяснится, в чью пользу складывается баланс этого обмена.

Однако эти веселые замечания необходимо довершить серьезным соображением. Любая литература начинает в конце концов приедаться сама себе, если ее не освежает участливый интерес извне. Какого естествоиспытателя не радовали чудесные открытия, сделанные им с помощью зеркальных отражений? Полезность зеркальных отражений в нравственной жизни изведывает на собственном опыте каждый человек, — хотя иногда и неосознанно, но, заметив это, он сам поймет, сколь значительным воспитанием в своей жизни обязан именно отражениям.

## ОБЩИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(1827—1830)

### I

Сообщения из французских газет я привожу здесь вовсе не только затем, чтобы напомнить о себе и своей работе; я преследую более высокие цели, на которые и хочу здесь

предварительно указать. Везде говорят и пишут о поступательном движении человеческого рода, о все новых перспективах развития отношений в мире и между людьми.

В мои задачи не входит рассматривать все это — как бы там ни обстояло дело — ни вообще, ни тем менее в подробностях. Я хочу лишь привлечь внимание друзей к тому, что, как я убежден, сейчас уже создается всеобщая мировая литература, в которой нам, немцам, предназначена почетная роль.

Все нации оглядываются на нас, хвалят и бранят, принимают и отвергают, подражают и искажают, понимают нас правильно или неправильно, открывают нам или замыкают от нас свои сердца; все это необходимо воспринимать спокойно, хотя это для нас очень много значит.

Ведь то же самое мы наблюдаем и со стороны соотечественников, почему же должны быть единоклюмны разные нации, если и сограждане неспособны между собой договориться.

В литературном отношении мы имеем очень большие преимущества перед другими нациями; со временем они будут ценить нас все больше и больше, пусть даже при этом они будут заимствовать у нас, не благодарствуя, и использовать нас, не признаваясь в этом.

Так же как военно-физическая сила нации развивается из ее внутреннего единства, так и ее нравственно-эстетическая сила должна постепенно вырастать из подобного же внутреннего согласия. Но этого можно достичь только со временем. Оглядываясь назад на много лет, я, один из современников и соучастников, вижу, как немецкая литература составляет если и не из противоборствующих, то все же из гетерогенных (разнородных) элементов, объединяемых лишь единством языка, который, исходя из совершенно различных задатков и талантов, помыслов и поступков, суждений и начинаний, постепенно выводит наружу внутренний мир народа.

## II

### ВСТРЕЧА ЕСТЕСТВОИСПЫТАТЕЛЕЙ В БЕРЛИНЕ (1828)

Когда мы решаемся возвестить создание общеевропейской и даже всемирной литературы, это означает вовсе не то, что теперь разные нации начинают узнавать друг о друге, о своих произведениях. В таком смысле мировая литература уже давно существовала и продолжает существовать, более или менее обновляясь. Нет! Речь идет о том, что ныне живущие и действующие литераторы все ближе узнают друг друга и свои взаимные склонности, и общие взгляды побуждают их к общественной деятельности. Это достигается в большей мере поездками, чем перепиской, ибо только непосредственное личное общение может создать и в дальнейшем укреплять настоящую связь между людьми.

Поэтому не стоит заглядывать слишком далеко; для начала порадуемся, если в нашем отечестве образуются общества — и притом именно странствующие, общества, переезжающие с места на место; поэтому нас весьма обрадовало сообщение, полученное от достойного друга (графа Штернберга), о происходившем недавно в Мюнхене собрании Общества естествоиспытателей. Оно гласит:

«Самым радостным в этом учреждении представляется то, что оно возмещает отсутствие в Германии столицы, в которой могли бы время от времени собираться естествоиспытатели, чтобы поговорить обо всем, что благоприятствует успехам или создает трудности на их пути. Более того, сообщая переезжая из одной немецкой столицы в другую, они получают большую пользу, находя в каждой из них свои коллекции материалов; обнаруживая нечто новое, сравнивая это с виденным ранее, они убеждаются в правильности избранного направления. Но еще более полезно то, что люди, которые раньше в течение всей жизни шли бы рядом, не зная или вовсе неверно представляя себе друг друга, те-

перь обнаруживают свое научное родство, знакомятся и сотрудничают, вместо того чтобы обмениваться критическими нападками и бранчливыми рецензиями. И наконец, весьма важно, что те министерства, которые непосредственно или через других лиц участвуют в этих собраниях, достигают наконец понимания того, что серьезные научные исследования ведутся действительно честно и добросовестно, чему современные духовидцы так долго не хотели верить. Собрание, которое в будущем году должно состояться в Берлине, вероятно, воздвигнет мост, который позволит перейти в австрийские владения, с тем чтобы все еще укрывающихся как раки-отшельники в своих домиках тамошних естествоиспытателей извлечь на свет и побудить к более широкой деятельности. Тогда именно переезд снова достиг бы благой цели. Пусть небо дарует научным стремлениям в нашем немецком отечестве продолжительный мир и покой, тогда развернется такая деятельность, подобную которой мир пережил при значительно менее благоприятных условиях в том веке, когда после долгой эпохи мрака было изобретено книгопечатание».

### III

ОТВЕТ НА ПРИВЕТСТВЕННОЕ ПИСЬМО  
ОБЩЕСТВА ИНОСТРАННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,  
основанного 28 августа 1829 года в Берлине,  
которое подписали Й.-Э. Хитциг и А. Штрекфус

Когда бывало раньше собиралось общество немецких мужей для того, чтобы получше ознакомиться с немецкой поэзией, это было во всех отношениях допустимо и в высшей мере желательно, ибо все участвующие лица, будучи образованными людьми, осведомленными о прочей немецкой литературе и государственной жизни как в общем, так и в ряде специальных областей, могли позволить себе избрать именно художественную литературу в качестве одушворяюще-успокаивающего развлечения.

Поэтому, говоря откровенно, художественная литература другой страны не может быть ни понята, ни прочувствована, если одновременно не усвоить, не представить себе наглядно весь комплекс жизни этой страны.

Это лишь частично осуществляется с помощью газет, которые довольно подробно сообщают нам об общественных событиях. Но этого недостаточно, и в дополнение нужно читать то, что там пишется в критических и реферативных журналах о своей и других нациях, особенно о немецкой, какие высказываются суждения и мнения, что именно вызывает участие. Так, например, тому, кто желал бы познакомиться с новейшей французской литературой, необходимо было бы изучить читавшиеся два года тому назад и недавно изданные лекции: Гизо «Cours de l'histoire moderne», Вильмена «Cours de la litterature française» и Кузена «Cours de l'histoire de la philosophie».

Отношения их между собой, а также к нам выражены в этих лекциях наиболее отчетливо. Вероятно, еще более живо могут воздействовать быстро выходящие газеты и журналы: «Le Globe», «La Revue Française», ежедневная газета «Le Temps», последнее из новейших изданий. Без них всех нельзя обойтись, если мы хотим живо представлять себе все колебания тех движений, которые происходят во Франции, и все, что из них проистекает.

Немецкую поэзию, если судить по ежедневным публикациям и обоим последним «Альманахам муз», составляют теперь, по существу, лишь самовыражения, вздохи и междометия благомыслящих индивидуумов. Каждый из них выступает в соответствии со своей природой и своим образованием; почти никто не поднимается до всеобщности, до возвышенных сфер; менее всего приметна у них реальная домашняя или городская действительность, изредка сельская, и вовсе нет ничего относящегося к государству и церкви. Мы отмечаем это не в упрек, но так оно действительно есть. И я говорю об этом здесь лишь для того, чтобы сказать: французская поэзия и французская литература ни-

когда, ни на одно мгновение не отделяются от жизни и страстей всей нации, в последнее время они выступают, естественно, как оппозиция и напрягают все таланты, чтобы проявить себя и подавить противную сторону, которая, будучи наделена властью, не нуждается поэтому в духе и разуме.

Следуя за выступлениями [французских литераторов], мы глубоко заглядываем в их жизнь, а из того, как они думают — более или менее благоприятно о нас, — мы учимся судить о себе самих, а это, право же, не вредно, когда нас иной раз побуждают задуматься над собой.

Говоря откровенно, таким образом достигается более значительное преимущество, чем если бы мы стали переписываться с иностранными писателями. Ведь и самые лучшие из литераторов пребывают каждый в своем ограниченном индивидуальном кругу, и все они в таких случаях могут лишь любезно благодарить, когда хвалят их произведения. А если их покритикуешь, отношения сразу прекращаются.

Следуя же изложенным выше пожеланиям, мы будем быстро получать подробные сведения обо всем, что происходит в общественной жизни, что публикуется и готовится к публикации. При нынешней быстро действующей книжной торговле любую книгу можно получить очень скоро, тогда как сам автор — я это знаю по собственному опыту — посылает свой дар только с оказией, так что ко времени его получения книга уже давно прочитана.

Из всего этого видно, что проникновенное знакомство с любой иностранной литературой новейшего времени отнюдь не малая задача. Об английской, об итальянской литературе нужно было бы говорить особо, так как они развиваются при совсем иных условиях.

Однако я заканчиваю на этом, дабы не задерживать долее ответ; предлагая свои услуги с тем, чтобы и в дальнейшем высказывать скромное мнение о тех или иных вспомогательных средствах для упомянутых ранее целей, приношу благодарность за любезную память обо мне и за письмо, подписанное столькими достойными именами.

Извещайте меня время от времени об успехах ваших усилий. Прошу передать самые лучшие приветы господину тайному советнику Штрекфусу и прочим членам Общества.

*Преданный И.-В. ф. Гётте*

*Веймар, 11 ноября 1829 г.*

#### IV

Каждая нация обладает своими особенностями, которые отличают ее от всех других; ощущение этих особенностей и разделяет между собой нации, привлекает их друг к другу или, напротив, отталкивает. Внешние проявления этого внутреннего своеобразия представляются другим людям чаще всего явно неприятными и гадко смешными. Именно поэтому другую нацию мы всегда менее уважаем, чем она того заслуживает. Внутренние особенности, напротив, остаются не признанными, неизвестными ни чужестранцам, ни людям самой этой нации; внутренняя природа нации, так же как внутренняя природа отдельного человека, действует неосознанно; а то, что все же проступает наружу, удивляет и поражает. Я отнюдь не претендую на знание этих тайн, в противном случае я не посмел бы даже говорить об этом. Я хочу только сказать, что, по-моему, сейчас у французов наиболее деятельны именно внутренние творческие силы, и поэтому в ближайшее время они снова будут оказывать большое влияние на духовный мир. Я с охотою говорил бы об этом побольше, однако тогда пришлось бы зайти слишком далеко и высказываться очень подробно, для того чтобы быть правильно понятым и чтобы высказанное было приемлемым.

*16 ноября 1829 г.*

#### V

Если в ближайшем будущем появится такая мировая литература, возникновение которой неизбежно при все возрастающей скорости средств сообщения и связи, мы не

должны ожидать от нее ничего большего и ничего иного сверх того, что она может осуществить и осуществит.

Обширный мир, как бы далеко он ни простирался, — всегда лишь расширенное отечество, и, если внимательней присмотреться, он не даст нам ничего сверх того, что давала почва родины; все, что нравится массам, будет беспредельно распространяться и, как мы видим уже сейчас, будет находить сбыт во всех краях и местностях. Но серьезным и внутренне значительным творениям это удастся не сразу. И все же те, кто посвящает себя высоким целям, кто возвышенно творит, будут быстрее и лучше узнавать друг друга. Везде в мире есть люди, озабоченные тем, чтобы сохранилось то, что было создано ранее, чтобы, исходя из него, шло действительно поступательное движение человечества. Но путь, который избирают такие люди, и шаг, которым они идут, доступны не всем. Люди, только потребляющие жизнь, хотя и продвигаться побыстрее и поэтому отвергают и задерживают продвижение того, что могло бы их самих продвинуть вперед. Серьезным людям следовало бы объединиться, образуя тихое, почти потаенное братство, ибо тщетно было бы противоборствовать широкому потоку злободневности; однако необходимо стойко удерживать свои позиции, пока этот поток не спадет, не минует.

Главным утешением и наиболее действенным ободрением для таких мужей должно быть сознание, что истинное вместе с тем и полезно; когда они сами откроют эту закономерность и живо представят и докажут ее влияние, тогда они смогут и достаточно сильно воздействовать на мир в течение многих лет.

## VI

Хотя во многих случаях бывает благотворно не столько сообщать читателю уже продуманные мысли, сколько пробуждать и возбуждать его собственное мышление, все же, пожалуй, благотворным будет вновь обратиться к приведенному выше замечанию, которое было записано уже давно.



Вопрос: полезно ли то или иное занятие, которому себя посвящает человек, повторяется очень часто, и особенно решительно задается теперь, когда уже никому не позволено жить спокойно, довольствуясь тем, что имеет, умеренно и ничего не требуя.

Мир вокруг нас пришел в такое бурное движение, что каждому грозит быть унесенным, затянутым в водоворот. Человек видит: для того чтобы он мог удовлетворять свои потребности, он вынужден заботиться о потребностях других людей, заботиться непосредственно и незамедлительно; тогда-то и возникает вопрос, что же он умеет, чем он может обеспечить исполнение своего настоящего долга.

И тогда не остается ничего другого, как сказать самим себе: как может спасти только чистейший и строжайший эгоизм; и это должно быть ясно осознанной, хорошо прочувствованной и спокойно высказанной решимостью.

Человек должен спросить сам себя: к чему он наиболее пригоден. И для того чтобы в соответствии с этим наилучшим образом воспитать себя, он должен смотреть на себя как на ученика, на подмастерья, на старшего подмастерья и уже после всего и лишь очень осторожно — как на мастера.

Если он сумеет, блюдя осмотрительную скромность, повиноваться своим требованиям к миру только по мере роста своих способностей, с тем чтобы, принося ему пользу, добиваться благосклонности м и р а , — тогда он постепенно, шаг за шагом достигнет своей цели, и, если ему даже удастся наивысшее свершение, он все же сможет действовать вполне спокойно.

Если он будет достаточно внимателен, то сама жизнь его этому научит посредством тех ободрений, которые дарит эмпирический мир, и тех помех, которые он ставит на пути; по одно должен постоянно помнить настоящий человек: если изнурять себя ради сегодняшних благ, то это не принесет пользы ни завтра, ни послезавтра.

*Веймар, 30 марта 1830 г.*

## VII

Для нас имеет важнейшее значение не только, что именно такие мужи говорят о нас, но мы должны учитывать то, как они относятся к другим нациям, к французам и итальянцам. Потому что лишь из этого может наконец возникнуть всеобщая мировая литература, — из того, что все нации узнают, каковы отношения всех ко всем, и тогда каждая из них найдет у каждой другой и нечто приемлемое и нечто отвергаемое, такое, чему следует подражать, и такое, чего нужно избегать.

Это в свою очередь будет весьма действенно благоприятствовать все более расширяющейся промышленности и торговле; потому что, когда лучше знают взгляды друг друга — и тем более если взгляды совпадают, — из этого быстрее возникает надежное доверие. А в иных случаях, когда мы в обычной жизни вынуждены иметь дело с лицами совершенно инакомыслящими, мы, с одной стороны, становимся осторожнее, но зато, с другой стороны, причаемся быть терпимее и уступчивее.

*Веймар, 5 апреля 1830 г.*

### ЭПОХИ ОБЩЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ

К открытию музея-читальни в Веймаре

(1831)

#### I

В более или менее сырой массе возникают тесные круги; отношения внутри них самые интимные; доверяют только другу; поют только возлюбленной; все носит домашний семейный характер. Все кружки замкнуты от внешнего мира; это необходимо, потому что им приходится обеспечивать свое существование в окружении суровых стихий. Поэтому они с особой любовью придерживаются родного языка. Эту эпоху называют — *идиллической*.

## II

Количество тесных кругов растет, одновременно они расширяются; внутреннее движение становится более оживленным; иностранным языкам уже не закрывают доступ; круги остаются разобщенными, но сближаются, сосуществуют. Эту эпоху я назвал бы — *социальной или гражданской*.

## III

Круги все умножаются и расширяются изнутри настолько, что начинают соприкасаться, готовясь к слиянию. Они уже понимают, что их желания и намерения тождественны, однако еще не могут устранить разделяющие их границы. Это время назовем пока — *эпохой большей общности*.

## IV

Для того чтобы эта эпоха стала универсальной, нужны те счастливые и благоприятные обстоятельства, которыми сейчас можем гордиться мы. В течение многих лет мы прожили все названные выше эпохи, честно споспешествуя их развитию, теперь требуется более высокое влияние, чтобы довершить то, что мы вершим сегодня, объединяя все обрванные круги, которые до этого лишь соприкасались друг с другом, признав единство цели и убеждаясь, что необходимо постоянно изучать реальный и идеальный смысл событий, происходящих в мире в каждое данное мгновение. Литература всех других стран уравнивается с отечественной, и мы не отстаем от мирового развития. Эта заметка выражает самую сердечную благодарность и искреннюю хвалу высоким покровителям.

*S[alvo] m[eliori]*<sup>1</sup>  
Веймар, 25 апреля 1831 г.  
И.-В. ф. Гёте

<sup>1</sup> Да здравствуют лучшие (*латин.*). Имеется в виду герцог Веймарский и его семья, покровительствовавшие, в частности, и открытию «читательского музея».

## БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ (1832)

Как часто присылают мне молодые люди немецкие стихотворения с просьбой не только оценить их, но и высказать свое мнение относительно поэтического дарования автора. Я дорожу этим доверием, но в отдельных случаях все же становится невозможным дать должный ответ в письменной форме, когда порою затруднителен и устный. Но так как все эти послания до известной степени друг друга повторяют, я решаюсь сказать здесь кое-что на будущее.

Немецкий язык достиг столь высокой степени развития, что каждому дана в руки возможность как в прозе, так и с помощью ритма и рифм по мере своих сил отыскивать удачные выражения, соответствующие предмету и его восприятию. А отсюда следует, что каждый более или менее образованный человек, наслышанный и начитанный, а потому в какой-то мере себя познавший, тотчас же чувствует стремление с известной легкостью выражать свои мысли и суждения, знание и чувства.

Но трудно и даже невозможно юноше понять, что в высшем смысле этим сделано еще мало. Если строже взглянуть в такие произведения, видишь, что все происходящее внутри человека и все, что его непосредственно касается, выходит более или менее удачно, а кое-что даже до такой степени, что кажется выраженным столь же глубоко, сколь и ясно, столь же уверенно, сколь и изящно. Вселенная, высшее существо и родина, безграничная природа и ее отдельные неоценимые явления порою прямо поражают нас в отдельных стихотворениях молодых людей, и мы не вправе недооценивать и их нравственного значения и не можем не признавать достойным всяческих похвал и их выполнение.

Но здесь-то как раз и заключается сомнительное: многие, идущие одной дорогой, соединяются для совместного веселого странствия без того, чтобы проверить: не слишком ли далеко в небесах находится их цель?

И, к сожалению, благожелательный наблюдатель слишком скоро замечает, что внутреннее юношеское довольство внезапно уменьшается и этот чистый источник омрачают печаль об ушедших радостях, тоска по утраченному, томление по неизведанному, недостижимому, мрачность, проклятия, которыми клеймятся любые препятствия, борьба с недоброжелательством, завистью и преследованием; компания рассеивается, и веселые спутники превращаются в мизантропических отшельников.

Как трудно поэтому разъяснить таланту любого толка и масштаба, что муза, правда, охотно *сопутствует* жизни, но несколько не может ею *руководить*. Если при вступлении в деятельную и бодрящую, но подчас и безрадостную жизнь, перед лицом которой мы все, кто бы мы ни были, должны чувствовать свою зависимость от великого целого, вдруг начнем требовать назад все наши былые мечты, желания и надежды, весь уют старых сказок — муза удалится и будет отыскивать другого человека, способного на радостное самоотречение и легко восстанавливающего свое душевное равновесие, человека, который умеет радоваться любому времени года и не оспаривает прав у зимнего катка и у цветущего розового сада, смиряет свои страдания и всячески хлопочет о том, чтобы рассеять вокруг себя печаль и поддержать веселье.

И тогда годы не отдалят его от прекрасных богинь, которые, радуясь смущающейся невинности, не менее охотно покровительствуют и предусмотрительному уму; там поощряют ростки обнадеживающих начинаний, здесь восхищаются совершенством — во всей полноте его развития. Итак, да будет мне дозволено закончить это сердечное излияние рифмованной сентенцией:

«Юный друг, пусть каждый знает,  
Кто в высокий мир проник:  
Муза нас *сопровождает*,  
По она не *проводник*».

## МАКСИМЫ И РЕФЛЕКСИИ (1822—1832)

Доподлинный посредник — искусство. Говорить об искусстве значит посредничать посреднику; и все же за таким занятием мы обретаем немало ценного.

Прекраснейшая из метампсихоз — видеть себя вновь проявившимся в другом.

Некоторые книги, по-видимому, написаны не для того, чтобы из них чему-нибудь научались, а чтобы пустить по свету молву, что и автор кое-чему научился.

Глубочайшее уважение, которое автор может оказать своим читателям, это — создавать не то, что от него ждут, а то, что он сам считает правильным и полезным на данной ступени своего и чужого развития.

Кто не знает иностранных языков, не знает ничего и о своем.

Из-за деспотического неразумия кардинала Ришелье Корнель усомнился в своих способностях.

Так называемые поэты-самородки — эти свежие, вновь пробудившиеся таланты, — отщепенцы эпохи застойного, манерного и перемудрившего искусства. Избегать пошлости они не умеют, а потому их часто считают поэтами регрессивными, но они все же — подлинные возродители, дающие толчок к новым достижениям.

Лирика — в целом — должна быть весьма разумной, в частности же немного простоватой.

Роман — это субъективная эпопея, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир.

А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом. Остальное приложится.

Суеверие — это поэзия жизни, а потому не беда, если поэт суеверен.

От критики нельзя ни спастись, ни оборониться; нужно поступать ей назло, и мало-помалу она с этим свыкнется.

Великолепное церковное песнопение *Veni Creator Spiritus*<sup>1</sup> — подлинное воззвание к гению. Поэтому оно так мощно воздействует на людей, богатых духом и силами.

В ритме есть нечто волшебное; он заставляет нас верить, что возвышенное принадлежит нам.

Произведения Шекспира изобилуют диковинными тропами, которые возникли из персонифицированных понятий и нам были бы совсем не к лицу; у него же они вполне уместны, ибо в те времена все искусства были подвластны аллегории. Он находит метафоры там, где мы бы их и не искали, например — в *книге*. Искусство печатания существовало уже более ста лет, но, несмотря на это, книга еще являлась чем-то священным, в чем мы можем легко убедиться, судя по тогдашним переплетам. Благородный поэт любил и почитал ее; мы же теперь брошюруем решительно все, и нам уже нелегко отнестись с уважением как к переплету, так и к его содержимому.

Наиболее вздорное из всех заблуждений — когда молодые одаренные люди воображают, что утратят оригинальность, признав правильным то, что уже было признано другим.

<sup>1</sup> Приди, творец небесный (*латин.*).

Как мало из свершившегося было записано, как мало из записанного спасено! Литература с самого начала своего существования — фрагментарна, она хранит памятники человеческого духа только в той мере, в какой они были запечатлены письменами и в какой эти письмена сохранились.

Наши *отношения* с Шиллером основывались на решительном устремлении обоих *к единой цели*, наша *совместная деятельность* — на различии средств, которыми мы старались ее достигнуть. Во время небольшой размолвки, которая однажды между нами возникла и о которой мне напало одно место из нашей переписки, я сделал следующие наблюдения.

Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегориям, в которых особенное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний* же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет особенное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспримет изображенное ею особенное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее.

Хронику пусть пишет только тот, кому важна современность.

Переводчики — это хлопотливые сводники, всячески выхваляющие нам полускрытую вуалью красавицу; они возбуждают необоримое стремление к оригиналу.

Древний мир мы охотно ставим выше себя, грядущий же — никогда. Только отец не завидует таланту сына.

Мы, в сущности, учимся только из тех книг, о которых не в состоянии судить. Автору книги, судить о которой мы можем, следовало бы учиться у нас.



Вот уже скоро двадцать лет, как все немцы пробавляются трансцендентными умозрениями. Когда они это однажды обнаружат, они покажутся себе большими чудачками.

Всякая мистика является трансцендированием и освобождением от какого-нибудь предмета, о котором полагаешь, будто оставил его позади. Чем крупнее и значительнее было то, от чего отвернулся мистик, тем богаче его создание.

Восточная мистическая поэзия потому-то и находится в выигрыше, что богатство мира, от которого отрекается тайновидец, ему все же доступно в любое мгновение. Он всегда находится среди обилия, которое желал бы покинуть, и утопает в роскоши, от коей так охотно бы избавился.

Один остроумный человек сказал, что новейшая мистика — это диалектика сердца и что она столь достойна удивления и оболстительна, ибо заговаривает о вещах, к которым человек по обычным тропам разума, рассудка и вероучений никогда бы не добрался. Кто полагает, что в нем достанет силы и смелости изучать эти вещи, не давая себя одурманить, пусть спустится в это подземелье Трофония, но на свой собственный страх и риск.

Искусство — дело серьезное, особенно серьезное, когда оно занимается объектами благородными и возвышенными; художник же стоит над искусством и над объектом; над первым — ибо пользуется им как средством, над вторым — ибо на свой лад трактует его.

Искусство само по себе благородно. Поэтому художник не страшится низменного. Принимая его под свой покров, он его уже облагораживает. И мы видим величайших

художников, смело прибегающих к этой прерогативе монарха.

В каждом художнике заложен росток дерзновения, без которого немислим ни один талант. И росток этот оживает особенно часто, когда человека одаренного хотят ограничить, задобрить и заставить служить односторонним целям.

Рафаэль среди художников новейшего времени и в этом отношении самый чистый. Он вполне наивен. Действительность у него не вступает в конфликт с нравственностью или, более того, с божественным началом. Ковер, на котором изображено поклонение волхвов, — это избыточно-великолепная композиция, открывающая целый мир, начиная от старшего коленопреклоненного волхва до мавра и обезьянки, которые, сидя на верблюде, лакомятся яблоками. Здесь и святой Иосиф изображен совершенно наивно, как приемный отец, радующийся принесенным дарам.

Вообще же против святого Иосифа художники злоумышляли немало. Изображают же его и византийцы, которые отнюдь не обладают излишним юмором, досадующим на рождение Христа. Младенец лежит в яслях, звери заглядывают туда, изумленные, что вместо своей сухой пищи видят божественно прелестное создание. Ангелы славят новорожденного, мать неподвижно сидит возле него, святой же Иосиф стоит в отдалении, недовольно поглядывая на эту сцену.

Юмор — один из элементов гения, но, как только он начинает первенствовать, — лишь суррогат последнего; он сопутствует упадочному искусству, разрушает и в конце концов уничтожает его.

Прекрасное — манифестация сокровенных сил природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми.

Говорят: художник, изучай природу. Но не так-то просто из низменного извлечь благородное, из уродливого — прекрасное.

К назойливости юных дилетантов следует относиться снисходительно, в зрелом возрасте они станут подлинными почитателями искусства и его мастеров.

Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции.

С великим восхищением видим мы в Аполлоновском зале виллы Альдобрандини, что во Фраскати, как удачно сумел Доменикино изобразить Овидиевы метаморфозы среди столь подходящего пейзажа; но не надо забывать, что счастливейшие события кажутся вдвойне благодатными, когда они нам ниспосылаются в прекрасном краю, более того, что даже безразличные моменты благодаря величественной местности приобретают высокую значимость.

Никто, кроме художника, не может споспешествовать искусству. Меценаты поощряют художника. Это справедливо и хорошо; но этим не всегда поощряется искусство.

Красота никогда не уяснит себе своей сути.

Все другие искусства мы должны кредитовать, и только у греческого мы вечно остаемся в долгу.

Искусство — перелagатель неизречимого; поэтому глупостью кажется попытка вновь перелagать его словами. И все же, когда мы стараемся это делать, разум наш стяжает столько прибыли, что это с лихвой восполняет затраченное состояние.

В произведении искусства «что» интересует людей гораздо больше, чем «как». Первое они могут усвоить по ча-

стям, второе же им не удастся объять как нечто целое. Отсюда — выхватывание отдельных мест; при этом воздействие целого, если всмотреться повнимательнее, не может не сказаться и здесь; но оно воспринимается бессознательно.

Поэт призван изображать. Изображение же достигает своей вершины, лишь когда оно соревнуется с действительностью, а это значит, что наш дух сообщает описаниям такую жизненность, что начинает казаться, будто все здесь видишь воочию. На высшей своей точке поэзия кажется чисто внешней; уходя внутрь, она вступает на путь падения. Поэзия, которая изображает только внутренний мир, не воплощая его во внешнем, или только внешнее, не давая прочувствовать его изнутри, в равной мере попадает на ту последнюю ступень, с которой она сходит в обыденную жизнь.

Ораторское искусство пользуется всеми преимуществами поэзии, всеми ее правами; оно захватывает их и злоупотребляет ими, чтобы добиться в гражданской жизни известных внешних, нравственных или безнравственных, но всегда преходящих выгод.

В безыскусственной правдивости и величии, но дико и необузданно развивался талант лорда Байрона; поэтому с ним едва ли кто может сравниться.

Развивающимся талантам опасно читать Шекспира; это понуждает их воссоздавать его, они же воображают, что создают *себя*.

Об истории не может судить тот, кто сам не пережил ее. Так обстоит дело с целыми нациями. Немцы получили право судить о литературе лишь с той поры, как сами ее создали.

Дилетанты, сделав все, что в их силах, обычно говорят себе в оправдание, что работа еще не закончена. Разумеется! Она никогда и не может быть закончена, ибо неправильно начата. Мастер несколькими штрихами дает свою работу законченной; осуществленная или нет, она уже завершена. Даже самый искусный дилетант ощупью бредет в неопределенном, и, по мере того как растет осуществление, все яснее и яснее выступает сомнительность первоосновы. Лишь в самом конце обнаруживается упущенное, наверстать которое уже невозможно; а потому такое произведение никогда и не будет законченным.

Для подлинного искусства не существует подготовительной школы, существуют лишь подготовительные работы; лучшая из них — это участие даже самого ничтожного ученика в деле мастера. Из мальчиков, растиравших краски, выходили превосходные художники.

Согласно нашему убеждению, молодому художнику следует вовсе не начинать изучения или лишь мало отдаваться ему, если он одновременно не в состоянии обдумать, как возвести к целому каждый листок, как превратить данную деталь в приятную картину и, вставленной в раму, любезно предложить знатоку или любителю искусства.

Много прекрасного существует в мире разрозненно, и это — задача нашего духа: *обнаруживать связи* и тем самым создавать произведения искусства. Цветок обретает свое очарование лишь благодаря насекомому, сидящему на нем, капле росы, которая его увлажняет, сосуду, из которого он берет свою последнюю пищу. Нет ни одного куста, ни одного дерева, которому нельзя было бы придать известную значимость благодаря соседству со скалой, с источником или — большую прелесть благодаря сдержанному, простому фону. Все это относится и к человеческим фигурам и к животным всевозможных видов.

Поэзия сильнее всего воздействует в эпоху зачинаний, когда культура еще не оформилась или только едва образовалась, а также при новых сдвигах в культуре, при освоении чужой культуры; следовательно, можно сказать, что в ней безусловно имеет место *воздействие новизны*.

Музыка — в лучшем смысле этого слова — меньше нуждается в новизне; напротив, чем она старей, тем правильной, тем сильнее она воздействует.

Величие искусства, пожалуй, ярче всего проявляется в музыке, ибо она не имеет содержания, с которым нужно считаться. Она — вся форма и наполнение. Она делает возвышенным и благородным все, что берется выразить.

Кант указал нам, что существует критика разума и что у этого величайшего из всех достояний, которыми владеет человечество, есть основания недремно следить за собою. Какую огромную пользу принес нам его голос, знает каждый по собственному опыту. А я *хотел бы* — в этом же смысле — провозгласить задачей *критику чувств*, которая так необходима, если искусству вообще, а немецкому в частности еще суждено когда-нибудь оправиться и бодрым шагом двинуться вперед.

Музыка может быть духовной и светской. *Духовная* вполне соответствует своему величию, а в этом-то и заключается ее огромное воздействие на жизнь, которое незыблемо во все времена и во все эпохи. *Светская* — должна быть безусловно радостной.

Музыка, в которой смешивается духовный и светский характер, — безбожна; музыка половинчатая, стремящаяся выразить слабые, жалостные, плачевные чувства, — безвкусна. Она недостаточно серьезна, чтобы быть священной, и в то же время ей не хватает основного качества ее антипода: веселости.

Благолепие церковной музыки, веселье и задор народных мелодий — две оси, вокруг которых вращается подлинная музыка. В двух этих точках музыка всегда приводит к неизбежному следствию: молитве или танцу. Их смешение — сбивает с толку, снижение их выразительности — приводит к бесцветности. А когда музыка вступает в союз с дидактической или описательной поэзией и т. д., она становится холодной.

Ваяние воздействует, собственно говоря, лишь на высшей ступени своего проявления. Правда, и посредственное в силу различных причин может импонировать; но все несовершенные произведения этого рода скорее сбивают с толку, чем радуют. Поэтому искусство ваяния должно отыскивать себе еще и интересное содержание; и оно и находит его в изображении выдающихся людей. Но даже здесь, чтобы быть правдивым и достойным, ему нужно достигнуть более высокой степени совершенства.

Живопись — самое терпимое и благодарное из всех искусств. Самое *терпимое*, ибо мы много вменяем ей в заслугу и часто радуемся ей, подкупленные ее содержанием и объектом, даже когда она — только ремесло и почти не искусство (и это уже потому, что технически умелое, пусть даже бездушное выполнение одинаково поражает как просвещенного, так и непросвещенного зрителя), так что стоит ей только в малой мере возвыситься до искусства, и она повсюду становится в высшей степени желанной. Повсюду правдивость красок, плоскостей, взаимных отношений зримых предметов уже сама по себе приятна; а так как глаз и без того привык смотреть на все, что ни встретит, то и уродливая фигура, а следовательно, и уродливая картина, не так отвратительна для глаза, как фальшивый звук для уха. Даже самое негодное изображение часто считается приемлемым, ибо мы привыкли видеть в действительности еще более негодные предметы. Поэтому-то живописец, бу-

дучи лишь в малой степени художником, сыщет себе большую аудиторию, чем стоящий на его уровне музыкант.

На вопрос, следует ли при рассматривании произведения искусства прибегать к сравнению, мы ответили бы так: знающий ценитель должен сравнивать, ибо ему уже ясна идея, у него составилось понятие о том, что может и что должно быть сделано. Любитель, стоящий на пути к знанию, скорее продвинется вперед, если он, не занимаясь сравнениями, будет рассматривать каждое достижение в отдельности; только таким путем может выработаться чувство и понимание всеобщего. Сравнения, к которым прибегают невежды, в сущности, только удобный маневр, чтобы перешагнуть через суждение.

Патриотического искусства и патриотической науки не существует. Как все высокое и благородное, они принадлежат всему миру, и споспешествовать им может только свободное взаимодействие всех современников при постоянном учете того, что осталось нам от прошедшего.

Пусть изучение греческой и римской литературы навсегда останется основой классического образования.

Китайские, индийские, египетские древности только диковины; очень полезно самому изучать их и знакомить с ними мир, но для нравственного и эстетического совершенствования они мало плодотворны.

Общее развитие нам теперь и без того навязывается миром, а потому о нем не стоит и хлопотать; частные знания — вот что нам нужно усвоить.

Оригинальнейшие писатели новейшего времени оригинальны не потому, что они преподносят нам что-то новое, а потому, что они умеют говорить о вещах так, как будто это никогда не было сказано раньше.



Поэтому лучший признак оригинальности — уметь так плодотворно развить воспринятую мысль, чтобы сразу никто не сумел заметить, как много в ней сокрыто.

Многие мысли произрастают лишь из общей культуры, как цветок из зеленой ветви. В пору цветения роз розы распускаются повсюду.

Классическое — это здоровое, романтическое — больное.

Овидий остался классичным даже в изгнании. Он ищет свое несчастье не в себе самом, а в своем удалении от столицы мира.

Романтизм уже скатился в бездну; невозможно представить себе что-нибудь отвратительнее его новейших продукций.

Литература портится лишь в той мере, в какой люди становятся испорченнее.

Что это за время, когда приходится завидовать почившим!

У греков, поэзия и риторика которых были просты и позитивны, одобрение высказывается чаще, чем порицание; у латинян мы наблюдаем обратное; чем больше понижается поэзия и ораторское искусство, тем больше места отводится хуле, тем меньше — восхвалениям.

*Генрих Четвертый Шекспира.* Если бы погибло все, что когда-либо было написано в этом жанре, то по нему одному можно было бы полностью восстановить и поэзию и риторику.

*Тиль Уленшпигель.* Занятность этой книги главным образом построена на том, что все действующие лица выражаются фигурально. Уленшпигель же принимает все за чистую монету.

При переводе следует доходить лишь до границы переводимого; переступишь ее — и столкнешься с чужим народом, с чужим языком.

Тому, кто хочет упрекать автора в темнотах, следует заглянуть в свой внутренний мир, достаточно ли там светло. В сумерках даже очень четкий почерк становится неразборчивым.

Туманность известных максим — относительна; не все, что понятно говорящему, может быть разъяснено слушателю.

Природу и идею нельзя разобщать без того, чтобы не разрушить искусства, равно как и жизни.

Сначала мы слышим о природе и о подражании ей, затем о том, что будто бы существует прекрасная природа. Нужно выбирать, и конечно, самое лучшее. Но по каким признакам опознать его? С каким мерилom приступить к выбору? И где это мерило? Ведь не в природе же?

Но допустим, что нам дано объектом прекраснейшее из всего леса дерево, которое даже лесничим признано в своем роде совершенством. Но, чтобы превратить дерево в картину, я обхожу его кругом, отыскивая самую красивую сторону, я отступаю на достаточное расстояние, чтобы лучше рассмотреть его, я дожидаюсь благоприятного освещения, и после всего этого: многое ли перейдет от натурального дерева на бумагу?

Обыватель может этому поверить, художнику же, побывавшему за кулисами своего ремесла, следовало бы быть менее доверчивым.

Как раз то, что несведущий человек в произведении искусства принимает за природу, есть не природа (с внешней стороны), а человек (природа изнутри).

Мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений.

Кто впервые нанес на картину сходящуюся в точке на горизонте разнообразную игру вертикальных линий, открыл принцип перспективы.

Кто впервые увидел гармонию красок в систоле и диастоле, — а форму последней носят все тормозящие силы природы, — кто усмотрел ее, говоря словами Платона, в извечных синкризисе и диакризисе, тот впервые открыл принцип колорита.

Потому только, что Альбрехт Дюрер при своем несравненном таланте никогда не смог возвыситься до идеи гармонической красоты или хотя бы до понятия о должной целесообразности, должны и мы пресмыкаться?

Юному художнику следует по воскресным и праздничным дням присоединяться к танцам поселян. Пусть он обратит внимание на естественные телодвижения, пусть даст деревенской девке обличье нимфы, а парня украсит козлиными ушами и даже копытами. Если он правильно подметит натуру и сумеет придать фигурам благородную и непридуманную грацию, ни один человек не поймет, откуда он это взял, и каждый будет клясться, что он позаимствовал у древних.

Создания искусства разрушаются, как только исчезает чутье к искусству.

Каждый большой художник захватывает, заражает нас, все, что в нас есть от тех чувств, которые в нем зазвучали, приходит в движение, а так как все мы имеем некоторое представление о великом и известную склонность к нему, то нам нетрудно вообразить, что тот же росток заложен и в нас самих.

Античные храмы концентрируют бога в человеке, соборы средневековья возносятся к богу всевышнему.

Один благородный философ говорил о зодчестве как о застывшей музыке и за то не раз подвергался насмешкам. Мы думаем, что мы лучше всего передадим эту прекрасную мысль, назвав архитектуру отзвучавшей мелодией.

Пусть представят себе Орфея, который, когда ему указали на огромный предназначенный для застройки пустырь, мудро выбрал себе наиболее удобное место, сел и оживляющими звуками своей лиры создал вокруг себя просторную базарную площадь. Захваченные могуче повелительными, ласково манящими звуками, скалы, вырванные из своего массивного единства, вдохновенно двинулись вперед, подчинились искусству и ремеслам, чтобы затем целесообразно выстроиться в ритмические пласты и стены. Пусть так вот улицы пристраиваются к улицам! В надежных ограждающих стенах недостатка не будет.

Звуки отмирают, но гармония остается. Обитатели подобного города живут и движутся среди вечных мелодий, их деятельность не впадает в дремоту и дух не оскудевает. Глаза переймут назначение, права и обязанности слуха, и горожане, даже в будний день, будут чувствовать себя в идеальном мире; без размышлений, не допытываясь причин, они приобщаются к высшему нравственному и религиозному наслаждению.

Каждый, у кого вошло в привычку посещать собор св. Петра, испытывал аналогичное тому, о чем мы здесь дерзнули заговорить.

И, напротив, в плохо построенном городе, где случай грязной метлой смел дома в одну кучу, обитатели, сами того не подозревая, пребывают в пустыне сумрачного существования. Приедем же повсюду чудятся звуки волынки, свистулек и бубна, словно его приглашают взглянуть на пляску медведей и обезьяны ужимки.

## ПРИМЕЧАНИЯ





С эстетическим наследием Гёте советский читатель впервые познакомился благодаря сборнику: Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве. Под редакцией А. С. Гущина, М., 1936, где были представлены работы по изобразительному искусству. В 1937 г. увидел свет X том русского десяти томного издания Собрания сочинений Гёте, куда вошли статьи по литературе и искусству (редакция и комментарии Н. Н. Вильмонта). В 1971 г. в журнале «Вопросы литературы» (№ 7) появилась публикация: «Гёте — литературный критик» (вступление и примечания Л. Копелева). Настоящее издание опирается на опыт предшествующих публикаций. В ряде случаев, которые оговорены в примечаниях, используются старые переводы, заново сверенные с оригиналом. Сверху произвел А. В. Гулыга. Новые переводы выполнены по последнему Полному собранию сочинений Гёте dtv — Gesamtausgabe. 45 Bde, München, 1961—1963 (Bd 31—34) с учетом текста «юбилейного издания» Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, Stuttgart, 1902—1912 (Bd 33—38).

Материал тематически разбит на два раздела. В первом помещены статьи об изобразительном искусстве, во втором — о театре и литературе. Завершается сборник афоризмами Гёте, посвященными художественному творчеству («Максимы и рефлексии»). Переводы латинских, греческих и др. цитат даны в подстрочных примечаниях. Под заголовком каждой публикуемой работы указан год ее написания. Дополнительные сведения читатель найдет в нижеследующих постраничных примечаниях, в составлении которых (как и в написании вступительной статьи) принял участие Л. Копелев.

## ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

### О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

#### Über deutsche Baukunst

Впервые напечатано отдельной брошюрой в ноябре 1772 г. (На обложке — 1773). Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 63. *Мастер Эрвин* — автор плана западного фасада Страсбургского собора и строитель первых двух его этажей. Фамилия *Штейнбах* легендарна.

Стр. 66. *...любезный аббат* — Антуан Ложье, автор книги «Опыт об архитектуре», Париж, 1753.

Стр. 71. *...чудо-храм св. Магдалины* — собор на площади Согласия в Париже. Строительство началось в 1764-м, завершено в 1842 г.

### ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА.

Их происхождение, истинная природа  
и наилучшее применение,  
рассмотренные И.-Г. Зульцером

Die schönen Künste in ihrem Ursprung,  
ihrer wahren Natur und besten Anwendung  
betrachtet von J. Q. Sulzer

Впервые напечатано во «Франкфуртских ученых записках» 18 декабря 1772 г. Перевод публикуется впервые.

Стр. 72. *Зульцер* Иоганн Георг (1720—1779) — философ и педагог. Основной труд — «Всеобщая теория изящных искусств», написанный в виде словаря. Первый том этого издания (Лейпциг, 1771) был встречен во «Франкфуртских ученых записках» отрицательной рецензией Мерка. Гёте рецензировал появившееся в 1772 г. сокращенное издание первого тома.

Стр. 73. *Мы уже однажды высказали мысль...* — Речь идет об упомянутой выше рецензии Мерка.

Стр. 74. *...некий стольный град* — имеется в виду Лиссабон, сильно пострадавший в 1755 г. от землетрясения.

Стр. 76. *Покоуранте* — «Тот, кто не знает забот» (*итал.*). Персонаж повести «Кандид» Вольтера.

### ЗОДЧЕСТВО

#### Baukunst

Впервые напечатана в октябре 1788 г. в журнале «Немецкий Меркурий», который издавал Виланд в Веймаре. Перевод публикуется впервые.

### МАТЕРИАЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

#### Material der bildenden Kunst

Впервые напечатана в журнале «Немецкий Меркурий» в том же номере, что и предыдущая. Перевод публикуется впервые.



ОБ АРАБЕСКАХ  
Von Arabesken

Впервые напечатана в журнале «Немецкий Меркурий» в феврале 1789 г. Перевод публикуется впервые.

Стр. 85. ...перенесены в Портичи... — Произведения искусства, обнаруженные при раскопках Помпеи и Геркуланума, первоначально хранились в королевском дворце в Портичи, а затем были переданы в Национальный музей в Неаполе.

Стр. 87. ...свадьба Александра и Роксаны... — Речь идет об Александре Македонском.

О ПЛАСТИЧЕСКОМ ПОДРАЖАНИИ ПРЕКРАСНОМУ

Über die bildende Nachahmung des Schönen  
von Karl Philipp Moritz

Впервые напечатано в журнале «Немецкий Меркурий» в июле 1789 г. Перевод публикуется впервые.

Стр. 88. *Мориц* Карл Филипп (1757—1793) — профессор эстетики. Гёте познакомился с ним в Италии, их взгляды на искусство во многом совпадали.

ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ

Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil

Впервые напечатано в журнале «Немецкий Меркурий» в феврале 1789 г. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 96. *Ван Гейзем* Ян (1682—1749) и *Рейн* Рахиль (1664—1750) — голландские живописцы.

О ХРИСТЕ И ДВЕНАДЦАТИ АПОСТОЛАХ

Гравюры Маркантонио по Рафаэлю,  
скопированные господином профессором Лангером  
в Дюссельдорфе

Über Christus und die zwölf Apostel,  
nach Raphael von Marc Anton gestochen  
und von Herrn Professor Langer  
in Düsseldorf kopiert

Впервые напечатано в журнале «Немецкий Меркурий» в декабре 1789 г. Перевод публикуется впервые.

Стр. 97. *Маркантонио Раймонди* — известный итальянский график XVI века. Гравюры, о которых идет речь, воспроизводят фрески в Ватикане, выполненные либо самим Рафаэлем, либо по его наброскам. *Лангер* Иоганн Петер (1756—1824) — художник и искусствовед, директор художественной галереи в Дюссельдорфе.

Стр. 98. Относительно апостолов, сопровождавших Христа, в Евангелии от Матфея (гл. 2) говорится следующее: «2. Двенадцати же апостолов имена суть сии: первый Симон, прозванный Петром, и Андрей брат его, Иаков Зеведеев и Иоанн брат его. 3. Филипп и Варфоломей, Фома и Матфей Мытарь, Иаков Алфеев и Леввей, прозванный Фаддеем. 4. Симон Кананит и Иуда Искарот, который и предал его». Место отпавшего Иуды впоследствии занял Матфей (см. «Деяния апостолов», там же и об апостоле Павле).

## ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

### Kunst und Handwerk

Черновой набросок, впервые напечатанный посмертно. По-русски публиковался в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 105. *...торгуя своей стилизованной под античность керамикой...* — Речь идет об изделиях керамической фабрики Уэдждвуд.

## ПРЕИМУЩЕСТВА, КОТОРЫЕ МОГ БЫ ИМЕТЬ МОЛОДОЙ ЖИВОПИСЕЦ, НАЧАВ УЧИТЬСЯ СПЕРВА У СКУЛЬПТОРА

Vorteile, die ein junger Künstler haben könnte,  
der sich zuerst bei einem Bildhauer  
in die Lehre gäbe

Черновой набросок, впервые напечатанный посмертно. Перевод публикуется впервые.

## О СТРОГИХ ОЦЕНКАХ

### Über strenge Urteile

Черновой набросок, впервые напечатанный посмертно. Перевод публикуется впервые.

## ВВЕДЕНИЕ В «ПРОПИЛЕИ» Einleitung in die Prophylläen

Статья впервые напечатана в 1798 г. в журнале «Пропилеи» в качестве статьи, открывавшей первый номер. Журнал издавался Гёте совместно с художником Г. Майером при участии Шиллера и В. Гумбольдта. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 109. *Пропилеи* — преддверие древнегреческого храма, где соби­рались для бесед философы.

Стр. 117. *Мы вменяем себе в обязанность развить это учение...* — Гёте выполнил это обязательство в своих исследованиях по теории цвета (см. вступительную статью).

Стр. 118. *...раньше всего мы займемся статьей об изобразительном искусстве...* — Имеется в виду статья Г. Майера, опубликованная в том же номере.

Стр. 128. *...ныне же произошла большая перемена...* — Речь идет о передаче в Лувр произведений итальянского искусства в порядке контрибуции, наложенной Бонапартом на Италию.

## О ЛАОКООНЕ Über Laokoon

Статья впервые напечатана в первом номере журнала «Пропилеи» в 1798 г. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений. Статья представляет собой вклад Гёте в дискуссию об известной скульптурной группе, изображающей троянского жреца Лаокоона, который гибнет с двумя сыновьями в кольцах гигантских змей (см. Вергилий, Энеида, 2 песня). О группе Лаокоона писали Винкельман, Лессинг, Гердер. Гёте выступил против А. Гирта, который возражал Винкельману и Лессингу.

Стр. 129. *Мы надеемся...* — В 1798 г. французы вывезли «Лаокоона» в Париж. Гёте выражает надежду на возвращение скульптурной группы в Италию.

Стр. 132—133. «*Ниобейя*», «*Мальчик, извлекающий занозу*» — античные скульптуры.

## О ПРАВДЕ И ПРАВДОПОДОБИИ В ИСКУССТВЕ Ober Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke

Впервые напечатано в журнале «Пропилеи» в 1798 г. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 145. ...о птицах, которые слетались к вишням великого мастера. — Речь идет о художнике Зевкисе, жившем на рубеже V и IV веков до н. э.

«ОПЫТ О ЖИВОПИСИ» ДИДРО  
Diderots Versuch über die Malerei

Дени Дидро (1713—1784) написал свой «Опыт о живописи» в 1765 г. Долгое время работа ходила в списках, увидев свет только в 1795 г. Гёте перевел на немецкий первые две главы (абзацы второй расставлены им произвольно) и снабдил их подробными комментариями. Свою работу Гёте напечатал в 1799 г. в журнале «ПроPILEи». По-русски она публиковалась в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод. Цитаты из Дидро даны по изданию: Дени Дидро, Собрание сочинений, т. 6, М., 1946.

Стр. 152. ...специалист по семиотике... — В данном случае под семиотикой подразумевается учение о болезненных изменениях организма.

Стр. 155. *Антиной* — любимец римского императора Адриана (II век н. э.), образец юношеской красоты. Имеется несколько скульптурных его изображений.

Стр. 158. *Пигмалион* — согласно древнегреческой легенде, скульптор, ожививший своей любовью созданную им статую.

Стр. 165. *Вестрис* и *Гардель* — известные в середине XVIII в. парижские танцовщики. В оригинале Дидро названы другие фамилии — Марсель и Дюпре.

Стр. 167. *Лесюэр* Эсташ (1616—1655) — французский живописец, подражавший Рафаэлю.

Стр. 177. *Верне* Жозеф (1714—1789), *Шарден* Жан-Батист (1699—1779) — французские художники, которых ценил Дидро.

КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЕГО БЛИЗКИЕ  
Der Sammler und die Seinigen

Напечатано впервые в журнале «ПроPILEи» в 1799 г. Перевод публикуется по X тому Собрания сочинений. Наиболее крупный искусствоведческий этюд Гёте. Прообразом упоминаемого в тексте «философа» служил, по-видимому, Шиллер, «гостя» — археолог Гирт.

Стр. 216. *Вардейн* — чиновник, определявший ценность монет и слитков.

Стр. 217. *Гемюндерское серебро* — малоценный сплав.

Стр. 253. *Ундулисты*. — Гёте образовал это слово от die Undulation,

означающего «волнообразное движение». ...*Змеевидную... линию считали образцом ...красоты...* — подобную мысль высказывал Уильям Хогарт (1694—1764) — английский график, эстетик и моралист.

### РЮИСДАЛЬ КАК ПОЭТ Ruysdal als Dichter

Статья впервые напечатана в газете «Утренний листок» (Тюбинген) 3 мая 1816 г. По-русски публиковалась в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

### ДЖУЗЕППЕ БОССИ О «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand

Статья впервые напечатана в журнале «Искусство и древность» в 1817 г. (т. I, вып. 3). По-русски публиковалась в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 263. *Джузеппе Босси* (1777—1815) — итальянский художник и искусствовед. Его главная работа — реставрация «Тайной вечери» Леонардо и написанное в связи с этим исследование.

### СОЮЗ НЕМЕЦКИХ СКУЛЬПТОРОВ Verein deutscher Bildhauer

Заметка, напечатанная посмертно. Перевод публикуется по сборнику 1936 г.

Стр. 298. *Эльгинские мраморы* — фрагменты Парфенона и других памятников древнегреческого искусства, перевезенные графом Эльгином в Англию.

Стр. 299. *Штеделевский институт* — художественная школа и музей, основанные Иоганном Фридрихом Штеделем.

### АНТИЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ Antik und Modern

Статья впервые напечатана в 1818 г. в журнале «Искусство и древность» (т. II, вып. 1). По-русски публиковалась (не полностью) в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 300. ...*в предыдущей статье...* — Имеется в виду статья «Картины Филострата», не вошедшая в настоящее издание. *Шубарт* Карл

Эрнст (1796—1861) — немецкий филолог и эстетик. Его работа «К критике Гёте» была напечатана в Бреслау в 1817 г.

Стр. 302. *Ходовецкий* Даниэль (1726—1801) — немецкий график. *Маньеристы* — представители направления, знаменовавшего собой кризис Возрождения (XVI—XVII вв.). Маньеризм характеризуется изощренностью и напряженностью форм.

Стр. 308. *Монтесerrat* — горы в Каталонии со множеством монастырей и монашеских келий, вырубленных в скалах.

### РЕЛЬЕФ ИЗ ФИГАЛИИ

Relief von Phigalia

В основу статьи положено письмо к художнице Луизе Зайдлер, приславшей Гёте свои рисунки рельефа из Фигалии. Статья напечатана в 1821 г. в журнале «Искусство и древность» (т. IV, вып. 1). Перевод публикуется впервые.

Стр. 308. Взятый в кавычки абзац — отрывок из письма Зайдлер.

Стр. 311. *Колосс из Монте-Кавалло* — две античные скульптуры, изображающие обуздание лошадей.

### ГРАВЮРЫ ПО РИСУНКАМ ГЕТЕ, ИЗДАННЫЕ ШВЕРДГЕБУРТОМ

Radierte Blätter nach Hand Zeichnungen (Skizzen) von Goethe,  
herausgegeben von Schwerdgeburth. Weimar, 1821.

Впервые опубликовано в 1822 г. в журнале «Искусство и древность» (т. III, вып. 3).

Стр. 313. *Каац* Карл Людвиг (1776—1810) — художник-пейзажист.

### «ТРИУМФ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» КИСТИ МАНТЕНЬИ

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna

Статья впервые напечатана в 1823 г. в журнале «Искусство и древность» (т. IV, вып. 1). Отрывок из нее публиковался по-русски в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод. Публикуется только первая часть статьи. *Андреа Мантенья* (1431—1506) — знаменитый итальянский художник. «*Триумф Цезаря*» — серия из девяти картин, написанная для дворца Сан-Себастьяно в Мантуе.

### ОБ ИСТОЛКОВАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Vom Deuten der Kunstwerke

Черновая заметка, опубликованная впервые посмертно. Представляет собой этюд к статье о Мантенье. Перевод публикуется впервые.

## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

### Von deutscher Baukunst

Впервые напечатана в 1823 г. в журнале «Искусство и древность» (т. IV, вып. 2). По-русски публиковалась в сборнике 1936 г. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 326. *Блондель* Жак-Франсуа (1705—1774) — французский архитектор и теоретик архитектуры.

Стр. 327. *Братья Буассере* Сульпиций (1783—1854) и Мельхиор (1786—1859) — известные немецкие коллекционеры и знатоки искусства.

Стр. 328. *Моллер* Георг (1784—?) — гессенский придворный архитектор, занимавшийся исследованием и реставрацией памятников зодчества.

Стр. 330. *Бюшинг* Иоганн Август (1783—1829) — исследователь немецкого старинного быта.

## РЕМБРАНДТ-МЫСЛИТЕЛЬ

### Rembrandt der Denker

Заметка, опубликованная посмертно. По-русски была напечатана в сборнике «Рембрандт», М., 1937. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 331. «*Добрый самаритянин*» — офорт Рембрандта (по каталогу Бартша № 90).

Стр. 332. Гёте цитирует книгу Дж. Лонги «Искусство гравюры», 1830.

## О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

### КО ДНЮ ШЕКСПИРА

#### Zum Schakespears Tag

14 октября 1771 г. (в некоторых протестантских календарях этот день отмечается как день Вильгельма) Гёте в кругу близких прочитал речь о Шекспире. Встречающиеся в тексте обороты, отступающие от формы устного выступления, дают основание предполагать, что поэт выдал это произведение за «письмо, прибывшее издалека», как говорилось в пригласительных билетах, которые разослал отец Гёте. Напечатана статья была посмертно. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

## ПЛАН НА ВЕЧНОСТЬ. ПИСЬМА К ЦИММЕРМАНУ.

Третий том, 1773

Aussichten in die Ewigkeit,  
in Briefen an Zimmerman.  
Dritter und letzter Band. 1773. 342 S.

Заметка представляет собой рецензию на третий том писем Иоганна Каспара *Лафатера* (1741—1801) — религиозного писателя, тогдашнего властителя дум «штюрмеров». Впервые опубликована 3 ноября 1772 г. во «Франкфуртских ученых записках». Перевод публикуется впервые.

Стр. 340. *Микромегический* — «сочетающий малое с великим» (ср. повесть Вольтера «Микромегас»).

Стр. 343. *Прорицатель нашего времени*. — Речь, по-видимому, идет о шведском «духовидце» Сведенборге.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОРЕ «ПИЛАТА»

Ein Wort über den Verfasser des «Pilatus»

Заметка опубликована посмертно. После получения от Лафатера первого тома его трактата «Понтий Пилат». 29 июля 1782 г. Гёте писал Лафатеру: «Хотя я и не противник христианства и не антихристианин, но все же я решительно не христианин, поэтому твой Пилат и все прочее произвели на меня отвратительное впечатление».

## ЛИТЕРАТУРНОЕ САНКЮЛОТСТВО

Literarischer Sanculotismus

Статья впервые напечатана в 1795 г. в журнале Шиллера «Орь». Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений. Термин «санкюлотство» Гёте употребляет в пренебрежительном смысле (подобно тому как русская дворянская критика XIX века пользовалась термином «нигилизм»).

Стр. 344. Упомянутая Гёте статья принадлежит литератору Даниэлю *Иенишу* (1762—1804).

Стр. 348. *Смельфонг* — персонаж «Сентиментального путешествия» Стерна. «Смельфонгами» Гёте называет эпигонов «Бури и натиска».

Стр. 349. *Достойная философия...* — Речь идет о Канте.



ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ  
Über epische und dramatische Dichtung

Заметка написана Гёте по материалам писем к нему Шиллера. Впервые напечатана в 1827 г. и журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1). Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

СТИХОТВОРЕНИЯ ГРЮБЕЛЯ НА НЮРНБЕРГСКОМ НАРЕЧИИ  
Grübeis Gedichte in Nürnberger Mundart

Статья была напечатана впервые 23 декабря 1798 г. во «Всеобщей газете». Перевод дается по тексту публикации в журнале «Вопросы литературы». *Грюбель* Иоганн Конрад (1736—1809) — нюрнбергский ремесленник, писавший стихи и прозу на нюрнбергском диалекте. Гёте назвал его «последним отпрыском старых нюрнбергских мейстерзингеров» (письмо к Шиллеру 31 января 1798 г.). Позднее Гёте снова и столь же доброжелательно рецензировал произведения Грюбеля (второй том вышел в 1800 г.) в «Иенской литературной газете» (13 февраля 1805 г.).

Стр. 356. *Ostade* Адриан (1610—1685) — голландский художник, писал картины на темы народного быта.

«ПИККОЛОМИНИ»

Пьеса в пяти действиях Шиллера

Die Piccolomine.

Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller

Статья опубликована во «Всеобщей газете» 25—31 мая 1799 г. Гёте вместе с Шиллером был постановщиком спектакля и считал его одним из наиболее удачных в истории Веймарского театра. Перевод публикуется впервые.

Стр. 358. ...*этот день*... — Премьера состоялась 30 января, в день рождения герцогини Веймарской.

ВЕЙМАРСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР  
Weimarisches Hoftheater

Статья впервые напечатана в «Журнале роскоши и мод» в марте 1802 г. Перевод публикуется впервые. Гёте руководил Веймарским театром со дня основания в 1791 г. и до 1818-го.

Стр. 364. Труппа Абея *Зайлера* играла в Веймаре с 1771 по 1774 г. *Иффланд* Август Вильгельм (1759—1814) — актер и драматург.

Стр. 365. *Унцельман* Фридерика (1750—1815) — актриса.

#### «РЕГУЛ»

Трагедия в пяти актах Коллина  
Regulus, eine Tragödie in fünf Aufzügen von Collin

Статья впервые напечатана 14 февраля 1805 г. в «Иенской литературной газете». Перевод публикуется впервые. *Коллин* Генрих Иосиф (1771—1811) — австрийский писатель.

#### «УГОЛИНО ГЕРАРДЕСКА»

Трагедия, изданная Белендорфом  
Ugolino Gherardeska, ein Trauerspiel,  
herausgegeben von Böhlendorf

Статья впервые напечатана там же, где и предыдущая. Перевод публикуется впервые.

Стр. 375. *Герстенберг* Генрих Вильгельм (1737—1823) — автор известной в свое время пьесы «Уголино». *Белендорф* Казимир (1775—1825) — автор рецензируемой пьесы «Уголино Герардеска».

#### АЛЛЕМАНСКИЕ СТИХИ

Для друзей сельской природы и сельских нравов.

Стихи И.-П. Гебеля  
Allemanische Gedichte.  
Für Freunde ländlicher Natur und Sitten  
von J. P. Hebel

Статья впервые напечатана 13 февраля 1805 г. в «Иенской литературной газете». Перевод публикуется впервые. *Гебель* Иоганн Петер (1750—1826) — немецкий писатель.

#### «ЧУДЕСНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Des Knaben Wunderhorn

Статья впервые напечатана 21 января 1806 г. в «Иенской литературной газете». Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений. «Чудесный рог мальчика» — так назывался сборник немецких

народных песен и стихов, собранных и частично обработанных литераторами-романтиками А. Арнимом и К. Brentано.

ПОРТРЕТЫ НЫНЕ ЗДРАВСТВУЮЩИХ БЕРЛИНСКИХ УЧЕНЫХ  
НАРЯДУ С ИХ АВТОБИОГРАФИЯМИ  
Bildnisse jetzt lebender Berliner Gelehrten,  
mit ihren Selbstbiographien.  
Herausgegeben von S. M. Lowe.

Статья впервые напечатана 26 февраля 1806 г. в «Иенской литературной газете». Перевод публикуется впервые.

Стр. 388. *Мюллер* Иоганнес (1752—1809) — швейцарский историк.  
Стр. 389 *Миллер* Иоганн Петер (1725—1789) — геттингенский теолог. *Шлёцер* Людвиг Август (1735—1809) — известный историк. *Шлиф-фен* Мартин Эрнст (1732—1825) — военный и дипломат. *Курфюрст Майнца* — Карл Теодор фон Дальберг (1744—1817). Последний курфюрст Майнца, ревнитель просвещения.

Стр. 390. *Паоли* (1720—1807) — вождь корсиканского освободительного движения. В 1769 г. бежал в Англию.

НАРОДНАЯ КНИГА ПОЭЗИИ  
Lyrisches Volksbuch

Впервые напечатано посмертно. Перевод — по тексту публикации в журнале «Вопросы литературы». Статья написана в ответ на предложение Фридриха Иммануила *Нитхаммера* (1766—1848), занимавшего в то время пост советника по делам культуры правительства Баварии, создать немецкую «Национальную книгу как основу общего просвещения нации».

ЭПОХА ФОРСИРОВАННЫХ ТАЛАНТОВ  
Epoche forssierter Talente

Конспективный план статьи или книги, опубликованный посмертно. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 395. *Фосс* Иоганн Генрих (1751—1826) — поэт и переводчик.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР  
Deutsches Theater

Черновой фрагмент, предназначенный для книги «Поэзия и правда», но не вошедший в окончательный текст. Впервые напечатан посмертно. Перевод публикуется впервые.

Стр. 397. *Готшед* Иоганн Кристоф (1700—1766) — известный немецкий писатель эпохи Просвещения. *Рост* Иоганн — автор памфлета, направленного против Готшеда.

### О НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ Über das deutsche Theater

Статья впервые напечатана 10 и 11 апреля 1815 г. в «Утренней газете образованных сословий». Перевод (в сокращенном виде) публикуется впервые.

Стр. 408. ...данную редакцию... — Далее в переводе опущено описание сокращенного варианта пьесы «Гёц фон Берлихинген».

### ШЕКСПИР И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА Shakespeare und kein Ende

Первые два раздела статьи напечатаны впервые в «Утренней газете для образованных сословий» 12 мая 1815 г., последний раздел в 1826 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 3).

Стр. 418. *Блюмнер* Генрих (1765—1839) — юрист, автор ряда литературоведческих исследований.

Стр. 420. *Эпитоматор* (от *epitome* — латин.) — автор краткого изречения.

### ОБОРОТЫ РЕЧИ, КОТОРЫХ ПИСАТЕЛЬ ИЗБЕГАЕТ, ПРЕДОСТАВЛЯЯ, ОДНАКО, ЧИТАТЕЛЮ ВКЛЮЧАТЬ ИХ ПО ЖЕЛАНИЮ Redensarten, welche Schriftsteller vermeidet sie jedoch dem Leser beliebig einzuschalten überläßt.

Статья опубликована в 1817 г. в журнале «Искусство и древность» (т. I, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

Стр. 424. *Фихте* Иоганн Готлиб (1762—1814) — известный немецкий философ, жил в Иене с 1794 по 1799 г.

### НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК Deutsche Sprache

Статья впервые напечатана в 1817 г. в журнале «Искусство и древность» (т. I, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

Стр. 424. ...первую статью второй тетради — Генрих Майер, «Ново-немецкое религиозно-патриотическое искусство».

Стр. 425. *«Монах»* — «Сердечные излияния монаха любителя искусства» — сборник статей и очерков Вакенродера и Тика по вопросам искусства — своего рода манифест иенских романтиков.

Стр. 426. *Рукиштуль* Карл (1788—1831) — автор разбираемой Гёте статьи в иенском журнале «Немезида».

Стр. 427. *Секундус* Иоганнес (1511—1536) и *Бальде* Якоб (1603—1668) — немецкие поэты, писавшие на латинском языке.

## ЭПОХИ ДУХОВНОГО РАЗВИТИЯ

### Geistes-Epochen

Статья представляет собой изложение диссертации филолога Готтфрида Германа «О древнейшей греческой мифологии». Впервые напечатана в журнале «Искусство и древность» в 1817 г. (т. I, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

## СВЯЩЕННЫЕ ВОЛХВЫ

### Die heiligen drei Könige

Статья впервые напечатана в журнале «Искусство и древность» в 1820 г. (т. II, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

Стр. 437. *...пресвитер, именем Иоанн...* — Легенда о существовании в Азии христианского государства «пресвитера Иоанна» возникла в эпоху крестовых походов. В основе ее лежал реальный факт существования на Востоке народностей, исповедовавших несторианство.

## КЛАССИКИ И РОМАНТИКИ ИТАЛИИ В ОЖЕСТОЧЕННОЙ БОРЬБЕ

### Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig bekämpfend

Статья впервые напечатана в 1820 г. в журнале «Искусство и древность» (т. II, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

Стр. 441. *Классицизм...* — в оригинале, очевидно, ошибочно — критицизм.

Стр. 442. *Круска* — Academia della Crusca — основана в 1582 г. во Флоренции.

Стр. 448. *...старшая из церквей...* — Речь идет о католической церкви.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНДИИ Indische Dichtungen

Черновая заметка, издана посмертно. Перевод печатается по публикации в журнале «Вопросы литературы», 1971, № 7.

Стр. 449. «*Сакунтала*» — драма Калидасы (V в. н. э.), переведена на английский язык У. Джонсоном (1789). «*Гита-Говинда*» — любовная поэма индийского поэта Джаядева (XII в.), переведена сначала на английский, а с английского на немецкий Дальбергом (1802). «*Мегах-Дута*» — поэма Калидасы, переведена на английский Вильсоном (1815).

Стр. 450. ...*китайской драме*. — Речь идет о пьесе китайского драматурга Хун Шэна (1645—1704) «Последний в роду».

## НЕМЕЦКИЙ ЖИЛЬ БЛАЗ Der deutsche Gil Blas

Под названием «Немецкий Жиль Блаз» Гёте издал книгу Иоганна Кристофа *Заке* (1761—1822) — выходца из простого народа, содержащую историю его жизни. «Жиль Блаз из Сантильяны» — роман французского писателя Лесажа. Первая часть статьи была опубликована в журнале «Искусство и древность» в 1821 г. (т. III, вып. 1). Вторая часть — предисловие к книге, изданной (и, по-видимому, обработанной) Гёте. Начало предисловия, повторяющее статью, в переводе опущено. Перевод предисловия публиковался в журнале «Вопросы литературы».

Стр. 455. *Шертлин фон Буртенбах* (1496—1577) — ландскнехт. Его автобиография опубликована в XVIII в.

Стр. 457. ...*парижская кровавая свадьба* — резня гугенотов в день св. Варфоломея (1572 г.), совпавшая со свадьбой Генриха Наваррского и Маргариты Валуа.

## ЛУКРЕЦИЙ В ПЕРЕВОДЕ КНЕБЕЛЯ Von Knebels Übersetzung des Lucrez

Статья впервые напечатана в 1822 г. в журнале «Искусство и древность» (т. III, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

Стр. 459. *Кнебель* Карл Людвиг (1744—1834) — немецкий философ и поэт, друг Гёте.

Стр. 460. *Тит Лукреций Кар* (99—55 до н. э.) — римский философ-материалист, автор поэмы «О природе вещей».

Стр. 461. *Оркус* — римский бог смерти, подземное царство мертвых.

Стр. 462. «*Вы что же это, псы, хотите вечно жить!*» — окрик Фридриха II своим дрогнувшим гренадерам.

«ДОЧЬ ВОЗДУХА» КАЛЬДЕРОНА  
Calderons Tochter der Luft

Статья впервые опубликована в 1822 г. в журнале «Искусство и древность» (т. III, вып. 3). Перевод печатается по тексту публикации в журнале «Вопросы литературы», 1971, № 7.

Стр. 462. Якоб *Бальде* — см. прим. к стр. 427.

Стр. 465. *Гриз* Иоганн (1775—1842) — переводчик испанской литературы.

ЮСТУС МЁЗЕР  
Justus Möser

Статья впервые напечатана в 1823 г. в журнале «Искусство и древность» (т. IV, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

Стр. 466. «*Оснабрюкская история*» — основной труд историка Юстуса *Мёзера* (1720—1794). В 1824 г. посмертно был издан третий том этого труда.

Стр. 467. *Оригена* (185—253) — античный христианский философ и богослов.

ДИДРО «ПЛЕМЯННИК РАМО»  
Rameaus Neffe von Diderot

Первая часть статьи впервые напечатана в журнале «Искусство и древность» в 1823 г. (т. IV, вып. 1), вторая («Подлинник найден») там же в 1824 г. (т. IV, вып. 3). Перевод дается по публикации в журнале «Вопросы литературы» 1971, № 7.

О ПАРОДИИ У ДРЕВНИХ  
Über die Parodie bei den Alten

Заметка, напечатанная посмертно. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

DON ALONZO, OU L'ESPAGNE

Заметка о романе французского писателя Нарцисса Ахилла де *Сальванди* (1795—1856) «Дон Алонзо, или Испания» первоначально появилась в 1824 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 1), а затем в немецком издании романа. Перевод публикуется впервые.

## ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ Individualpoesie

Заметка, опубликованная посмертно. Перевод печатается по публикации в журнале «Вопросы литературы», 1971, № 7.

Стр. 477. *Один священник* — Иоганн Вильгельм *Мейнхольд*. «Луиза» — идиллическая поэма Иоганна *Фосса* (1751—1826).

## "CAIN", A MYSTERY BY LORD BYRON

Статья впервые напечатана в 1824 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 1). Перевод печатается по публикации в журнале «Вопросы литературы», 1971, № 7.

Стр. 478. «*Монитор*» — парижская газета.

Стр. 482. *Одна мыслящая женщина* — видимо, Оттилия — невестка Гёте (жена его сына Августа). ...в трех последних словах этой драмы. — «Каин: О, Авель, Авель! Адам: Мир ему. Каин: А мне?»

## СЕРБСКИЕ ПЕСНИ Serbische Lieder

Статья впервые напечатана в 1825 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

## КОРОТКИЕ СООБЩЕНИЯ Kurze Anzeigen

Заметка напечатана в 1826 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

## ДАНТЕ Dante

Заметка впервые опубликована посмертно. Перевод печатается по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 496. *Картины Орканы* — фрески, изображающие ад. *Кебес* (I в. н. э.) — автор морально-философского сочинения, где душевные состояния изображены в виде аллегорических фигур.



ПЛАТОН КАК СОПРИЧАСТНЫЙ ХРИСТИАНСКОМУ ОТКРОВЕНИЮ  
Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung

Статья была начата в 1796 г. Поводом для ее написания послужила публикация Фр. Штольбергом диалогов Платона (Кенигсберг, 1796); в предисловии к этому изданию содержалась попытка изобразить платонизм в качестве ответвления иудейско-христианского религиозного сознания. Статья появилась в 1826 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 3). Перевод публикуется впервые.

Стр. 500. ...*Сократ так же мало узнавал свое подобие...* — В комедии «Облака» Аристофан вывел карикатурный образ Сократа.

«СОРАТНИК МОЛОДОГО ФЕЛЬДЪЕГЕРЯ»  
не унывающий и деятельный в плену и кораблекрушениях»  
Des jungen Feldjägers Kriegskamerad, gefangen und strandend  
immer getrost und tätig

Предисловие Гёте к книге Иоганна Кристиана *Мэмеля* (1767—1851), изданной в Лейпциге в 1826 г. Перевод публикуется впервые.

THE FIRST EDITION OF THE TRAGEDY OF HAMLET BY  
WILLIAM SHAKESPEARE. 1603.

Рецензия впервые напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1).

КИТАЙСКОЕ  
Chinesisches

Заметка впервые напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1). Перевод публикуется впервые.

ПРИМЕЧАНИЕ К «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ  
Nachlese zu Aristoteles' Poetik

Заметка впервые напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1). Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

ЕЩЕ РАЗ О ГОМЕРЕ  
Homer noch einmal

В конце XVIII века появились работы Ф. Вольфа, в которых утверждалось, что Гомер — мифический собирательный образ, а его поэмы — сочетание произведений разных авторов. Споры о Гомере неизменно занимали Гёте, он был обрадован работами молодых «защитников» Гомера — английского поэта Т. Кэмпбелла и немецкого филолога К. Шубарта. Заметка Гёте была впервые опубликована в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. I). Перевод печатается по тексту публикации в журнале «Вопросы литературы», 1971, № 7.

«ИСТОРИЯ РИМА» НИБУРА  
Römische Geschichte von Niebur

Книгу Нибура Гёте доброжелательно встретил еще при первом ее издании в 1812 г. В январе 1827 г. автор прислал Гёте второе издание, на которое поэт откликнулся данной заметкой, напечатанной лишь посмертно. Перевод публикуется впервые.

ПОСМЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И ПЕРЕПИСКА ЗОЛЬГЕРА  
Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel

Статья впервые напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1). Перевод публикуется впервые.

Стр. 519. *Зольгер* Карл Вильгельм Фридрих (1780—1819) — немецкий философ и эстетик. *Тик* Иоганн Людвиг (1773—1853) — писатель-романтик, выпустивший рецензируемое издание. *Раумер* Фридрих (1781—1873) — историк, близкий романтикам.

НОВЕЙШАЯ НЕМЕЦКАЯ ПОЭЗИЯ  
Neueste deutsche Poesie

Статья опубликована в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1). Перевод публикуется впервые.

ИЗБРАННАЯ ПЕРЕПИСКА ФР.-Г. ЯКОБИ  
Fr. H. Jacobi's auserlesener Briefwechsel

Заметка напечатана впервые посмертно. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

*Якоби* Фридрих Генрих (1743—1819) — немецкий философ и писатель.

«ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

перевод Карла Зимрока. В двух частях. Берлин, 1827

Das Nibelungenlied

Опубликовано посмертно. Печатается с сокращениями. Перевод публикуется впервые.

ВАЛЬТЕР СКОТТ. «ЖИЗНЬ НАПОЛЕОНА»

Walter Scott, Leben Napoleons

Заметка напечатана посмертно. Перевод публикуется впервые.  
Встреча Гёте с Наполеоном произошла 2 октября 1808 г. в Эрфурте.

THE FOREIGN QUARTERLY REVIEW

Заметка напечатана посмертно. Перевод публикуется впервые.

Стр. 529. *Первая статья номера...* — Автор упомянутой статьи — Вальтер Скотт.

THE LIFE OF FRIEDRICH SCHILLER

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Автор жизнеописания Шиллера Томас Карлейль (1795—1881). Перевод публикуется впервые.

GERMAN ROMANCE

Рецензия на сборник переводов на английский язык немецких писателей, изданный Т. Карлейлем, появилась в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений.

HISTOIRE DE LA VIE ET DES OUVRAGES DE MOLIERE

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность». Перевод публикуется впервые.

«RICHELIEU, OU LA JOURNEE DES DUPES» PAR LEMERCIER

Заметка впервые напечатана в журнале «Искусство и древность» в 1828 г. (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

Стр. 556. *Лемерсье* Луи-Жан (1771—1840) — французский поэт и драматург.

## «FAUST», TRAGÉDIE DE Mr DE GOETHE

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется впервые. Французское издание «Фауста» вышло в переводе Штапфера с иллюстрациями Делакруа.

## «IDÉES SUR LA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ» PAR HERDER

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется впервые. Французское издание основного философского труда Гердера в переводе Э. Кине вышло в 1827 г.

## WALLENSTEIN, FROM THE GERMAN OF FR. SCHILLER

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

## АНГЛО-ШОТЛАНДСКИЕ ЖУРНАЛЫ Englisch—Schottische Zeitschriften

Заметка впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2). Перевод публикуется впервые.

Стр. 544. Вильгельм *Гофман* — речь идет об Э.-Т.-А. Гофмане.

## НАЦИОНАЛЬНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО Nationale Dichtkunst

Под этим общим заголовком Гёте напечатал в журнале «Искусство и древность» (1828, т. VI, вып. 2) четыре заметки. Перевод второй заметки печатается по тексту X тома Собрания сочинений. Первая, третья и четвертая публикуются по-русски впервые.

Стр. 547. Проспер *Мериме* (1803—1870) выпустил под псевдонимом *Гиацинт Магланович* сборник стихов «Гузла», выдав их за народное творчество западных славян. Мистификация была настолько талантлива, что ей поверили Пушкин и Мицкевич. Гёте сразу увидел подделку.

Стр. 548—549. Два последних абзаца заметки отсутствовали в журнальной публикации и были напечатаны посмертно.

Стр. 554. Адамантиос *Кораис* (1748—1803), греческий писатель.  
Стр. 555. ...*Гердер очень любил эти латышские народные песни...* — так в оригинале. Речь идет, однако, о дайнах — литовских народных песнях.

## О ЖУРНАЛЕ ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ « LE GLOBE » Zur Zeitschrift der französischen Romantiker « Le Globe »

Под этим общим заголовком собраны написанные и напечатанные в разное время заметки об органе французских романтиков «Глобус», переводы Гёте из этого журнала и его комментарии к ним. По-русски частично публиковались в X томе Собрания сочинений. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

Стр. 558. Заметка, написанная 6 марта 1826 г., была опубликована посмертно. Заметка о Штапфере — переводчике и биографе Гёте — была впервые напечатана в 1826 г. в журнале «Искусство и древность» (т. V, вып. 3).

Стр. 561. Перевод с французского и комментарии к нему Гёте впервые напечатаны в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1).

Стр. 562. ...*мадам Шлендриан...* — Schlendrian — халатность, распушенность (*нем.*).

Стр. 566. Заметка «Внешние связи» была впервые напечатана в 1828 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 2).

## ОБЩИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Allgemeine Betrachtungen zur Weltliteratur

Под этим общим заголовком собраны напечатанные в разное время заметки о мировой литературе как новом явлении в духовной жизни человечества. 31 января 1827 г. Гёте говорил Эккерману: «наступает эпоха мировой литературы, и каждый должен стремиться ускорить ее наступление». Первая заметка напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 1); все остальные — посмертно. По-русски заметки частично публиковались в X томе Собрания сочинений. Для настоящего издания выполнен новый перевод.

## ЭПОХИ ОБЩЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ Epochen geselliger Bildung

Заметка впервые напечатана в 1832 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 3). Выпуск вышел в свет уже после смерти Гёте. Перевод публикуется впервые.

## БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ

### Wohlgemeinte Erwiderung

Заметка впервые напечатана в 1832 г. в журнале «Искусство и древность» (т. VI, вып. 3). Текст отредактирован Эккерманом. Перевод публикуется по тексту X тома Собрания сочинений. Четверостишие в переводе Н. Вильмонта.

## МАКСИМЫ И РЕФЛЕКСИИ

### Maximen und Reflexionen

Афоризмы Гёте неоднократно публиковались при его жизни в журнале «Искусство и древность» и в других изданиях. Данная подборка печатается по тексту X тома Собрания сочинений.

Стр. 580. *Метампсихоз* — учение о переселении душ.

Стр. 583. *Трансцендентный* — запредельный, то есть недоступный опыту.

Стр. 594. *Один благородный философ...* — Речь идет о Фр. Шлегеле (1772—1829).

## СОДЕРЖАНИЕ

А. Гульга. Мыслящий художник . . . . .

### ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

О немецком зодчестве. <i>Перев. Н. Вильмонт</i> . . . . .	63
Изящные искусства. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	72
Зодчество. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	79
Материал изобразительного искусства. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	82
Об арабесках. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	83
О пластическом подражании прекрасному. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	88
Простое подражание природе, манера, стиль. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	92
О Христе и двенадцати апостолах. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	97
Искусство и ремесло. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	102
Преимущества, которые мог бы иметь молодой живописец, начав учиться сперва у скульптора. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	105
О строгих оценках. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	106
Введение в «Пропилеи». <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	109
О Лаокооне. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	129
О правде и правдоподобию в искусстве. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	141
Опыт о живописи Дидро. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	148
Коллекционер и его близкие. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	198
Рюисдаль как поэт. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	258
Джузеппо Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	263
Союз немецких скульпторов. <i>Перев. А. Кроль</i> . . . . .	296
Античное и современное. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	300
Рельеф из Фигалии. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	308
Гравюры по рисункам Гёте, изданные Швердгембургом. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	312
«Триумф Юлия Цезаря» кисти Мантеньи. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	314
Об истолковании произведений искусства. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	324
О немецком зодчестве. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	325
Рембрандт-мыслитель. <i>Перев. Е. Закс</i> . . . . .	331

## О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Ко дню Шекспира. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	335
План на вечность. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	339
Несколько слов об авторе «Пилата» <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	343
Литературное санюлотство. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	344
Об эпической и драматической поэзии. Гёте и Шиллер. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	350
Стихотворения Грюбеля на нюрнбергском наречии. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	353
«Пикколомини». <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	358
Веймарский придворный театр. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	363
«Регул». <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	371
«Уголино Герардеска». <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	375
Аллеманские стихи. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	377
«Чудесный рог мальчика». <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	383
Портреты ныне здравствующих берлинских ученых наряду с их автобиографиями. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	388
Народная книга поэзии. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	391
Эпоха форсированных талантов. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	395
Немецкий театр. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	397
О немецком театре. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	399
Шекспир и несть ему конца. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	409
Обороты речи, которых писатель избегает, предоставляя, однако, читателю включать их по желанию. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	423
Немецкий язык. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	424
Эпохи духовного развития. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	430
Священные волхвы. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	433
Классики и романтики Италии в ожесточенной борьбе. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	441
Поэтические произведения Индии. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	448
Немецкий Жиль Блаз. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	451
Лукреций в переводе Кнебеля. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	459
«Дочь воздуха» Кальдерона. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	462
Юстус Мёзер. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	466
Дидро «Племянник Рамо». <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	468
О пародии у древних. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	471
Don Alonzo, ou L'Espagne. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	475
Индивидуальная поэзия. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	476
"Cain", a Mystery by Lord Byron. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	478
Сербские песни. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	482
Короткие сообщения. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	494
Данте. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	495



Платон как сопричастный христианскому откровению. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	499
«Соратник молодого фельдгегера. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	504
The first edition of Tragedy of Hamlet by William Shakespeare. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	506
Китайское. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	510
Примечание к «Поэтике» Аристотеля. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	513
Еще раз о Гомере. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	516
«История Рима» Нибура. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	517
Посмертные сочинения и переписка Зольгера. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	519
Новейшая немецкая поэзия. <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	521
Избранная переписка Фр.-Г. Якоби в двух томах. <i>Перев. С. Герье</i>	524
«Песнь о Нибелунгах». <i>Перев. К. Богатырева</i> . . . . .	526
Вальтер Скотт. «Жизнь Наполеона». <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	527
The Foreign Quarterly Review. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	529
The Life of Friedrich Schiller Comprehending an examination of his works. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	532
German romance. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	533
Histoire de la vie et des ouvrages de Moliere. <i>Перев. К. Богатырева</i>	536
Richelieu, ou la Journée des dupes' par Lemercier. <i>Перев. Л. Копелева</i>	537
"Faust", Tragedie de Mr. de Goethe. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	539
"Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité" par Herder. <i>Перев. Л. Копелева</i>	541
"Wallenstein". From the German of Fr. Schiller. <i>Перев. Л. Копелева</i>	541
[Англо-шотландские журналы]. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	543
Национальное поэтическое искусство. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	545
1. «Вила» Герхарда. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	545
2. La Guzla, poesies illyriques. <i>Перев. С. Герье</i> . . . . .	547
3. Новогреческая литература. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	549
4. Дайны, или литовские народные песни. <i>Перев. Л. Копелева</i>	555
[О журнале французских романтиков «Le Globe»]. <i>Перев. Л. Копелева</i>	558
Общие размышления о мировой литературе. <i>Перев. Л. Копелева</i>	567
Эпохи общественного воспитания. <i>Перев. Л. Копелева</i> . . . . .	576
Благожелательный ответ. <i>Перев. Н. Ман</i> . . . . .	578
Максимы и рефлексии. <i>Перев. Н. Вильмонта и Н. Ман</i> . . . . .	580
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	595

**Гёте Иоганн Вольфганг**  
**Г 44** Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч.  
А. В. Гулыги  
623 с.

Настоящее издание позволяет составить целостное представление о принципах эстетики Гёте, занимающей важное место в истории не только немецкой, но и мировой эстетической мысли. Сборник снабжен предисловием и примечаниями. Издание будет полезно специалистам в области эстетики и литературоведения, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами теории и истории искусства.

10507-010  
**Г 025(01)-75** 16-74

7

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ  
ОБ ИСКУССТВЕ

Составитель Арсений Владимирович Гулыга

Редактор *Л. Р. Мариупольская*. Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Художник *А. И. Ременник*. Технический редактор *А. Н. Ханина*. Корректор *Н. Г. Антокольская*. Сдано в набор 31/VII 1973 г. Подписано к печати I/VIII 1974 г. Формат издания 70x108<sup>1/32</sup>. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 273. Уч.-изд. л. 29209. Изд. № 17348. Тираж 25 000 экз. Заказ 595. Цена 2 р. 16 к. Издательство «Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.