



Л Е С С И Н Г



Л Е С С И Н Г

Л А О К О О Н

 П А М Я Т Н И К И   
МИРОВОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И КРИТИЧЕСКОЙ  
 М Ы С Л И 





ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ  
ЛЕССИНГ

ЛАОКООН,  
ИЛИ  
О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ  
И ПОЭЗИИ



Государственное издательство  
художественной литературы  
Москва 1957

**Общая редакция, вступительная статья  
и примечания Г. М. ФРИДЛЕНДЕРА**





Г. М. ФРИДЛЕНДЕР



«ЛАОКООН»  
ЛЕССИНГА







## 1

«Лаокоон», вышедший в свет в 1766 году, является одним из самых значительных памятников эстетической мысли эпохи западноевропейского Просвещения. Вместе с тем это один из тех классических памятников истории эстетики, который сохраняет живое значение в наши дни.

«Со времен Аристотеля никто не понимал сущность поэзии так верно и глубоко, как Лессинг», — писал по поводу «Лаокоона» Н. Г. Чернышевский.<sup>1</sup> Это мнение великого русского революционера-демократа справедливо характеризует исключительное место, которое «Лаокоон» занимает в развитии реалистической эстетики.

В «Лаокооне» Лессинг обосновал мысль о том, что поэзия имеет свои специфические законы, которые, несмотря на родство поэзии и живописи, принципиально

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 152.

отличаются от законов изобразительного искусства. Законы поэзии, по мысли Лессинга, определяются не субъективной волей и намерениями художника, а объективной природой поэзии и того особого материала, которым пользуется писатель в отличие от скульптора и живописца, — природой художественного слова. Мысль Лессинга о специфических законах поэзии как искусства, об отличии ее законов от законов других искусств имела огромное революционизирующее значение не только для Германии его эпохи. Она вошла в качестве важнейшей составной части в эстетику позднейшего литературного реализма и способствовала расцвету прогрессивной реалистической литературы XIX века.

«Лаокооном», — писал Добролюбов в 1859 году в рецензии на русский перевод сочинения немецкого просветителя. — Лессинг создал новую теорию поэзии, внесши в нее жизнь и разбивши мертвенную формалистику, которая господствовала до тех пор во всех эстетиках. С чрезвычайной ясностью и силою мысли, с неотразимой логической убедительностью он доказал, что существенный предмет поэзии, в отличие от всех других искусств и особенно от живописи, составляет — *действие*... С появлением «Лаокоона» *жизнь* в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии». <sup>1</sup>

Более обстоятельная характеристика «Лаокоона» и его автора позволит читателю понять причины того

---

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. V, ГИХЛ, М., 1941, стр. 321—322,

значительного интереса, который проявляли к этой книге такие титаны мировой культуры, как Гете и Маркс, Чернышевский и Добролюбов.

## 2

Лессинг — великий немецкий просветитель, один из самых революционных умов Германии XVIII века. Он был основоположником немецкой классической литературы, непосредственным предшественником Гете и Шиллера. В Германии, писал Белинский, говоря о возникновении немецкой национальной литературы, «литературный переворот совершился не чрез великого поэта, а чрез умного энергического критика — Лессинга».<sup>1</sup>

Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января 1729 года в саксонском городке Каменц в семье пастора. В годы учения в Лейпцигском университете против воли отца молодой Лессинг оставил изучение богословия и горячо увлекся естественными науками, философией и филологией. Вскоре после переезда в Берлин, в конце 1740-х годов, начинается его литературная деятельность.

Не желая, в отличие от других немецких писателей своего времени, пользоваться княжескими милостями, Лессинг сам тяжелым трудом проложил себе дорогу в жизни. С конца 1750-х годов он приобрел славу первого критика Германии. Его критические

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, изд. АН СССР, М., 1955, стр. 287.

и эстетические сочинения, драмы «Минна фон Барнхельм» (1767) и «Эмилия Галотти» (1772) освободили немецкую литературу от оков классицизма и дали ей новое, национально-реалистическое направление.

Последние годы жизни Лессинга были посвящены борьбе с церковной реакцией. Отголоском этой борьбы была философская драма «Натан Мудрый» (1779), в которой великий немецкий просветитель выступил с проповедью идей равенства и братства народов. Умер Лессинг в Вольфенбюттеле 15 февраля 1781 года.

В. И. Ленин указывал, что основными чертами деятельности просветителей были «горячая вражда к крепостному праву и *всем его* порождениям», «защита просвещения, самоуправления, свободы» и «отстаивание интересов народных масс». <sup>1</sup> Эти черты характерны и для взглядов Лессинга. Подобно другим просветителям XVIII века, Лессинг жил в эпоху, когда центральными вопросами всей общественной жизни были вопросы борьбы с абсолютизмом, сословностью, крепостным правом. Лессинг не видел и не мог видеть противоречий буржуазного строя жизни, который в его эпоху только еще складывался, вырастая из крепостного. Великий немецкий просветитель верил, что уничтожение абсолютизма и сословности принесет с собой общее благосостояние, приближению которого он стремился содействовать своей литературной деятельностью. В борьбе с феодально-крепостническим обществом и его культурой Лессинг защищал жизненные

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 472.

интересы широких демократических слоев немецкого народа.

Просвещение в Германии XVIII века развивалось в особых исторических условиях. Неудача крестьянской войны в XVI веке привела в Германии к усилению власти многочисленных местных князей. Феодалную раздробленность страны усилила в XVII веке Тридцатилетняя война. В этой обстановке важнейшим вопросом национальной жизни становился вопрос о путях национального объединения. В то время как немецкие монархи при поддержке дворянства вели между собой опустошительные войны, жертвуя национальными интересами во имя интересов более сильных европейских держав, передовые люди Германии, и в том числе Лессинг, стремились создать предпосылки для будущего единства страны, закладывая основы немецкой национальной культуры. В создании немецкой национальной литературы и искусства они видели средство мирного сближения различных областей Германии, путь к взаимопониманию и сотрудничеству между ними. Эта сторона деятельности Лессинга имеет огромное живое значение для борьбы за мирное демократическое объединение Германии в современных исторических условиях.

Мировоззрение Лессинга сложилось в борьбе с церковью, с лютеранской теологией и реакционной схоластической наукой. Порвав в юношеские годы с церковным вероучением, Лессинг уже в 1740-х годах стал деистом, а в конце жизни, по собственному признанию, испытывал симпатию к материализму. В 1780

году, в беседе с философом-идеалистом Якоби (опубликовавшим запись ее после смерти немецкого просветителя), Лессинг утверждал, что истинная философия — философия Спинозы; подобно последнему, сам он признает также не две, но лишь одну субстанцию — природу, существующую извечно и развивающуюся по своим внутренним законам, без вмешательства божества.

В силу отсталости Германии XVIII века Лессинг не смог подняться до последовательного материалистического мировоззрения. Об этом свидетельствует его последнее философское сочинение «Воспитание человеческого рода» (1780), в котором Лессинг рассматривает историю с идеалистической точки зрения — как процесс постепенного восхождения человеческого сознания от низших, незрелых форм религиозного мышления к разуму и свободе. Несмотря на встречающиеся у него зачатки диалектического мышления, Лессинг, подобно другим просветителям XVIII века, видел в истории медленную, постепенную эволюцию и считал главным средством воздействия на общество нравственное перевоспитание человека. Отсталость феодальной Германии заставляла Лессинга обращаться со своей проповедью главным образом к образованным слоям бюргерства, на которые он возлагал свои надежды в борьбе с феодализмом. В этом сказалась общая историческая слабость немецких просветителей, которые — в отличие от русских революционных демократов XIX века — недооценивали силы и исторические возможности народных масс. Однако в практической борьбе Лессинга с фео-

далеко-крепостнической действительностью и в его литературной деятельности революционные тенденции, присущие его взглядам, часто одерживали победу над этими отвлеченными моментами его буржуазно-просветительских идеалов.

Одна из самых ярких особенностей Лессинга — человека и писателя — это его активный, боевой дух. «Человек рожден для действия, а не для умствования», — писал Лессинг в одном из своих первых философских сочинений («Мысли о гернгутерах»). Вражда к абстрактной кабинетной науке, стремление подчинить науку и искусство потребностям жизни — таковы неотъемлемые черты мировоззрения великого немецкого просветителя.

О своем отношении к знанию Лессинг сказал, что если бы ему был предоставлен выбор между обладанием уже готовой, но неподвижной, мертвой истиной и живым, творческим стремлением к истине, он выбрал бы последнее. Стремление к подлинно живому, творческому знанию, предназначенному служить не только самой науке, но и развитию жизни, пронизывает теоретические работы Лессинга.

Критическая деятельность Лессинга и его эстетические сочинения (из которых самым значительным, наряду с «Лаокооном», является «Гамбургская драматургия», 1767—1769) неотделимы от практических задач борьбы великого немецкого просветителя с немецким абсолютизмом и феодальной раздробленностью Германии его времени. Ни одно из эстетических сочинений Лессинга не является результатом отвлеченных,

книжных занятий вопросами теории искусства. Все они теснейшим образом связаны с борьбой Лессинга против феодально-сословного общества и его культуры. Лессинг призывал в них к созданию в Германии национальной литературы и театра, которые могли бы отражать жизнь широких демократических слоев населения, способствовать их подъему и моральному сплочению.

До Лессинга в Германии было две наиболее влиятельных, ожесточенно боровшихся между собой литературных школы. Одна из них, которую возглавлял лейпцигский ученый, журналист и теоретик искусства К. Готшед (1700—1766), хотела пересадить в Германию традиции французского классицизма XVII века, которые она стремилась приспособить к нуждам немецкого бюргерства. Верховным началом в искусстве Готшед и его сторонники объявляли «разум», требуя от литературы строгого соблюдения правил, моральной поучительности, верности хорошему вкусу и чистоты языка. Оппозицию Готшеду составляла так называемая швейцарская школа, получившая свое имя от двух ее главных теоретиков — цюрихских литераторов Бодмера и Брейтингера, которые были поклонниками Мильтона и ранних английских просветителей XVIII века. В противовес Готшеду, Бодмер и Брейтингер защищали чувство, фантазию, известную свободу творческой индивидуальности, но при этом их идеалом была созерцательная, религиозная поэзия, воспевающая возвышенные чувства и красоты природы для того, чтобы вызвать умиление перед богом как творцом природы и человека.

Заслугой Лессинга уже в его молодые годы было то, что он понял ограниченность общественных и литературно-эстетических идеалов как Готшеда, так и швейцарцев. Но Лессинг считал своей задачей не только борьбу с обоими этими господствующими направлениями немецкой литературы своего времени. Лессинга не удовлетворяли не только взгляды Готшеда и швейцарцев, но и идеи тех литературно-эстетических направлений, на которые они опирались. Уже в конце 1750-х годов, в «Письмах о новейшей немецкой литературе», Лессинг борьбу с идеями Готшеда и критику религиозно-«серафической» поэзии связал с более широкими вопросами борьбы против традиций классицизма в общеевропейском масштабе, с вопросами разработки теории реалистического искусства (образцом которого он отнюдь не признает не только произведения Гомера и древнегреческих трапиков, но и драмы Шекспира). Лессинг понял, что подлинная национальная литература в Германии могла возникнуть не на основе идей классицизма XVII века и не на путях подражания Мильтону, а лишь на основе приближения к лучшим реалистическим традициям национальной и мировой литературы.

Во Франции XVII века классицизм с характерными для него культом разума и идеализацией государственного начала отразил борьбу за становление централизованного национального государства. Искусство классицизма сыграло здесь поэтому, несмотря на свою «придворную», аристократическую оболочку, прогрессивную историческую роль и приобрело национальный харак-

тер. В Германии же, где княжеский абсолютизм был одним из главных препятствий для объединения страны, классицизм, с его культом отвлеченного героизма и гражданских добродетелей, превратился у Готшеда и его сторонников в прославление честно-чиновничьего образа мыслей и верноподданнического долга немецкого бюргера перед «своим» князем. Борьба с идеями классицизма была здесь поэтому необходимой предпосылкой для создания национальной литературы и искусства.

Разрабатывая теоретически проблемы реалистического искусства, Лессинг во многом опирался на эстетические взгляды английских и французских просветителей, сложившиеся в борьбе с классицизмом XVII века. Лессинг знал и ценил сочинения английского художника Уильяма Хогарта, Дидро и других теоретиков реализма эпохи Просвещения, пропагандировал их идеи в Германии. Однако, учитывая взгляды своих выдающихся современников, Лессинг не только не уступал другим просветителям по оригинальности и глубине своих воззрений, но во многом опережал и превосходил их. В отсталой и раздробленной феодальной Германии XVIII века он сумел подняться в области эстетики и теории искусства на такую высоту, на какой стояли лишь немногие мыслители той эпохи. Эстетические сочинения Лессинга, в том числе «Лаокоон», явились вкладом немецкой культуры в передовую культуру всего человечества и имели резонанс во всех европейских странах.

Основной вопрос, который Лессинг поднимает в «Лаокооне», — это вопрос о специфической природе поэзии и живописи, а следовательно, об их различии и границах между ними. На этом основании буржуазные ученые рассматривали и обычно рассматривают до сих пор «Лаокоона» только как теоретическое сочинение, направленное против нарушения границ между различными искусствами и, в частности, против ландшафтной «описательной» поэзии, которая, по примеру Англии и Франции, получила широкое распространение в Германии XVIII века. Такое освещение содержания «Лаокоона» крайне односторонне. Оно не дает возможности правильно раскрыть значение этого замечательного произведения великого немецкого просветителя. «Лаокоон», — справедливо писал талантливый советский исследователь Лессинга В. Р. Гриб, — прежде всего публицистическое произведение, политический памфлет, что нисколько не умаляет его теоретического значения, но, напротив, питает и укрепляет его. И тот, кто попытался бы изолировать теоретическую логику «Лаокоона» от его социальной логики, закрыл бы себе навсегда путь к уразумению истинного значения знаменитого исследования Лессинга». <sup>1</sup>

«Лаокоон» теснейшим образом связан с борьбой Лессинга за создание немецкой национальной литературы и является прямым отражением этой борьбы. Вме-

<sup>1</sup> В. Р. Гриб, Лессинг и его «Лаокоон». — В книге: Г. Э. Лессинг, Лаокоон, Изогиз, 1933, стр. 5.

сте с тем полемика Лессинга с его многочисленными оппонентами в «Лаокооне» выходит за пределы одних лишь вопросов поэзии и изобразительного искусства. За различным отношением Лессинга и его противников к проблемам искусства и эстетики стоит различное понимание ими вопросов общественной борьбы.

Если в Германии времен Лессинга еще процветали подражательный классицизм Готшеда и его последователей, сентиментально-религиозная поэзия Клопштока, то в Англии и Франции буржуазные классы уже успели заявить о себе в искусстве и литературе рядом значительных художественных явлений. В Англии это был реалистический роман Ричардсона и Фильдинга, буржуазная трагедия Лилло, во Франции — просветительская трагедия Вольтера, драмы Дидро, жанровая живопись Грёза. Однако художественные идеалы Лессинга лишь частично совпадали с направлением этих новых, уже определившихся ко времени создания «Лаокоона» явлений буржуазной литературы его эпохи.

Буржуазный реалистический роман Ричардсона, «мещанская» трагедия Лилло, посвященные изображению радостей и горестей, будничной жизни человека «третьего сословия», оказали большое влияние на Лессинга в эпоху создания его «мещанской» трагедии «Мисс Сара Сампсон» (1755). Однако ко времени написания «Лаокоона» Лессинг уже успел далеко оставить за собой не только идеалы готшедовского классицизма, но и идеи английского и французского буржуазного семейно-бытового романа и драмы. Лессинг ставит своей задачей проложить в Германии дорогу для

такой литературы и искусства, которые бы, подобно шекспировским драмам, сочетали человечность, широту и полнокровность в изображении жизненных явлений с мужеством, энергией, охватом национальных проблем, глубоким идейным содержанием. Только при сочетании реалистической жизненности с высокой человечностью литература и искусство могли, по мнению Лессинга, способствовать воспитанию в демократических слоях немецкого населения подлинного мужества, передовых гуманистических идеалов, готовности сознательно бороться за национальные интересы.

Борьба Лессинга за такое направление развития немецкой буржуазно-демократической литературы и искусства, при котором они могли бы объединить красоту и правду, высокую человечность и жизненную полнокровность, широту охвата жизни и глубину идейного содержания и благодаря этому стать средством духовного подъема и сплочения передовой части немецкого народа, — определила основное содержание «Лаокоона». Именно задачами этой борьбы обусловлена та постановка вопроса о специфической природе поэзии как искусства и об отличии ее законов от законов изобразительных искусств, которая составляет теоретический стержень этого сочинения Лессинга. Вот почему публицистическое значение и теоретическое содержание «Лаокоона» органически связаны между собой, неотделимы друг от друга.

Лессинг боролся в «Лаокооне» против абстрактности, холодности, парадной официальности, свойственных искусству классицизма, против пренебрежения

к жизненной телесности, к миру индивидуальных человеческих чувств и страстей, к драматизму и жизненной борьбе. Эти требования приводят Лессинга в «Лаокооне» к постановке проблемы о различии между поэзией и живописью не только с точки зрения тех средств, которыми обе они пользуются, но и с точки зрения конкретного содержания этих искусств.

Еще древнегреческий поэт Симонид, сравнивший между собой поэзию и живопись, назвал первую из них «говорящей живописью», а вторую — «немой поэзией». Мысль Симонида о близости поэзии и живописи была позднее повторена Горацием в «Послании к Пизонам» и стала в эпоху классицизма XVII века одной из общераспространенных теоретических догм. В XVIII веке английский ученый, теоретик классицизма Джозеф Спенс написал целую книгу «Поллиметис, или Опыт сближения произведений римских поэтов с остатками древнего искусства» (1747) для доказательства того, что в древности поэты и живописцы обрабатывали одни и те же сюжеты и при этом пользовались сходными методами. Французский теоретик искусства и археолог, бельгиец по происхождению, граф Кэйлюс в своем сочинении «Картины, извлеченные из «Илиады», «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия» (1757) советовал современным художникам черпать свои сюжеты из поэм Гомера. Той же мысли о родстве средств и законов поэзии и живописи придерживалось большинство немецких теоретиков искусства и литературы времен Лессинга, как примыкавших к школе Готшеда, так и сторонников идей швейцарцев.

Широкое распространение в XVII—XVIII веках догмы о тождестве принципов поэзии и живописи объясняется тем, что эта догма выражала как бы самое ядро художественных идеалов классицизма. Своей задачей художники и поэты, примыкавшие к классицизму, ставили изображение мира «украшенной», очищенной и облагороженной природы, мира гармонии, симметрии, пластической красоты. Против этих аристократических основ эстетики классицизма и направлена полемика Лессинга, главным содержанием которой была борьба за демократизацию искусства и литературы, за приближение их к жизни и интересам простого человека.

В противоположность теоретикам классицизма Лессинг выдвинул в «Лаокооне» учение о *различии* между законами изобразительных искусств и законами поэзии. И изобразительные искусства и поэзия являются «подражанием» действительности, заявляет Лессинг. С этой точки зрения между ними существует теснейшее родство. Но родство это не исключает различия, а в некоторых отношениях — даже противоположности между поэзией и живописью. Изобразительные искусства и поэзия «весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания».

То, что живопись и поэзия пользуются при воспроизведении действительности разными средствами, обуславливает, по мнению Лессинга, различие не только во внешних приемах, но и в специфическом содержании этих искусств. Средством живописца являются «тела и краски, взятые в пространстве», средством поэта — «членораздельные звуки, воспринимае-

мые во времени». Но средства, употребляемые художником, не являются для него лишь механическим, внешним орудием. Они связаны с самой сущностью, со специфической природой его искусства; между «средствами выражения» и «выражаемым» есть теснейшая внутренняя зависимость. Как бы ни старался поэт, он не может с помощью слов нарисовать чувственно-телесный облик предметов с такою же полнотой и реальностью, с какой может изобразить его живописец посредством линий и красок. И наоборот — как бы ни был талантлив скульптор или живописец, он не может передать движение, изменение, действие, развивающееся во времени, с такою же свободой, как это может сделать поэт.

Таким образом, все искусства, по Лессингу, отображают действительность, но вследствие того, что каждое из них пользуется своими особыми средствами, своим художественным языком, они способны воспроизводить различные стороны действительности не с одинаковой степенью полноты. Каждое из искусств с наибольшей полнотой и силой способно раскрывать ту сторону действительности, для изображения которой наиболее благоприятны его специфические художественные средства. Кроме законов, общих для всех видов искусства, у них есть и свои *специфические* законы.

Исходя из этих глубоких и принципиально правильных общих предпосылок, Лессинг поднял в «Лаокооне» вопрос о законах живописи и поэзии как специфических видов искусства.

Живопись располагает свои знаки — краски и линии — в пространстве, «друг подле друга». Поэтому предметом изображения в ней, по Лессингу, являются «тела», располагающиеся в пространстве, и их видимые свойства. Наоборот, в поэзии знаки выражения — слова — следуют «друг за другом» во времени. Следовательно, специфическим предметом изображения для поэзии являются действия, совершающиеся последовательно во времени.

Лессинг подчеркивает, что из даваемого им определения границ между поэзией и живописью следует, что границы эти имеют относительный, а не абсолютный характер. «Живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел». Напротив, «поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий».

«Лаокоон» был задуман Лессингом первоначально в трех частях, из которых им была закончена и опубликована при жизни лишь одна. Из сохранившихся набросков к остальным выпускам (основная часть которых печатается в настоящем издании) видно, что вопрос об относительном характере границ между поэзией и изобразительным искусством специально занимал Лессинга. Вопрос этот должен был, по замыслу автора, получить в последующих частях «Лаокоона» более широкое освещение, чем в первой части (где основное внимание Лессинга привлекала проблема различия законов поэзии и изобразительного искусства).

В набросках второй и третьей частей «Лаокоона» Лессинг выделяет особо два момента, которые одновременно, с его точки зрения, подчеркивают наличие определенных границ между поэзией и изобразительными искусствами и известную относительность этих границ, наличие связи и тесного родства между искусствами. Уже в первой части «Лаокоона» Лессинг придает существенное значение вопросу о различии тех «знаков», которыми пользуются поэзия и живопись. Средства живописца — линии и краски — чувственны. Они дают возможность художнику воспроизвести непосредственно материальный, чувственный облик изображаемых предметов. Напротив, между средством поэта — словом — и чувственным обликом изображаемых им предметов нет прямой связи, непосредственного соответствия, так как слово лишено того чувственного характера, какой имеют средства, применяемые живописцем. Поэтому Лессинг называет знаки, применяемые поэтом, «произвольными» знаками, в отличие от «естественных» знаков скульптора и живописца.

Пользуясь «произвольными» знаками, имеющими более свободный, менее чувственный характер, чем средства, применяемые в других искусствах, поэт, указывает Лессинг, должен стремиться достичь того же впечатления живой образности, чувственной конкретности своего изображения, что и живописец или ваятель. «Поэт заботится не только о том, чтобы быть понятным, — пишет Лессинг, — изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, ко-

торые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах... Поэт должен живописать постоянно». Таким образом, задачи поэзии и живописи, несмотря на различие применяемых ими средств, по Лессингу, связаны, родственны между собой, так как цель, к которой обе они стремятся, — вызвать у воспринимающего живое, чувственно-конкретное, а не отвлеченное, теоретическое представление об изображаемой действительности.

Другое важное ограничение, которое Лессинг делает, говоря о различии между поэзией и живописью, — это признание существования такого рода объектов, изображение которых одинаково возможно и благоприятно для обоих искусств. Такого рода объектами Лессинг считает «коллективные действия», при которых движение распределено между многими, связанными между собой предметами. В принципе живопись и скульптура, с точки зрения Лессинга, ограничены изображением одного определенного момента действия. Они неспособны в одном произведении охватить картину изменяющейся и развивающейся действительности, движение одного и того же объекта. Но если изобразительным искусствам лишь с величайшим трудом может удасться изображение «простых», индивидуальных действий, то с «коллективными» действиями, в которые одновременно вовлечено несколько или целое множество действующих лиц, дело обстоит, по Лессингу, иначе. «Коллективные» действия, то есть отношения, в которые вовлечено одновременно несколько человек

и предметов внешнего мира, причем положение каждого лица отлично от положения другого и все они вместе в единой картине раскрывают смысл связующего их общего движения, — Лессинг считал предметом изображения, одинаково доступным как поэзии, так и живописи.

Как уже говорилось выше, сравнительный анализ специфических особенностей живописи и поэзии не является для немецкого просветителя в «Лаокооне» лишь узкотеоретической проблемой. Каждый шаг исследования Лессинг связывает здесь с борьбой против эстетики классицизма, с борьбой за утверждение теории реалистического искусства.

Исходя из установленного им различия между законами живописи и поэзии, Лессинг восстает против холодности и рассудочности, присущих живописи и скульптуре классицизма, которые вместо изображения реальных жизненных явлений прибегали к изящным аллегориям и условным мифологическим олицетворениям. Лессинг доказывает, что задача скульптуры и живописи — изображение материального мира, реальных телесных предметов и телесной красоты, подражание «видимой природе». Живопись и скульптура не терпят отвлеченного аллегоризма, но требуют изображения реальной, чувственно-конкретной, живой природы.

Лессинг выдвигает по сравнению с теоретиками классицизма иной взгляд на прекрасное. Красота, доказывает он, близко подходя к материалистическому взгляду на прекрасное, не является условным, отвлеченным, рационалистическим идеалом. Высшей формой

красоты является красота человека в его свободном, совершенном духовном и физическом развитии. Изображение красоты такого человека было главнейшей темой греческого искусства.

Большое значение для изобразительного искусства имело учение Лессинга о «плодотворном моменте», сформулированное в «Лаокооне». Скульптор и живописец могут выбирать из «вечно изменяющейся действительности» только «один момент», а живописец даже и этот момент «лишь с определенной точки зрения». Поэтому, утверждает Лессинг, для художника имеет большое значение выбор такого момента, который возбуждал бы творческую деятельность фантазии, давал бы зрителю возможность по одному моменту, изображенному художником, судить о развитии явления, его прошлом и будущем. Для изобразительных искусств неблагоприятна слишком резкая индивидуализация и напряженность форм, но вместе с тем неблагоприятна и такая модель, которая не носит на себе отпечатка жизни и движения и, следовательно, невыразительна.

При всем историческом значении взглядов Лессинга на проблемы изобразительного искусства, выраженных в «Лаокооне», взгляды эти, как будет показано дальше, характеризуются известной противоречивостью. Несравненно большее значение, чем для изобразительного искусства, «Лаокоон» имел для развития литературы. В учении Лессинга о поэзии получили наиболее выпуклое выражение прогрессивные, реалистические стороны его эстетики,

Уступая живописи и скульптуре в яркости и полноте изображения видимого, телесного облика предметов, поэзия, доказывает Лессинг, превосходит их в других отношениях. Она может изображать развитие действительности, действия и страсти людей с такой широтой и всесторонностью, с таким проникновением в их скрытые движущие пружины, какие недоступны скульптуре или живописи. «Поэзия есть искусство более широкое... — пишет Лессинг, — ему доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи».

Если живопись и скульптура ограничены изображением одного определенного момента, то назначение поэзии, по Лессингу, — изображение жизни, взятой не в статике, а в динамике, в изменении и развитии, изображение страстей, действий и поступков людей, о которых поэт может рассказывать непосредственно, в то время как скульптор и живописец вынуждены передавать их косвенно, через их видимые, телесные признаки — выражение лица, жесты, положение тела.

Утверждая *действие* в качестве основного предмета изображения в литературе, Лессинг стремился разбить ту холодность, статуарность, отвлеченную правильность и гармонию, которые были характерны для драмы и эпической поэзии времен классицизма. В то же время выдвинутое им требование действия, движения как главного содержания поэзии было направлено против отвлеченно-субъективного религиозного лиризма поэзии Клопштока и его подражателей, против описательной, ландшафтно-идиллической поэзии в ее немецко-бюргерском и других европейских вариантах.

Стремясь освободить поэзию «от оков живописи», Лессинг добивался максимального сближения ее с жизнью, насыщения ее динамикой человеческих судеб и характеров, драматизмом исторического развития, отражения в ней противоречий общественной жизни. В этом заключается причина огромного исторического значения «Лаокоона», обеспечившего его широкое влияние на последующую эстетику и реалистическую литературу.

На ряде примеров Лессинг вскрывает принципиальную противоположность между описанием и воспроизведением действия как приемами поэтического изображения. Когда итальянский поэт Ариосто в своей поэме «Неистовый Роланд» описывает красоту Альцины, то читатель остается равнодушным: отдельные условные черты не складываются в его воображении в живой образ. Наоборот, когда Гомер в «Илиаде» вместо описания красоты Елены изображает действие ее красоты на троянских старцев, относящихся к Елене враждебно, как к виновнице разрушения их города, и, несмотря на это, испытывающих очарование ее красоты, — читатель получает живое впечатление о могуществе красоты. Вместо описания скипетра Агамемнона или щита Ахилла Гомер рассказывает историю их созидания.

При описании поэт и читатель не покидают позиции созерцателя. Их отношение к изображаемой действительности остается внешним: постепенно, черта за чертой, они как бы осматривают со всех сторон изображаемый предмет, оставаясь сами в стороне от него. Напротив, при изображении действия поэт, а вместе

с ним читатель, покидают позу созерцателя. Они становятся соучастниками изображаемого действия, активно втягиваются в него и как бы непосредственно, на своем собственном опыте переживают весь ход его развития. Поэтому, как доказывает Лессинг, не описание, а действие есть подлинная душа поэзии. В противоположность описанию, действие в поэзии выражает заинтересованность поэта развитием действительности, поступками и борьбой людей. Там, где нет действия, — нет живого, активного отношения к жизни, а следовательно, нет и поэзии.

Лессинг показывает, что, по сравнению с изобразительными искусствами, поэзия способна к значительно большей индивидуализации человеческих характеров и переживаний. Скульптор может изображать лишь законченные характеры и притом в основных, наиболее обобщенных чертах, иначе они теряют свою определенность. «Венера для ваятеля есть только любовь... — пишет Лессинг, — гневная Венера, Венера, волнуемая местью и яростью, представляется художнику чистым противоречием». Разгневанная Венера из богини любви превращается на картине в фурию. Со всем по-другому обстоит дело в поэзии. Мгновение, когда Венера является разгневанной, «драгоценно для поэта». Оно позволяет ему создать более богатый, сложный и живой образ, и вместе с тем мы у него «и в образе фурии не потеряем из виду Венеру». В отличие от изобразительных искусств поэзия допускает изображение не только основного, необходимого, но и более случайного, преходящего, мимолетного, не

нарушая этим типичности художественного образа. Скульптура и живопись с наибольшим успехом могут изображать предмет, который достиг в своем развитии известной степени полноты и завершенности, так что успели выявиться его основные, устойчивые черты. Поэзия же может изображать самый процесс возникновения и изменения объекта и те индивидуальные черты, которые возникают и исчезают в процессе этого изменения. Индивидуализация образа, изображение не только основных, но и более второстепенных его черт, изображение противоречий в характере и поведении персонажа не разрушают здесь типичности и общезначимости образов. Они могут даже обогащать и увеличивать их типичность. Отсюда вытекает, с точки зрения Лессинга, принципиальное отличие поэзии от изобразительных искусств.

Живопись и скульптура остаются, в понимании Лессинга, по преимуществу «изображением прекрасных тел». В поэзии же это ограничение отпадает. В живописи, которая обращается к зрению, безобразное дается сразу, во всей своей полноте; поэтому художник может отступать от идеала телесной красоты не дальше определенного предела. Этот предел Лессинг иллюстрирует своим анализом античной скульптурной группы Лаокоона и его сыновей. Создатели этой группы изобразили жреца Лаокоона в момент жестокой физической боли. Но при этом они не хотели перейти той границы, за которой физическая боль уже несовместима с красотой и благородством форм, а производит тяжелое, отталкивающее впечатление. Поэтому

они представили Лаокоона не кричащим, а стонущим. Создатели Лаокоона стремились «к изображению высшей красоты, возможной в данных условиях, при телесной боли». «Есть страсти и степени их выражения, — пишет Лессинг, — чрезвычайно искажающие лицо и придающие телу такое ужасное положение, при котором совершенно исчезают изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии. Древние художники избегали изображения этих страстей или старались смягчить их до такой степени, в какой им свойственна еще известная красота».

В отличие от живописи и скульптуры, утверждает Лессинг, поэзия не обращается к одному зрению, она связывает в едином сложном впечатлении разнородные черты предмета, который она представляет в движении и взаимодействии с окружающим миром. Поэтому Вергилий в «Энеиде» — в отличие от создателей группы Лаокоона — изображает Лаокоона кричащим, не боясь, что это обезобразит героя или сделает его смешным в глазах читателя. Поэзия может гораздо свободнее и шире, чем живопись, доказывает Лессинг, пользоваться изображением безобразного, даже возбуждающего отвращение, если, конечно, изображение это для нее — не самоцель, но средство достижения жизненной правды, средство создания более глубокого и сложного впечатления. Терсит у Гомера, Эдмунд и Ричард III у Шекспира, Уголино у Данте, комические сцены Аристофана — таковы классические примеры, которыми Лессинг иллюстрирует почти безграничную

широту диапазона, доступного поэзии при реалистическом изображении жизни.

«Лаокоон» Лессинга указал новые пути для развития реалистического искусства в Германии. Лессинг раскрыл перед немецкой литературой широкий простор. Он показал, что задача писателя — изображение жизни в развитии и борьбе, в движении и противоречиях, а не в мертвой неподвижности, условной гармонии и покое. «Поэзия есть драма жизни» — в таких словах Чернышевский подытожил содержание «Лаокоона».<sup>1</sup> Под влиянием этих идей Лессинга протекало все последующее развитие немецкой классической литературы. «Надо превратиться в юношу, — писал Гете, — чтобы понять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», переселив наш ум из области туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Непонимаемое до того изречение Горация: «поэзия подобна живописи» было отброшено в сторону, и разница между видимой формой и слышимой речью объяснена. Художник должен был держаться в границах прекрасного, тогда как поэту... дозволялось вступать и в сферу действительности» («Поэзия и правда»).

#### 4

Лессинг не был первым теоретиком искусства XVIII века, поставившим вопрос о специфическом различии и о границах живописи и поэзии. Одним из пред-

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 152.

предшественников Лессинга в постановке вопроса о различии поэзии и живописи был французский теоретик искусства начала XVIII века аббат Дюбо, сочинение которого «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) было высоко оценено Вольтером и сыграло во Франции роль одного из переходных звеньев между эстетикой классицизма и раннего Просвещения. Другим теоретиком искусства, предвосхитившим некоторые из основных идей «Лаокоона», был англичанин Джемс Гаррис, последователь Шефтсбери, выпустивший в 1744 году «Разговор о музыке, живописи и поэзии». Наконец, ряд размышлений, близких к теме «Лаокоона», встречается в «Письме о глухонемых» Дидро — произведении, которое Лессинг хорошо знал и высоко оценил еще при его появлении в 1751 году.

Однако у предшественников Лессинга мы встречаем лишь отдельные зачатки тех идей, которые в зрелой, законченной и теоретически отчетливой форме впервые выражены в «Лаокооне». Наиболее близко подошел ко взгляду Лессинга о специфических законах поэзии и живописи Дидро. Но его мысли по этому вопросу, окончательно сложившиеся в те же 60-е годы XVIII века, когда создавался «Лаокоон», были высказаны в сочинениях, впервые опубликованных после смерти великого французского просветителя. Близость взглядов Лессинга и Дидро в данном случае свидетельствует поэтому не столько о влиянии одного из них на другого, сколько об общих тенденциях развития передовой буржуазно-демократической эстетики XVIII века, складывавшейся как во Франции, так и в

Германии в борьбе с классицизмом и выдвинувшей перед искусством и литературой аналогичные задачи.

Дидро впервые обращается к вопросу о различии задач поэзии и живописи в «Письме о глухонемых». Он замечает здесь, что картина, вызывающая восхищение в поэме, может стать смешной, если перенести ее на полотно. Так, Нептун, поднимающий голову из воды, величествен в «Энеиде», но на картине его голова показалась бы отрезанной от туловища. Отсюда видно, что прекрасное в поэзии и живописи не совпадает.<sup>1</sup>

Живописец, утверждает далее Дидро, изображает лишь один момент; поэтому он не может изобразить явление так полно, как поэт, зато его изображение действует сильнее, ибо знаки, которыми пользуются поэт, а равно музыкант, — только условные знаки, иероглифы.<sup>2</sup>

Намеченная здесь еще бегло мысль о различных задачах поэта и живописца получает дальнейшее развитие у Дидро в «Опыте о живописи» (1765) и «Салонах» 1765—1781 годов.

В «Салоне» 1767 года Дидро еще повторяет данное Горацием определение поэзии, с которым борется Лессинг: «поэзия подобна живописи».<sup>3</sup> Однако через несколько лет, в «Разрозненных мыслях о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии» (1781), Дидро высмеивает ссылку на эти слова Горация как обычное прибежище поэтов и живописцев, не понимающих спе-

---

<sup>1</sup> D. Diderot, Oeuvres, t. II, P., 1798, p. 338—339.

<sup>2</sup> Там же, p. 341.

<sup>3</sup> Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, ГИХЛ, М., 1946, стр. 424.

цифических свойств и задач каждого из этих видов искусства.<sup>1</sup> «Почему Гиппогриф, столь любезный мне в поэзии, не понравился бы на полотне? — спрашивает великий французский материалист. — Попытаюсь объяснить причину этого. Образ, созданный моим воображением, — лишь мимолетная тень. Полотно же фиксирует предмет и запечатлевает уродство. Между ними та же разница, что между «быть может» и «есть».<sup>2</sup>

Дидро разделяет отрицательное отношение Лессинга к аллегории в живописи. «Аллегория, — пишет он, — редко бывает величественна, почти всегда она холодна и туманна». Поэтому Дидро советует живописцу и скульптору отдавать предпочтение «реально существующим перед аллегорическими существами».<sup>3</sup> С другой стороны, подобно Лессингу, Дидро страстно борется против описательной поэзии. Поразительным совпадением (если только не предположить знакомства Дидро с некоторыми страницами «Лаокоона») является то, что в полемике с защитниками описательной поэзии Дидро в 1767 году ссылается на те же самые примеры, которыми пользуется Лессинг: «О друг мой! Вот прекрасный случай спросить итальянских поэтов, можно ли дать столь величественное представление о красоте, воспевая соболиные брови, нежные синие глаза,

---

<sup>1</sup> Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, ГИХЛ, М., 1946, стр. 592.

<sup>2</sup> Там же, стр. 547 (ср. стр. 584).

<sup>3</sup> Там же, стр. 549 (ср. стр. 592: «Аллегорию пишут в честь того, о ком нечего сказать. Это своего рода ложь, неясность которой спасает ее от презрения»).

линии чела, алебастр груди, коралл губ, ослепительную эмаль зубов, все прелести, понатыканные всюду?

Истинный вкус избирает лишь одно-два свойства, предоставляя прочее воображению. Подробности мелкие, замысловаты и ребячливы. Когда Армида горделиво шествует между рядами армии Годфруа и полководцы глядят ревнивыми глазами, я знаю: Армида прекрасна; когда Елена проходит перед троянскими старцами и они испускают клики восторга, я знаю: Елена прекрасна. Но когда Ариосто описывает мне с головы до пят Анжелику, мне начинает казаться, невзирая на грацию, легкость, изнеженное изящество его стиха, что Анжелика не прекрасна. Он показывает мне все, он ничего не оставляет моему воображению, он меня утомляет, раздражает. Если ваш герой идет, опишите мне его поступь, легкость его походки; об остальном я позабочусь сам. Если ваша героиня склонилась, скажите мне только об ее руках и плечах; остальное я беру на себя. Если вы пойдете дальше, вы смешаете воедино различные виды художеств: вы перестаете быть поэтом, вы становитесь художником или ваятелем». <sup>1</sup>

Наконец, в «Опыте о живописи» Дидро во многом предвосхищает своим анализом Лаокоона выводы Лессинга, касающиеся этой скульптуры. Предлагая здесь живописцам, стремящимся познать и изобразить различные характеры и страсти, «проникнуться словом поэтов, их образами», Дидро указывает на то, что жи-

---

<sup>1</sup> Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, ГИХЛ, М., 1946, стр. 443.

вописец не может подражать поэту буквально: он должен «познать нежные и сильные страсти» и «передать их без гримас», сохраняя красоту образа. В доказательство этого Дидро ссылается на группу Лаокоона: «Лаокоон страдает, он не гримасничает; и все же жестокая боль пронизывает его от пальцев ног до кончиков волос. Она волнует, не приводя в ужас. Сделайте так, чтоб я не мог ни задержать своего взгляда на вашем полотне, ни отвести его прочь... Пусть прежде всего голова будет прекрасна. Страсти легче отпечатлеваются на красивом лице. Даже преувеличенное изображение красоты только усиливает ужас страстей».<sup>1</sup>

Так, независимо друг от друга, Лессинг и Дидро в своих взглядах на задачи поэзии и изобразительного искусства приходят к очень близким результатам, борясь с условным аллегоризмом скульптуры и живописи эпохи классицизма и со статичностью «описательной» поэзии, за реальную телесность в живописи и скульптуре, действенность и драматизм — в литературе.

## 5

Особое — очень важное — место в «Лаокооне» занимает критика Лессингом идей его современника — крупнейшего немецкого теоретика искусства Иоганна Иоахима Винкельмана, взгляды которого, как и взгляды Лессинга, явились важной ступенью в развитии пере-

---

<sup>1</sup> Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, ГИХЛ, М., 1946, стр. 239.

довой буржуазно-демократической эстетики эпохи Просвещения.

Винкельман (1717—1768) был создателем научной археологии и вместе с тем родоначальником буржуазно-демократического классицизма в Германии. Искусству императорского Рима, которое служило образцом для теоретиков классицизма XVII века, Винкельман противопоставил в качестве высшего художественного идеала искусство демократических Афин. Он утверждал, что политическая свобода была условием развития греческого искусства.

С главным сочинением Винкельмана — «История искусства древности» (1764) — Лессинг познакомился во время работы над своим трактатом и посвятил критическим замечаниям о нем последние четыре раздела «Лаокоона». Исходным пунктом для полемики Лессинга с Винкельманом послужила не «История искусства древности», а более ранние работы Винкельмана и прежде всего первое его сочинение — «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), содержащее цитируемую Лессингом характеристику Лаокоона.

Винкельман считал главными чертами идеализированных им образов греческой скульптуры «благородную простоту» и «спокойное величие», являющиеся выражением «великой и уравновешенной души», умеющей повелевать своими страстями.<sup>1</sup> Лучшие образы, вопло-

---

<sup>1</sup> И. Винкельман, Избранные произведения и письма, «Academia», М. — Л., 1935, стр. 107.

щенные в мраморе античными скульпторами, по Винкельману, выражают несокрушимую силу и величие духа, не подчиняющегося страстям, а господствующего над ними. Таков Лаокоон. Жестоко страдая от боли, видя перед глазами своих гибнущих сыновей, Лаокоон переносит удары судьбы со стоической твердостью духа, без крика и ярости, со спокойным сознанием своего человеческого достоинства. «Его горе трогает нас до глубины души, но нам хотелось бы вместе с тем быть в состоянии переносить страдания так же, как этот великий муж», — писал Винкельман о Лаокооне.<sup>1</sup>

Интерпретируя образы античного искусства в духе стоической республиканской героики, Винкельман (в особенности в своих ранних сочинениях), в соответствии с этой основной тенденцией своих взглядов, подчеркивал в искусстве прежде всего морально-нравственное начало. Он считал «прекрасную натуру» в греческом искусстве внешней оболочкой «великой души». «Кисть, которой работает художник, следует предварительно пропитать разумом», — писал Винкельман в «Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре».<sup>2</sup>

Винкельман был поэтому убежденным сторонником и пропагандистом аллегорической живописи и скульптуры. Аллегорическую живопись, которая «оставляет для размышления больше», чем она дает «глазу»,

---

<sup>1</sup> И. Винкельман, Избранные произведения и письма, «Academia», М. — Л., 1935, стр. 108.

<sup>2</sup> Там же, стр. 133.

Винкельман считал высшим родом живописи. В соответствии с этим он утверждал, что живопись не только может, но и должна состязаться с поэзией в изображении невидимых предметов: «Нет, повидимому, никакого противоречия в том, чтобы у живописи были такие же широкие границы, как и у поэзии, и чтобы, следовательно, живописцу было возможно следовать по стопам поэта так, как это в состоянии делать музыка», — писал Винкельман. «Живопись охватывает собой также и вещи, не имеющие чувственного характера, — в этом ее высшая цель, достигнуть которой стремились также и греки...»<sup>1</sup>

Против приведенных положений эстетики Винкельмана и направлена критика Лессинга.

Лессинг противопоставляет Винкельману в «Лаокооне» иное понимание античности и ее художественных идеалов. Греки, доказывает Лессинг, ценили — в отличие от Корнелия и других представителей классицизма — в своих любимых героях не стоический героизм, не холодное величие духа, возвышающегося над обычными человеческими чувствами и страстями. Идеальные образы греческого искусства — это образы таких героев, которые остаются героями, не переставая быть людьми из крови и плоти. Сочетание *героического* с *человеческим* — таков идеал, который Лессинг защищает в противовес взглядам Винкельмана и который он считает идеальной нормой античного искусства.

---

<sup>1</sup> И. Винкельман. Избранные произведения и письма, «Academia», М. — Л., 1935, стр. 128 и 161.

Лессинг соглашается с Винкельманом, что творцы Лаокоона стремились облагородить его облик; поэтому они изобразили его стонущим, а не кричащим. Но причину этого Лессинг объясняет иначе, чем Винкельман. Закон красоты, по Лессингу, является высшим законом лишь в изобразительном искусстве. Высшим же законом поэзии является правда.

Жизненные противоречия, страдания, боль, по Лессингу, — это не область отпадения от идеала, как полагал Винкельман, а одна из важных сторон жизни, от которой не может отворачиваться искусство. Если природа пластических искусств, и в особенности скульптуры, ставит изображению в них телесной боли, страдания, слишком резких индивидуальных черт известные пределы, то в области поэзии художник не испытывает подобных стеснений. Поэтому в самом греческом искусстве мы встречаем рядом со скульптурным образом стонущего Лаокоона образы кричащих от боли гомеровских героев или Филоктета в трагедии Софокла. Отдаваясь в минуты страдания своим естественным человеческим чувствам, эти герои не лишались в глазах греков своего героического ореола, не переставали воодушевлять их на возвышенные патриотические поступки.

Полемика Лессинга с Винкельманом на страницах «Лаокоона» имела не только художественно-эстетический, но и более широкий — политический — смысл. Она выражала различное понимание ими проблем буржуазно-демократического развития Германии.

Идеи Винкельмана позднее оказали большое влияние на искусство времен французской буржуазной революции XVIII века. Они явились одним из источников революционного классицизма в искусстве этой эпохи. Однако взгляды Винкельмана допускали развитие и в ином, противоположном направлении, особенно опасном в условиях феодальной Германии.

Винкельман призывал не к изображению в искусстве реальной общественной жизни и ее противоречий, но требовал создания отвлеченных, идеализированных героических образов, хранящих возвышенность духа, спокойствие и благородную простоту перед лицом превратностей жизни. Эта отвлеченность идеалов Винкельмана не могла удовлетворить Лессинга. Призыв к стоическому отрешению от жизненных противоречий, к подавлению индивидуальных чувств и страстей в условиях феодальной Германии превращался в идеалистическую проповедь «внутреннего», морального, а не действительного, социального освобождения.

В противоположность Винкельману, Лессинг выступает против пассивного, созерцательного отношения к жизни, он утверждает в жизни и в искусстве активного, мужественного человека, не отвлекающегося от жизненных страданий и трудностей борьбы, но сознающего их и, несмотря на это, смело идущего им навстречу. Идеал Лессинга — «человек-герой», сочетающий естественную человечность, полноту и силу чувства с верностью голосу убеждения и долга, негодующий против притеснений и смело вступающий в борьбу с ними. Таковы, как показывает Лессинг, луч-

шие героические образы, созданные древнегреческим искусством, в частности — герой трагедии Софокла «Филоктет». Софокл изображает Филоктета в момент, когда тот уже много лет томится на необитаемом острове, страдая от одиночества и мучительной, незаживающей раны. Мы видим Филоктета в минуты, когда он мучается от боли и не скрывает своих страданий, и в минуты, когда он, преодолевая боль, непреклонно отвергает все предложения своих врагов, обещающих ему освобождение, если он позволит использовать себя для их корыстных целей. Таким образом, человечность сочетается в Филоктете с героизмом, простота и естественность с нравственным величием и стойкостью. Живя всеми сторонами своего существа, Филоктет живет вместе с тем чувствами своего народа, которым он остается верен без насилия над собой, так как следует своему внутреннему убеждению. Таковы же, утверждает Лессинг, и герои Гомера. Именно в силу своей человечности они вызывают у читателя живое сочувствие, глубже действуют на ум и сердце человека, чем холодное восхищение, которое вызывают герои классической трагедии, стоящие выше человеческих чувств и страстей.

## 6

Появление «Лаокоона» произвело очень сильное впечатление на передовую, мыслящую часть немецкого общества. Самым значительным откликом на трактат Лессинга явился разбор «Лаокоона» в первом выпуске

«Критических лесов» Гердера, вышедшем через три года, в 1769 году.

Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) занимает в истории немецкого Просвещения несколько особое место. Один из теоретиков движения «Бури и натиска» в немецкой литературе конца XVIII века, оказавший большое влияние на молодого Гете, Гердер был в то же время самым крупным историческим мыслителем среди немецких просветителей XVIII века. Глубокий историзм Гердера, элементы стихийной диалектики, присущие его взглядам, нашли отражение и в его разборе «Лаокоона». Гердер высказал по адресу Лессинга ряд глубоких критических замечаний, знакомство с которыми помогает понять как сильные, так и слабые стороны эстетических идей Лессинга.

Основной упрек, который Гердер предъявил Лессингу, — это упрек в недостаточной историчности. Лессинг анализирует произведения греческого искусства, мифологию, гомеровский эпос. Но он неотчетливо представляет себе их историческое своеобразие, привносит в них черты, соответствующие не античным нравам и психологии, а нравам и психологии своего времени, доказывал Гердер.

Гердер был одним из первых мыслителей XVIII века, выдвинувших исторический взгляд на античность. Это позволило Гердеру в «Критических лесах» высказать ряд гениальных догадок о характере культуры и художественных идеалов древнего мира. Особенности греческой культуры, утверждает Гердер, не столько национальные особенности, сколько особенности, при-

сущие определенной исторической эпохе в развитии человечества. Все народы на известной степени своего развития переживают возраст, во многом аналогичный древнегреческой культуре. Доказательством этого являются народные героические песни и эпическая поэзия полудиких и средневековых народов, при всем своем своеобразии родственные гомеровскому эпосу.

В древнем мире отдельный человек не чувствовал себя изолированным. Он был неразрывно связан с коллективом — семьей, родом, государством. Чувства, которыми он жил, не имели узоличного, субъективного характера, как у человека позднейших времен. Отсюда — особое качество античного героизма, которое Лессинг не принял во внимание.

Как большинство просветителей XVIII века, Лессинг рассматривает в «Лаокооне» мифологические образы как олицетворенные абстракции. Гердер же выдвинул историческую точку зрения на греческую мифологию. Он отметил различие между греческой мифологией и мифологией других, в особенности восточных, народов. На ранних ступенях развития образы богов имели в греческой мифологии нередко отвлеченно-аллегорический характер, как это было в древнем Египте. Но в более зрелую эпоху фигуры греческих богов и героев становятся живыми, индивидуализированными — и в то же время идеализированными — поэтическими образами, чуждыми аллегоризма и отвлеченности. Античная скульптура и живопись получили образы богов из рук Гомера и других поэ-

тов, которые уже успели подвергнуть их поэтической обработке, превратив их в живые, конкретные существа. Когда Гомер говорит об облаке, скрывающем богов от глаз людей, — это для него не просто условный риторический оборот, как для поэтов эпохи классицизма, но живое представление. Гердер вплотную подходит к мысли Маркса о том, что греческая мифология была не только арсеналом, но и почвой греческого искусства. Вслед за итальянским философом Вико он указывает на различие между рассудочно-прозаическим характером мышления поэтов своего времени и наивно-поэтическим мышлением Гомера и других поэтов древности.

Касаясь основной идеи «Лаокоона» о различии между законами поэзии и изобразительных искусств, Гердер также выдвинул возражения против данного Лессингом решения этого вопроса. Лессинг, определяя общие черты поэзии как искусства, заметил Гердер, основывается почти исключительно на примере Гомера, поэмы которого он считает лучшим выражением общих, родовых черт поэзии. Между тем поэмы Гомера выражают родовые черты не всей поэзии, а лишь одного из ее родов — эпоса. В пределах древнего мира мы встречаем поэтов, творчество которых обнаруживает другие стороны и свойства поэзии, не учтенные Лессингом. Таковы древнегреческие лирики — Тиртей, Анакреон, Пиндар. Если душа гомеровского эпоса (и эпоса вообще) — действие, то душой лирики Анакреона является чувство, а оды Пиндара уже представляют яркий образец поэтического живописания. Таким обра-

зом, каждый род и даже вид поэзии имеет свои специфические черты, отличные от законов другого рода и жанра. Этого мало: в ходе исторического развития формы поэзии претерпевают бесконечные видоизменения, поэтому границы поэзии и отдельных ее форм подвижны, изменчивы, не поддаются единому, раз навсегда установленному определению. Рассматривать законы, извлеченные Лессингом из анализа гомеровских поэм, как всеобщие, универсальные законы поэтического творчества — это значило бы, иронически пишет Гердер, утопить поэзию в море крови, вычеркнуть из истории ее множество имен «от Тиртея до Глейма и от Глейма в глубь веков, до Анакреона, от Оссиана до Мильтона и от Клопштока до Вергилия». <sup>1</sup>

Не только границы поэзии очерчены Лессингом, по утверждению Гердера, недостаточно гибко. То же самое относится и к живописи. Движение неотделимо от материи, действия — от тел. Тело, лишенное движения, — не живое, а мертвое тело. Лишь выражение, движение, действия придают жизнь телесным объектам, которые изображают скульптор и живописец, — без воспроизведения их динамики эти объекты, изображенные в мраморе или на полотне, были бы безжизненны и мертвы.

Гердер считает поэтому, что вопрос о специфических законах изобразительного искусства и поэзии и различии между ними требует иного решения, чем то,

---

<sup>1</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, Herausg. v. B. Suphan, Bd. III, B., 1878, S. 155.

которое дал Лессинг. По мнению Гердера, ближе, чем Лессинг, к истинному пониманию специфической природы различных искусств подошел Джеймс Гаррис, который в своем (упомянутом выше) «Разговоре о музыке, живописи и поэзии» подразделил искусства на те, целью которых является создание законченного, цельного «произведения», воспринимаемого сразу, и те, которые действуют на людей «энергически», эмоционально, в процессе длительного восприятия активно вовлекая в работу их душевные силы.

Произведение скульптора или живописца, замечает Гердер, воспринимается глазами в готовом, законченном виде. Восприятие же поэтического произведения представляет длительный процесс. Для того чтобы воздействие это было сильным, нужно, чтобы оно испытывалось постоянно на протяжении всего чтения, то есть чтобы поэтическое произведение в каждый данный момент *энергично*, с захватывающей силой воздействовало на фантазию и чувства: «Живопись создает произведение, которое во время работы — ничто, после завершения же ее — все; поэзия же насыщена энергией, здесь во время своей работы душа должна воспринимать все, а не начинать воспринимать тогда, когда работа уже прекращена... Если в поэзии я на протяжении всего изображения красоты ничего не чувствовал, то попытка представить ее в целом ничего мне не даст... Художник воздействует при посредстве образов, стремясь достичь иллюзии для взгляда, обнимающего сразу цельную картину; поэт же воздействует на душу, поль-

зуюсь духовной силой слов *в процессе* последовательного развертывания воображаемой картины». <sup>1</sup>

Гердер сумел правильно почувствовать исторически ограниченные черты эстетических взглядов Лессинга и других просветителей XVIII века: свойственный им недостаток историзма и диалектики, известную созерцательность. Эти слабые стороны почти всей эстетической мысли эпохи западноевропейского Просвещения сказались и во взглядах Лессинга, выраженных в «Лаокооне». В противовес Лессингу и другим просветителям Гердер — и в этом состоит его историческая заслуга — подчеркнул в своей критике «Лаокоона» не только гибкость и историческую изменчивость эстетических категорий, но и активный, действенный характер художественного творчества и эстетического восприятия, роль чувства и фантазии в искусстве.

Несмотря на понимание того, что установленные им границы между искусствами имеют не абсолютный, а относительный характер, Лессинг все же недостаточно учитывал всю гибкость и подвижность этих границ, наличие между различными искусствами многочисленных связей и переходов, многообразие исторических форм и жанров в искусстве. Это отчетливо показало развитие искусства и литературы в последующую эпоху.

Недостаток диалектического мышления особенно рельефно сказывается во взгляде Лессинга на природу изобразительного искусства. Посвящая свой трактат

---

<sup>1</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, Herausg. v. B. Suphan, Bd. III, B., 1878, S. 158—159.

проблеме различия между поэзией и живописью, Лессинг в то же время (как заметили уже первые критики «Лаокоона») впадает в удивительное противоречие с самим собой, молчаливо предполагая тождество законов живописи и скульптуры, не сознавая существования границ между разными видами самого изобразительного искусства.

С этим связано и другое внутреннее противоречие «Лаокоона». Лессинг отмечает здесь, что «в новейшее время» искусство, по общему утверждению, «расширило свои границы» по сравнению с древним миром: «...оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть». Однако, признавая различие, которое обнаружилось в ходе исторического развития между античным искусством и искусством нового времени, Лессинг в своих эстетических симпатиях склоняется на сторону античного искусства. Изобразительное искусство остается для Лессинга в «Лаокооне» «изображением прекрасных тел». Основным его законом великий немецкий просветитель, подобно Винкельману, считает закон красоты.

Да и вообще, хотя Лессинг ссылается в «Лаокооне» не только на античных ваятелей и резчиков или Гомера и Софокла, но и на отдельные произведения Данте, Шекспира, Бомонта и Флетчера, Рафаэля и некоторых других художников нового времени, все же главным арсеналом, из которого он черпает свое теоретическое оружие, остается античность. Нормы и законы, почерпнутые из античного искусства, представляются Лессингу, как и теоретикам классицизма, с которыми он

борется, пригодными для всех эпох и для всех народов. Полемизируя со Спенсом, Кэйлюсом или Винкельманом, Лессинг противопоставляет им иное понимание античности, но при этом античный человек и античное искусство остаются и в его глазах идеальным выражением вечных, неизменных свойств человеческой природы. В этом сказывается элемент буржуазно-демократического классицизма, который во взглядах Лессинга играет менее заметную роль, чем в идеях Винкельмана, но который отнюдь не был ему чужд. В подтверждение этого достаточно сослаться на сочинение Лессинга «Как древние изображали смерть» (1769), которое наряду со взглядами Винкельмана оказало влияние не только на поворот Гете и Шиллера к классицизму, но и на буржуазный неоклассицизм в изобразительном искусстве конца XVIII — начала XIX века.

Было бы ошибочным видеть в симпатии Лессинга к античному искусству только выражение ограниченности его взглядов, как это утверждают нередко буржуазные историки эстетики, стремящиеся доказать, что Лессинг был «недостаточно знаком» с изобразительным искусством, не обладал «непосредственным» художественным чувством и что взгляды его на искусство вообще безнадежно устарели.<sup>1</sup> Пристрастие Лессинга к древнегреческому искусству, его стремление сохранить

---

<sup>1</sup> См., например: Н. В. Garland, *Lessing, the founder of Modern German literature*, Cambridge, 1949, pp. 84—85; Fred. O. Nolte, *Lessing's «Laokoon»*, Lancaster, P. A., 1940, pp. 28—39, 57, 59, 61. Автор последней книги, стоящий на откровенно идеалистиче-

для скульптуры и живописи в качестве высшего начала закон красоты связаны с самыми сильными и глубокими сторонами идей Лессинга.

Лессинга не удовлетворяло искусство буржуазной повседневности, искусство, правдиво воспроизводящее «частную» жизнь немецкого бюргерства и при этом несущее на себе отпечаток той прозаичности и пошлости, который был свойствен этой жизни. Требование красоты и благородства форм в изобразительном искусстве было органически связано с борьбой Лессинга против мелочности и скудости немецкой общественной жизни XVIII века, против прозаического духа, который был присущ не только старой, дворянской, но и новой, буржуазной культуре. Это требование выражало стремление Лессинга к созданию в искусстве образов, полных благородства и человечности, способных поднять немецкое бюргерство над узкой сферой его будничной деятельности и эгоистических материальных интересов.

Пристрастие Лессинга к античности объясняется теми же историческими причинами, которыми было обусловлено преклонение перед античностью, свойственное почти всем другим передовым представителям революционной буржуазии XVIII века.

---

ских позициях, считает главным грехом Лессинга взгляд на искусство как на «рабское» подражание действительности. Сам Нольте утверждает, что единственно возможным определением искусства является определение его как «упорядоченного эстетического опыта».

В борьбе с гнетом абсолютизма и сословности Лессинг защищал в «Лаокооне» и других своих эстетических сочинениях свободу личности, право художника изображать индивидуальные чувства и страсти. Но в то же время от передовой личности из среды немецкого бюргерства он требовал внутренней дисциплины, ясного сознания своего общественного долга, стремления довести борьбу до конца, не останавливаясь для осуществления этой цели перед необходимыми личными жертвами. Это и приводило к свойственной Лессингу, как и другим просветителям, идеализации античности, к стремлению сделать чувства и поступки античных героев образцом для немецкого «третьего сословия», достаточно далекого в действительности от этого античного образца.

«В классически строгих преданиях Римской республики, — писал Маркс о французской буржуазной революции 1789—1793 годов, — гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии». <sup>1</sup>

«Закливание мертвых» служило у Лессинга, как и у других представителей революционной буржуазной демократии XVIII века, «для возвеличения новой борьбы». <sup>2</sup> «Нельзя забывать, — говорит В. И. Ленин, — что в ту пору, когда писали просветители XVIII века

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1952, стр. 213.

<sup>2</sup> Там же.

(которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, *все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками». «Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырос из крепостного». <sup>1</sup> Свойственный Лессингу культ античности был выражением его веры в гармонический характер общественных отношений, призванных сменить ненавистные ему крепостнические порядки. Нового человека, освобожденного от феодально-крепостнического гнета, Лессинг мыслил по образцу античных героев, которые представлялись ему воплощением вечных законов нормальной, здоровой человеческой природы. Точно так же новое искусство, освобожденное от придворной пышности и условного величия, от искусственных и извращенных страстей, от жертвенной религиозной морали, представлялось Лессингу продолжением античного искусства, которое в лучшую пору соединяло в своих образцах красоту и истину, сочетало естественную человечность с героизмом, свободу личности с сознанием гражданского долга.

Лессинг имел до некоторой степени право рассматривать античный мир как «норму» здорового человеческого развития. Его взгляд на античное искусство как

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 473.

на классическую, образцовую форму искусства был справедлив в той мере, в какой античность, по выражению Маркса, была нормальным «детством человеческого общества», а созданные ею художественные ценности сохраняют для позднейших поколений значение «нормы» и «недостигаемого образца». <sup>1</sup> Но свойственное Лессингу представление об античности как о норме и образце в искусстве нужно было дополнить *историческим* взглядом на античный мир как на исторически конкретный, неповторимый период в развитии человечества, период, занимающий в истории общественного развития свое строго определенное место. Лишь на основе такого взгляда могла возникнуть более глубокая, чем взгляды Лессинга, историческая теория искусства и поэзии.

За мыслью Лессинга о различии «пластического» и «поэтического» принципов в искусстве скрывались в сущности зачатки представления об *историческом* различии между античным и буржуазным искусством. Именно в таком духе были переосмыслены основные идеи «Лаокоона» Шиллером в его сравнительной характеристике «наивной» и «сентиментальной» поэзии, романтиками и Гегелем, выдвинувшими учение о различии между «классической» и «романтической» формами искусства. Однако сам Лессинг еще не делал из установленного им различия между поэзией и пластикой выводов исторического порядка. Он считал, что описанная в

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 203—204.

«Лаокооне» противоположность живописно-пластического и поэтического принципов имеет равное значение для искусства древнего мира и нового времени.

Лессинг в некоторых отношениях сумел подняться выше других западноевропейских просветителей XVIII века. К. Маркс в «Теориях прибавочной стоимости», формулируя учение о враждебности капиталистического производства искусству и поэзии, указывает, что уже Лессинг возвысился над представлением об истории человечества как о простом, прямолинейном прогрессе и осмелел «иллюзию французов XVIII столетия» о том, что в буржуазном мире (поскольку он ушел в механике дальше древних) может быть создан эпос.<sup>1</sup> По сравнению с основной частью французских просветителей XVIII века во взглядах Лессинга больше отдельных зачатков диалектики, исторического мышления.

И все же, подобно другим просветителям, Лессинг еще рассматривал «человеческую природу» с отвлеченной точки зрения. Он не понимал, что человек является продуктом истории, продуктом общественных отношений. «Нормальная», здоровая человеческая природа во все эпохи — с точки зрения Лессинга, как и с точки зрения других просветителей XVIII века, — неизменна, а следовательно, неизменны и законы искусства.

Было бы, однако, глубочайшей ошибкой (как это делают многие современные буржуазные историки эстетики) на основании указанных недостатков эстетических идей Лессинга забывать о том глубоком, сильном

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. I, Госполитиздат, М., 1954, стр. 261—262.

и плодотворном, что составляет основное содержание «Лаокоона». Выше уже отмечалось, что критический разбор «Лаокоона», сделанный Гердером, отчетливо раскрывает не только слабые стороны идей Лессинга, но и те их черты, которые продолжают сохранять свое живое значение вплоть до нашего времени.

Гердер справедливо указал на недостаточную гибкость определений Лессинга, на недостаточно отчетливое понимание им проблемы исторического развития искусства и отдельных его форм. Но при этом сам он в своей критике идей «Лаокоона» в значительной мере впал в иной, противоположный грех, характерный — в той или иной мере — почти для всей последующей буржуазной эстетики и теории искусства. Идея гибкости, изменчивости, историчности эстетических понятий в руках Гердера стала аргументом, толкающим в пользу отрицания объективных законов искусства, установленных Лессингом, аргументом в пользу идей эстетического релятивизма, признания субъективной «свободы творчества».

Сила идей Лессинга, обеспечившая им огромный успех и широкое влияние на передовое искусство, состояла в признании Лессингом *реалистической* природы искусства и поэзии. Искусство и поэзия, в глазах Лессинга, являются отражением объективного мира, раскрывают различные его стороны. Самое различие законов поэзии и изобразительного искусства вытекает, по Лессингу, из их способности с разной степенью полноты изображать определенные стороны внешней действительности, существующей независимо от сознания людей.

В противоположность Лессингу, Гердер справед-

ливо подчеркнул активную роль чувства и фантазии в искусстве. Но из признания активной роли фантазии он делал ошибочный вывод о том, что вопрос об отношении поэзии к действительности является второстепенным по сравнению с вопросом о способности ее оказывать эмоциональное и эстетическое воздействие. Мысль Гердера о том, что основным законом поэзии является «энергия», способность субъективного воздействия на душу человека, а не способность отображать внешнюю действительность, широко раскрывала дверь субъективизму в искусстве, толкала на путь отрыва поэзии от внешнего, объективного мира.

Такой же противоречивый смысл получила у Гердера идея исторической изменчивости законов и форм художественного творчества. Доказывая, что изобразительное искусство и поэзия имеют свои, отличные друг от друга, специфические законы, Лессинг стремился проложить дорогу диалектическому по своему духу пониманию проблемы соотношения свободы и необходимости в искусстве. Живописец и поэт должны, по Лессингу, исходить из понимания объективных законов своего искусства, опираться на них в своей творческой деятельности. Подвергая уничтожающей критике догматический характер эстетики классицизма, Лессинг в то же время не отвергал роли необходимости, законов в художественном творчестве. Догматическим «правилам» классицизма он стремился противопоставить законы, выведенные из самой природы художественного творчества и его отношения к действительности. У молодого Гердера же наряду с зачатками идей

исторической обусловленности и своеобразия форм художественного творчества мы сталкиваемся с проповедью субъективной творческой «свободы» художника-«гения», с борьбой не только против догматических «правил» теории классицизма, но и против признания *всяких* объективных законов и норм в искусстве. Эту слабую сторону взглядов Гердера и других ранних представителей движения «Бури и натиска» Лессинг вскрыл в «Гамбургской драматургии».

Многие идеи Гердера, высказанные в связи с критикой «Лаокоона», получили дальнейшее развитие в эстетике немецких романтиков. Не только в теории, но и на практике романтики — в противовес основной идее «Лаокоона» — стремились разрушить твердые границы между отдельными искусствами, их родами и жанрами. В эпоху романтизма идеи «поэтической» живописи и «живописной» поэзии, против которых боролся Лессинг, обрели новое существование. Наряду с ними получили широкое развитие и другие промежуточные формы в искусстве и литературе — от «музыкальной» пластики до «лирической» драмы или романа.

Стремление к разрушению в XIX веке застывших, твердых канонов в искусстве отразило (как хорошо понял еще В. Г. Белинский) возросшую сложность исторической жизни и ее противоречий. Но вместе с тем развитие буржуазного искусства широко порождало всегда и продолжает порождать до сих пор тенденцию к субъективизму, к игнорированию объективных законов и норм художественного творчества, к произвольному смешению различных стилей и жанров, выра-

жающему хаотические стороны буржуазной действительности, ее враждебный человеку, антигуманистический характер. Эта тенденция создала после смерти Лессинга немало болезненных явлений в искусстве и эстетике, в борьбе с которыми основные идеи «Лаокоона» сохраняют и сегодня полностью свое историческое значение.

Реакционные буржуазные художники и теоретики искусства в наши дни нередко лишают искусство и литературу всякого жизненного содержания. Они не только отрицают объективный характер законов искусства, утверждая, что единственным законом для художника является его субъективное «видение мира», его «воля к форме», но и нивелируют различия между отдельными искусствами, пропагандируют «абстрактную» живопись, «абстрактную» музыку, лишенные связи с телесным миром, с движением и развитием действительности, с идеями и чувствами общественного человека. В противоположность жрецам различных направлений современного реакционного буржуазного идеализма в эстетике, Лессинг стремился раскрыть специфические особенности различных искусств для того, чтобы еще сильнее укрепить их связь с жизнью. Вот почему учение Лессинга о специфических законах живописи и поэзии не только не потеряло своего значения для современности, но приобрело особенную актуальность: оно является серьезным оружием в борьбе против анархических тенденций, воинствующего субъективизма и формализма реакционной буржуазно-декадентской эстетики, искусства, литературы.

Подмена живого действия холодными и мертвыми описаниями, отвлеченная идеализация жизни, релятивистское отрицание законов искусства и проповедь неограниченной «свободы творчества» — все эти отрицательные явления искусства и эстетики, против которых боролся Лессинг, остаются и в наши дни серьезными врагами передового, реалистического искусства. Изучение «Лаокоона» дает очень много поэтому не только для понимания центральных вопросов борьбы в литературе и живописи XVIII века. Многие проблемы, поставленные Лессингом, сохраняют свое значение для современного реалистического искусства, стремящегося к действительному изображению общественной борьбы, драматических конфликтов и человеческих коллизий нашей эпохи. Теория марксизма помогает найти для этих проблем новое, более глубокое решение, преодолеть те противоречия в решении основных вопросов искусства, которые были свойственны взглядам просветителей XVIII века вследствие исторической ограниченности их времени.

Эстетические идеи Лессинга, как и все лучшее, что было создано в прошлом немецким народом, имеют большое международное значение. Они продолжают и в наши дни служить ярким образцом творческой мысли в области разработки вопросов реалистической эстетики и передового идейного искусства.



# ΛΑΟΚΟΟΝ, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ



Ἦγη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

Πλουτ. ποτ. ἸΑθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.



С ПОПУТНЫМИ ОБЪЯСНЕНИЯМИ  
РАЗЛИЧНЫХ ВОПРОСОВ  
ИСТОРИИ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА

ЧАСТЬ

I





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что та и другая представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие.

Второй попытался глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия и пришел к выводу, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, обладает общими правилами, приложи-

мыми к различным вещам: не только к формам, но также к действиям и идеям.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют в большей степени в живописи, другие — в поэзии и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае — живопись поэзии.

Первый из трех был любитель искусства, второй — философ, третий — критик.

Первым двум трудно было сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело — суждения критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к частным случаям, а так как на *одного* проницательного критика приходится пятьдесят просто остроумных, то было бы чудом, если бы эти начала применялись всегда с той предусмотрительностью, какая должна сохранять постоянное равновесие между обоими искусствами.

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали

и объясняли правила ее уже твердо установленными в их время правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и тою точностью, какие удивляют нас и донныне в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. Ибо в том-то и заключалось преимущество древних, что они во всем умели отыскать меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие аллеи в проезжие дороги, даже если бы при этом уже существующие более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через лесную чащу.

Блестящая антитеза греческого Вольтера, гласящая, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не была, конечно, почерпнута ни из какого учебника. Это была просто остроумная догадка, каких мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обыкновенно

упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

Однако древние не упускали этого из виду, и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания («ἔβλη καὶ τρόποις μιμήσεως»).

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, рассматривая всякое отклонение художника и поэта друг от друга при обработке одного и того же сюжета как ошибку того из них, к искусству которого критик менее расположен,

И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — увлечение аллегориями, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую — в немую поэзию, забывая подумать о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом письмен.

Главнейшая задача предлагаемых ниже набросков заключается в том, чтобы противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям.

Они возникли случайно и являются в большей мере плодом моего чтения, нежели последовательным развитием общих начал. Они представляют, таким образом, скорее разрозненные материалы для книги, чем книгу.

Однако я льщу себя надеждой, что и в настоящем виде они заслуживают некоторого внимания. У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах. Мы умеем лучше всякого другого народа вывести из двух-трех сло-

вотолкований в самом стройном логическом порядке любые угодные нам выводы.

Баумгартен признавался, что весьма большой частью примеров в своей «Эстетике» он обязан словарю Геснера. Может быть, мои рассуждения не отличаются такой связностью, как баумгартеновские, но зато примеры мои более близки к источникам.

Так как в дальнейшем я исхожу преимущественно из Лаокоона и не раз возвращаюсь к нему, то мне хотелось отметить это уже самым заглавием моей книги. Другие небольшие отступления, касающиеся различных вопросов древней истории искусств, не имеют столь близкого отношения к моей теме, и я касаюсь их здесь только потому, что не надеюсь найти для них когда-нибудь лучшее место.

В заключение считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени.



I

Общей отличительной особенностью лучших образцов греческой живописи и ваяния Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие как в позах, так и в выражении лиц. «Как глубина морская, — говорит он,<sup>1</sup> — остается всегда спокойной, сколько бы ни бушевало море на поверхности, точно так же образы, созданные греками, обнаруживают среди всех волнений страсти великую и твердую душу.

Отпечаток такой души виден и в лице Лаокоона, — и не только в лице, — несмотря на самые жестокие муки. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо

и на другие части тела Лаокоона, лишь по его мучительно сведенному животу, эта боль, повторяю, ни в какой мере не искажает ни его лица, ни всей его позы. Лаокоон не испускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне; отверстие рта не позволяет ему кричать: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон, как это изображает Садолет. Телесная боль и величие духа распределены во всем строении фигуры с одинаковой силой и как бы уравновешены. Лаокоон страдает, но страдает как Филоктет Софокла: его мука глубоко трогает нас, но мы хотели бы переносить наши муки так же, как этот великий муж.

Выражение столь великой души выходит далеко за пределы воспроизведения просто прекрасного. Художник должен был сам в себе почувствовать ту духовную мощь, которую он запечатлел в мраморе; в Греции в одном лице соединялись художник и мудрец, она обладала не одним Метродором. Мудрость протягивала руку искусству и вкладывала в его создания нечто большее, чем обычные, заурядные души».

Лежащая в основе сказанного мысль, что страдание не проявляется на лице Лаокоона

с той напряженностью, какую можно было бы ожидать при столь сильной боли, совершенно правильна. Неоспоримо также, что мудрость художника наиболее ярко проявляется в том, в чем полузнайки особенно упрекали бы его, как оказавшегося ниже действительности и не поднявшегося до истинно патетического выражения страдания.

Но относительно основания этой мудрости и общезначимости тех правил, которые г-н Винкельман из нее выводит, я осмеливаюсь высказать другое мнение.

Признаюсь, что прежде всего меня смутил недовольный взгляд, который он бросает на Вергилия, а вслед за тем — сравнение с Филоктетом. Это сопоставление будет моей исходной точкой, и дальнейшие мысли я буду излагать в том порядке, в каком они у меня возникли.

«Лаокоон страдает так же, как Филоктет Софокла». Но как страдает Филоктет? Странно, что страдания его произвели на нас столь различное впечатление. Вызванные муками жалобы, вопли, неистовые проклятия, которые наполняли весь лагерь, мешали священнодействиям и жертвоприношениям, звучали

не менее ужасно и на пустынном острове; они-то и были причиной изгнания Филоктета. Как сильны были эти выражения гнева, скорби и отчаяния, если даже поэтическое выражение их заставляло содрогаться театр! Третье действие этой трагедии находят несравненно более кратким, чем остальные. Отсюда видно, как говорят некоторые критики,<sup>2</sup> что греки мало заботились о равной длительности действий. Я с этим вполне согласен; но в доказательство хотел бы сослаться на другой пример. Полные скорби восклицания, стоны, выкрики: «а!», «о!», «увы!», «горе мне!», целые строки, заполненные выражениями боли, из которых состоит это действие и которые надо было произносить с другой протяженностью и другими паузами, нежели обычную связную речь, — делали, без сомнения, это действие на сцене столь же длительным, как и остальные. На бумаге оно выглядит гораздо короче, чем должно было казаться зрителям в театре.

Крик — естественное выражение телесной боли. Раненые воины Гомера часто падают на землю с криком. Легко раненная Венера вскрикивает громко<sup>3</sup> не потому, что этим криком

поэт хотел показать в ней нежную богиню сладострастия, а скорее, чтобы отдать долг страждущей природе. Ибо даже мужественный Марс, почувствовав в теле копьё Диомеда, кричит столь ужасно, как будто разом закричали десять тысяч разъяренных воинов,<sup>4</sup> так, что оба войска пугаются.

Как бы ни возвышал Гомер своих героев над человеческой природой, они все же всегда остаются ей верны, когда дело касается ощущений боли и страдания и выражения этих чувств в крике, слезах или брани. По своим действиям они существа высшего порядка, по своим же ощущениям — люди.

Я знаю, что мы, утонченные европейцы, принадлежащие к более благоразумному поколению, умеем лучше владеть нашим ртом и глазами. Приличия и благопристойность запрещают нам кричать и плакать. Действенная храбрость первобытной грубой старины превратилась у нас в храбрость жертвенную. Впрочем, еще наши предки были сильнее в проявлении последней, чем первой. Однако предки наши были варварами. Презирать всякую боль, неустрашимо смотреть в глаза смер-

ти, с улыбкой умирать от укуса змеи, не оплакивать ни своих грехов, ни потери любимейшего друга — таковы черты древнего северного героизма.<sup>5</sup> Пальнатоко предписал законом своим иомсбургцам ничего не бояться и не произносить никогда слово «страх».

Не таков грек! Он был чувствителен и знал страх; он обнаруживал и свои страдания и свое горе; он не стыдился никакой человеческой слабости, но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести и долга. То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обуславливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или по крайней мере ослабляет в его душе всякую иную добрую наклонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступать в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным

народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления.<sup>6</sup> Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез («Проливая горючие слезы»), но Приам запрещает своим троянцам плакать («Громко рыдать Приам запрещал им»). И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли на-завтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказа? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец, для того чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность. «Мне отнюдь не противен плач о возлюбленных мертвых», — заставляет поэт сказать в другом месте<sup>7</sup> разумного сына мудрого Нестора.

Замечательно, что в числе немногих дошедших до нас древнегреческих трагедий есть две

пьесы, в которых телесная боль составляет немалую долю страданий, испытываемых героями. Кроме Филоктета нам известен умирающий Геракл. И этого последнего Софокл тоже заставляет жаловаться, стонать, плакать и кричать. Благодаря нашим учтивым соседям французам, этим мастерам приличия, кричащий на сцене Геракл или плачущий Филоктет показались бы теперь самыми смешными и невыносимыми людьми. Один из новейших французских поэтов<sup>8</sup> отважился, правда, на изображение Филоктета, но осмелился ли бы он показать французам настоящего Филоктета?

Между утраченными пьесами Софокла есть и «Лаокоон». О, если бы судьба сохранила нам и этого «Лаокоона»! По скучным указаниям на него, встречаемым у старых грамматиков, нельзя заключить, как подошел поэт к этой теме. Я убежден лишь в том, что он не представил Лаокоона стойком в большей мере, нежели Филоктета и Геракла. Все стоическое не сценично, и наше сострадание всегда соразмерно тому страданию, какое испытывает интересующий нас человек. Если он переносит свои страдания возвышенно, то величие его духа вызы-

вает у нас удивление; но удивление есть чувство холодное, его бездейственная созерцательность уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое другое, более живое представление.

И вот я прихожу к следующему заключению: если справедливо, что крик при ощущении физической боли, в особенности по древнегреческим воззрениям, совместим с величием духа, то очевидно, что не желание запечатлеть величие души Лаокоона помешало художнику отобразить в мраморе этот крик. Должна существовать какая-то другая причина, почему художник отступил здесь от своего соперника — поэта, который умышленно ввел этот крик в свое описание.



## II

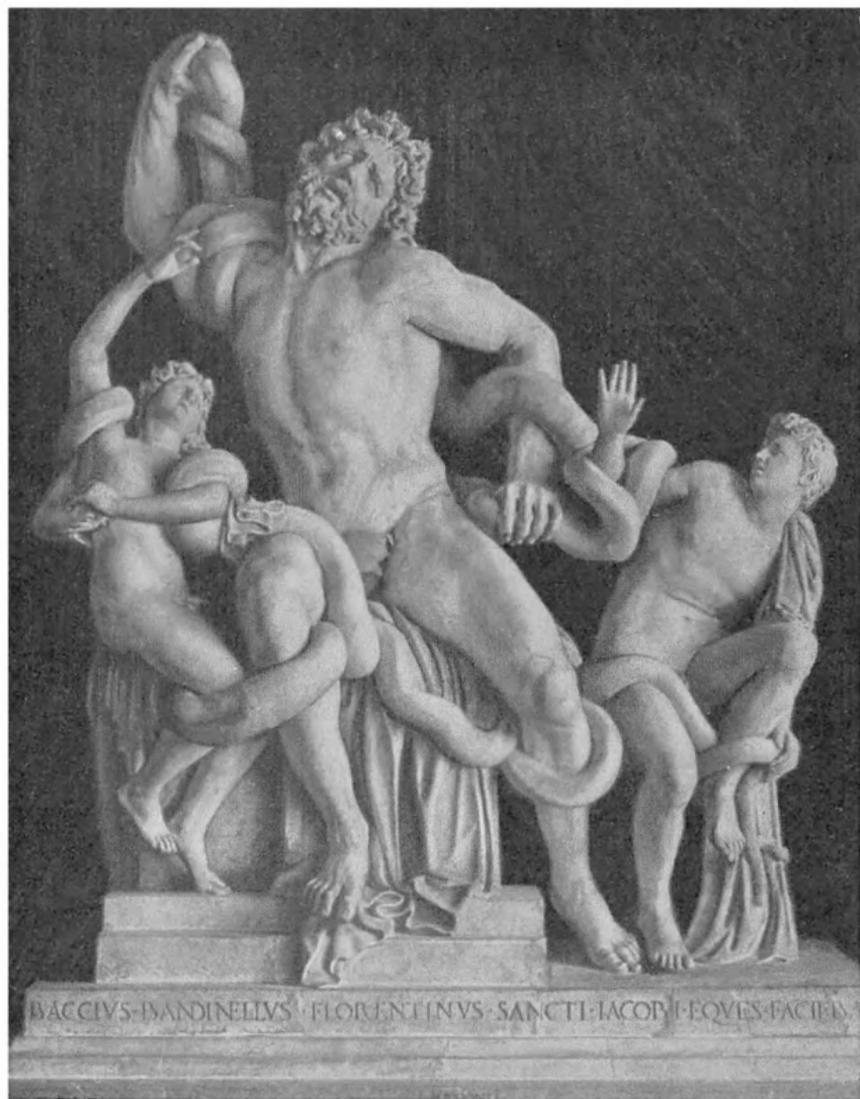


Справедливо или нет предание о том, что любовь побудила к первому опыту в области изобразительных искусств, но несомненно, что она не уставала направлять руку великих древних мастеров. Ибо если теперь

живопись понимается как искусство изображения тел на плоскости, то мудрый грек определял ей более узкие границы и ставил ее задачей только изображение прекрасных тел. Греческий художник не изображал ничего, кроме красоты; даже обычная красота, красота низшего порядка, была для него лишь случайной темой, предметом упражнения и отдыха.

В работах греческого художника должно было восхищать совершенство самого предмета; художник ставил себя слишком высоко, чтобы требовать от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим мастерством; в его искусстве ему не было ничего дороже и ничто не казалось ему благородней, чем конечная цель искусства.

«Кто захочет нарисовать тебя, когда никто не хочет тебя видеть?» — говорит один древний эпиграмматист<sup>9</sup> про человека чрезвычайно дурной наружности. А многие новейшие художники сказали бы: «Будь уродлив до последней степени, а я все-таки напишу тебя. Пусть никому нет охоты смотреть на тебя, но зато пусть смотрят с удовольствием на мою картину, и не потому, что она изображает тебя, а пото-





му, что она послужит доказательством моего умения верно представить такое страшилище».

Но, видно, склонность к безудержному хвастовству этим жалким умением, которое не облагорожено достоинством самого изображаемого предмета, слишком естественна, если и у греков были свой Павсон и свой Пиреик. Да, они у них были, но зато и подвергались строгому осуждению. Павсон, который хотя и не покидал сферы того, что в обыденной природе наиболее благородно, но благодаря низкому вкусу с особенной любовью изображал уродливое и гнусное в облике человека,<sup>10</sup> жил в страшнейшей бедности.<sup>11</sup> А Пиреик, изображавший цирюльни, грязные мастерские, овощи, ослов и т. п. со всей тщательностью нидерландского живописца, — как будто бы подобные вещи так привлекательны и так редки в действительности, — получил прозвание рипарографа,<sup>12</sup> то есть живописца грязи, хотя сладострастные богачи и ценили его работы на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожество этой искусственной ценой.

Даже власти не считали для себя недостойным силой удерживать художников в их

настоящей сфере. Известен закон фивян, повелевавший художникам при подражании облагораживать человеческую натуру и запрещавший им, под страхом наказания, уродовать ее. Этот закон не был направлен против плохих художников, как ошибочно полагают многие, и даже Юниус;<sup>13</sup> закон этот просто воспрещал применение недостойных приемов искусства, состоящих в достижении сходства путем преувеличения неприятных черт оригинала, другими словами — запрещал карикатуру в духе Гецци.

Из того же чувства прекрасного вытекал закон элланодиков. В честь каждого победителя в олимпийских играх воздвигалась статуя, но только трехкратный победитель удостоивался портретной статуи.<sup>14</sup> Объяснялось это нежеланием иметь в числе произведений искусства много обыденных портретов. Ибо хотя портрет и допускает идеализацию, но в нем должно преобладать сходство с изображаемым; портрет может быть идеалом только определенного человека, а не человека вообще.

Мы смеемся, когда слышим, что у древних даже искусства подчинялись гражданским законам; но мы не всегда правы, когда смеемся

над этим. Законодательство, бесспорно, не должно иметь никакой власти над науками, ибо их конечной целью является истина. Истина — потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства — наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и каком виде желательно допустить в государстве.

Что касается изобразительного искусства, то, кроме бесспорного влияния, какое оно имеет на характер народа, оно может оказывать еще особое воздействие, требующее ближайшего надзора со стороны закона. Там, где благодаря красивым людям появлялись красивые статуи, эти последние, в свою очередь, производили впечатление на первых, и государство было обязано красивым статуям красивыми людьми. У нас же пылкое воображение матерей обнаруживается, кажется, лишь в уродстве детей.

С этой точки зрения можно найти некоторую долю правды в известных древних повествованиях, которые принято считать за ложь.

Матерям Аристомена, Аристодама, Александра Великого, Сципиона, Августа, Галерия снилось всем во время их беременности, будто они имели дело со змеем. Змей был эмблемой божества,<sup>15</sup> и прекрасные статуи и картины, изображавшие Вакха, Аполлона, Меркурия или Геракла, редко обходились без змея. Почтенные женщины глядели днем на изображение божества, а ночью в смутном сне им представлялся змей. Так я спасаю достоверность этих сновидений, оставляя в стороне то толкование, какое давали им гордость сыновей и бесстыдство льстецов. Ибо должна же быть какая-нибудь причина, почему грешная фантазия представляла им постоянно змея.

Но я отклоняюсь от своего пути. Я хотел только установить, что у древних красота была высшим законом изобразительных искусств. А отсюда с необходимостью вытекает, что все прочее, относившееся к области изобразительных искусств, или, если оно несовместимо с красотой, уступало ей свое место, или же, если оно способно с ней сочетаться, подчинялось ее законам.

Остановимся, например, на выражении. Есть страсти и степени их выражения, чрезвы-

чайно искажающие лицо и придающие телу такое ужасное положение, при котором совершенно исчезают изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии. Древние художники избегали изображения этих страстей или старались смягчить их до такой степени, в какой им свойственна еще известная красота.

Ярость и отчаяние не оскорбляют ни одного из их произведений. Я осмелюсь утверждать, что они никогда не изображали фурий.<sup>16</sup>

Гнев они сводили к строгости. У поэта разгневанный Юпитер мечет молнии; у художника — он только строг.

Отчаяние древние смягчали, превращая его в молчаливую скорбь. А что сделал Тимант там, где такое ослабление не могло иметь места, там, где отчаяние унижало бы в такой же мере, как и обезобразивало? Известна его картина, представлявшая принесение в жертву Ифигении, где он придал всем окружающим ту или другую степень печали и закрыл лицо отца, боль которого была особенно велика. Много остроумного сказано по поводу этой картины. Художник, говорит один,<sup>17</sup> настолько исчерпал себя в изображении горестных лиц,

что уже отчаялся придать лицу отца еще более значительное выражение чувства скорби. Тем самым он признал, говорит другой,<sup>18</sup> что отчаяние отца в подобном положении невозможно выразить. Я, со своей стороны, не вижу здесь ни ограниченности художника, ни ограниченности искусства. По мере возрастания степени какого-либо нравственного потрясения изменяется и выражение лица: на высочайшей ступени потрясенности мы видим наиболее резкие черты, и нет ничего легче для искусства, чем их изобразить. Но Тимант знал пределы, которые грации положили его искусству. Он знал, что отчаяние Агамемнона как отца должно было бы выразиться в таком искажении лица, которое всегда остается безобразным. Художник изображал страдание лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства. Он, конечно, хотел бы совсем избежать безобразного или ослабить его выражение, но так как избранная тема не позволяла ему ни того, ни другого, то что же оставалось ему, как не скрыть безобразное от глаз? То, чего он не осмелился изобразить, он предоставил зрителю угадывать. Короче гово-

ря, неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером не того, как выражение может выходить за пределы искусства, а того, как надо подчинять его основному закону искусства — закону красоты.

Применяя сказанное к Лаокоону, мы тотчас найдем объяснение, которое ищем: художник стремился к изображению высшей красоты, возможной в данных условиях, при телесной боли. По своей искажающей силе боль эта несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. Стоит только представить себе мысленно Лаокоона с раскрытым для крика ртом, чтобы судить о сказанном; заставьте его только кричать, и вы сами все поймете: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нем боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо вид боли возбуждает неудовольствие, а красота не при-

ходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания.

Одно только широкое раскрытие рта — не говоря уже о том, что из-за него неизбежно безобразно изменяются и искажаются и другие части лица, — создает на картине пятно, а в скульптуре — углубление, производящее самое отталкивающее впечатление. Монфокон обнаружил мало вкуса, выдав какого-то бородатого старца с разинутым ртом за Юпитера, делающего предвещания.<sup>19</sup> Неужели бог, предсказывающий будущее, должен непременно кричать? Разве его речь потеряла бы убедительность, если бы рот его имел приятное очертание? Не верю я также и Валерию, будто Аякс на упомянутой картине Тиманта был представлен кричащим.<sup>20</sup> И в эпоху упадка искусства даже более посредственные художники никогда не позволяют раскрыть рот до крика даже диким варварам, умирающим в страхе и отчаянии под мечом победителя.<sup>21</sup>

Можно считать несомненным, что такое ослабление крайних проявлений телесной боли наблюдалось во многих древних произведениях. Страдающий в отравленном одеянии Ге-

ракл в произведении одного неизвестного художника древности не был Софокловым Гераклом, который кричит так страшно, что от крика его содрогаются Локрийские скалы и Эвбейские предгорья; он был скорее мрачен, чем неистов.<sup>22</sup> Филоктет Пифагора Леонтина как будто делился со зрителем своими страданиями, между тем как хотя бы одна отталкивающая черта уничтожила бы такое впечатление. Меня могут спросить, откуда я знаю, что именно этот художник создал статую Филоктета? Я знаю это из одного места у Плиния, которое не должно было бы дожидаться моего исправления — настолько очевидно, что оно испорчено или искажено.<sup>23</sup>



### III

**Н**о, как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь — так обыкновенно говорится — всей видимой природе, в которой прекрасное состав-

ляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допустим для начала бесспорность этих положений; но нет ли и других, независимых от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения?

К подобному выводу, я полагаю, нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения; если, с другой стороны, произве-

дения их предназначены не для одного мимолетного взгляда, а для внимательного и неоднократного обозрения, — то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим; но если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться

ни на одну ступень выше или спуститься на ступень ниже, без того чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым.

Далее: так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. Все те явления, которые по существу своему представляются нам неожиданными и быстро исчезающими, которые могут длиться только один миг, такие явления — приятны они или ужасны по своему содержанию — приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный характер, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется, и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх. Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать себя наподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Поглядите на него несколько раз подряд — и из философа он превратится в шута, его улыбка станет гримасой. Точно так же обстоит дело

и с криком. Сильная боль, вызывающая крик, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Поэтому, если уж кричит чрезвычайно терпеливый и стойкий человек, он не может кричать безостановочно. И именно эта кажущаяся непрерывность — в случае изображения такого человека в произведении искусства — и превратила бы его крик в выражение женской слабости или детского нетерпения. Уже одно это должно было бы остановить творца Лаокоона, если бы даже крик и не вредил красоте и если бы в греческом искусстве дозволялось изображать страдание, лишённое красоты.

Среди древних живописцев, кажется, Тимомах любил избирать в качестве сюжетов для своих произведений наиболее сильные страсти. Знаменитыми стали его неистовствующий Аякс, его детоубийца Медея. Но из описаний их, которые мы имеем, ясно, что он отлично умел выбирать такой момент, когда зритель не столько видит наглядно, сколько воображает высшую силу страсти, и вместе с тем избирать событие, не вызывающее у нас неизбежно представления о мимолетности изображаемого —

так, чтобы превращение в искусстве преходящего в длительное нас раздражало. Например, Медею изобразил он не в ту минуту, когда она убивает своих детей, но за несколько минут раньше, когда материнская любовь еще борется в ней с ревностью. Мы предвидим исход этой борьбы, мы уже заранее содрогаемся при одном виде суровой Медеи, и наше воображение далеко превосходит все, что художник мог бы изобразить в эту страшную минуту. Но запечатленная в этом произведении искусства нерешительность Медеи именно потому и не оскорбляет нас, что мы скорее желаем, чтобы и в самой действительности все на этом бы остановилось, чтобы борьба страстей никогда не прекращалась или по крайней мере длилась бы до тех пор, пока время и рассудок ослабят ярость и принесут победу материнским чувствам. Удачный выбор Тимохаха вызвал многочисленные похвалы и поставил его гораздо выше другого, неизвестного художника, который был настолько неосмотрителен, что показал зрителям Медею на высшей ступени неистовства и, таким образом, придал этому быстро преходящему моменту продолжитель-

ность, против которой восстает человеческая природа. Поэт,<sup>24</sup> упрекающий его за это, очень остроумно говорит, обращаясь к самому изображению Медеи: «Неужели ты постоянно жаждешь крови своих детей? Неужели беспрерывно стоят перед тобою новый Язон и новая Креуса и неустанно разжигают твою злобу? Так пропади же ты и на картине!» — добавляет он, полный горечи.

О другом произведении Тимохаха, изображающем бешенство Аякса, можно судить по сообщению Филострата.<sup>25</sup> Аякс представлен у него не в то время, когда он творит расправу над стадами, побивает и вяжет быков и баранов, принимая их за людей. Нет, художник благоразумно выбрал ту минуту, когда Аякс сидит измученный своим неистовством и замышляет самоубийство. И перед зрителем предстает действительно бешеный Аякс не потому, что он неистовствовал на наших глазах, а потому, что яркие следы этого неистовства видны во всем его положении: вся сила его недавнего бешенства ярко выражается в его отчаянии и стыде; миновавшую бурю видишь по обломкам и трупам, которые раскиданы вокруг.

## IV



Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник, создавая Лаокоона, должен был сохранить известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удался поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уве-

рен, что когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то по крайней мере не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение: «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит

поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление. Так, если бы в самом деле мужу было неприлично кричать от боли, может ли повредить в нашем мнении эта преходящая невыдержанность тому, кто уже привлек наше расположение другими своими добродетелями? Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон — тот самый, которого мы уже знаем и любим как дальновидного патриота и как нежного отца. Крик Лаокоона мы объясняем не характером его, а невыносимыми страданиями. Только это и слышим мы в его крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания.

Кто же станет из-за этого осуждать поэта? Кто не признает скорее, что если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то также хорошо поступил и поэт, заставив его кричать?

Но Вергилий является здесь только эпиком. Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем разное впечатление производят рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее должен он ранить наше зрение и слух; ибо, бесспорно, они жестоко страдали бы, если бы в реальной жизни телесная боль обнаружилась перед нами с такой силой. К тому же телесная боль по природе своей неспособна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение наше различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство. Поэтому Софокл легко мог преступить границу не только искусственного приличия, но и нормы приличия, лежащей в основе наших чувств, заставляя своего Филоктета или Геракла так сильно

плакать, стонать и кричать. Окружающие не могли принимать такого горячего участия в их страданиях, как этого требовали, повидимому, неумеренные крики и возгласы. По крайней мере нам, зрителям, окружающие показались бы сравнительно холодными, а между тем степень их сострадания может служить мериллом и для нас. Ко всему этому нужно прибавить, что актер едва ли может или даже совсем не в силах создать полную иллюзию физических мук; и кто знает, не заслуживает ли драматург нашего времени более похвалы, чем порицания, за то, что он на своем легком челне пытается обогнуть этот подводный камень или вовсе миновать его.

Но сколь многое казалось бы неопровержимым в теории, если бы гению не удавалось доказать противное на практике. Все приведенные выше соображения не лишены основания, а между тем «Филоктет» все-таки остается образцовым сценическим произведением, ибо одна часть этой теории не затрагивает непосредственно Софокла, а с другой частью ее он не считается сам и достигает такого совершенства, которое даже и не приснилось бы

никогда ни одному робкому критику, не будь этого примера. Следующие замечания сделают это положение ясней.

1. Как удивительно искусно сумел поэт усилить и расширить понятие физической боли! Предметом своего описания он избрал именно рану (говорю «избрал», ибо даже и исторические подробности можно считать зависящими от поэта, поскольку целое событие он избирает именно за те свойства его, которые представляют особое преимущество для художественной обработки), — он избрал рану, а не какую-нибудь внутреннюю болезнь, ибо первое производит более сильное и живое впечатление, хотя бы и то и другое было одинаково мучительно. Внутреннее пламя, которое пожирало Мелеагра, когда в роковом огне мать принесла его в жертву своей мести, было бы поэтому менее сценично, чем рана. Притом рана Филоктета была наказанием, ниспосланным богами, ее жег не обычный, земной яд; и едва проходил сильнейший приступ боли, после которого несчастный впадал в бесчувственный сон, несколько укреплявший его, как боль возобновлялась с новой силой. Филоктет

Шатобрена был просто ранен отравленной троянской стрелой. Но что особенного можно ожидать от такого обычного случая? Он мог произойти в древних войнах со всяким. Как же могло случиться, что одного лишь Филоктета он привел к столь ужасным последствиям? Яд, который действует в течение целых десяти лет не умерщвляя, по-моему менее правдоподобен, нежели все то баснословно чудесное, чем грек украсил это предание.

2. Но какими бы страшными ни сделал поэт муки своего героя, он чувствовал, однако, что их одних было недостаточно для возбуждения сильного сострадания. Поэтому он присоединил к ним другие мучения, которые, будучи взяты сами по себе, также неспособны возбудить сильного сочувствия, но в сочетании с этими муками приняли особый характер и облагородили физические страдания. Эти мучения были: совершенное отсутствие общения с людьми, голод и все неудобства жизни под суровым небом в полном одиночестве.<sup>26</sup> Вообразим себе в таких обстоятельствах человека здорового, сильного и знающего ремесла: это будет Робинзон Крузо, который мало воз-

буждает в нас сострадания, хотя мы и неравнодушны к его судьбе. Ибо мы редко бываем настолько довольны человеческим обществом, чтобы покой, представляющийся нам вне общества, не казался заманчивым, особенно при мысли, что мы мало-помалу сможем обходиться совсем без чужой помощи. С другой стороны, вообразим себе человека, пораженного мучительной неизлечимой болезнью, но в то же время окруженного предупредительными друзьями, которые не позволяют ему терпеть никаких лишений, которые облегчают, насколько могут, его страдания и которым он беспрепятственно может жаловаться. Без сомнения, мы почувствуем сострадание к такому человеку, но это сострадание не будет слишком продолжительным: в конце концов, мы пожмем плечами и потребуем от больного терпения. Лишь тогда, когда сочетаются оба случая вместе, когда человек и одинок и немощен, когда никто не может оказать ему помощи, так же как и он сам себе, когда его стоны пропадают в безлюдном пространстве, — тогда мы видим всю глубину страдания, какое может постигнуть человека, и каждый раз,

когда мы хотя на мгновение пытаемся поставить себя на его место, мы содрогаясь от ужаса. Мы не видим перед собой ничего, кроме отчаяния, а никакое сострадание не отличается такой силой, ни одно так не размягчает душу, как то, которое сочетается с видом отчаяния. Именно такого рода сострадание испытываем мы к Филоктету, и испытываем в самой сильной степени в ту минуту, когда видим его лишенным даже лука — единственной вещи, которая еще поддерживала его жалкое существование. Каким мелким представляется после всего сказанного тот француз, у которого не хватило ни ума, чтобы понять все это, ни сердца, чтобы почувствовать, — француз, который если и чувствовал что-либо, был настолько мелок, чтобы всем пожертвовать в угоду жалкому вкусу своей нации. У Шатобрена Филоктет окружен обществом. Автор заставляет дочь одного принца прийти к нему на пустынный остров. Даже не одну, а в сопровождении гувернантки, про которую я, право, не знаю, кому она была больше нужна — принцессе или автору. Всю превосходную сцену с луком он выпустил и вместо нее

ввел любовное похождение. Без сомнения, стрелы и лук показались бы слишком забавными героической французской молодежи. Напротив, что может быть серьезнее гнева красавицы? Грек заставляет нас мучиться страшным опасением, что бедный Филоктет, лишившись своего лука, может погибнуть на диком острове. Француз же знает более верную дорогу к нашему сердцу: он заставляет нас бояться, чтобы сын Ахилла не удалился без своей принцессы. И именно это произведение парижские критики считают торжеством над греками, — вот какова трагедия Шатобрена, которую один из критиков предложил даже назвать преодоленной трудностью!<sup>27</sup>

3. Выяснив это общее впечатление от «Филоктета», рассмотрим отдельные сцены, где Филоктет уже не является нам одиноким страдальцем, где он питает надежду вскоре покинуть дикую пустыню и вернуться на родину, где, следовательно, все его страдания ограничиваются одной лишь мучительной раной. Он стонет, он кричит, он корчится в ужасных конвульсиях. К этому именно и относятся упреки в оскорблении приличий. Упреки эти

делает англичанин, то есть человек, которого трудно заподозрить в ложной деликатности. Как уже было упомянуто, он действительно в достаточной мере обосновывает свои суждения. Все чувствования и страсти, говорит он, которым другие могут сочувствовать лишь в малой степени, действуют неприятно, если выражаются слишком сильно.<sup>28</sup> «Поэтому нет ничего неприличнее и недостойнее мужчины, если он не может терпеливо переносить пусть даже самую страшную боль, а кричит и плачет. Правда, физическая боль другого человека может передаваться и нам. Когда мы видим, что кому-нибудь угрожает удар по руке или ноге, мы инстинктивно вздрагиваем и сами отдергиваем назад руку или ногу, а последствия удара ощущаем до известной степени так же, как и тот, кому он достался. Но несомненно, что боль, испытываемая при этом нами, весьма незначительна, и поэтому-то, если действительно получивший удар испускает громкий крик, мы невольно чувствуем к нему презрение, ибо у нас самих нет необходимости так громко кричать».

Нет ничего обманчивее, чем общие законы наших ощущений. Они так тонки и запутанны, что даже самый тщательный анализ едва ли сможет найти их нить и проследить ее во всех ее извилах. Но если бы даже это и удалось, то какая из этого польза? В природе не бывает ни одного чистого ощущения: с каждым одновременно возникают тысячи других, из которых самое ничтожное уже совершенно изменяет основное ощущение. Исключения нагромождаются на исключения, и то, что представлялось раньше общим законом, оказывается в конце концов всего лишь простым наблюдением, применимым к нескольким частным случаям.

Мы презираем того, говорит англичанин, кто громко кричит от физических страданий. Но презираем не всегда и не сразу: не тогда, когда мы видим, что страдающий употребляет все усилия, чтобы скрыть свои муки; не тогда, когда знаем его как человека стойкого; еще в меньшей мере тогда, когда видим, что он среди страданий проявляет много мужества, когда видим, что страдания могут вынудить у него не больше чем крик и что он скорее готов переносить свои муки, чем хотя бы

в малейшей степени поступиться своими убеждениями, если бы даже при этом он мог надеяться на конец страданий. Все только что отмеченное мы и видим у Филоктета. Нравственное величие древних греков проявлялось настолько же в неизменной любви к своим друзьям, как и в непреклонной ненависти к врагам. Филоктет сохраняет это величие во всех своих страданиях. Страдания не иссушили его глаз настолько, чтобы в них не нашлось слез для оплакивания его старых друзей. Эти муки не сделали его до такой степени слабодушным, чтобы для освобождения от них он решил простить своим врагам и позволил использовать себя для их корыстных целей. Как же афиняне могли презирать этого человека, или, скорее, эту твердую скалу, за то, что бурные волны, которые были бессильны поколебать ее, заставили ее только звучать?

Сознаюсь откровенно, что философия Цицерона вообще мне мало нравится, в особенности та ее часть, которую он излагает во второй книге своих «Тускуланских бесед», поучая терпеливо переносить физические страдания. Можно подумать, что он хочет воспитать гла-

диатора, так сильно восстает он против внешних проявлений физической боли. Он видит в них одно лишь нетерпение, забывая, что они часто бывают произвольными, в то время как истинное мужество выражается лишь в свободных действиях. В «Филоктете» Софокла он слышит только жалобы и крики и оставляет без внимания все остальное, всю обнаруживаемую Филоктетом твердость. Но, впрочем, где бы иначе представился ему случай для его риторической выходки против поэтов вообще? «Они расслабляют нас, — говорит он, — заставляя плакать даже самых храбрых мужей». Да, но поэты должны заставлять их плакать, потому что театр — не арена. Осужденному или наемному бойцу следовало действовать и переносить все с невозмутимой твердостью. От него зритель не хотел слышать ни одного жалобного стога, не хотел увидеть у него ни одного болезненного движения. Искусство должно было учить его скрывать всякие страдания, ибо его раны и смерть должны были служить забавой для зрителей. Малейшее проявление страданий возбудило бы сочувствие, а частое их повторение положило

бы конец этим холодно-жестоким зрелищам. Но то, чего не следовало возбуждать в цирках, составляет единственную задачу трагической сцены, и потому здесь требуется совершенно противоположный образ действий. Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на ко-турнах могут возбудить в нас одно только удивление. Такими именно можно считать всех героев в трагедиях, приписываемых Сенеке, и я твердо убежден, что гладиаторские игры были главной причиной низкого уровня римской трагедии. В окровавленном амфитеатре зрители забывали о всех требованиях естественности, и разве какой-нибудь Ктесий мог учиться в нем своему искусству, но уж никак не Софокл. Самый сильный трагический гений, привыкнув к этим противоестественным сценам убийства, неизбежно должен был впасть в напыщенность и хвастовство. Но так же как подобное хвастовство не может вселить в зрителей истинное мужество, так же не могут расслабить

их и жалобы Филоктета. Стоны его — стоны человека, а действия — действия героя. Из того и другого вместе составляется образ человека-героя, который и не изнежен и не бесчувствен, а является попеременно тем и другим, смотря по тому, уступает ли он требованиям природы или подчиняется голосу своих убеждений и долга. Он представляет высочайший идеал, созданный мудростью и воплощенный в искусстве.

4. Но мало того, что Софокл оградил своего Филоктета от презрения; он искусно предотвратил и все другие нарекания, которые можно было выдвинуть против него, исходя из вышеупомянутых замечаний англичанина. Ибо если мы не всегда презираем человека, кричащего от физической боли, бесспорно, однако, что мы можем не чувствовать к нему сострадания в той степени, какой, повидимому, требует он своим криком. Как же должны вести себя окружающие, видя кричащего Филоктета? Должны ли они испытывать глубокое потрясение? Но это было бы неестественно. Должны ли они казаться холодными или смущенными, как это и бывает в действительности при подобных обстоятельствах? Но это показалось

бы зрителям ужасным диссонансом. Как уже, однако, сказано, Софокл сумел предотвратить и это. Окружающие Филоктета лица обладают своими собственными интересами. А потому то впечатление, которое производит на них крик Филоктета, не есть единственное, что их занимает, и зритель обращает внимание не столько на то, соответствует ли их сочувствие его крикам, сколько на изменения, которые это сочувствие (слабо оно или сильно) производит или должно было бы производить в их собственных чувствах и намерениях. Неоптолем и хор обманули несчастного Филоктета, и они понимают, какое глубокое отчаяние должен был вызвать в нем их обман. Теперь на их глазах он подвергается страшному припадку физической боли. Если этот припадок и не может их соответственно потрясти, он все-таки должен их заставить одуматься, проникнуться уважением к таким сильным страданиям и не обострять их новым предательством. Зритель ожидает всего этого, и благородный Неоптолем не обманывает его ожиданий. Если бы страдающий Филоктет был в силах владеть собой, он бы не мог заставить Неоптолема бро-

силь притворство; Филоктет же, которого боль делает не способным ни к какому притворству, хотя это и крайне необходимо ему, чтобы не допустить своих будущих спутников раскаяться слишком скоро в своем обещании взять его с собой, — Филоктет, являющийся олицетворением естественности, возвращает также и Неоптолеу его природное благородство. Это обращение Неоптолема превосходно и кажется тем трогательнее, что причина его — простая человечность. У французов здесь опять появляется на сцену любовь.<sup>29</sup> Но я не хочу более думать об этой пародии. Такой же прием, а именно: сочетание в окружающих сострадания, возбуждаемого криком от физической боли, с их собственными — иного типа — аффектами употребил Софокл и в своих «Трахинянках». Боль Геракла не есть боль обессиливающая, она возбуждает в нем только бешенство и жажду мести. В порыве этого бешенства он хватается Лихаса и разбивает его о скалы. Хор здесь женский, — тем естественнее его страх и отвращение. Эти чувства и ожидание — придет ли бог на помощь Гераклу, или Геракл погибнет под тяжестью страданий — составляют

здесь главный интерес, на который сострадание накладывает лишь дополнительный оттенок. Как только исход дела возвещается оракулом, Геракл успокаивается, и удивление его перед собственной последней решимостью занимает место всех других переживаний. Не нужно, впрочем, вообще забывать при сравнении страдающего Геракла со страдающим Филоктетом, что первый — полубог, а второй — простой смертный. Человеку нечего стыдиться жалоб, полубогу же стыдно, когда в нем человеческое начало настолько берет верх над божественным, что заставляет его плакать и стонать, как девуцу.<sup>30</sup> Мы, люди нового времени, не верим в полубогов, но требуем, чтобы ничтожнейший герой чувствовал и действовал как полубог.

На вопрос о том, может ли актер представить так верно крик и болезненные конвульсии, чтобы у зрителя создалась полная иллюзия реальности, я не позволю себе ответить ни утвердительно, ни отрицательно. Если бы я пришел к выводу, что наши актеры не могут сделать этого, мне еще предстояло бы убедиться, что этого не мог сделать, например, и Гаррик; а если бы это не удалось даже и ему, то ничто не ме-

шает мне полагать, что искусство изготовления масок и декламация достигали в древнем мире такого совершенства, какое мы в настоящее время не можем себе даже представить.

## V



Есть знатоки древности, которые хотя и признают группу Лаокоона произведением греческих скульпторов, но относят ее ко временам императоров, полагая, что образцом ей служил Вергилиев Лаокоон. Из древних ученых, придерживавшихся этого мнения, я упомяну только о Бартоломее Марлиани,<sup>31</sup> а из новейших — о Монфоконе.<sup>32</sup> Они, без сомнения, находили между художественным произведением и описанием поэта столь поразительное сходство, что им казалось невозможным, чтобы тот и другой пошли каждый сам по себе почти по одинаковому пути. При этом они предположили, что если вопрос касается того, кому принадлежит честь первого изобретения и замысла, вероятность говорит гораздо сильнее в пользу поэта, чем в пользу художника.

Но они, кажется, забыли, что возможен и третий случай. Весьма вероятно, что поэт так же мало подражал скульптору, как скульптор поэту, а оба они черпали из одного и того же более древнего источника. По Макробию, таким источником мог быть Писандр.<sup>33</sup> Ибо пока произведения этого греческого поэта еще существовали, даже школьникам было известно, что римляне все покорение и разрушение Трои не только заимствовали у него, но почти буквально перевели. Если в истории Лаокоона Писандр был таким же предшественником Вергилия, то греческие художники не имели никакой надобности обращаться к римскому поэту. Таким образом, предположение о времени создания статуи Лаокоона не основывается ни на чем.

Впрочем, если бы уже необходимо было доказывать справедливость мнения Марлиани и Монфокона, я бы сказал в его защиту следующее: стихотворения Писандра утрачены, и нельзя с уверенностью сказать, как именно была рассказана им история Лаокоона, однако вполне вероятно, что в ней были такие подробности, следы которых встречаются и по-

ныне у греческих писателей. Но эти последние ни в какой мере не сходятся с Вергилием, и римский поэт переделал, повидимому, греческое предание совсем по-своему. Рассказ о несчастье, постигшем Лаокоона, в том виде, как передает его Вергилий, есть собственное творчество поэта. Итак, если художники сошлись с ним в изображении, значит они жили после него и работали по его образцу.

Квинт Калабр, так же как и Вергилий, заставляет Лаокоона обнаружить подозрение против деревянного коня; однако гнев Минервы, который он навлекает на себя за это, описывается у Калабра совсем по-другому. Земля содрогается под троянцем в то время, как он выражает свои сомнения; страх и трепет овладевают им; жгучая боль поражает его глаза; мозг его горит, и он теряет разум и зрение. Но когда, уже ослепнув, он все-таки настойчиво советует сжечь деревянного коня, Минерва посылает двух страшных драконов, которые хватают только детей Лаокоона. Напрасно простирают они к отцу свои руки; несчастный слепец не в силах помочь им; змеи, удавив их, уползают. Самому Лаокоону они не причи-

няют никакого вреда. Относительно того, что такое изложение не принадлежит одному только Квинту, <sup>34</sup> а, вероятно, было общепринятым, свидетельствует одно место у Ликофрона, <sup>35</sup> где эти змеи носят прозвище пожирателей детей.

Но если подобное изложение было общепринятым у греков, то трудно представить себе, чтобы греческие художники осмелились от него отступить, и еще менее вероятно, чтобы они уклонились от него именно так, как это сделал римский поэт. Для объяснения этого придется разве допустить, что они были знакомы с этим последним или даже получили заказ работать именно по его плану. На этом положении нужно было бы, по-моему, и настаивать, желая защищать мнение Марлиани и Монфокона. Вергилий был первым и единственным поэтом, <sup>36</sup> у которого змеи умерщвляют отца вместе с детьми; скульпторы сделали то же самое, хотя они, как греки, не должны были этого делать; следовательно, весьма правдоподобно, что они сделали это по примеру Вергилия.

Я очень хорошо чувствую, как далеко это предположение от исторической достоверности. Но так как в дальнейшем я и не делаю из него

никаких исторических выводов, то думаю по крайней мере, что это мнение можно сохранить как гипотезу, которая послужит критике основой для его соображений. Итак, доказано или не доказано, что ваятели подражали Вергилиеву описанию, я просто принимаю это за истину, чтобы рассмотреть, как именно подражали они ему. О крике я уже говорил подробно; может быть, дальнейшее сравнение приведет меня к не менее поучительным соображениям.

Мысль связать в одну группу отца вместе с детьми при посредстве ужасных змей есть, без сомнения, счастливая мысль, свидетельствующая о далеко необычной художественной фантазии. Кому принадлежит она? Поэту или художникам? Монфокон не видит ее у поэта,<sup>37</sup> но я полагаю, что он читал его не достаточно внимательно.

...Они, уверенным ходом,  
К Лаокоону ползут. И, сначала несчастные члены  
Двух сыновей оплетая, их заключает в объятья  
Каждая и разрывает укусами бедное тело.  
После его самого, что спешит на помощь с оружием,  
Петлями вяжут, схватив, великими...

Поэт изобразил змей необыкновенной величины; они уже обхватили кольцами детей и,

когда отец подоспел к ним на помощь, схватывают и его. Будучи очень большими, они не могли сразу высвободиться от детей, и, следовательно, было мгновение, когда они успели уже схватить отца своими головами и передними частями, а хвосты их еще обвивались вокруг детей. Это мгновение необходимо в последовательности поэтического изображения; поэт и дает его почувствовать в достаточной мере и только не имеет времени для его описания. О том, что древние толкователи действительно заметили его, свидетельствует, кажется, одно место у Доната.<sup>38</sup> Тем труднее было ему укрыться от художников, утонченный глаз которых быстро и точно улавливает все, что может им быть полезным.

Заставляя змей обвиваться вокруг Лаокона, поэт тщательно выделяет его руки, чтобы сохранить им свободу действий:

Он и пытается тщетно узлы расторгнуть руками...

В этом отношении художники должны были последовать за поэтом. Ничто не придает больше выразительности и жизни, чем движение рук, особенно в сильном аффекте; самое

выразительное лицо кажется без движения рук незначительным. Руки, плотно прижатые обвивавшимися змеями к телу, разлили бы холод и мертвенность по всей статуе, и потому руки как главной, так и второстепенных фигур полны движения и особенной энергии там, где в данную минуту сильнее боль.

Но, кроме этой свободы рук, художники не нашли у поэта для подражания больше ничего, если иметь в виду расположение змей, удушающих Лаокоона. Так, Вергилий заставляет змей обвиться два раза вокруг тела и два раза вокруг шеи Лаокоона, в то же время они высоко вздымают над ним свои головы.

...Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним встают головой и пребнем высоким.

Эта картина исключительно полно захватывает наше воображение: благороднейшие части тела Лаокоона сдавлены почти до удушья, и яд направлен ему прямо в лицо. Тем не менее здесь не было настоящего образа для художников, которые хотели показать действие яда и боли на теле. Ибо для того чтобы дать заметить это, нужно было оставить как можно

более свободными главные части тела, чтобы они не испытывали никакого внешнего давления, которое изменило бы и ослабило игру страдающих нервов и мышц. Дважды обвившиеся змеи закрыли бы все тело и спрятали сведенный живот, отличающийся такой выразительностью. Видимые же из-под извивов части тела обнаруживали бы лишь следы внешнего давления, а не внутренней боли. С другой стороны, если бы шея была обвита змеями несколько раз, это испортило бы приятную для глаза пирамидальную заостренность статуи. Наконец выпирающие из общей массы две острые змеиные головы столь резко нарушали бы меру, что целое производило бы впечатление самое отталкивающее. Несмотря на все это, некоторые неразумные живописцы следовали и в отмечаемом отношении описанию поэта. Но что из этого получалось, можно с отвращением увидеть на одном рисунке Франца Клейна.<sup>39</sup> Древние ваятели заметили сразу, что их искусство требовало здесь полного изменения поэтического описания. Они перенесли все извивы змей с шеи и тела на бедра и ноги. Здесь эти извивы могли, не вредя выразительности,

закрывать тело и надавливать на него, насколько это было нужно; притом они невольно возбуждали здесь представление об остановленном бегстве и той неподвижности, которая так выгодна для художественного изображения подобного состояния.

Не понимаю, каким образом критики совершенно обошли молчанием это различие между изображением обвивающихся вокруг Лаокоона змей в скульптуре и в поэтическом описании; оно в такой же мере доказывает мудрость художника, как и другое различие, которое все они отмечают и которое, впрочем, они не столько хвалят, сколько стараются оправдать. Я имею в виду различие в одежде: Лаокоон Вергилия дан в полном жреческом облачении, между тем как в скульптурной группе он представлен вместе с обоими сыновьями совершенно обнаженным. Говорят, что некоторые видели большую несообразность в том, что царский сын, жрец, изображен нагим во время жертвоприношения. И знатоки искусства со всей серьезностью отвечали, что это действительно было нарушением обычая, но что ваятели были принуждены к этому, ибо

не могли дать фигурам приличного одеяния. Ваятель, говорили они, не может изображать никакой материи; толстые складки производили бы дурное впечатление; и потому из двух зол ваятели выбирали якобы меньшее и предпочитали скорее нарушить истину, чем заслужить порицание за неправильное изображение одежды.<sup>40</sup> Если несомненно, что древние художники посмеялись бы над таким предположением, то гораздо труднее угадать, что бы они ответили на него. Нельзя уронить искусство ниже, чем этим замечанием. Ибо если даже и предположить, что скульптура имеет возможность изображать разные ткани так же хорошо, как и живопись, неужели и в этом случае Лаокоона необходимо представить одетым? Неужели мы ничего не потеряли бы из-за этой одежды? Неужели одежда, продукт рабского труда, так же прекрасна, как создание вечной мудрости — человеческое тело? Требуется ли одинаковых способностей, составляет ли одинаковую заслугу, приносит ли равную честь изображение того и другого? Неужели глаза наши хотят только быть обманутыми и им все равно, чем они обмануты?

У поэта одежда не есть одежда: она не закрывает ничего; воображение наше повсюду проникает сквозь нее. Одет ли Лаокоон у Вергилия или нет, воображение наше видит ясно его страдание во всем теле. Чело Лаокоона представляется воображению лишь обвитым жреческой повязкой, но не закрытым ею. Эта повязка, напротив, еще более усиливает наше представление о муках несчастного:

Черным ядом облит и слюной по священным  
повязкам...

Жреческое достоинство не спасает Лаокоона; даже знак этого достоинства, приносящий ему всюду почет и уважение, обрызган и осквернен ядовитой слюной.

Но скульптор должен был пожертвовать этим побочным представлением, чтобы не повредить главной задаче: оставь он Лаокоону хоть одну эту повязку — и выразительность статуи значительно ослабилась бы. Лоб был бы тогда частью закрыт, а в нем-то и сосредоточивается по преимуществу выражение. И подобно тому как, не передавая крика, он пожертвовал ради красоты выразительностью, так здесь он принес приличие в жертву выра-

зительности. Вообще древние очень мало заботились о приличиях. Они чувствовали, что назначение искусства освобождало их совершенно от соблюдения этого условия. Красота есть высшее мерило; одежду изобрела нужда, а какое дело искусству до нужды? Я допускаю, что есть также известная красота и в одежде; но что значит она в сравнении с красотой человеческого тела? И может ли удовлетвориться меньшим тот, кто может достигнуть высшего? Я очень боюсь, что тот, кто совершенен в изображении одежды, тем самым уже доказывает, что ему недостает чего-нибудь более существенного.

## VI

**П**редположение мое, что художники подражали поэту, несколько не умаляет их искусства. Подражание это выставляет, напротив, в прекрасном свете их мудрость. Они следовали за поэтом, не позволяя ему ни в чем отвлечь себя от своего собственного пути. Они имели уже готовый образец, но так как им

нужно было перенести этот образец из сферы одного искусства в другое, они долго думали над характером этого переноса. И результаты их размышлений, проявляющиеся в отступлениях от принятого образца, показывают, что они были столь же велики в своем искусстве, как поэт в своем.

Попробуем теперь сделать обратное предположение: допустим, что поэт подражал художникам. Есть ученые, которые именно это предположение и считают истиной.<sup>41</sup> Не потому, что у них были исторические доводы в его пользу, — они просто не могут допустить, чтобы такое превосходное произведение принадлежало столь поздней эпохе. Оно должно относиться, по их мнению, к периоду полнейшего расцвета искусства, ибо оно заслуживает этой чести.

Мы видели, что как ни превосходно описание Вергилия, художники не могли, однако, воспроизвести в своем произведении его особенностей. Итак, надо ограничить установившееся мнение, будто хорошее поэтическое описание всегда может послужить сюжетом для хорошей картины и что описание поэта хорошо лишь в той мере, в какой художник может в точно-

сти воспроизвести его. Необходимость такого ограничения представляется, впрочем, сама собой еще прежде, чем примеры придут на помощь воображению. Стоит только подумать о более широкой сфере поэзии, о неограниченном поле деятельности нашего воображения, о невещественности его образов, которые могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями, заключенными в тесные границы пространства и времени.

Но если меньшее не может объять большего, то, наоборот, меньшее может заключаться в большем. Или, выражаясь точнее: если не всякая черта, употребленная в описании поэтом, может с таким же успехом быть использована на полотне или на мраморе, то, может быть, всякая деталь, пригодная для художника, произведет такое же хорошее впечатление и в произведении поэта? Нет сомнения, что это так; ибо то, что мы находим прекрасным в художественном произведении, находит прекрасным не наш глаз, но — при его

посредстве — наше воображение. Поэтому, возникает ли у нас определенный образ благодаря материальным или произвольным знакам, он должен в любом случае доставлять нам, хотя и не в равной степени, однородное удовольствие.

Но, допустив это, я должен сознаться, что предположение, будто Вергилий подражал художникам, кажется мне гораздо менее понятным, чем обратное. Если художники подражали поэту, то я могу дать себе отчет в каждом их отступлении от образца. Они должны были делать эти отступления потому, что некоторые черты, пригодные в поэтическом описании, оказались бы у них неуместными. Но почему должен был отступить от своего образца поэт? Разве он не дал бы нам во всяком случае превосходную картину, описав верно до малейших подробностей произведения художников? <sup>42</sup> Я понимаю, что самостоятельно работавшая фантазия могла внушить ему ту или иную черту, но для меня навсегда остались бы необъяснимыми побуждения, заставившие его заменить другими те прекрасные черты, которые были перед его глазами.

Мне даже кажется, что если бы Вергилий имел перед собой в качестве образца статую, он едва ли бы мог удержаться и не упомянуть о том, что все три фигуры охватывает один узел. Картина эта поразила бы слишком живо его глаз; он испытал бы от нее слишком сильное впечатление, чтобы не дать ей места в своем описании. Я сказал выше, что не время было останавливаться тогда на этом моменте. Повторяю это и теперь; но одного лишнего слова было достаточно, чтобы придать отчетливые очертания этой картине, несмотря на то, что поэт и должен был оставить ее в тени. Если скульптор не пропустил ее даже без этого лишнего слова, то тем менее поэт, увидав уже ее у художника, мог бы удержаться, чтобы не сказать этого слова.

Скульптор имел самые основательные причины не дать страданиям Лаокоона выразиться в крике. Но если бы поэт имел перед собой в произведении искусства такое трогательное сочетание страдания и красоты, то что могло заставить его совершенно упустить из виду идею мужской твердости и благородного терпения, вытекающую из этого сочетания,

и пугать нас ужасным криком самого Лаокоона? Ричардсон говорит: «Лаокоон Вергилия должен кричать, ибо поэт хотел не столько возбудить в троянцах сострадание к нему, сколько ужас и испуг». Я готов с этим согласиться, хотя Ричардсон и не принял, кажется, во внимание, что поэт дает описание гибели Лаокоона не от своего собственного имени, а заставляет рассказывать об этом Энея и притом перед Дидоною, сострадание которой Эней горячо старался возбудить. Впрочем, меня не столько смущает самый крик Лаокоона, сколько отсутствие постепенного перехода к этому крику; а на создание такого перехода статуя и должна была бы натолкнуть поэта, если бы, как мы предполагаем, она служила ему образцом. Ричардсон далее говорит: <sup>43</sup> история Лаокоона должна была служить только переходом к патетическому описанию окончательного разрушения Трои; поэтому поэт не хотел сделать ее слишком трогательной, чтобы судьбою одного из троянских граждан не рассеять того внимания, какого требовала эта страшная для всех троянцев последняя ночь. Но это значит смотреть на поэтическое произведение с точки

зрения живописи, чего отнюдь делать не следует. Бедствие Лаокоона и разрушение города не представляют у поэта двух картин, поставленных рядом; обе вместе они не составляют единого целого, которое можно или должно было бы обозревать сразу; а только в этом случае и можно было бы опасаться, что взгляд наш дольше бы остановился на Лаокооне, чем на горящем городе. Оба описания следуют одно за другим, и я не вижу, почему могло пострадать последующее описание, если первое тронуло нас очень сильно. Это могло бы случиться, лишь если бы второе описание было само по себе мало трогательным.

Еще менее оснований мог иметь поэт для измененного изображения обвивающихся вокруг Лаокоона и его детей змей. В скульптуре они сдавливают ноги и оставляют свободными руки. Такое положение их приятно для глаза и оставляет в воображении живой образ, который так ясен и чист, что с одинаковой легкостью мог быть воспроизведен при помощи слов и материальных знаков.

...Одно из чудовищ сцепилось  
С Лаокооном самым, оплело его сверху и снизу  
Тушей своей и в бедро впилося разъяренным укусом...

Змей же скользкий меж тем нападает снова

и снова,

Ноги пониже колен заплетенным узлом обвивая.

Эти строки принадлежат Садолету; у Вергилия они, без сомнения, вышли бы еще живописнее и, конечно, были бы лучше того, что он дал нам, если бы на его воображение действовала наглядная картина.

...Вот уже дважды

Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним восстают головой и гребнем

высоким.

Конечно, и эти черты у Вергилия удовлетворяют нашу фантазию, но при условии, что воображение не будет останавливаться на них и не будет доводить их до предельной ясности, при условии, что мы будем представлять себе попеременно то Лаокоона, то змей, не составляя живого представления о группе в целом. При целостном же восприятии изображение Вергилия перестает уже нравиться и кажется в высшей степени неживописным.

Но если бы даже изменения, сделанные Вергилием в избранном им оригинале, и не были неудачными, они во всяком случае были бы произвольными. Подражают для того,

чтобы создать нечто подобное предмету подражания, но можно ли достигнуть сходства, производя ненужные изменения? Эти произвольные изменения доказывают скорее то, что подобия не искали и что, следовательно, не было подражания.

Мне скажут, может быть, что подражание касалось не целого, а лишь той или другой его детали. Допустим, что это так; но какие же это детали могли быть настолько схожими и в поэтическом описании и в скульптуре, чтобы предположить заимствование их поэтом у ваятеля? Отец, дети, змеи — все это было дано историей как поэту, так и художнику. За исключением этих исторических данных они сходятся только в одном, а именно в том, что связывают отца и детей одним змеиным узлом. Но поводом к этому было то изменение в предании, по которому отец и дети подверглись одинаковой участи. А это изменение, как упомянуто выше, сделано, кажется, Вергилием, ибо греческое предание рассказывает иначе. Из всего этого, таким образом, следует, что если предполагать подражание с той или другой стороны в объединении отца с детьми в одну группу, то под-

ражателями надо скорее признать художников, а не поэта. Во всем остальном они не сходятся. Но при этом не надо забывать, что, допуская подражание со стороны художников, мы можем себе объяснить сделанные ими отступления требованиями и возможностями их искусства; напротив, обратное предположение совершенно опровергается всеми этими отступлениями, и те, кто, несмотря на все это, продолжает утверждать, будто поэт подражал художнику, не хотят этим сказать ничего другого, как то, что статуя — древнее поэтического описания.



## VII.

**К**огда говорят, что художник подражает поэту или поэт художнику, это может иметь двойкий смысл. Или один из них действительно делает предмет подражания произведение другого, или оба они подражают одним и тем же объектам, и только один заимствует у другого способ и манеру подражания.

Описывая щит Энея, Вергилий подражает делавшему его художнику в первом смысле

слова. Предмет его подражания составляет самый щит, а не то, что на нем изображено, и если он при этом описывает также и изображения на щите, он описывает их лишь как части щита, а не сами по себе. Если же предположить, что Вергилий подражал группе Лаокоона, это будет уже подражание второго рода. Ибо в этом случае он подражал бы не самой группе, но тому, что она представляет, и только заимствовал бы у нее некоторые черты для подражания.

При подражании первого рода поэт остается оригинальным, при втором он — простой копировальщик. Первое есть только известный вид подражания вообще, составляющего сущность его искусства, и поэт действует здесь как самостоятельный гений, независимо от того, будет ли ему служить образцом произведение других искусств или сама природа. Подражая же во втором смысле, поэт совершенно теряет свое величие: вместо самой вещи он подражает ее изображению и выдает нам холодные воспоминания о художественных приемах другого гения за свои собственные приемы.

Но так как поэт и художник, имея общие предметы для подражания, нередко должны рассматривать их с одинаковой точки зрения, то легко может случиться, что в их произведениях найдется много сходных черт, хотя бы они нисколько не подражали один другому. Это сходство черт, наблюдаемое у поэтов и художников одной эпохи, может быть даже очень полезно, взаимно облегчая толкование их произведений; но пользоваться этими сближениями таким образом, чтобы в каждом случайном сходстве видеть намеренное подражание и при малейшей подробности указывать поэту то на известную статую, то на картину, значило бы оказывать ему весьма двусмысленную услугу. И не только ему, но также и читателю, для которого часто лучшее место, объясненное таким образом, сделается, может быть, и понятнее, но потеряет уже свою прежнюю поэтическую силу.

Такова именно ошибочная целеустремленность одного знаменитого английского труда, а именно «Полиметиса» Спенса.<sup>44</sup> Автор обнаружил в нем большие познания в области классического искусства и весьма близкое зна-



у Овидия, где утомленный Кефал взывает к освежающему воздуху:

«Аура... приди же...

Меня утоли и в грудь, благодатная, влейся!» —

а Прокрида принимает слово «Аура» (воздух) за имя своей соперницы, даже это место у Овидия кажется мне более понятным, когда я вижу из произведений искусства у древних, что они действительно олицетворяли дуновение ветерка и поклонялись, под именем Ауры, некоторым сиффам женского рода.<sup>47</sup> Я сознаюсь также, что когда Ювенал сравнивает знатного бездельника с колонной в честь Гермеса, вряд ли можно найти смысл сравнения, не видев такой колонны и не зная, что это был грубый столб, на котором помещалась лишь голова бога, а порой и его туловище, то есть существо без рук и без ног, что возбуждало представление о безделии.<sup>48</sup> Толкованиями этого рода нельзя пренебрегать, хотя бы они даже были не всегда необходимы и не всегда удовлетворительны. Поэт имел перед собою произведение искусства как самостоятельную вещь, а не как предмет подражания, или же и художник и поэт имели одни и те же общепри-

нятые представления, вследствие чего и обнаружилось то сходство в их изображениях, какое дает нам право говорить об общности этих представлений.

Но когда Тибулл изображает Аполлона, каким он представился ему в сновидении (прекраснейший юноша с челом, украшенным благородным лавром; сирийскими благовониями веет от его золотистых волос, вьющихся по длинной шее; блестящая белизна и пурпур разлиты по всему его телу, как по нежным щекам новобрачной, готовой соединиться со своим возлюбленным), то почему черты Аполлона должны быть заимствованы из знаменитых древних картин? Новобрачная Этиона, известная своей стыдливостью, могла быть в Риме, могла быть скопирована несколько тысяч раз, но разве от этого самая стыдливость совсем исчезла в мире? И разве с тех пор, как живописец увидел ее, ни один поэт не мог ее видеть иначе, как в изображении живописца? <sup>49</sup> Или когда другой поэт изображает Вулкана утомленным, а его разгоряченное перед горном лицо красным и пылающим, то неужели он должен был лишь из картины какого-либо

древнего живописца узнать, что работа утомляет, а жар делает лицо красным? <sup>50</sup> Или когда Лукреций, описывая смену времен года, верно изображал всю последовательность перемен, связанных с ними в воздухе и на земле, то неужели свое изображение он мог дать только на основании процессий, во время которых носили статуи времен года? Но ведь Лукреций не был эфемеридой, которая жила меньше года и не могла узнать на собственном опыте последовательность времен. Неужели только по этим статуям мог он научиться старинному поэтическому приему олицетворения всех отвлеченных понятий подобного рода. <sup>51</sup> Или Вергилиев «Аракс, мостов не терпящий», это превосходное поэтическое изображение реки, вышедшей из берегов, которая разрушает перекинутые через нее мосты, не теряет ли оно всей своей красоты, если поэт намекает при этом на художественное произведение, на котором бог реки представлен действительно ломающим мосты? <sup>52</sup> Зачем нам нужны подобные толкования, которые в самых ясных местах вытесняют поэта, чтобы выдвинуть на передний план мысль художника?

Остается пожалеть, что такая полезная книга, какую могла бы быть книга Спенса, вследствие этого бестактного стремления к подмене самостоятельной фантазии древних поэтов знакомством с чужими образами производит отталкивающее впечатление и наносит классическим писателям больше вреда, чем самое водянистое толкование пустейших буквоедов. Еще более сожалею я, что предшественником Спенса в этом отношении был сам Аддисон, который, увлекаясь похвальным стремлением превратить знакомство с классическими писателями в средство толкования произведений древности, так мало умел отличать случаи, где подражание художнику достойно и где оно унижает поэта.<sup>53</sup>

## VIII



сходстве, которое имеют между собою живопись и поэзия, Спенс высказывает самые странные мысли; он полагает, что оба искусства были так тесно связаны у древних, что шли постоянно рука об руку и что поэт никогда не терял из виду живописца,

так же как и живописец поэта. О том, что поэзия есть искусство более широкое, что ей доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи, что она часто может иметь основания предпочитать неживописные красоты живописным, — обо всем этом он, повидимому, совсем не думал, и потому малейшая разница, замеченная им между древними художниками и поэтами, чрезвычайно затрудняет его и заставляет прибегать к удивительнейшим изворотам.

Древние поэты наделяют Вакха большей частью рогами. Удивительно, замечает по этому поводу Спенс, что эти рога так редко можно видеть на его статуях.<sup>54</sup> Он приписывает это обстоятельство то одной, то другой причине: то невежеству антиквариев, то незначительной величине рогов, которые могли быть закрыты листьями винограда или плюща — постоянным головным убором этого бога; одним словом, он вертится около настоящей причины, не находя ее. А дело в том, что рога Вакха не были естественными рогами, как, например, у фавнов и сатиров. Они были просто украшением, которое он мог снимать и надевать,

«...Когда без рогов ты приходишь,  
Девичий лик у тебя», —

говорится в торжественном обращении к Вакху у Овидия.<sup>55</sup> Отсюда, стало быть, следует, что Вакх мог являться и без рогов и действительно таким и являлся, когда хотел предстать в своей женственной красоте. В этом виде и изображали его художники, и потому они должны были избегать всех неприятных придатков, портивших впечатление. Но именно таким придатком были рога, прикрепленные к диадеме, как это можно видеть на одной голове в королевском кабинете в Берлине.<sup>56</sup> Таким же лишним придатком была и самая диадема, закрывавшая прекрасный лоб, и потому она столь же редко появляется на статуях Вакха, как и его рога, хотя поэты часто и украшают его диадемой, как ее изобретателя. Для поэта диадема и рога служили тонкими намеками на поступки и характер бога; художникам же они лишь мешали показать высшую красоту; если Вакх, как я полагаю, потому именно и носил прозвание двуликий, что мог являться как страшным, так и прекрасным, то естественно, что художники охотнее избирали тот из его

ликов, который больше соответствовал назначению их искусства.

Минерва и Юнона у римских поэтов часто предстают мечущими гром. Почему же они не таковы на своих изображениях, спрашивает Спенс,<sup>57</sup> и отвечает: этот их облик был особым преимуществом двух богинь, причину которого можно было узнать лишь в самофракийских таинствах, но так как художники в древнее время были простыми людьми и потому редко допускались к этим таинствам, то, конечно, они ничего и не знали об этом, а не зная, не могли и изображать. На это я мог бы со своей стороны предложить Спенсу несколько вопросов: думает ли он, что эти простые люди работали по собственному побуждению или по заказу более знатных людей, которые могли быть посвящены в эти таинства? Неужели и у греков художники занимали столь низкое положение? Были ли художники у римлян большей частью урожденные греки, и т. д.

Стаций и Валерий Флакк изображают разгневанную Венеру в таком страшном виде, что в эту минуту ее скорее можно было бы принять за фурию, чем за богиню любви.

Спенс тщетно отыскивает такую Венеру в древних художественных произведениях. Какой вывод делает он из этого? Что поэту позволительно больше, чем ваятелю и живописцу? Именно такое заключение и следовало ему сделать, но он уже принял раз навсегда за правило, что в поэтическом описании хорошо только то, что так же хорошо может быть представлено в живописи и ваянии.<sup>58</sup> Следовательно, поэты сделали ошибку. «Стаций и Валерий относятся к той эпохе, когда римская поэзия находилась уже в упадке. И здесь они обнаружили свой испорченный вкус и свое безрассудство. У поэтов лучшего времени не встретишь подобных ошибок против живописного выражения».<sup>59</sup>

Нельзя не сознаться, что это суждение не обнаруживает особой проницательности. Я не буду защищать на этот раз ни Валерия, ни Стация и ограничусь одним общим замечанием. Боги и вообще божественные существа, как они изображаются художниками, не совсем те, какие нужны поэту. У художника они являются олицетворением отвлеченных понятий, которые должны обладать постоянными

характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать. У поэта же они действительно живые существа, которые, кроме основных своих черт, обладают и другими свойствами и страстями, заслоняющими при соответственных обстоятельствах основные черты. Венера для ваятеля есть только любовь, и потому он должен стараться придать ей всю ту стыдливую, скромную красоту, всю нежную прелесть, какие восхищают нас в любимых существах и какие мы связываем с представлением о богине любви. Малейшее отклонение от этого идеала лишает нас возможности узнать изображение богини. Красота, но более величавая, чем стыдливая, свойственна уже не Венере, а Юноне. Прелесть, но более властная и мужественная, чем нежная, свойственна уже образу Минервы, а не Венеры. Поэтому-то гневная Венера, Венера, волнуемая мезтью и яростью, представляется художнику чистым противоречием, ибо любви, как любви, не свойственны ни гнев, ни мщение. Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свои собственные индивидуальные

черты и, следовательно, способная поддаваться как отталкивающим, так и привлекательным страстям. Что же удивительного, если она у поэта пылает гневом и яростью, особенно когда причина этого гнева — оскорбленная любовь?

Правда, что и художник в произведениях большого масштаба может, так же как и поэт, представить Венеру или другое божество не с одной только характерной чертой, а как подлинное, живое существо. Но тогда действия ее не должны по крайней мере противоречить этой основной черте ее, хотя бы они и не вытекали из нее прямо. Венера вручает своему сыну божественное оружие; это действие может быть представлено художником точно так же, как и поэтом. Ничто не мешает ему здесь придать Венере всю красоту и прелесть, свойственные ей как богине любви; он этим достигает даже более яркого изображения. Но когда Венера, горя желанием отомстить лемносцам, проявившим к ней неуважение, показывается в преувеличенно диком виде, с лицом, искаженным гневом, с растрепанными волосами, и, схватив смоляной факел, заворачивается

в черный покров и уносится на мрачном облаке, — такой момент не годится для художника, ибо он не может в эту минуту сохранить за богиней любви ни одного ее обычного признака. Но, с другой стороны, такое мгновение драгоценно для поэта, ибо он имеет возможность изобразить и иной момент — когда Венера является совершенной богиней любви — в такой близкой связи с первым, что мы даже и в образе фурии не потеряем из виду Венеру. Это и делает Флакк:

...и, разъярясь, не хочет больше казаться  
Благостной; обруч витой позабыв, распустила потоки  
Кос светозарных своих великая в гневѣ богиня;  
Пятна пошли по щекам; схватила факел шипящий,  
В черной одежде своей подобная девам стигийским.<sup>60</sup>

Это же делает Стаций:

Древний Пафос она и сто алтарей покидает,  
Косы и лик изменив; говорят, распустила свой пояс  
Брачный, услав далеко от себя голубей идалийских.  
Не утаила молва, что во мраке полночном богиня  
В сонме адских сестер от дома к дому летала,  
Пламя иное неся и более грозные стрелы,  
Чтобы по всем тайникам жилищ рассыпать ядовитых  
Гадов и все очаги цепенящим окутывать страхом.<sup>61</sup>

Позволительно сказать, что только поэт может изображать отрицательные черты и путем смешения этих отрицательных черт с положи-

тельными соединять два явления в одно. Венера у Стация и Валерия уже не нежная, стыдливая Венера, с волосами, скрепленными золотой булавкой, не Венера, облаченная в легкую лазурную ткань, а Венера без пояса, горящая не пламенем любви, а иным огнем, Венера, вооруженная большими стрелами и окруженная похожими на нее фуриями. Но если художник принужден отказаться от подобного приема, должен ли также избегать его и поэт? Если живопись хочет быть сестрой поэзии, то пусть она по крайней мере будет сестрою независтливой и пусть младшая сестра не отказывает старшей в уборах, какие не надевает сама.



## IX



Если в некоторых отдельных случаях хотят сравнивать между собой живописца и поэта, то прежде всего нужно рассмотреть, были ли тот и другой совершенно свободны в своей деятельности и не мешало ли им какое-нибудь внешнее давление стремиться к высшей цели их искусства.

Таким внешним принуждением для древнего художника была часто религия. Произведение его, предназначенное для почитания и поклонения, не всегда могло быть столь совершенно, как если бы он работал с исключительной целью доставить наслаждение зрителю. Суеверие перегружало богов символическими атрибутами, и прекраснейшие из них не всегда почитались в прекрасном образе.

Вакх в своем лемносском храме, из которого благочестивая Ипсипила спасла под видом бога своего отца,<sup>62</sup> представлен с рогами, и таким он был, конечно, во всех своих храмах, ибо рога являлись символом, служившим для его обозначения. Лишь свободный художник, делавший своего Вакха не для какого-нибудь храма, опускал эту эмблему, и если мы среди дошедших до нас статуй Вакха не видим ни одной с рогами,<sup>63</sup> то это скорее может служить доказательством, что то не были освященные статуи, которым поклонялись. К тому же в высшей степени вероятно, что эти последние подвергались преимущественно преследованию и разрушению со стороны ревностных сторонников новой веры в первые века христиан-

ства, когда оставались кое-где лишь статуи, не оскверненные религиозным поклонением.

Но так как при раскопках попадаются статуи того и другого рода, то я бы хотел, чтобы название художественных произведений прилагались лишь к тем из них, в которых художник является истинным художником и в которых красота была первой и последней его целью. Все прочее, где явно замечаются следы культовых условностей, не заслуживает этого названия, ибо искусство работало здесь не самостоятельно, а являлось лишь вспомогательным средством религии, которая, придавая своим божествам чувственный образ, имела в виду более их культовое значение, чем красоту. Этим, однако, я не хочу сказать, что религия не находила иногда этой значимости в самой красоте или что она, уступая требованиям искусства и утонченному вкусу времени, не оставляла иногда в своих изображениях так мало религиозного, что в них, казалось, господствовала одна лишь красота.

Если не делать этого различия, то знаток и антикварий будут в постоянном разладе, ибо они не поймут друг друга. Если знаток, основыв-

ваясь на своем взгляде на значение искусства, станет утверждать, что того или иного никогда бы не сделал древний художник, как художник, то есть добровольно, то антикварий расширит это положение в том смысле, что ни религия, ни какая-либо другая область, лежащая вне искусства, не могут допустить в свои пределы художника, являющегося просто ремесленником. И, достав первую попавшуюся фигуру из груды древностей, он будет видеть в ней явное опровержение мнения знатока, который просто-душно, хотя и к великому огорчению ученых, предал было ее заслуженному забвению.<sup>64</sup>

Можно, наоборот, представить себе в преувеличенном виде и влияние религии на искусство. Спенс представляет собою любопытный пример такого заблуждения. Он нашел у Овидия, что в храме Весты не было ее изображения, и этого показалось ему достаточно, чтобы заключить, будто вообще не существовало статуй этой богини и будто все, что до сих пор считалось ее изображением, было только изображением весталок.<sup>65</sup> Удивительный вывод! Неужели существо, которое поэты наделили определенными чертами, сделав его дочерью

Сатурна и Опсы, которому грозила опасность подвергнуться оскорблениям Приапа и о котором было сложено много и других сказаний, не могло уже быть олицетворено художником по-своему только потому, что в одном храме это существо почиталось лишь в символическом образе огня? Говорю — в одном храме, ибо Спенс впадает здесь в другую ошибку, прилагая то, что сказано Овидием об одном храме Весты, именно римском,<sup>66</sup> ко всем без различия храмам этой богини и вообще к поклонению ей. Но поклонение Весте было не везде таково, как в римском храме: даже в самой Италии оно было не таким до построения этого храма Нумою. Нума не хотел, чтобы божества изображались в виде человека или в образе животного, и поправка, введенная им в поклонение Весте, состояла, несомненно, в том, что он удалил из храма всякие ее изображения. Сам Овидий рассказывает, что до времен Нумы в храме Весты находились ее статуи, которые, когда жрица Сильвия сделалась матерью, закрыли от стыда лицо свое девственными руками.<sup>67</sup> То обстоятельство, что в храмах этой богини, находящихся в римских про-

винциях, поклонение ей отличалось от установленного Нумою, доказывается различными древними надписями, где упоминается жрец Весты.<sup>68</sup> В Коринфе был также храм Весты, без всяких статуй, с простым алтарем, на котором и приносились жертвы богине.<sup>69</sup> Но следует ли из этого то, что у греков совсем не было статуй Весты? Известно, что в Афинах находилась такая статуя — в Пританее, рядом со статуей мира.<sup>70</sup> Яссеяне хвалились, что на их статуе Весты, стоявшую под открытым небом, никогда не падает ни снег, ни дождь.<sup>71</sup> Плиний упоминает об одной статуе сидящей Весты работы Скопаса, которая в его время находилась в Сервилианских садах в Риме.<sup>72</sup> Если даже допустить, что нам теперь трудно отличить простую весталку от самой Весты, следует ли из этого, что древние также не могли и не хотели различать их? Известные атрибуты прямо указывают на это различие. Скипетр, факел приличны только в руках богини. Тимпан, который дает ей Кодин, подходит ей разве лишь как богине земли; в противном случае сам Кодин не понимал хорошо то, что видел.<sup>73</sup>

## Х



тметим еще одно недоумение Спенса, ясно показывающее, как мало вообще он думал о границах между поэзией и живописью.

«Касаясь муз вообще, — говорит он, — приходится удивляться, что поэты так скупы в их описании, гораздо скупер, нежели можно было ожидать по отношению к столь близким им богиням». <sup>74</sup>

Но это то же самое, что удивляться поэтам, почему они, говоря о музах, не пользуются немым языком живописи. Урания для поэта есть муза астрономии; по ее имени, по ее занятиям узнаем мы о ее обязанностях. Для того, чтобы изобразить то же самое, художник должен представить ее с указкой, обращенной к небесному глобусу; эта указка, этот небесный глобус, наконец ее положение — буквы, из которых он заставляет нас складывать ее имя. Но когда поэт хочет сказать, что Урания задолго предвидела по звездам его смерть, —

Жребий его давно уж Урании звезды открыли... <sup>75</sup> —

почему должен он, следуя живописцу, прибавить: «Урании с указкой в руках, имеющей перед собой небесную сферу»? Не все ли это равно, как если бы человек, способный говорить громко, вздумал употреблять знаки, выдуманные немymi в турецких сералях для общения друг с другом.

Такое же недоумение Спенс обнаруживает еще раз по поводу тех божеств, которые управляли — по представлению древних — добрыми делами и человеческой жизнью.<sup>76</sup> «Достоинo замечания, — говорит он, — что римские поэты о лучших из этих божеств говорят значительно меньше, нежели следовало бы ожидать. Художники в этом отношении щедрее, и кто хочет знать, какой вид имели божества, должен обратиться к монетам римских императоров.<sup>77</sup> Поэты, правда, говорят довольно часто об этих существах как о живых лицах; но вообще о их атрибутах, одежде и внешнем виде они рассказывают очень мало».

Когда поэт олицетворяет отвлеченные идеи, он уже достаточно характеризует их именем и действиями.

У художника этих средств нет. Поэтому он должен наделять свои олицетворенные абстракции символическими знаками, которые бы давали возможность их распознавать. Эти знаки, имея в данном случае особенное значение, превращают абстракции в аллегии.

Женская фигура с уздой в руке (олицетворение Умеренности) или другая, прислоненная к колонне (олицетворение Постоянства), представляют в изобразительном искусстве аллегорические существа. Между тем умеренность и постоянство являются для поэта не аллегорическими существами, а олицетворенными абстракциями.

Символы такого рода художник изобрел по необходимости. Ибо ничем иным он не может дать понять, что значит та или иная фигура. К чему навязывать поэту те средства, пользоваться которыми художника заставляет необходимость?

То, что так изумляет Спенса, следовало бы предписать поэтам в качестве постоянного правила. Они не должны считать обогащением для себя пользование теми средствами, которыми художники пользуются по необходимости.

Средства, изобретенные живописью, чтобы не отстать от поэзии, не должны им казаться совершенством, которому следовало бы завидовать. Художник, украшая простую фигуру символическими знаками, превращает ее в высшее существо. Если же поэт прибегает к этого рода украшениям, то он высшее существо превращает в простую куклу.

Насколько строго древние исполняли это правило, настолько умышленное нарушение его стало любимым пороком новейших поэтов. Все вымышленные ими существа ходят в масках, и те поэты, кто наиболее искусен в этих маскарадах, обыкновенно менее всего пригодны к настоящему делу, а именно к тому, чтобы заставить своих героев действовать и этими действиями характеризовать их.

Впрочем, между атрибутами, которыми художники пользуются для конкретизации отвлеченных идей, есть и такие, которые особенно пригодны для поэтического употребления и достойны его. Я разумею атрибуты, не заключающие в себе собственно ничего аллегорического, на которые можно смотреть как на орудие, действительно употреблявшееся или пригод-

ное к употреблению в том случае, если бы существа, которым они придаются, действовали как живые лица. Узда в руках Умеренности или колонна, к которой прислонено Постоянство, — аллегии, и, следовательно, поэту они не нужны. Весы в руках Правосудия уже менее аллегоричны, ибо правильное употребление весов есть действительно дело правосудия. Лира же или флейта в руках музыки, копье в руках Марса, молоток и клещи в руках Вулкана уже совсем не знаки: это просто инструменты, без которых эти существа не могли бы совершать приписываемых им действий. К этому роду принадлежат атрибуты, которые иногда вводятся в описания древними поэтами и которые в отличие от аллегорических я бы назвал поэтическими. Последние означают самую вещь, первые же — лишь нечто похожее на нее.<sup>78</sup>



## XI



граф Кэйлюс принадлежит, повидимому, к числу тех, кто требует, чтобы поэт наделял свои вымышленные существа украшающими аллегорическими атрибутами.<sup>79</sup>

Такие требования показывают только то, что граф понимал больше в живописи, чем в поэзии.

Но самое сочинение его, где выставлено это требование, вызвало у меня весьма важные соображения, наиболее существенные из которых я здесь и приведу.

Художник, по мнению графа, должен ближе ознакомиться с важнейшим поэтом-живописцем, с олицетворением самой природы — с Гомером. Он показывает, какой богатый, еще незатронутый материал представляет для художника изображенная великим греком история, и говорит, что художник добился бы тем большего, чем точнее придерживался бы он самых мельчайших подробностей, замеченных поэтом.

В этом совете смешано разграниченное нами выше двоякое значение подражания. Живописец, по мнению графа Кэйлюса, не только должен подражать тому же, чему подражал поэт, но и подражать теми же приемами: поэт должен служить ему образцом, не только как рассказчик, но именно как поэт.

Однако если этот второй вид подражания так унизителен для поэта, почему не быть ему

таким же и для художника? Если бы до Гомера существовал такой ряд картин, какой называет Кэйлюс, и мы бы знали, что поэт только описал в своем произведении эти картины, то не уменьшилось ли бы значительно наше восхищение ими? Отчего же, с другой стороны, происходит так, что уважение наше к художнику нисколько не уменьшается, хотя бы он не сделал ничего больше, как перевоплотил слова поэта в краски и фигуры?

Причина эта, кажется, такова. У художника исполнение представляется нам делом более трудным, чем замысел; у поэта же, наоборот, замысел кажется нам более трудным, чем исполнение. Если бы Вергилий заимствовал уже из готовой группы мысль представить Лаокоона, обвитого змеями вместе с детьми, он лишился бы в наших глазах своей важнейшей и труднейшей заслуги и за ним осталась бы лишь меньшая. Ибо гораздо важнее представить себе сначала эту картину в воображении, нежели выразить ее потом в словах. Наоборот, если художник взял это расположение фигур у поэта, за ним бы оставалась еще значительная заслуга, хотя бы замысел и не принадле-

жал ему. Ибо выразить что-либо в мраморе бесконечно труднее, нежели выразить в слове, и потому мы всегда готовы простить художнику некоторые недостатки в замысле, поскольку находим у него достоинства в исполнении.

Есть даже случаи, когда большей заслугой художника является подражание природе на основе созданий поэтов, нежели самостоятельное подражание ей. Живописец, изображающий прекрасный ландшафт по описанию Томсона, делает больше того, кто списывает его прямо с природы. Последний имеет оригинал перед глазами. Первый должен сначала так напечатать воображение, чтобы этот оригинал показался ему живым. Один создает нечто прекрасное по живым, чувственным представлениям, другой — по слабым и зыбким представлениям, возбуждаемым произвольными знаками.

Однако как ни естественна наша готовность простить художнику несамостоятельность замысла, столь же естественно такое снисхождение должно было развить в нем и равнодушие к этой стороне дела. Ибо, видя, что замысел никогда не может быть сильной его стороной и что наибольшей похвалы добивается

он выполнением, он сделался, наконец, совершенно равнодушным к тому, стар или нов его замысел, был ли он использован один или много раз, принадлежит ли он ему или кому-нибудь другому. Он замкнулся в тесном кругу немногих, уже привычных ему и публике тем и направил всю свою изобретательность только на изменения уже известного, на создание новых сочетаний из старого. Таково именно то представление, которое учебники живописи связывают со словом «замысел». Ибо хотя они разделяют замыслы на живописные и поэтические, но даже и поэтические замыслы не ставят себе у них задачей нахождение самой темы, а имеют в виду расположение или выразительность.<sup>80</sup> Поэтический замысел касается у них не целого, а лишь отдельных частей и их положения; он представляет замысел того низшего типа, какой рекомендовал Гораций трагическому поэту:

...Лучше ты илионскую песнь перекладывай  
в действо, чем первым  
То на подмостки вводить, что совсем неизвестно  
и ново.<sup>81</sup>

Гораций рекомендовал это, но не предписывал; рекомендовал как более легкое и удоб-

ное для него, но не предписывал как лучшее и благороднейшее само по себе.

Действительно, поэт, обрабатывающий всем известную историю и всем известный характер, обладает большими преимуществами. Он может опустить сотни холодных мелочей, которые в другом случае были бы необходимы для понимания целого; а чем скорее поймут его слушатели, тем скорее возбудит он их интерес. Таким же преимуществом обладает живописец, когда его замысел не совсем нам чужд, когда мы с первого взгляда понимаем план или идею всего произведения, когда мы не только видим, как говорят его герои, но и слышим, что они говорят. Вся сила впечатления зависит от первого взгляда, и если при этом первом взгляде от нас требуются утомительные соображения и догадки, то наша заинтересованность ослабляется. Желая выместить нашу неудовлетворенность на непонятном для нас художнике, мы восстаем против его средств выразительности, и горе ему, если он пожертвовал для них красотой! Мы не находим тогда ничего, что бы нас привлекало в картине и заставляло останавливаться перед ней; то, что мы видим, нам

не нравится, а того, что мы должны бы думать, глядя на нее, мы не знаем.

Итак, мы видели, что, во-первых, оригинальность и новизна сюжета далеко не составляют главной задачи художника и что, во-вторых, выбор известного уже сюжета облегчает и усиливает впечатление от его произведения. Если же это справедливо, то, по моему мнению, причину, почему живописец так редко берется за новые сюжеты, нечего искать, как это делает граф Кэйлюс, в невежестве художника и в трудностях техники изобразительных искусств, требующей для овладения ею много времени и внимания. Напротив, мы найдем для этого более глубокое обоснование, и, может быть, то, что нам казалось прежде несправедливым ограничением для искусства и помехой нашему наслаждению, в художнике придется похвалить как мудрую и нам самим необходимую сдержанность. Я не опасаюсь, что в этом случае меня опровергнет опыт. Живописцы будут, конечно, благодарны графу за его доброе пожелание, но едва ли воспользуются им в той мере, как он этого ожидает. Но если бы даже это и произошло, через сто лет понадобился бы

новый Кэйлюс, который бы опять восстановил в памяти художника старые сюжеты и вернул их на то поле, где другие до них пожинали такие лавры. Или, может быть, хотят, чтобы широкая публика была так же учена, как и какой-нибудь книгочей? Чтобы все исторические и легендарные события, которые могут вызвать прекрасную картину, были ей знакомы и близки? Я согласен, что художники сделали бы лучше, если бы со времен Рафаэля выбрали себе настольной книгой Гомера вместо Овидия. Но так как этого не произошло, то позвольте уж публике идти своим путем и не портите ей удовольствия, заставляя ее платить за него слишком дорогой ценой.

Протоген написал мать Аристотеля. Не знаю, сколько заплатил ему за это философ. Но то ли вместо платы, то ли вдобавок к ней он дал ему один совет, который был, конечно, лучше всякой платы, ибо я не могу себе представить, чтобы этот совет был простой лестью. Сознавая необходимость для искусства быть понятным для всех, Аристотель посоветовал Протогену изобразить подвиги Александра, подвиги, о которых тогда говорил целый свет

и относительно которых он мог предполагать, что они останутся памятными и для потомства. Протоген, однако, не был достаточно благоразумен, чтобы последовать этому совету: некая свойственная художникам заносчивость, стремление к странному и неизвестному, говорит Плиний, влекли его к сюжетам совсем иного рода.<sup>82</sup> Он охотнее рисовал историю какого-нибудь Иалиса<sup>83</sup> или какой-нибудь Кидиппы и т. п., картины, о которых теперь даже нельзя и догадаться, что они изображали.



## XII



Гомера встречается два вида существ и действий: видимые и невидимые. Этого различия живопись допустить не может: для нее видимо все, и видимо одинаковым образом.

Поэтому, когда граф Кэйлюс рассматривает в одной непрерывной связи картины видимых и невидимых действий, когда он в картинах смешанного содержания, где изображаются вместе существа обоого рода, не показывает и, вероятно, не может показать, где

должны быть помещены невидимые существа, чтобы их видели только зрители и не видели или по крайней мере не могли видеть лица, действующие в картине, — то естественно, что в целом ряде картин и во многих отдельных картинах должно встретиться много путаного, непонятного и противоречивого.

Этот недостаток, впрочем, можно было бы еще исправить с книгой в руках; хуже здесь то, что при уничтожении в живописи различия между видимыми и невидимыми существами пропали бы и все характерные черты, которые высший тип существ — невидимых — отличают от видимых.

Например, когда боги, несогласные в том, что касается судьбы Трои, схватываются, наконец, друг с другом в рукопашном бою, у поэта<sup>84</sup> весь этот бой происходит невидимо, что дает свободу воображению, позволяет ему расширить поле действия и представить себе богов и их поступки какими угодно значительными и совершенно отличными от обычных поступков людей. Живопись, напротив, должна довольствоваться видимым полем действий, определенные размеры которого будут служить



роев. Теперь спрашивается, какого роста должна быть Минерва, если она бросает в Марса камень подобной величины, камень, который был положен как пограничный знак совокупными усилиями множества людей и притом таких, какие жили в юности Нестора? Если живописец сделает фигуру Минервы пропорциональной величине камня, то все чудесное пропадет: что удивительного, если человек, который в три раза больше, чем я, бросает камень в три раза больше того, какой я могу поднять? Если же рост богини сделать несоответственным поднимаемой ею тяжести, то в картине обнаружится очевидная несоразмерность, неприятное впечатление от которой не будет ослаблено холодным рассуждением, что богиня должна обладать сверхъестественной силой.

Там, где я вижу большое действие, я хочу видеть и большие орудия.

Марс, сброшенный этим огромным камнем, покрывает своим телом семь десятин.

Семь десятин он покрыл, распростершись...

Невозможно, чтобы живописец придал богу такую необыкновенную величину. Если же он

этого не сделает, на земле будет лежать не Марс, не Марс Гомера, а простой воин.<sup>85</sup>

Лонгин говорит, что ему часто кажется, будто Гомер хочет возвысить своих людей до богов и низвести богов до людей. В живописи действительно происходит такое снижение. В ней полностью исчезает все, что у поэта возвышает богов даже над богоподобными людьми. Рост, сила, быстрота, которыми Гомер наделяет своих богов в гораздо большей мере, нежели лучших из своих героев,<sup>86</sup> должны быть даны на картине в пределах обыкновенной человеческой нормы, но тогда Юпитер и Агамемнон, Аполлон и Ахилл, Аякс и Марс сделаются совершенно одинаковыми и распознать их можно будет разве по чисто внешним, условным признакам.

Средством, употребляемым живописью для того, чтобы дать нам понять, что то или другое на картине должно считаться невидимым, является легкое облако, которым это невидимое закрывается от окружающих его на картине лиц. Облако это заимствовано, кажется, у самого Гомера. Ибо когда в смятении битвы один из важнейших героев подвергается опас-

ности, в которой никто не может оказать ему помощи, кроме божества, то у поэта покровительствующее божество облакает обыкновенно героев густым туманом или тьмою и таким образом выводит из битвы. Так Парис спасен был Венерой,<sup>87</sup> Идей — Гефестом,<sup>88</sup> Гектор — Аполлоном.<sup>89</sup> И Кэйлюс никогда не забывает порекомендовать художнику этот туман или это облако для картины подобного рода. Но кто же не видит, что у поэта окружение облаком или тьмою есть только поэтический оборот, заменяющий выражение — «сделаться невидимым». Поэтому мне всегда казались странными попытки овеществить это поэтическое выражение и ввести в картину настоящее облако, за которым герой укрывается, как за ширмой, от своих врагов. Конечно, не такова мысль поэта, и подражать ему в этом — значит выходить за пределы живописи. Облако здесь — чистый иероглиф, простой символический знак, который не делает освобожденного героя действительно невидимым, но как будто хочет сказать зрителю: вы должны представлять себе его невидимым. Облако здесь не лучше тех ярлычков, которые на старых готи-

ческих картинах выходят изо рта изображенных на них лиц.

Правда, Ахилл у Гомера (в то время, когда Аполлон скрывает от него Гектора) ударяет еще три раза копьем в густое облако:

Трижды вонзал его в мрак он глубокий.<sup>90</sup>

Но и это на поэтическом языке не должно означать ничего больше, как необыкновенную ярость Ахилла, который ударяет копьем три раза, прежде чем успеваеt заметить, что врага перед ним уже нет. В действительности никакого облака Ахилл, конечно, не видал, и весь секрет, при помощи которого боги делали героев невидимыми, состоял не в облаке, а в том, что боги быстро уносили их. Но для того, чтобы в то же время показать, как быстро происходило это исчезновение, при котором глаз человеческий не мог уследить за уносимым телом, поэт окружает его сначала облаком; но не потому, что окружающие действительно видели облако вместо уносимого героя, а потому, что одетое облаком мы считаем уже невидимым. К этому нужно прибавить, что поэт употребляет иногда обратный прием и, вместо

того чтобы сделать невидимым уносимого героя, наводит слепоту на окружающих. Так Нептун ослепляет Ахилла, когда спасает от него Энея и в одно мгновение переносит его из центра схватки в тыл.<sup>91</sup> В действительности же зрение Ахилла тускнеет в этом случае в такой же малой мере, в какой в предыдущем случае одеваются облаком уносимые герои, но поэт прибавляет и то и другое лишь затем, чтобы нагляднее изобразить необыкновенную быстроту переноса, которую мы называем исчезновением.

Художники, впрочем, не ограничивались введением гомеровского облака в тех только случаях, где его употребил или мог бы употребить сам Гомер, а именно, когда кто-либо исчезает или делается невидимым. Они стали употреблять его в своих картинах всякий раз, когда что-либо должно быть видимо для зрителя и невидимо для всех или некоторой части действующих лиц. Минерва была видима только одному Ахиллу, когда удержала его от оскорбления Агамемнона. Для изображения этого, по мнению Кэйлюса, нет другого средства, как закрыть Минерву облаком со сто-

роны окружающих. Но это совершенно противоречит духу поэта. Быть невидимым для людей — натуральное состояние богов; для этого не нужно никакого ослепления, никакого мрака; <sup>92</sup> напротив, зрение людей нуждается в некотором просветлении для того, чтобы боги могли сделаться им видимыми. Итак, недостаточно того, что облако у живописцев условный, а не естественный знак; этот условный знак не имеет даже определенной значимости, свойственной подобного рода знакам, ибо живописцы употребляют его и для того, чтобы сделать видимое невидимым, и для превращения невидимого в видимое.



### XIII



редположим, что произведения Гомера совершенно утрачены и что от его «Илиады» и «Одиссеи» не осталось ничего, кроме ряда картин, подобных тем, какие извлек из них Кэйлюс; предположим, наконец, что эти картины исполнены рукою лучших мастеров. Спрашивается: могли ли бы мы по этим кар-

тинам составить себе понятие (подобное тому, какое имеем теперь) не только о поэте вообще, но хотя бы о его живописном таланте?

Сделаем опыт с первой попавшейся картиной, например картиной моровой язвы.<sup>93</sup> Что увидим мы здесь на полотне художника? Трупы, горящие костры, умирающих, которые хлопчут около уже умерших, гневного бога, мечущего стрелы. То, что составляет богатство этой картины, показалось бы скудным у поэта. Ибо если бы мы стали восстанавливать текст Гомера по этой картине, то вот что можно было бы заставить его сказать: «Тогда Аполлон разгневался и стал метать свои стрелы в греческое войско. Много греков умерло, и трупы их были сожжены». Прочтите же теперь самого Гомера:

Быстро с Олимпа вершин устремился он (Аполлон),  
пышущий гневом,  
Лук за плечами неся и колчан, отвсюду закрытый,  
Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали  
В шествии гневного бога; он шествовал, ночи подобный.  
Сев, наконец, пред судами, пернатую быструю мечет;  
Страшный звон издает среброблещущий лук Аполлонов.  
В самом начале на мулов напал он и псов праздно-  
бродных,  
После настиг и народ, смертоносными прыща стрелами,  
Частые трупов костры непрестанно пылали по стану.

Насколько жизнь превосходит картину, настолько поэт здесь выше живописца. Разгневанный, с луком и колчаном сходит Аполлон с вершины Олимпа. Я не только вижу, я слышу, как он идет; каждый шаг сопровождается звоном стрел за плечами разгневанного бога. Он выступает, ночи подобный. И вот он садится против кораблей и спускает первую стрелу — страшно звенит серебряный лук — в мулов и собак. Потом он мечет ядовитые стрелы и в самих людей, и повсюду начинают беспрерывно пылать костры с трупами. Невозможно ни на каком другом языке передать музыку, которая слышится в словах поэта. Точно так же нельзя воссоздать ее и по картине, а между тем это лишь одно из самых незначительных преимуществ поэзии перед живописью. Главнейшее же ее преимущество состоит в том, что поэт при помощи целого ряда картин подводит нас к тому, что составляет сюжет одной определенной картины художника.

Но, может быть, моровая язва не является хорошим сюжетом для живописца? Вот в таком случае другой, более приятный для глаза — совет пирующих богов.<sup>94</sup> Золотой откры-

тый чертог, разнообразные группы прекрасных и величавых существ, которым прислуживает вечно юная Геба с кубком в руках. Какая здесь архитектоника, какая масса света и теней, какие контрасты, какое разнообразие в выражении! Откуда начать смотреть и где остановиться в восхищении! Если уж живописец приводит нас в такой восторг, то во сколько же раз сильнее может сделать это поэт? Я раскрываю его и вижу, что я обманут. Я нахожу четыре хороших строки, которые могли бы служить подписью для картины, сюжетом для нее, но которые сами по себе картины не составляют:

Боги у Зевса-отца, на помосте златом восседая,  
Мирно беседу вели, посреди их цветущая Геба  
Нектар кругом разливала, и, кубки приемля  
Чествуют боги друг друга, с высот на Трою  
златые,  
взирая.

Не хуже этого мог бы рассказать какой-нибудь Аполлоний или даже еще более посредственный поэт, и Гомер оказывается здесь настолько ниже живописца, насколько в другом случае живописец — ниже поэта.

А между тем Кэйлюс не находит во всей четвертой книге «Илиады» ни одной картины,

кроме заключающейся в этих четырех строках. «Как ни богата четвертая книга, — говорит он, — различными призывами к битве, разнообразием и множеством ярких, блестящих характеров, как ни поразительно в ней искусство, с которым поэт рисует толпу, готовую к движению, — для живописца она все-таки совершенно непригодна». Непригодна, мог бы прибавить к этому Кэйлюс, хотя она так богата тем, что называется поэтическими картинами. Ибо поистине этих картин в четвертой книге так много и они отличаются такой завершенностью, как ни в какой другой книге. Что может быть совершеннее и заманчивее картины, когда Пандар, побуждаемый Минервой, прерывает перемирие и пускает стрелу в Менелая? Или приближение греческих воинов? Или изображение схватки? Или подвиг Улисса, когда он мстит за смерть своего Левка?

Но что же следует из того, что многие лучшие картины поэта не представляют совсем сюжета для художника, что, наоборот, художник может заимствовать у него картины там, где картин в точном смысле нет? Какой вывод можно, наконец, сделать из того, что те кар-

тины Гомера, которыми художник не может воспользоваться, были бы у поэта весьма жалкими картинами, если бы он не показал в них ничего сверх того, что художник в состоянии из них заимствовать? Не ясно ли из всего сказанного, что на вопрос, поставленный мною в начале этой главы, надо дать отрицательный ответ, а именно: по картинам, содержание которых навеяно песнями Гомера, нельзя сделать никакого заключения о живописном таланте поэта, как бы ни велико было количество картин и как бы ни хорошо они были сделаны.

#### XIV



Если все это справедливо, если действительно иное поэтическое произведение может быть весьма пригодным для живописца, не будучи само по себе живописно, и, наоборот, другое, весьма живописное само по себе, может представлять очень мало данных для живописца, то отпадает мысль Кэйлюса, который хочет, чтобы пробным камнем для поэта была польза, извлекаемая художником из поэтиче-

ского произведения и чтобы сила поэтического таланта определялась числом картин, которые поэт доставляет живописцу.<sup>95</sup>

Мысль эту, которую можно принять за правило, я не могу обойти молчанием. Мильтон был бы первой невинной жертвой применения этого правила, ибо, как кажется, презрительный отзыв Кэйлюса о Мильтоне объясняется не столько национальным вкусом, сколько вытекает из принятого Кэйлюсом правила. «Утрата зрения, — говорит он, — это, может быть, самое большое сходство, какое есть между Мильтоном и Гомером». Конечно, Мильтон не может наполнить картинных галерей. Но если бы область моего зрения стала бы областью моего внутреннего взора, я согласился бы потерять свое зрение, лишь бы освободиться от такой ограниченности.

«Потерянный рай» — это, без сомнения, первая эпопея после Гомера, хотя она и доставляет живописцу мало картин, — точно так же, как, с другой стороны, описание страстей Христовых не является, конечно, поэмой, хотя в нем нельзя найти и строчки, которая бы не дала повода к живописной их обработке многими

великими художниками. Евангелисты повествуют о событиях сухо и просто, но художник может все-таки пользоваться разнообразными подробностями из их рассказов, хотя в них и нет ни одной искры поэтического гения. Есть события, пригодные для живописи, и есть такие, которые для нее не годятся. Историк может передавать первые так же неживописно, как поэт живописно передает вторые.

Причиной другого понимания является только двусмысленность слова «живописный». Поэтическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для картины художника. Напротив, каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины.<sup>96</sup>



## XV

Опыт показывает, что поэт может довести до такой же степени иллюзии представления и о других предметах, кроме видимых. Таким образом, область его искусства обогащается целым рядом картин, от которых должна отказаться живопись. В оде Драйдена на праздник святой Цецилии много музыкальных картин, недоступных для воспроизведения кистью. Но не буду долго останавливаться на подобных примерах. Окончательный вывод, который можно из них сделать, сводится лишь к тому, что краски — не звуки, а уши — не глаза.

Остановлюсь лучше на зрительных образах, общих поэту и живописцу. Где причина того, что некоторые поэтические образы этого рода не годятся для живописца и, наоборот, многие настоящие картины при обработке их поэтом теряют в значительной мере свою действенность?

Примеры помогут разобраться в этом. Так, изображение Пандара в четвертой книге «Илиады» — одно из самых совершенных, самых обольстительных во всем Гомере. Здесь изображено каждое мгновение, начиная с того,

как Пандар берется за лук, вплоть до полета стрелы, и эти мгновения даны в такой взаимной связи и в то же время так отчетливо, что даже не умеющий обращаться с луком мог бы научиться этому по одному описанию.<sup>97</sup> Пандар берет свой лук, натягивает тетиву, открывает колчан, выбирает новую, хорошо оперенную стрелу, накладывает ее на тетиву и натягивает разом и тетиву и стрелу; тетива доходит до его груди, железный конец стрелы касается лука; огромная дуга лука, заскрипев, растягивается, тетива гудит, стрела срывается и жадно летит к цели.

Пропустить эту превосходную картину Кэйлюс, конечно, не мог. Что же нашел он в ней такого, что не позволило ему рекомендовать ее художникам и заставило предпочесть ей описание совета пирующих богов? И здесь и там даны ведь наглядные действия, а что же нужно живописцу, как не зрительные образы, которыми он мог бы наполнить свое полотно?

Суть, должно быть, в следующем. Хотя оба сюжета, касающиеся изображения наглядных действий, одинаково пригодны для живописи, однако между ними есть весьма важное разли-

чие, состоящее в том, что первая картина дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени; во второй же картине мы имеем тоже видимое, но остановившееся действие, различные моменты которого раскрываются одновременно, один подле другого в пространстве. Но так как живопись должна совершенно отказаться от воспроизведения времени, ибо в ее силах воспроизведение лишь пространственных соотношений, то последовательно развивающиеся действия не могут быть для нее сюжетом, и она должна ограничиться изображением действий, происходящих одно наряду с другим, или просто воспроизведением тел, которые лишь своими положениями заставляют думать о наличии каких-либо действий. Напротив, поэзия...



## XVI



о я хочу попытаться объяснить предмет из его первопричин.

Я рассуждаю так: если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительно-

сти употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, — то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о скупости в описаниях материальных предметов.

Но я бы слишком доверился этой сухой цепи умозаключений, если бы не нашел в самом Гомере полного их оправдания или, вернее, если бы сам Гомер не навел меня на них. Только по ним и можно вполне понять все величие творческой манеры греческого поэта, и только они могут выставить в настоящем свете противоположные приемы многих новейших поэтов, которые вступают в борьбу с живописцами там, где живописцы неизбежно должны остаться победителями.

Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной* чертой. Что же удивительного,

если живописец видит мало или совсем не видит для себя дела там, где живописует Гомер? Что удивительного, если широкое поле деятельности раскрывается перед ним лишь в тех случаях, где, по ходу рассказа, является множество прекрасных фигур, в прекрасных позах, наконец в обстановке, благоприятной для живописи, хотя бы сам поэт чрезвычайно мало заботился об изображении этих фигур, этих поз, этой обстановки? Пусть пересмотрят одну за другой все картины, приведенные Кэйлюсом из Гомера: каждая может послужить доказательством моего положения.

Но здесь я оставляю графа, который хочет сделать пробным камнем для поэта палитру живописца, и перехожу к ближайшему рассмотрению творческой манеры Гомера.

Для характеристики каждой вещи, как я сказал, Гомер употребляет лишь *одну* черту. Корабль для него — или черный корабль, или полый корабль, или быстрый корабль, или — самое большее — хорошо оснащенный черный корабль. В дальнейшее описание корабля Гомер не входит. Напротив, самое плавание, отплытие, причаливание корабля составляют

у него предмет подробного изображения, изображения, из которого живописец должен был бы сделать пять, шесть или более отдельных картин, если бы захотел перенести на свое полотно это изображение.

Если же особые обстоятельства и заставляют иногда Гомера останавливать более длительно наше внимание на каком-нибудь материальном предмете, то из этого еще не получается картины, которую живописец мог бы воспроизвести своей кистью; напротив, при помощи бесчисленных приемов он умеет разбить изображение этого предмета на целый ряд моментов, в каждом из которых предмет является в новом виде, между тем как живописец должен дожидаться последнего из этих моментов, чтобы показать уже в законченном виде то, возникновение чего мы видели у поэта. Так, например, если Гомер хочет показать нам колесницу Юноны, он заставляет Гебу составлять эту колесницу по частям на наших глазах. Мы видим колеса, оси, кузов, дышла и упряжь не в собранном виде, а по мере того как Геба собирает их. Одни лишь колеса поэт описывает в несколько приемов и последовательно указы-

вают нам на восемь медных спиц, на золотые ободья, медные шины, серебряные ступицы — на каждую часть порознь. Можно бы сказать, что так как колесо не одно, то и в описании на них употреблено столько же времени, сколько потребовалось бы в действительности на соби- рание нескольких колес сравнительно с соби- ранием одного колеса:

Геба ж с боков колесницы набросила гнутые круги  
Медных колес осьмиспичных, на оси железной

ходящих;

Ободы их золотые, нетленные, сверху которых  
Медные шины положены плотные, диво для взора.

Ступицы их, серебром окруженные, окрест сияли;

Кузов блестящими пышно сребром и золотом

ремнями

Был прикреплен, и на нем выдвигались дугою две

скобы;

Дышло серебряное из него выходило; на оном

Геба золотое, прекрасное вяжет ярмо, продевает

Пышную упряжь золотую...<sup>98</sup>

Хочет ли Гомер рассказать, как одет был Агамемнон, он заставляет его надевать на наших глазах одну за другою части убора: мягкий хитон, широкий плащ, красивые сандалии, меч. Лишь одевшись, царь берет уже скипетр. Мы видим одежду, в то время как поэт изображает процесс самого одевания. Другой же

изобразил бы до последней складочки одежду, но мы бы не видели никакого действия.<sup>99</sup>

...воссел он и мягким оделся хитоном,  
Новым, прекрасным, и сверху набросил широкую  
К белым ногам привязал прекрасного вида ризу;  
Через плечо перекинул блистательный меч сандалях;  
В руку же взявши отцовский, вовеки не гибнущий, среброгвоздный,  
С ним отошел... скипетр,

А как поступает Гомер, когда нужно, чтобы об этом скипетре, который здесь просто именуется отцовским бессмертным скипетром, так же как подобный скипетр в другом месте называется только скипетром, обитым золотыми гвоздями, — когда нужно, повторяю, дать об этом знаменитом скипетре более полное и более ясное представление? Изображает ли он нам, кроме золотых гвоздей, также самое дерево или резную головку скипетра? Нет. Он поступил бы так, если бы его описание предназначалось для геральдики, с тем чтобы впоследствии по этому описанию можно было сделать другой, совершенно такой же скипетр. А между тем я уверен, что многие из новейших

поэтов дали бы именно такое описание царских атрибутов в простодушной уверенности, что они действительно сумели создать живописное изображение, если художник может рисовать с их слов. Но какое дело Гомеру до того, насколько он превзошел художника? И вот вместо изображения скипетра он рассказывает нам его историю. Сначала мы видим его в мастерской Вулкана; потом он блестит в руках Юпитера, далее он является знаком достоинства Меркурия; затем он служит начальственным жезлом в руках воинственного Пелопса, пастушеским посохом у миролюбивого Атрея и т. д.

...с царственным скиптром в руках, олимпийца  
Гефеста созданием:  
Скиптр сей Гефест даровал молньеносному Зевсу  
Кронида;  
Зевс передал возвестителю Гермесу, аргобийце;  
Гермес вручил укротителю коней Пелопсу-герою;  
Конник Пелопс передал властелину народов  
Атрею;  
Сей, умирая, стадами богатому предал Тиесту,  
И Тиест, наконец, Агамемнону в роды оставил,  
С властью над тьмой островов и над Аргосом,  
царством пространном.<sup>100</sup>

Таким образом я знакомлюсь, наконец, с этим скипетром лучше, нежели если бы поэт положил его перед моими глазами или сам

Вулкан вручил бы мне его. Мне нисколько не показалось бы странным, если бы какой-либо из древних толкователей Гомера стал восхищаться этим местом, находя в нем превосходнейшую аллегорию происхождения, развития, утверждения и наследования царской власти у людей. Я бы, конечно, улыбнулся, когда прочел бы, что Вулкан, сделавший скипетр, будучи олицетворением огня, — того, что наиболее необходимо для человеческого существования, — должен вообще означать здесь стремление к удовлетворению необходимых потребностей, которое заставило первых людей подчиниться власти одного человека; что этот первый царь (Зевс Кронид) был сыном Времени, почтенным старцем, желавшим разделить свою власть или совсем передать ее некоему красноречивому, умному человеку — Меркурию (Гермесу-аргубийце); что мудрый оратор передал свою власть храбрейшему воину (Пелопсу-герою), когда молодому государству угрожали внешние враги; что храбрый военачальник, усмирив врагов и укрепив государство, отдал его в руки сыну, который, как миролюбивый правитель, как благодетельный «пастырь своих народов»

(Атрей), дал им благосостояние и изобилие и после смерти своей предоставил возможность богатейшему из своих родственников (стадами богатому Тиесту) присвоить — посредством подарков и подкупов — власть, которая прежде давалась лишь как знак особого доверия и считалась скорее обузой, чем достоинством; что, наконец, этот последний утвердил навсегда власть в своем роде, как бы купив себе это право. Я бы, конечно, улыбнулся при таком толковании, но тем не менее невольно усилилось бы мое уважение к поэту, у которого так много можно найти.

Но все это находится вне моего плана, ибо я рассматриваю сейчас историю скипетра только как художественный прием, давший поэту возможность остановить наше внимание на одном предмете, не пускаясь в холодное описание его частей. Точно так же, когда Ахилл клянется своим скипетром отомстить за оскорбление, нанесенное ему Агамемноном, Гомер рассказывает нам историю и этого скипетра. Мы видим сначала, как он зеленеет на горах; затем — как железо отделяет его от ствола, срезает листья и кору и делает его пригод-

ным для того, чтобы служить вождям народа в качестве знака их божественного достоинства.

Скипетром сим я клянуся, который ни листьев,  
ни ветвей  
Вновь не испустит, однажды оставив свой корень  
на холмах,  
Вновь не прозябнет: на нем изощренная медь обнажила  
Листья и кору, — и ныне который ахейские мужи  
Носят в руках — судии, уставов Зевесовых стражи, —  
Скиптр сей тебе пред ахейцами будет великою  
клятвой... 101

В этих двух описаниях Гомер, конечно, не имел в виду изобразить два жезла, различных по материалу и по форме, но он воспользовался превосходным случаем дать наглядное представление о различии властей, символом которых эти жезлы были. Один — работы Вулкана, другой — срезанный в горах неизвестной рукой; один — древнее достояние благородного рода, другой — сделанный для первого встречного; один — простираемый монархом над многими островами и целым Аргосом, другой — принадлежащий одному из греков, человеку, которому вместе со многими вверена охрана закона. Таково было и в действительности расстояние, отделявшее Агамемнона от Ахилла, расстояние,

наличие которого не мог не признать даже и сам Ахилл, как ни был он ослеплен гневом.

Не только там, однако, где Гомер связывает со своими описаниями особые намерения, но даже и в тех случаях, где дело идет просто об известной картине, он искусно развивает эту картину при помощи какого-нибудь повествования, и, таким образом, части определенного предмета, которые мы привыкли видеть в действительности соединенными вместе, одна подле другой, столь же естественно в его рассказе представляются нашему воображению последовательно, одна за другой, и картина слагается по мере рассказа. Так, например, он хочет изобразить нам лук Пандара: лук из рога, определенной величины, гладко отполированный и покрытый с обоих концов золотом. Что же делает он? Перечисляет ли он свойства лука одно за другим? Нисколько: так можно дать понятие о луке, показать его, но не изобразить. Гомер начинает с охоты за серной, из рогов которой сделан лук. Пандар подстерег ее в скалах и убил; рога ее были необыкновенной величины, и поэтому он предназначил их для лука; далее мы видим их уже в отделке:

художник соединяет их, полирует, оббивает. И таким путем, как уже сказано выше, поэт показывает нам постепенное образование того, что у живописца мы могли бы увидеть лишь в готовом виде:

Лук обнажил он лоснистый, рога быстроскачущей серны  
Дикой, которую некогда сам он под сердце уметил,  
С камня готовую прыгнуть: ее ожидавший в засаде,  
В грудь он стрелой угодил и хребтом опрокинул

на камень.

Роги ее от главы на шестнадцать ладоней вздымались.  
Их обработав искусно, сплотил рога дел знаменитый,  
Вылощил ярко весь лук и покрыл его златом

поверхность. <sup>102</sup>

Но я бы никогда не кончил, если бы вздумал выписывать все примеры этого рода. Всякому, кто хорошо знаком с Гомером, они сами придут в голову.



## XVII



о, возразят мне, обозначениями, употребляемыми в поэзии, можно пользоваться не только во временной последовательности, но и произвольно, благодаря чему представляется возможность изображать предметы и со стороны их положения в простран-

стве. У самого Гомера встречаются примеры этого рода, и его описание щита Ахилла может служить самым поразительным доказательством того, как подробно и в то же время поэтично можно изобразить все части какой-нибудь вещи в том именно виде, в каком они встречаются в действительности, то есть в их сочетании в пространстве.

Постараюсь ответить на это двойное возражение. Я называю его двойным потому, что, во-первых, логический вывод имеет силу даже и без примера, а во-вторых, потому, что пример из Гомера представляет для меня значительную важность, хотя бы он и не был подкреплён выводом.

Действительно, так как словесные обозначения — обозначения произвольные, то мы можем посредством их перечислить последовательно все части какого-либо предмета, которые в действительности предстают перед нами в пространстве. Но такое свойство есть только одно из свойств, принадлежащих вообще речи и употребляемым ею обозначениям, из чего еще не следует, чтобы оно было особенно пригодным для нужд поэзии. Поэт заботится не

только о том, чтобы быть понятным, изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове. В этом смысле и раскрывали мы выше понятие поэтической картины. Но поэт должен живописать постоянно. Посмотрим же, насколько годятся для поэтического живописания тела в их пространственных соотношениях.

Каким образом достигаем мы ясного представления о какой-либо вещи, существующей в пространстве? Сначала мы рассматриваем порознь ее части, потом связь этих частей и, наконец, целое. Чувства наши совершают эти различные операции с такой удивительной быстротой, что операции эти сливаются для нас как бы в одну, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себе понятие о целом, которое есть не что иное, как результат представления об отдельных частях

и их взаимной связи. Допустим, что поэт может в самом стройном порядке вести нас от одной части к другой; допустим, что он сумеет с предельной ясностью показать нам связь этих частей, — сколько же времени потребуется ему? То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. А между тем лишь по этим частям мы должны составлять себе представление о целом. Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, и он может не раз обозреть их снова и снова; для слуха же раз прослушанное уже исчезает, если только не сохранится в памяти. Но допустим, что прослушанное удержалось в памяти полностью. Какой труд, какое напряжение нужны для того, чтобы снова вызвать в воображении в прежнем порядке все слуховые впечатления, почувствовать их, хотя бы и не так быстро, как раньше, и, наконец, добиться приблизительного представления о целом?

Пусть попробует это сделать всякий, воспользовавшись следующим примером, который может считаться в своем роде образцовым:

Высоко вознеслась головка энциана?  
Он чернью полевой в своем величье чтим;  
Под знамя он собрал все цветики поляны,  
Сам братец голубой склонился перед ним.  
И золото цветов, как струйки искривленных,  
Венчает стебелек, что в серое одет,  
А листьев белизна — вся в лучиках зеленых,  
В ней — пестрой молнии, алмазов влажных свет.  
Благой закон, чтоб мощь и прелесть вместе зрели:  
Прекрасная душа живет в прекрасном теле.

Вот травка стелется, подобна дымке мгlistой;  
Природа все листки сложила ей крестом.  
Как птичка тот цветок: она — из аметиста,  
Два клювика торчат в сиянье золотом.  
Вот листик зубчатый, покрытый ярким гляncем,  
Бросает на родник зеленый ответ свой,  
И нежный снег цветов под матовым румянцем  
Очерчен белою, лучистою звездой.  
Здесь розы по степи лежат и изумруды,  
И в пурпур облеклись седых утесов груды.<sup>103</sup>

Мы видим здесь и травы и цветы, которые ученый поэт изобразил очень старательно и, очевидно, с натуры. Но изображение их лишено жизни. Я не хочу этим сказать, что тот, кто не видел прежде этих трав и цветов, не мог бы по этому описанию составить себе о них никакого понятия. Очень может быть, что всякая поэтическая картина требует от читателя предварительного знакомства с описываемыми предметами. Я не стану также отрицать, что знакомые с этими травами и цветами не получают —

благодаря приведенной картине — более живого представления о какой-нибудь стороне этих трав и цветов. Но что сказать о целом? Если оно должно давать живую картину, то ни одна часть его не должна выступать вперед и освещение должно быть распределено равномерно по всем частям; воображение наше должно с одинаковой скоростью обежать их все, чтобы соединить, наконец, в одно целое то, что в природе обзревается одним разом. Но наблюдается ли это здесь? А если нет, то можно ли сказать про эту картину, что совершенно подобное ей изображение живописца показалось бы бледным и туманным в сравнении с этой поэтической картиной? <sup>104</sup> Нет, она остается бесконечно ниже того, что можно было бы дать на полотне при помощи линий и красок, и критик, так высоко ее оценивший, рассматривал ее, конечно, с совершенно ложной позиции. Вероятно, он более заметил посторонние украшения, внесенные сюда поэтом: возвышенную точку зрения его на растительную жизнь, раскрытие им внутреннего совершенства растений, для которого внешняя красота служит лишь оболочкой, и т. д. А между

тем именно на этой внешней красоте и должен был он остановиться. Она здесь — главная цель. Действительно, о чем может быть речь при сравнении произведений живописца и поэта, как не о степени живости и сходства изображений. Но тот, кто утверждает, что строки:

И золото цветов, как струйки искривленных,  
Венчает стебелек, что в серое одет,  
А листьев белизна — вся в лучиках зеленых,  
В ней — пестрой молнии, алмазов влажных свет...

по производимому ими впечатлению могут соперничать с живописным изображением, например Ван-Хюйсума, должно быть никогда не прислушивался к своим чувствам или намеренно забывал о них. Эти строки могут быть прочтены с большим успехом, когда держишь в руках описываемый цветок; сами же по себе они не производят никакого или очень слабое впечатление. В каждом слове чувствую я труд поэта, но самой вещи не вижу совсем.

Повторяю еще раз: я нисколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям; речь имеет к тому возможности, ибо хотя речевые знаки и могут располагаться

лишь во временной последовательности, они являются, однако, знаками произвольными; но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает ту иллюзию, создание которой составляет одну из главных задач поэзии. Эта иллюзия, повторяю, нарушается тем, что сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени. Правда, соединение пространственных отношений с последовательно-временными облегчает нам разложение целого на его составные части, но окончательное восстановление из частей целого становится несравненно более трудной и часто даже невыполнимой задачей.

Описания материальных предметов, исключенные из области поэзии, вполне уместны поэтому там, где нет и речи о поэтической иллюзии, где писатель обращается лишь к рассудку читателей и имеет дело лишь с ясными и по возможности полными понятиями. Ими может пользоваться с большим успехом не только прозаик, но и поэт-дидактик, ибо там, где он занимается дидактикой, он уже не поэт. Верги-

лий в своих «Георгиках» так изображает, например, корову, годную для приплода:

Отменна коровы  
Дикая статья, с головой безобразной, с могучею выей,  
Если до самых колен из-под морды подгрудок свисает.  
Меры не знают бока; в ней все огромно: и ноги  
И подле гнутых рогов большие шершавые уши.  
Очень мне по душе и пятнистая с белой звездой,  
Или та, что яму упрямым противится рогом,  
Схожая мордой с волом, и та крутобокой породы,  
Что хвостом на ходу следы на земле замечает.

Так же изображает Вергилий и красивого жеребенка:

...С головою красивой,  
С шеей крутой, с животом коротким и крупом тяжелым;  
Мышцами крепкая грудь кичится.<sup>105</sup>

Кто не видит, что поэт заботится здесь больше об изображении частных, чем о целостном впечатлении? Он хочет перечислить нам признаки хорошего жеребенка или хорошей коровы для того, чтобы дать возможность самим судить о достоинстве этих животных, если бы пришлось делать выбор; но ему нет дела до того, сочетаются ли эти признаки в живой образ или нет.

Все остальные случаи описания материальных предметов (если только не употреблен указанный выше прием Гомера, при помощи

которого сосуществующее превращается в последовательно образующееся), по мнению лучших знатоков всех времен, являются пустой забавой, для чего совсем не нужно таланта или требуется талант очень незначительный. «Когда плохой поэт, — говорит Гораций, — не в силах ничего сделать, он начинает описывать рощи, жертвенник, ручей, выющийся по прекрасным лугам, шумящий поток, радугу,

Алтарь Дианы и рощу,  
Или течение реки торопливой по нивам прелестным,  
Или же Рейна струи и радугу живописует». <sup>106</sup>

В пору своей зрелости Поп весьма презрительно смотрел на описательные опыты своей поэтической юности. Он высказывал тогда требования, чтобы тот, кто хочет с полным правом носить имя поэта, отказался как можно скорее от стремления к описаниям, и сравнивал стихотворения, не заключающие в себе ничего, кроме описаний, с обедом, приготовленным из одних соусов. <sup>107</sup> Что касается Клейста, я могу поручиться, что он очень мало гордился своей «Весной». Он придал бы ей, конечно, совсем другую форму, если бы прожил дольше. Он уже думал о том, чтобы внести в это стихо-

творение строгий план, и подыскивал средства, чтобы заставить это множество образов, вырванных, повидимому, наудачу из пространного изображения обновленной природы, наполниться жизнью и пройти перед глазами читателя в их естественном порядке. И, конечно, он сделал бы то же самое, что Мармонтель (несомненно, по поводу их эклог) советует многим немецким поэтам: из ряда образов, лишь кое-где перемежающихся с чувствованиями, сделать ряд чувствований, лишь изредка перемежающихся с образами.<sup>108</sup>



## XVIII



о неужели и самому Гомеру случалось впадать в эти холодные описания материальных предметов?

Я льщу себя надеждой, что у него найдется очень мало мест, на которые в этом случае можно было бы сослаться; а кроме того, я уверен, что даже эти немногие места таковы, что скорее подтверждают то общее правило, из которого они кажутся исключением.

Итак, остается неизблемым следующее положение: временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца.

Изображать на одной картине два отстоящих друг от друга во времени момента, как это делал, например, Фр. Маццуоли, давая на одной картине похищение сабинянок и примирение их мужей с их родственниками, или как Тициан, рисуя целую историю блудного сына (его распутную жизнь, бедственное положение и раскаяние), — означает для живописца вторжение в чуждую ему область поэзии, чего хороший вкус не потерпит никогда.

Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые в действительности необходимо увидеть разом, для того чтобы создать себе образ целого; думать, что таким путем можно дать читателю полный и живой образ описываемой вещи, — означает для поэта вторжение в область живописца и ненужную растрату своего воображения.

Но все равно как два добрых, миролюбивых соседа, не позволяющих себе неприличного самоуправства один во владениях дру-

гого, оказывают в то же время друг другу в смежных областях своих владений взаимное снисхождение и мирно вознаграждают один другого, если кого-нибудь из них обстоятельства заставляют нарушить права соседа, — точно так же должны относиться друг к другу поэзия и живопись.

Я не стану указывать в этом случае на большие исторические картины, в которых изображение выбранного художником момента почти всегда дается в несколько распространенном виде. Известно, что нет, может быть, ни одной картины с большим количеством фигур, в которой бы каждое выведенное лицо сохраняло именно ту позу и то выражение, какое оно должно было бы иметь в момент совершения главного действия; одной фигуре дано положение, предшествующее этому моменту, другая представлена уже в последующее мгновение. Это — одна из тех вольностей, которые художник легко может оправдать умелым расположением фигур, разместив их так, что участие, принимаемое ими в действии, может относиться не к одному и тому же моменту его. Я хочу воспользоваться по этому случаю одним замеча-

нием, которое Менгс делает о драпировках Рафаэля. <sup>109</sup> «Каждая складка, — говорит он, — обоснована у Рафаэля или собственной тяжестью, или положением облекаемых одеждой частей тела. Часто видишь по складкам, как располагались части тела в предшествующий момент. Рафаэль умел придать смысл даже и этому. По складкам можно установить у него, была ли рука или нога перед тем, как принять данное положение, выставлена вперед или находилась сзади, переходит или уже перешла эта рука либо нога из согнутого в вытянутое положение или обратно». Здесь художник, бесспорно, соединяет в одно два отдельных мгновения. Естественно, что драпировка должна отвечать движению соответственной части тела, и если нога или рука выдвигается вперед, то непосредственно за ней следует и та часть материи, которая ее покрывает, если только материя эта не будет слишком жесткой, но последнее и не годится в живописи. Поэтому не может быть ни одного мгновения, когда какая-либо складка одежды лежит иначе, чем того требует положение той или иной части тела в данный момент. Если же допустить подобную разницу, то

мы получим на картине изображение двух моментов: одного — представляющего положение одежды в предшествующий момент, другого — данное положение той или иной части тела. Но кто же будет придирается к живописцу, который находит удобным представить нам в одно время два разных момента? Кто, напротив, не похвалит его за ум и вкус, придавшие ему смелость умышленно допустить небольшую погрешность, благодаря которой так сильно выиграла выразительность картины?

Такого же снисхождения заслуживает и поэт. Ограниченный временной последовательностью, он, собственно говоря, может показывать за один раз только одну сторону, одно качество изображаемых им материальных предметов. Но если счастливый строй его языка позволяет ему выразить это качество одним словом, то почему бы ему не прибавить то там, то здесь еще какое-нибудь второе слово? Почему бы, если это нужно, не прибавить и три или даже четыре слова? Я уже заметил выше, что для Гомера корабль — или черный корабль, или полый корабль, или быстрый корабль, или — самое большее — хорошо оснащенный

черный корабль. Такова вообще его манера. Но кое-где можно встретить места, где он прибавляет и третий живописный эпитет (например, «καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα»<sup>110</sup> — «круглые, медные, осмиспичные колеса»), а иногда даже и четвертый (например, «ἀσπίδα πάντοσε ἴσην, καλήν, χαλκείην, ἐξήλατον»<sup>111</sup> — «гладкий, прекрасный, медный, кованый щит»). Кто же осудит его за это? Кто не поблагодарит его скорей за эту небольшую роскошь, чувствуя, как она кстати в немногих подходящих для нее местах?

Настоящее оправдание в подобных случаях как живописца, так и поэта я вывожу, впрочем, не из приведенного выше сравнения их с двумя мирными соседями. Простое сравнение ничего не доказывает и не оправдывает. Но вот в чем настоящее их оправдание. Подобно тому, как в одном случае у живописца два различных момента следуют столь близко и непосредственно один за другим, что их без натяжки можно принять за один, точно так же во втором случае у поэта многие черты, изображающие различные части и качества в пространстве, следуют друг за другом во времени на-

столько стремительно, что мы их как будто слышим все сразу.

И здесь-то, повторяю, Гомеру необыкновенно удачно приходит на помощь его великолепный язык. Он не только предоставляет поэту свободу в количестве и в характере сочетания эпитетов, но и позволяет располагать эти многочисленные эпитеты в таком порядке, что мы ни на минуту не остаемся в неприятной неизвестности относительно предмета, к которому они относятся.

Новейшие языки по большей части совсем не имеют некоторых из этих преимуществ. Так, например, французский язык для передачи вышеприведенного греческого выражения — «круглые, медные, осьмиспичные колеса» — должен употребить описательный оборот: «круглые колеса, которые были из меди и имели восемь спиц». Но если это и выражает смысл оригинала, то совсем уничтожает картину. Между тем именно смысл здесь — ничто, а картина — все, и при передаче смысла без воссоздания живописной картины самый интересный поэт превращается в скучного болтуна. Такова и бывала нередко участь Гомера под пером

добросовестной г-жи Дасье. Напротив, наш немецкий язык способен по большей части передать эпитеты Гомера такими же краткими и равноценными эпитетами, но не может подражать греческому в удобстве их расположения. Мы так же, как и греки, можем сказать: «круглые, медные, осьмиспичные», но «колеса» тащатся у нас позади. Однако кто же не чувствует, что три различных эпитета дают нам, пока мы еще не видим слова, к которому они относятся, лишь зыбкий и смутный образ? Грек соединяет существительное с первым прилагательным, и потом уже следуют у него остальные, он говорит: «круглые колеса, медные, осьмиспичные». Мы сразу же знаем, таким образом, о чем он говорит, и по естественному ходу мысли сначала знакомимся с самой вещью, а потом уже — со случайными ее свойствами. Этого преимущества не имеет наш немецкий язык. Или, точнее говоря, имеет, но редко может пользоваться, не рискуя двусмысленностью. Но не все ли это равно? Ибо если мы хотим поставить прилагательные после существительного, то должны употребить их как обособленные члены. Мы должны сказать:

«runde Räder, ehern und achtspeichigt» («круглые колеса, медны и осьмиспичны»). Однако в этой форме наши прилагательные приобретают вид наречий и легко могут быть отнесены к ближайшему глаголу, что нередко создает совершенно превратный и во всяком случае неточный смысл.

Но я увлекся мелочами и, повидимому, забыл о щите, о щите Ахилловом, об этой прославленной картине, создатель которой Гомер издавна считается великим учителем живописи.<sup>112</sup> Но щит, могут мне сказать, есть единственный материальный предмет, подробное описание которого, если следовать вашему правилу, не может быть дозволено поэту. А между тем Гомер употребил на его описание более сотни великолепных стихов и притом с таким подробным и точным указанием материала, из которого сделан щит, его формы, наконец всех фигур, изображенных на его огромной поверхности, что новейшим художникам было нетрудно сделать его рисунок, сходный до последних мелочей с поэтическим его описанием.

На это частное возражение я отвечаю то, что уже ответил на него прежде. Гомер описывает

щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как вещь создающуюся. Следовательно, он и здесь пользуется своим прославленным художественным приемом, а именно: превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия. Мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит. Мы видим, как он с молотком и клещами подходит к своей наковальне, как выковывает сначала полосы из металла, а затем на наших глазах начинает создавать украшения щита, возникающие из металла под его мастерскими ударами. Мы не теряем мастера из виду, пока все не окончено. Тогда мы начинаем удивляться самому произведению, но удивляться как очевидцы, наблюдавшие, как оно создавалось.

Нельзя того же сказать про щит Энея у Вергилия. Римский поэт или не мог понять всей тонкости приемов своего предшественника, или те знаки, которые он хотел нанести на свой щит, были такого рода, что они не могли выполняться на наших глазах. Действительно, это были пророчества, которые, понятно, было бы не совсем

прилично богу совершать перед нами так же ясно, как их толкует потом поэт. Пророчества как таковые требуют «темного» языка, которому не соответствует пользование подлинными именами людей, чьего будущего они касаются. А эти настоящие имена и нужны были, повидимому, поэту, как ловкому придворному, больше всего.<sup>113</sup> Но если бы даже это обстоятельство и могло служить оправданием Вергилию, оно не в силах, однако, исправить дурное впечатление, производимое этим отступлением Вергилия от манеры Гомера. Всякий читатель, обладающий тонким вкусом, конечно согласится со мной. Приготовления, делаемые Вулканом к работе, у Вергилия почти те же, что и у Гомера; но вместо того чтобы показать нам не только приготовления, но и самую работу, Вергилий изображает бога со своими циклопами за работой:

Щит исполинский они созидают, один против многих  
Копий латинских и стрел. Одни раздувными мехами  
Ловят ветер и вновь выпускают; другие в ушатах  
Мочат шипящую медь. И громко стонет пещера  
От наковален, и все, взмахнувши мощно руками,  
В такт ударяют и сплав клещами зубастыми вертят,<sup>114</sup>—

а затем сразу опускает занавес над самой работой Вулкана и переносит нас совсем в другую

обстановку, откуда постепенно ведет нас в долину, где Венера передает Энею уже приготовленное для него тем временем оружие. Венера прислоняет его к стволу дуба, а после того как героиня успевает налюбоваться им, осмотреть, ощупать и испробовать, начинается описание щита Энея, которое со своими вечными «здесь», «там», «вблизи от этого», «недалеко от этого», «видно» и т. д. получается таким холодным и скучным, что все поэтические украшения, на какие только способен Вергилий, с трудом делают его сносным. Следует еще заметить, что описание щита ведется не от лица Энея, который любит одними лишь изображенными на нем фигурами, не понимая их значения:

Он же, не зная вещей, наслаждается их изваянием, —  
и не от лица Венеры (хотя она и могла бы знать о будущей судьбе своих внучат не меньше своего добродушного супруга), а от лица самого поэта. И очевидно, что на протяжении всего этого описания в поэме собственно нет никакого действия. Ни одно из выведенных в ней лиц не принимает участия в связанных с описанием щита картинах, и даже для последую-

шего действия решительно все равно, изображено ли на щите то или другое. Во всем, одним словом, виден остроумный придворный, украшающий свой рассказ лестными намеками, а не великий гений, который полагается на внутреннюю силу самого произведения и пренебрегает всеми внешними средствами для возбуждения интереса. Поэтому описание щита Энея — в полном смысле слова вставной эпизод, имеющий единственной целью польстить национальной гордости римлян; это чуждый ручеек, который поэт устремляет в свой поток для того, чтобы оживить его течение. Напротив, щит Ахилла — продукт самой плодородной почвы; ибо щит надо было сделать, а так как даже предметы первой необходимости не могут выйти из божественных рук иначе, чем в изящном виде, то щит должен был иметь и украшения. Искусство состояло в том, чтобы уметь воспользоваться этими украшениями только как украшениями, ввести их в самое содержание и показать их лишь там, где содержание это само подавало к тому повод; но всего этого можно достигнуть, лишь сохраняя приемы Гомера. У Гомера Вулкан делает украшения

на щите потому, что он должен сделать щит, достойный себя, и эти украшения он делает вместе со щитом. Напротив, Вергилий заставляет, повидимому, делать щит лишь ради его украшений, ибо он считает их настолько важными, что описывает отдельно, после того как самый щит уже давно готов.



## XIX

**Н**ападки старшего Скалигера, Перро, Террасона и других на щит Ахилла известны; известно также, что отвечали на эти нападки г-жа Дасье, Боавен и Поп. Мне кажется, однако, что последние зашли в своей защите уж слишком далеко и, будучи увлечены правотой своего дела, высказывали мнения в такой же мере неправильные, как и мало помогающие оправданию поэта.

Опровергая основное обвинение в том, будто Гомер нанес на свой щит такое количество фигур, что они не могли уместиться на его поверхности, Боавен велел нарисовать этот щит с соблюдением соответствующих размеров. Его

предположения о наличии нескольких концентрических кругов на поверхности щита весьма остроумны, хотя ни в словах самого поэта, ни где-либо в другом месте нет ни малейшего намека на то, чтобы у древних существовали щиты, разделенные таким образом. Так как сам Гомер называет его щитом, искусно отделанным со всех сторон, то, чтобы выиграть больше пространства, я бы использовал скорее его вогнутую сторону: известно ведь, что древние художники не оставляли ее пустой, как это доказывает щит Минервы работы Фидия.<sup>115</sup> Но мало того, что Боавен не захотел воспользоваться этой выгодой; он еще увеличил, кроме того, — без особой необходимости, — количество изображений, которые должен был уместить на своем вдвое уменьшенном, таким образом, пространстве, ибо разбивал на две и даже на три отдельные картины то, что у поэта, очевидно, составляло одну картину. Я очень хорошо понимаю, что побудило его к этому; но, по моему мнению, побуждение это не совсем основательно, и вместо того чтобы стараться удовлетворить требования своих противников, он должен был бы показать им несправедливость этих требований.



достижения более сильного впечатления все те средства, которые — при воспроизведении зрительных образов — дают изобразительным искусствам преимущество перед поэзией. Но что может сделать поэт, обрабатывающий этот же сюжет и не желающий при этом потерпеть неудачу, как не воспользоваться, в свою очередь, преимуществами, которыми обладает поэзия? Какие же это преимущества? Это, во-первых, свобода распространять свое описание как на то, что предшествует, так и на то, что следует за изображением определенного единственного момента, который только и может быть показан живописцем; это, во-вторых, вытекающая отсюда возможность изобразить то, о чем художник заставляет нас лишь догадываться. Только эта свобода и эта возможность и уравнивают поэта и художника, ибо произведения их следует ценить и сравнивать лишь по живости производимого на нас впечатления, а не по тому, равное или неравное количество предметов и моментов воспроизводят они: поэзия — для слуха, живопись — для глаза. Вот с какой точки зрения должен был взглянуть Боавен на рассматриваемое место у Гомера,

и тогда он, конечно, не разбил бы его на столько отдельных картин, сколько нашел в нем воспроизведенными различных моментов времени. Правда, что рассказанное Гомером в приведенных выше стихах нельзя изобразить на одной картине. Обвинение и заpiresательства, показания свидетелей и возгласы разделившегося во мнениях народа, усилия герольдов восстановить порядок и, наконец, произнесение приговора — все эти сцены следуют одна за другой, и они не могут быть изображены разом. Но то, чего не было на картине, выражаясь по-ученому — в динамике, заключено было в ней в потенции, и единственный способ для поэта изобразить материальную картину при помощи слова состоит в том, чтобы соединить с действительно данным в картине и то, что в ней подразумевается. Поэт, одним словом, подражая картине, должен выйти из пределов, поставленных живописью. Оставаясь же в них, он может только изложить данные для картины, но никогда не создаст самой картины.

Таким же образом Боавен разбивает на три отдельные картины изображение осажденного города в «Илиаде». <sup>117</sup> С равным правом он

мог бы разделить его и на двенадцать картин. Ибо, не поняв однажды духа поэта и требуя от него, чтобы он подчинился законам единства, необходимым в живописи, он мог бы найти еще больше нарушений этого единства, так что для воспроизведения каждой детали, изображенной поэтом, ему пришлось бы отвести на щите особое поле. По моему же мнению, Гомер изобразил на всем щите не более десяти картин, из которых каждую он начинает или словами: «Он представил на нем», или: «Он сделал на нем», или: «Он поместил на нем». <sup>118</sup> Где нет этих вступительных слов, там нет никакого основания искать отдельную картину; напротив, все заключающееся в каждой картине Гомера следует рассматривать как одно целое, которому только недостает произвольной концентрации во времени (приурочения к какому-нибудь одному моменту). Но Гомер, конечно, не мог ставить себе это целью. Напротив, если бы он к этому стремился и был точен в этом отношении, если бы он не допустил в своем рассказе ни одной черты, которая бы не могла войти в живописное изображение, — одним словом, если бы он поступил именно так, как

требуют его критики, то этим господам, конечно, нечего было бы поставить ему в упрек, но зато для человека со вкусом не осталось бы в таком описании ничего достойного внимания.

Поп не только одобрил деление и рисунок Боавена, но, вероятно думая обнаружить нечто особенное, старался еще доказать, что каждая из этих раздробленных картин задумана у самого Гомера по строжайшим законам современной живописи. Контраст, перспектива, три единства — все это, по его мнению, соблюдено здесь точнейшим образом. Но так как, говорит он далее, по достоверным свидетельствам известно, что живопись во времена Троянской войны была еще в младенческом состоянии, то остается предположить одно из двух: или что божественный гений Гомера не столько сообразовался с современным ему состоянием живописи, сколько предугадывал ее будущие возможности, или что свидетельства, о которых сказано выше, не заслуживают доверия и им следует предпочесть очевидную доказательность живописного Ахиллова щита. Пусть кто хочет принимает первое предположение. Что касается второго, то, конечно, в справедливости

его нельзя убедить никого, кто знает историю искусства несколько больше, чем по рассказам историков, ибо о том, что живопись во времена Гомера была еще в младенческом состоянии, он знает не только со слов Плиния или кого-нибудь другого. Он судит об этом на основании художественных произведений, о которых упоминают древние и из которых видно, что много столетий спустя живопись еще несколько не шагнула вперед. Так, например, картины какого-нибудь Полигнота далеко не выдерживают той критики, которую, по мнению Попа, совершенно удовлетворяют картины на Гомеровом щите. Две большие картины этого художника в Дельфах, картины, такое подробное описание которых оставил нам Павсаний,<sup>119</sup> были, очевидно, без всякой перспективы. В знании перспективы мы должны древним совершенно отказать, и все приводимое Попом в доказательство, будто Гомер имел о ней некоторое понятие, доказывает лишь, как слабы его собственные представления в этом вопросе.<sup>120</sup> «Гомеру, — говорит он, — очевидно, не было чуждо понятие перспективы, ибо он ясно показывает расстояние от одного

предмета до другого. Он замечает, например, что соглядатаи помещаются несколько поодаль от других фигур и что дуб, под которым приготавливают еду для жнецов, стоит несколько в стороне. То, что он говорит о долине, усеянной стадами, хижинами и хлевами, есть, без всякого сомнения, описание большого пейзажа в перспективе. Прямым доказательством этого может служить уже то множество фигур на щите, которые не могли быть изображены все в полную величину, откуда, очевидно, следует, что искусство уменьшать их сообразно требованиям перспективы было уже известно в то время». Простое соблюдение того известного оптического закона, по которому каждый предмет представляется в отдалении меньшим, нежели вблизи, далеко еще не делает картины перспективной. Условия перспективы требуют единой точки зрения, требуют наличия естественного горизонта, а этого-то именно и не было в древних картинах. Основание в картинах Полигнота было не горизонтальным, а так высоко приподнято сзади, что фигуры, которые должны были казаться стоящими одна за другой, казались стоящими друг над другом.

И если такое размещение фигур и целых групп было общим для того времени, как это видно из древних барельефов, где задние фигуры всегда стоят выше передних и смотрят поверх их, то естественно, что то же самое следует иметь в виду и говоря об описаниях Гомера. Поэтому нет никакой надобности отделять одну от другой те из его картин, которые могут быть соединены в одну. Изображение двух сцен в мирном городе, по улицам которого проходит веселая свадебная процессия в то время, как на площади решается важная тяжба, не требует поэтому двух отдельных картин, и Гомер, конечно, видел здесь только одну картину, ибо представлял себе целый город с такой высоты, откуда были видны разом и улицы и площадь.

Я держусь того мнения, что истинная перспектива в картинах создавалась лишь благодаря сценической живописи, но даже когда эта последняя достигла уже высшей степени совершенства, еще нелегко было применять ее правила и законы к одной плоскости. Доказательством тому служат более поздние картины, найденные между древностями Геркуланума,

на которых встречаются еще такие грубые ошибки в перспективе, каких нынче не простили бы ученику. <sup>121</sup>

Но я избавляю себя от труда излагать здесь свои отрывочные замечания по вопросу, совершенно удовлетворительное разъяснение которого надеюсь найти в обещанной Винкельманом истории искусства. <sup>122</sup>



## XX

**В**озвращаюсь опять к своему пути, если только есть определенный путь у прогуливающихся.

То, что сказано мной о материальных предметах вообще, приложимо еще в большей мере к изображению красоты телесной.

Телесная красота заключается в гармоническом сочетании разнообразных частей, которые сразу могут быть охвачены одним взглядом. Она требует, следовательно, чтобы эти части были одна подле другой; и так как воспроизведение предметов, отдельные части которых находятся одна подле другой, составляет истин-

ный предмет живописи, то именно она, и только она, может подражать красоте телесной.

Поэт, который в состоянии показывать элементы красоты лишь одни за другими, должен, следовательно, совершенно отказаться от изображения телесной красоты как таковой. Он должен чувствовать, что эти элементы, изображенные во временной последовательности, никак не могут произвести того впечатления, какое производят, будучи даны одновременно, один возле другого; что после их перечисления взгляд наш не соберет этих элементов красоты в стройный образ; что задача представить себе, какой эффект произвел бы такой-то рот, нос и такие-то глаза, соединенные вместе, превосходит силы человеческого воображения и что это возможно, разве только если мы имеем в природе или в произведении искусства готовое сочетание подобных частей.

И в этом отношении Гомер является образцом среди образцов. Он, например, говорит: Нирей был прекрасен, Ахилл был еще прекраснее, Елена обладала божественной красотой. Но нигде не вдается он в подробное описание красоты. А между тем содержанием всей поэмы

служит красота Елены. Как бы распространялся по этому поводу новейший поэт!

Уже Константин Манасса вздумал украсить свою сухую хронику изображением Елены. Я должен быть благодарен ему за эту попытку. Ибо трудно было бы найти другой пример, который бы настолько удачно показывал, как неразумно браться за то, что мудро обошел Гомер. Когда я читаю у него:

Пестроцветна, тонкоброва, дивная красавица.  
Нежнощека, волоока, светлолика, словно снег.  
Круглоглаза и изящна, просто — рощица харит,  
Белорука и роскошна, воплощенная краса:  
С этим личиком пребелым, с алыми ланитами,  
С этим личиком премилым, с огненными взорами,  
С неподдельной, неподложной, неподменной красотой,  
С белизною, озаренной разноцветным пламенем  
(Так, окунутая в пурпур, блещет кость слоновая).  
С шеей длинной, белоснежной, — оттого предание,  
Будто дивная Елена рождена от лебеда... <sup>123</sup>

когда я это читаю, мне кажется, будто я вижу, как вкатывают на гору камень за камнем для того, чтобы построить из них на вершине роскошное здание, и как эти камни скатываются между тем сами собой с другой стороны горы. В самом деле, что за образ дает нам этот поток слов? Видно ли из них, какова была

Елена? Не составит ли себе каждый из тысячи людей, прочитавших описание Елены у Манассы, своего собственного представления о ней?

Правда, неумелые стихи этого монаха — еще не поэзия. Но послушаем Ариосто, когда он описывает чарующую красоту своей Альцины:

Измыслить стан изящней и стройнее  
Навряд ли б живописцам удалось.  
Расплавленного золота светлее  
Тупие кольца белокурых кос.  
Ланиты девы — юные лилеи,  
Алеющие цветом свежих роз,  
Ее чело, чья форма совершенна,  
Слоновой кости глаже несравненно.

Из-под двух арок, черных и крутых,  
Два томных и бездонных черных ока  
Сверкают ярче двух светил ночных,  
Горящих в небе полночью глубокой.  
Шалун Амур, резвясь под сенью их,  
Сердца пронзает стрелами жестоко.  
Так безупречен нос, что про него  
Не скажет даже зависть ничего.

Как две долины — ямки на ланитах.  
Меж них уста пурпурные видны.  
Овалом нежных губ полуоткрытых  
Два ряда жемчугов окружены.  
Сердца у самых грубых и сердитых  
При звуке слов ее умягчены.  
Ее улыбка, смертных ослепляя,  
Им дарит на земле блаженство рая.

Под шеей, снега первого белей,  
Вздываются и опадают снова

Две мраморных округлости грудей,  
Как волны возле берега морского,  
Когда зефир дохнет на них сильней.  
Сам Аргус не увидит остального,  
Но прелести, сокрытые для глаз,  
Затмили б то, что явственно для нас.

Поспорят плечи красотою зрелой  
С плечами древних статуй, а рука,  
Где жилки вен не портят кожи белой,  
Узка и все же в меру широка,  
И завершает царственное тело  
Нога, чья поступь легче ветерка.  
Альцины неземные очертанья  
Не скроет никакое одеянье.<sup>124</sup>

Мильтон говорит по поводу Пандемониума, что одни хвалили произведение, другие — его творца. Хвала одному не всегда, следовательно, означает похвалы и другому. Художественное произведение может заслужить полное одобрение, хотя бы в то же время не за что было особенно хвалить художника; с другой стороны, художник может вызвать у нас восхищение, хотя бы произведение его и не удовлетворяло нас полностью. Не нужно только забывать про это различие, и тогда нередко можно будет сравнивать между собою самые противоречивые суждения. Так и с Ариосто. Дольче в своем диалоге «О живописи» заставляет Аретино превозносить до небес стихи

Ариосто; <sup>125</sup> я же, напротив, привожу их как пример картины, которая ничего не рисует. Мы правы оба. Дольче удивляется в стихах Ариосто тонкости, какую обнаруживает поэт в знании телесной красоты; меня же интересует только впечатление, какое производят на мое воображение эти знания, выраженные словами. Дольче на основании этих знаний делает заключение, что хорошие поэты — не менее искусные живописцы; я же, по впечатлению, которое производит на меня описание, вижу, что хорошо выражаемое посредством линий и красок живописцем может в то же время совсем плохо передаваться при помощи слова. Дольче рекомендует описание Ариосто всем живописцам как совершеннейший образец прекрасной женщины; я же вижу в этом описании поучительное предостережение для поэтов не делать еще более незадачливых попыток в той области, где не имел никакого успеха сам Ариосто. Очень может быть, что в стихах Ариосто:

Измыслить стан изящней и стройнее  
Навряд ли б живописцам удалось, —

видно глубокое изучение и понимание пропорций, основанное на наблюдении красоты в при-

роде и в античных произведениях. <sup>126</sup> Допустим даже, что в словах:

Ланиты девы — юные лилеи,  
Алеющие цветом свежих роз, —

Ариосто показал себя совершеннейшим колористом, равным Тициану. <sup>127</sup> Признаем, пожалуй, что если он волосы Альцины только сравнивает с золотом, а не называет золотыми, то из этого можно сделать вывод об отрицательном его отношении к употреблению в живописи настоящего золота. <sup>128</sup> Наконец в его описании носа Альцины:

Так безупречен нос, что про него  
Не скажет даже зависть ничего, —

можно, конечно, видеть воспроизведение того античного, греческого профиля, который потом греческие художники передали и римским. <sup>129</sup> Но какую пользу приносит все это изучение и знание нам, читателям, которые хотят живо вообразить себе прекрасную женщину и ощутить хоть отчасти то волнение в крови, которое вызывается действительным созерцанием красоты? Если поэт и знает, из каких сочетаний образуется прекрасный облик, разве передает он нам свое знание? А если бы и так,

разве он дает нам видеть это сочетание? Или облегчает ли он нам хоть в какой-нибудь мере наши усилия вообразить их себе живо и наглядно? Правильно очерченный лоб, нос, в котором самой зависти нечего было бы исправить, продолговатая и тонкая рука, — дают ли нам сколько-нибудь ясный образ все эти общие места? Они могут иметь какое-либо значение лишь в устах учителя живописи, объясняющего своим ученикам красоты академической модели: в этом случае достаточно одного взгляда на стоящую перед глазами модель, чтобы увидеть и правильные очертания светлого лба, и изящную линию носа, и прелесть узкой продолговатой руки. Но в описании поэта я ничего этого не вижу и с досадой чувствую бесполезность моих усилий что-либо увидеть.

В этом отношении Вергилий довольно удачно подражал Гомеру, так как все подражание его заключалось в том, что он ничего не прибавлял к словам Гомера. И у него, например, Дидона не более как «прекрасная Дидона». Если же он и описывает в ней что-либо обстоятельнее, то лишь ее богатый наряд и ее величественный выход:

Вот выступает она, окруженная пышною свитой,  
Пестрый кушак повязав поверх сидонской хламиды.  
С нею — колчан золотой, увитые золотом косы.  
Яркий багряный наряд скреплен золотою застежкой. <sup>130</sup>

Если бы кто-либо вздумал по этому поводу применить к Вергилию известные слова древнего художника, обращенные к его ученику, написавшему чересчур разнаряженную Елену: «Ты не умел написать ее прекрасной, а потому и написал ее богато одетой», то Вергилий, со своей стороны, мог бы совершенно справедливо ответить: «Не моя вина, что я не мог изобразить ее прекрасной; упрек относится к возможностям моего искусства; моя же заслуга состоит в том, что я удерживался в границах его».

Я не могу по этому случаю не упомянуть о двух одах Анакреона, в которых он описывает красоту своей возлюбленной и Бафилла. <sup>131</sup> Прием, употребленный им для этого, чрезвычайно искусен. Он воображает, что перед ним живописец, и заставляет последнего работать у себя на глазах. «Вот так, — говорит он, — сделай мне волосы, так — лоб, так — глаза, так — рот, так — шею и грудь, так — бедра и руки!» То, что художник может соче-

тать в одно целое по частям, поэт, в свою очередь, тоже описывает по частям. Цель его не в том, чтобы с помощью этих устных указаний художнику дать нам возможность увидеть и почувствовать красоту обожаемой женщины; он и сам чувствует недостаточность слов для достижения поставленной себе цели и обращается потому к помощи живописи, силу воздействия которой ставит так высоко, что вся ода кажется скорее похвальной одой живописи, нежели возлюбленной. Он уже не видит портрета, он видит ее самое, и ему кажется, что она уже готова открыть рот и заговорить:

Стой, ее уже я вижу.  
Скоро, воск, заговоришь ты.

Так же точно, заказывая художнику портрет Бафилла, он так искусно перемежает похвалы красоте мальчика с похвалами живописи и художнику, что трудно решить, в честь кого собственно Анакреон написал свою оду. Он собирает красивейшие черты из различных картин, характерной особенностью которых и была именно исключительная красота той или иной черты. Так, шею он берет у Адониса, грудь и руки — у Меркурия, бедра — у Полидевка,

живот — у Вакха, и, наконец, завершённый Бафилл предстает перед нами в образе Аполлона.

Под лицом его да будет,  
По подобию Адониса,  
Из слоновой кости шея.  
Грудь его и руки обе  
Сотвори ты по Гермесу;  
Сделай бедра Полидевка,  
Сделай чрево Диониса;  
Аполлона изменивши,  
Из него создай Бафилла.

Точно так же и Лукиан не находит другого способа дать понятие о красоте Пантеи, как путем указания на лучшие женские статуи древних художников.<sup>132</sup> Но все это означает только признание, что слово само по себе здесь бессильно, что поэзия становится бессвязным лепетом и красноречие немеет, если искусство не придет к нему каким-либо образом на помощь в качестве толмача.



## XXI



Однако не потеряет ли слишком много поэзия, если мы исключим из ее области всякое изображение телесной красоты? Но кто же собирается это сделать! Если мы и

хотим загородить для нее путь рабского следования по стопам родственного ей искусства, то вытекает ли из этого, что мы думаем заслонить перед ней все другие пути, на которых, напротив, изобразительное искусство должно будет ей уступать?

Тот же Гомер, который так упорно избегает всякого описания телесной красоты, который не более одного раза, и то мимоходом, напоминает, что у Елены были белые руки<sup>133</sup> и прекрасные волосы,<sup>134</sup> тот же поэт умеет, однако, дать нам такое высокое представление о ее красоте, которое далеко превосходит все, что могло бы сделать в этом отношении искусство. Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны

и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят,  
Истинно, вечным богиням она красотою

подобна.<sup>135</sup>

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание

холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез.

То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самую красоту. Кто в состоянии представить себе безобразным возлюбленного Сафо, при виде которого она, по ее собственным словам, лишилась сознания и чувств? Перед кем не предстанет привлекательным образ, если только он соответствует тем ощущениям, которые этот образ возбуждает? Овидий заставляет нас наслаждаться вместе с ним красотой своей Лесбии. Но как достигает он этого? Тем ли, что описывает эту красоту по частям?

Что я за плечи узрел! Какие руки ласкал я!  
Что за округлую грудь мне довелось обнимать!  
Что за плоский живот под грудью ее небольшою!  
В девичьих ляжках ее, в бедрах какая краса!

Нет, не этим, но благодаря тому, что его описание проникнуто сладострастным упоением, которое возбуждает наше собственное

желание и заставляет нас как бы испытать те же чувства, какие владели им.

Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что она превращает красоту в грацию. Грация есть красота в движении, и потому изображение ее более доступно поэту, нежели живописцу. Живописец позволяет лишь угадывать движение, а в действительности фигуры его остаются неподвижными. Оттого грациозное показалось бы у него «гримасою». Но в поэзии оно может оставаться тем, что есть, то есть красотою в движении, на которую все время хочется смотреть. Оно живет и движется перед нами, и так как нам вообще легче припоминать движение, нежели формы и краски, то понятно, что и грациозное должно действовать на нас сильнее, чем неподвижная красота. Все, что еще и доныне нравится нам и привлекает нас в изображении Альцины, есть прелесть, грация. Глаза ее производят на нас впечатление не потому, что они черны и пламенны, а потому, что они мило и нежно смотрят вокруг, потому, что Амур порхает вокруг них и расстреливает

из них весь свой колчан. Рот ее нравится не потому, что губы цвета прекрасной киновари закрывают два ряда изящных перлов, а потому, что здесь зарождается та очаровательная улыбка, которая одна уже может доставить райское блаженство, ибо отсюда исходят те сладкие речи, которые могут смягчить самые жестокие сердца. Грудь ее нравится не столько потому, что молоко, слоновая кость и яблоки призваны на помощь, чтобы дать нам понятие о ее белизне и прелести форм, а потому, что она вздымается и опускается, как волны у берега, когда играющий зефир вступает в борьбу с морем:

Вздымаются и опадают снова  
Две мраморных округлости груди,  
Как волны возле берега морского...

Я уверен, что подобные черты грации, собранные в один или два станса, производили бы гораздо больше впечатления, нежели все пять растянутых стансов Ариосто, где столько холодных красот, кажущихся надуманными и неестественными нашему чувству.

Сам Анакреон скорее предпочел бы быть неловким, потребовав от живописца невозмож-

ного, нежели оставить образ своей красавицы холодным и не одухотворенным прелестью:

Рядом с нежным подбородком,  
С беломраморною шейкой  
Все хариты пусть порхают.

Он приказывает живописцу, чтобы грации порхали вокруг ее нежного подбородка и шеи! Как так? Неужели он понимает это буквально? Но ведь это не во власти живописи. Художник мог придать подбородку изящную округлость, изобразив на нем прекраснейшую ямочку, «сделанную пальчиком Амура» (ибо слово «ἐξω» — «посредине», по-моему, указывает на ямочку), мог сделать шею нежной и полной привлекательной белизны, но большее было ему недоступно. Изобразить повороты этой прекрасной шеи или игру мускулов, при которой эта ямочка делается то более, то менее заметной, изобразить, одним словом, прелесть движений было выше его сил. Поэт использовал все средства, какие предоставляет ему его искусство в области телесного изображения красоты, для того чтобы тем самым заставить и художника отыскать соответственные средства выразительности в его искусстве. Это является лишним

подтверждением уже высказанной выше мысли, что поэт даже тогда, когда он говорит о произведении изобразительного искусства, не связан в своем описании рамками этого искусства.



## XXII

евксис написал Елену и имел смелость поставить под картиной те знаменитые строки Гомера, в которых очарованные старцы передают друг другу свои впечатления. Никогда поэзия и живопись не вступали в более равную борьбу. Не победила ни одна сторона, и лавры могли бы в одинаковой мере достаться обеим.

Подобно тому как мудрый поэт, чувствуя, что он не в силах описать красоту по частям, показал нам ее лишь в ее воздействии, точно так же не менее мудрый живописец изобразил нам только красоту и счел неудобным для своего искусства прибегать к каким-либо дополнительным средствам. Картина его состояла из одной фигуры обнаженной Елены. Ибо весьма вероятно, что именно эту картину написал он для кротонцев. <sup>136</sup>

Любопытно сравнить с этим картину, которую рекомендует новейшим живописцам Кэйлюс на основании тех же строк Гомера: «Елена, закутанная в белое покрывало, появляется среди старцев, в числе которых находится также и Приам, которого легко узнать по знакам его царственного достоинства. Художник особенно должен стараться передать нам торжество красоты по жадным взорам и проявлениям восторженного удивления на лицах холодных старцев. Сцена происходит у одних из ворот города; в глубине картины может быть или чистое небо, или высокие городские строения; первое было бы смелее, но и то и другое одинаково уместно».

Представьте себе такую картину выполненной лучшим художником нашего времени и поставленной рядом с картиной Зевксиса. Какая из них будет подлинным изображением торжества красоты? Та ли, где я чувствую самое красоту, или та, где я должен догадываться о ней по гримасам расчувствовавшихся старичков? «Постыдна старческая любовь»; сластолюбивый взгляд делает смешным самое почтенное лицо, и старик, обнаруживающий юношескую страсть, — существо отвратительное

для воспроизведения живописцем. Гомеровым старцам нельзя сделать этого упрёка, ибо впечатление, ими испытанное, есть мгновенная искра, которую мудрость тотчас же гасит; их движение только поднимает в наших глазах красоту Елены, не бесчестя самих старцев; они сознаются в своем чувстве, но тотчас же прибавляют:

Но и столь прекрасная, пусть возвратится  
в Элладу,  
Пусть удалится от нас и от чад, нам любезных,  
погибель.

Без этого мудрого решения они были бы просто старыми сластолюбцами, тем, чем они и должны казаться в картине Кэйлюса. Да и в кого вперяют они свои сладострастные взгляды? В закутанную в покрывало фигуру. Разве это Елена? Я решительно не понимаю, как мог Кэйлюс оставить покрывало? Правда, Гомер ясно говорит о покрывале:

Встала она и, серебристыми тканями вкруг  
осеяся,  
Быстро из терема шествует...

Но Елена надевает его только затем, чтобы пройти по улицам, и когда старцы у Гомера обнаруживают удивление перед красотой Елены, прежде даже, чем она успела снять по-

крывало или откинуть его, то в этом нет ничего странного. Старцы видят ее не в первый раз: вырвавшееся у них признание не является, стало быть, результатом теперешнего мгновенного созерцания Елены; они, конечно, не раз уже испытывали то, в чем сознаются теперь. Совсем другое дело в картине. Если я вижу на ней восхищенных старцев, я, естественно, хочу в то же время видеть, чем они восхищаются, и буду неприятно поражен, если не увижу ничего более, кроме закутанной в покрывало фигуры, на которую они кидают сладострастные взгляды. Что остается от Елены в этой фигуре? Только белое покрывало и очертания тела, насколько эти очертания можно увидеть сквозь одежду. Но, может быть, Кэйлюс не думал, что лицо ее должно быть закрытым, и упоминает о покрывале просто как об одной из частей одежды. Если это правда (слова его, впрочем, не допускают такого толкования, и он прямо говорит: «Елена, покрытая белой тканью»), то изумление наше возрастает еще более. Не странно ли в самом деле, что он обращает внимание художника на выражение лиц стариков, а о красоте Елены не гово-

рит ни слова? Как же это так? Не сказать ни слова об этой восхитительной скромнице, робко приближающейся с влажными от слез раскаяния глазами? Неужели же исключительная красота такое обычное, такое простое для наших художников явление, что о нем не стоит и упоминать? Или, может быть, выражение выше красоты? Или, наконец, мы привыкли уже и в картинах, подобно тому как это происходит на сцене, принимать безобразную актрису за восхитительную принцессу, если только возлюбленный ее, принц, пылко признается ей в любви.

Поистине картина Кэйлюса относилась бы к картине Зевксиса точно так же, как пантомима к возвышеннейшей поэзии.

В древности Гомера читали, без сомнения, больше и внимательнее, чем сейчас. И, однако, мы не видим, чтобы древние художники извлекали из него много сюжетов для своих картин.<sup>137</sup> Они пользовались в этом отношении преимущественно указаниями поэта на особую телесную красоту; такую телесную красоту и любили они изображать, ибо хорошо чувствовали, что в этом только отношении они могут соперничать с поэтом. Кроме Елены, Зевксис

написал также Пенелопу, а Диана, написанная Апеллесом, была Дианой Гомера в сопровождении своих нимф (по этому случаю я считаю нужным упомянуть, что место у Плиния, где идет речь о Диане, требует поправки<sup>138</sup>). Изображать же действия, взятые из Гомера, потому только, что они отличаются богатством композиции, счастливыми контрастами и искусством освещения, казалось древним художникам не отвечающим истинному вкусу; и это действительно было так, пока искусство не выходило из тесных границ своего высшего назначения. Но зато они проникались духом поэта, наполняя свое воображение высокими чертами его поэзии; огонь его воодушевления воспламенял и их; они видели и чувствовали так же, как он, и, таким образом, их произведения делались как бы копиями поэтических произведений, хотя сходство их не было сходством портрета с оригиналом, а скорее — сына с отцом: один похож на другого и между тем отличен от него. По большей части это сходство состоит лишь в одной черте, с которой гармонируют все остальные, хотя сами по себе эти остальные черты не имеют между собой ничего общего.



мо видеть более прямой смысл. По моему мнению, Фидий признается здесь, что из приведенного места Гомера он узнал, какая выразительность заключается в бровях и как много души<sup>140</sup> в них открывается. Может быть, те же стихи заставили его обратить больше внимания на волосы и стараться отобразить насколько возможно то, что Гомер называет благовонными волосами. Ибо известно, что древние художники до Фидия мало понимали выразительность и значение физиономии и особенно пренебрегали отделкой волос. Еще Мирон был слаб в том и в другом, как замечает Плиний,<sup>141</sup> и, по его же словам, Пифагор Леонтин выделился тем, что он первым начал изящно отделять волосы.<sup>142</sup> Чему Фидий научился у Гомера, тому другие художники научились из творений Фидия.

Я приведу еще один пример подобного же рода, который мне всегда особенно нравился. Припомним, что говорит Хогарт об Аполлоне Бельведерском.<sup>143</sup> «Этого Аполлона, — замечает он, — и Антиноя можно видеть в Риме в одном и том же дворце. Но если Антиной приводит зрителя в восхищение, то Аполлон, напротив, поражает, и именно потому, что, как

говорят путешественники, по виду он представляет нечто сверхчеловеческое, нечто такое, чего большая часть из них обычно не в силах описать. Это впечатление, по их словам, тем удивительнее, что при ближайшем исследовании становится ясным самому неискушенному глазу непропорциональность статуи. Один из лучших современных английских скульпторов, ездивший недавно в Рим, подтвердил мне только что сказанное, а именно то, что ноги и бедра статуи слишком длинны и толсты по отношению к верхней части тела. Андреа Сакки, один из величайших итальянских живописцев, был, по видимому, того же мнения, иначе трудно было бы понять, зачем он в своей знаменитой картине (которая теперь находится в Англии), изображающей увенчание певца Пасквиллини Аполлоном, придал своему Аполлону пропорции Антиноя, между тем как в остальном вся фигура его представляет копию с Аполлона Бельведерского. Но хотя мы действительно часто наблюдаем в величайших произведениях, что какая-нибудь маловажная деталь в них оставляется без внимания, однако это не может иметь места в настоящем случае, ибо в пре-

красной статуе соразмерность есть одно из важнейших условий красоты. Итак, необходимо заключить, что нижние части тела увеличены умышленно, ибо в противном случае легко было бы избежать этого недостатка. Действительно, при более глубоком изучении красот этой фигуры мы приходим к убеждению, что то, что считалось невыразимо прекрасным в статуе в целом, происходит именно от той несоразмерности частей, которая на первый взгляд кажется недостатком». Все это чрезвычайно верно и остроумно. Я прибавлю только, что уже сам Гомер чувствовал и указывал на то, что особая величина ног и бедер придает фигуре более величественный вид. Ибо, когда Антенор сравнивает Улисса с Менелаем, он, между прочим, замечает:

Стоя, плечами широкими царь Менелай отличался;  
Сидя же вместе, почтеннее был Одиссей благородный.<sup>144</sup>

Итак, если Улисс в сидячем положении выигрывал в смысле внешности, между тем как Менелай терял, то нетрудно понять, как верхняя часть туловища относилась у обоих и к ногам и к бедрам. У Улисса она была велика по сравнению с нижней частью, у Менелая же наоборот.



## XXIII



Хотя бы одна неподходящая часть может нарушить общее впечатление от прекрасного целого. Но предмет еще не становится от этого безобразным. Для того чтобы создалось впечатление безобразного, требуется ряд неподходящих частей, которые, кроме того, надо воспринимать сразу; только тогда получается впечатление, противоположное тому, какое производит на нас прекрасное.

Поэтому безобразное по существу своему, казалось бы, также не могло быть предметом поэзии, а между тем Гомер изобразил самую безобразную наружность в лице Терсита, и притом изобразил по частям. На каком же основании позволил он себе при описании безобразного то, чего так старательно избегал в описании прекрасного? Разве впечатление от безобразного не ослабляется, как и впечатление от красоты, благодаря постепенному перечислению составляющих его частей?

Без сомнения; но в этом-то именно и заключается оправдание Гомера. Именно потому, что

в воспроизведении поэта безобразное ослабляется и описание телесных недостатков не производит на нас такого противного впечатления, именно потому и может оно найти место в поэзии. Если поэт не может пользоваться им для своих прямых целей, то по крайней мере он может вводить безобразное для возбуждения и усиления тех смешанных впечатлений, которыми он продолжает нас занимать при недостатке одних только приятных впечатлений.

Эти смешанные впечатления создаются из сочетания смешного и страшного.

Гомер представляет Терсита безобразным для того, чтобы представить его смешным. Но он смешон не одним своим безобразием: уродство есть только недостаток, а для смешного требуется контраст между совершенством и недостатками.<sup>145</sup> Таково определение смешного, сделанное моим другом Мендельсоном. Я бы прибавил только к этому определению, что контраст не должен быть слишком резким или что противоположности, говоря языком живописцев, должны быть такого рода, чтобы иметь возможность слиться между собою. Мудрый и справедливый Эзоп еще не сделается

смешным от того, что мы придадим ему наружность Терсита. Сделать самого Эзопа, именно его мнимое безобразие, причиной того неистощимого смеха, которым проникнуты его поучительные сказки, было глупой и нелепой выдумкой дураков монахов. Безобразное тело и прекрасная душа, точно так же как масло и укус, остаются отдельными на вкус, хотя бы мы и сбивали их вместе. Они не дают ничего третьего; тело возбуждает досаду, душа — удовольствие, то есть совершенно самостоятельные чувства. Только тогда, когда уродливое тело вместе с тем слабо и болезненно, когда оно мешает свободным проявлениям духовной деятельности, только тогда могут слиться между собою чувства досады и удовольствия, но вытекающее из этого слияния новое впечатление будет не смехом, а состраданием, и лицо, которое без того было бы для нас лишь достойным высокого уважения, становится теперь интересным. Уродливый и болезненный Поп был, конечно, более интересен своим друзьям, нежели красивый и здоровый Уичерлей — своим. Но если уродливость Терсита сама по себе и не делает его смешным, то;

с другой стороны, без нее он не мог бы быть смешон. Соответствие этого уродства с его характером, противоречие того и другого его собственному высокому мнению о себе, никчемность его ехидной болтовни, унижающей его самого, — все это вместе взятое производит комическое впечатление. Последнее обстоятельство и есть та безвредность, которую Аристотель <sup>146</sup> ставит неизменным условием смешного; точно так же Мендельсон считает необходимым, чтобы контраст не был значительным и не мог нас слишком заинтересовать. Ибо стоит только допустить, что коварная попытка Терсита унизить Агамемнона обошлась бы ему дорогой ценой, что вместо двух кровавых рубцов он заплатил бы за нее жизнью, как мы бы тотчас перестали смеяться над ним. Этот нравственный и физический урод — все-таки человек, гибель которого сразу же покажется нам гораздо большим злом, нежели все его проступки и грехи. Чтобы сделать подобный опыт, стоит только прочесть описание его смерти у Квинта Калабра. <sup>147</sup> Ахилл сожалеет о том, что убил Пенфесилею. Эта красота, обгаренная столь мужественно пролитую кровью, вызывает

в герое уважение и сострадание, и эти чувства переходят в любовь. Но злоречивый Терсит вменяет ему эту любовь в преступление. Он видит в ней сластолюбие, которое, по его словам, доводит до безумия самого мудрого человека;

...страсть, от которой безумцем  
Даже мудрейший становится смертный;

тогда взбешенный Ахилл, не говоря ни слова, ударил Терсита по щеке с такой силой, что у него хлынула горлом кровь, вылетели зубы, а вместе с ними — и его душа. Это уже жестоко. Разъяренный убийца Ахилл делается мне ненавистнее лукавого Терсита; радостный крик, которым отвечают греки на этот поступок, оскорбляет меня; я становлюсь на сторону Диомеда, который уже обнажает меч, чтобы отомстить убийце за смерть своего ближнего, ибо я также чувствую, что Терсит — мой ближний, что он — человек.

Но предположим, что наущения Терсита возбудили бы бунт, что возмутившийся народ ушел бы действительно на корабли, изменнически покинув своих вождей, которые попались бы в руки мстительным врагам, и приговор

богов выразился бы в гибели всего войска и флота. В каком виде предстало бы нам тогда безобразие Терсита? Если безразличное безобразие только смешно, то, конечно, безобразие, причиняющее вред, ужасно. Я не могу пояснить этого лучше, чем приведя два места из Шекспира. Эдмунд, незаконный сын Глостера, в «Короле Лире», конечно, не меньший злодей, нежели Ричард, герцог Глостерский, который ужасными преступлениями расчистил себе путь к престолу и вступил на него под именем Ричарда Третьего. Но отчего же первый не возбуждает такого ужаса и отвращения, как последний? Когда незаконнорожденный сын говорит:

Природа, божество мое, твоим  
Законам я служу. Ужель дозволю,  
Чтоб все меня считали отщепенцем  
За то, что я на год и две луны  
Отстал от брата. Низок родом я,  
Побочный сын. Но так же я сложен,  
И духом горд, и на отцов похож,  
Как отпрыск знатной леди. Почему ж  
Клеймят меня: «побочный», «худородный».  
Да разве в смелом воровстве природы  
Не больше буйных сил я почерпнул,  
Чем весь на нудном и постыдном ложе  
Рожденный в скуке выводок хлыщей.  
Зачатый в полусне или спросонок? <sup>148</sup> —

то я слышу дьявола, который, однако, принимает образ светлого ангела. В словах же герцога Глостера:

Но я для буйств веселых не рожден,  
Ни чтоб, влюбясь, пред зеркалом вертеться.  
Неладно сшит и чужд красот любви,  
Не пыжусь я пред нимфой-вертихвосткой.  
Обижен навсегда телосложением,  
Природой-лицемеркой обойден,  
Крив, недокончен, раньше срока послан  
В сей мир живой, лишь вполовину сделан,  
И то так безобразно и нелепо,  
Что брешут псы, когда я прохожу.  
И в наши дни под звук цевницы мирной  
Не нахожу я для себя забав:  
За тенью разве собственной гоняться  
Иль о своем уродстве размышлять.  
А посему, раз мне не суждено  
Прожить свой век любезником изящным, —  
Злодеем буду. Так я порешил<sup>149</sup>, —

в этих словах я вижу и слышу дьявола, и притом дьявола в его подлинном облике.



## XXIV



ак пользуется поэт безобразием форм. В какой же мере применение их допустимо для живописца?

Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но,

с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его. В первом смысле к живописи относятся все видимые предметы; во втором — лишь такие, которые возбуждают приятные ощущения.

Но не могут ли и неприятные ощущения нравиться в подражании? По крайней мере не все. Вот, например, что говорит об отвращении один из остроумнейших критиков: <sup>150</sup>

«Представления страха, печали, испуга, жалости возбуждают в нас неудовольствие только тогда, когда мы считаем зло реальным. Поэтому они могут разрешиться в приятные ощущения, когда мы вспомним, что они — только художественная иллюзия. Совсем другое дело — отвращение. Чувство это образуется по законам воображения, исключительно в связи с представлением отвратительности, независимо от того, верим ли мы в его реальность или нет. Что пользы оскорбленному воображению, если даже искусство и выдает свой обман? Неудовольствие в душе нашей происходит не от предположения, что предмет реально существует, а от самого представления об этом предмете. Поэтому ощущение отвратительного

представляется нам всегда реальностью, а не подражанием».

То же самое можно сказать и о безобразии форм. Это безобразие оскорбляет наше зрение, противоречит требованиям нашего вкуса в смысле расположения и гармонии частей и возбуждает в нас отвращение, безотносительно к действительному существованию предмета, безобразие которого мы наблюдаем. Мы не можем без неудовольствия видеть Терсита ни в действительности, ни в изображении; и если в изображении он не производит на нас такого неприятного впечатления, разница эта происходит не оттого, что безобразие его форм перестает быть безобразием в художественном подражании, а потому, что мы можем отвлечься от этого безобразия, любуясь искусством художника. Но даже и это удовольствие беспрестанно нарушается при мысли, как дурно использовано здесь искусство, а эта мысль редко не влечет за собой падения художника в нашем мнении.

Аристотель называет еще одну причину,<sup>151</sup> почему вещи, на которые в действительности мы смотрим с отвращением, доставляют нам

удовольствие в точнейшем художественном воспроизведении. Это — общая всем людям потребность в знании. Мы радуемся, когда можем узнать по изображению вещи, что она собою представляет, или признать в этом изображении ту или другую вещь. Но и отсюда, однако, не следует оправдание отвратительного в художественном изображении. Удовольствие, проистекающее от удовлетворения нашей потребности в знании, лишь мгновенно, и отношение его к изображенной вещи случайно и несущественно; напротив, неудовольствие, возбуждаемое в нас безобразием, — постоянно и притом существенно связано с предметом, его возбуждающим. Каким же образом могут они уравновесить друг друга? Легкое ощущение удовольствия, получаемое нами при нахождении сходства, еще менее способно пересилить неприятное действие на нас безобразного. Чем более сравниваю я изображение безобразного с самим предметом, тем сильнее возбуждается во мне это чувство, так что удовольствие от сличения скоро исчезает и остается только неприятное впечатление от удвоенного уродства. Судя по примерам, приводимым

Аристотелем, можно думать, что и сам он не причисляет внешнего безобразия к предметам, изображение которых может нравиться: примеры его — хищные звери и трупы. Но первые возбуждают страх, даже не будучи отвратительными, и этот-то страх, а не безобразие их превращается при художественном подражании в чувство удовольствия. То же происходит и с трупами. Тяжелое чувство жалости, страшное напоминание о предстоящей нам самой смерти — вот чувства, которые в действительности делают для нас труп противным. Но в художественном подражании первое чувство утрачивает свою силу потому, что мы не верим действительности представленного. Что же касается страшного напоминания о неизбежной участи всякого смертного, то мысль эта может быть скрыта различными утешительными обстоятельствами или, наконец, так твердо связана с этими обстоятельствами, что целое, вместо того чтобы ужасать нас, делается даже привлекательным.

Итак, внешнее безобразие не может быть само по себе предметом живописи как изящного искусства, ибо чувство, возбуждаемое им,

есть, во-первых, чувство неприятное и, во-вторых, оно не принадлежит к тому роду неприятных чувств, которые переходят при художественном подражании в ощущения приятные. Но появляется еще вопрос: не может ли безобразное служить для усиления других ощущений как составной элемент живописи, подобно тому как оно служит в поэзии.

Может ли живопись пользоваться безобразным для возбуждения чувств смешного и страшного?

Я не беру на себя смелость прямо ответить на этот вопрос отрицательно. Не подлежит сомнению, что безвредное уродство может быть смешным и в живописи, особенно если с ним связывается стремление казаться привлекательным. Неоспоримо также, что безобразие, приносящее вред, возбуждает как в действительности, так и в изображении чувство ужасного и что как смешное, так и ужасное, будучи уже само по себе чувством смешанным, смягчается еще более в подражании и даже получает способность нравиться.

Я должен, однако, напомнить при этом, что живопись и поэзия находятся в этом случае не

в одинаковых условиях. В поэзии, как я уже заметил, безобразие форм теряет почти совершенно свое неприятное действие уже в силу того, что отдельные детали безобразного передаются поэзией не в их совокупности, а во временной последовательности; безобразное в поэзии перестает в известном смысле быть безобразным, получает вследствие того способность еще теснее сливаться с явлениями иного рода и производит вместе с ними совершенно другое действие. Напротив, в живописи безобразное дается сразу во всей своей полноте и действует на нас почти точно так же, как и в природе. Таким образом, безразличное безобразие не может здесь долго оставаться смешным; впечатление неприятное берет верх, и то, что в первое мгновение казалось только забавным, делается со временем просто отвратительным. То же происходит и с безобразием, приносящим вред: страшное мало-помалу исчезает в нем, и под конец остается одно впечатление отвратительного.

На основании подобных рассуждений граф Кэйлюс имел полное право выкинуть эпизод о Терсите из ряда своих Гомеровых картин. Но

можно ли на том же основании желать исключения их и из самого Гомера? К сожалению, я должен заметить, что один ученый, в остальном отличающийся верным и тонким вкусом, придерживается этого мнения.<sup>152</sup> Но я надеюсь потолковать об этом подробнее в другом месте.



## XXV



торое различие, которое вышеназванный критик находит между отвращением и другими неприятными ощущениями, относится также к неудовольствию, возбуждаемому в нас внешним безобразием.

«Другие неприятные ощущения, — говорит он,<sup>153</sup> — могут иметь для нас некоторую привлекательность не только в подражании, но и в самой природе, так как они никогда не возбуждают одного чистого неудовольствия и к этому неудовольствию всегда примешивается нечто его смягчающее. Страх наш, например, редко бывает без примеси надежды; испуг возбуждает все наши силы к отражению опасности; гнев смешивается почти всегда с сильной жаждой мести, горечь — со светлым предста-

влением об утраченном счастье, а сострадание неразрывно связано со сладкими ощущениями любви и привязанности. Душе остается полная свобода сосредоточиваться то на приятной, то на неприятной стороне чувства и самой себе создавать некоторое сочетание из ощущений удовольствия и неудовольствия, сочетание, действующее даже сильнее всякого чистого удовольствия. Нужно очень немного внимания к своим ощущениям, чтобы сделать — и не раз — такое наблюдение над самим собою, и чему иному можно приписать то, что человеку рассерженному его гнев, а огорченному — его печаль кажутся дороже, чем все утешения, которые употребляют для его успокоения? Совершенно иное происходит с отвращением и родственными ему чувствами. Душа наша не видит в них никакой примеси удовольствия. Противоположное чувство берет решительно верх, и потому-то так трудно представить себе — в действительности или в подражании — такое наружное безобразие, от которого бы дух наш не отвращался с неудовольствием».

Все это совершенно справедливо. Но если критик сам находит, что есть другие чувства,

родственные отвращению и не возбуждающие также ничего, кроме неудовольствия, то какое же чувство может быть к нему ближе, чем ощущение, возбуждаемое в нас внешним безобразием? И так как последнее вызывает неприятные ощущения без малейшей примеси удовольствия как в действительности, так и в художественном подражании, то очевидно, что для безобразия, точно так же как и для отвратительного, нет такой формы, от которой бы мы не отворачивались с неудовольствием.

И это неудовольствие — если я только верно проанализировал свое чувство — совершенно одинаково по природе своей с чувством отвращения. Ощущение, сопровождающее восприятие наружного безобразия, есть то же отвращение, но только менее резкое. Это положение противоречит, правда, другому замечанию критика, в котором он признает чувство отвращения существующим лишь для самых смутных чувств, как вкус, обоняние и осязание. «Для первых двух чувств, — говорит он, — отвратительна чрезмерная сладость, а для последнего — слишком большая мягкость тел, которые не оказывают достаточного сопротивле-

ния при прикосновении к ним. Такие предметы делаются потом невыносимыми также и для глаза, и именно тогда, когда мы припоминаем то отвращение, которое они возбуждали в органах вкуса и обоняния. Ибо, собственно говоря, для зрения не существует отвратительных предметов». Мне же, напротив, кажется, что можно найти и такие. Нарост на лице, заячья губа, приплюснутый нос с выпятившимися ноздрями, совершенное отсутствие бровей — все это явления отвратительные, которые, однако, противны не вкусу, не обонянию, не осязанию. Несомненно, что при виде их мы испытываем ощущение гораздо более близкое к отвращению, нежели при других телесных безобразиях, например кривой ноге, горбе. Чем впечатлительнее при этом темперамент, тем сильнее чувствуются в теле явления, предшествующие обыкновенно рвоте. Эти движения исчезают, правда, довольно скоро и почти никогда не сопровождаются действительной рвотой, но причину этого нужно искать в том, что одновременно с этими отвратительными предметами глаз воспринимает множество других явлений действительности, которые ослабляют

впечатление от отвратительного и не допускают прямого его воздействия на тело. Напротив, более смутные чувства, как вкус, обоняние и осязание, получая впечатления от отвратительного предмета, не могут в то же время воспринимать другие предметы; таким образом, отвратительное действует на них исключительно полно и сильно и ведет к потрясению во всем теле.

Впрочем, в отношении подражания к отвратительному полностью прилагается все сказанное о безобразном. Так как неприятное действие его даже сильнее, то, разумеется, оно еще менее может быть предметом поэзии и живописи. Словесное выражение, впрочем, значительно смягчает это действие, а потому мне кажется, что поэт может употреблять по крайней мере некоторые отвратительные черты как вводный элемент для создания тех смешанных впечатлений, которые так удачно усиливаются благодаря вводу черт безобразного.

Отвратительное может, например, усиливать смешное; так, достоинство и важность в контрасте с отвратительным делаются смешными. Множество подобных примеров мы

находим у Аристофана. Мне приходит в голову ласка, которая прерывает астрономические созерцания почтенного Сократа:

Ученик

На днях он как-то лаской потревожен был  
Средь важных дум.

Стрепсиад

Скажи, каким же образом?

Ученик

Пока луны вращенье он исследовал  
И на крупи светил глазел, разинув рот,  
Тут ночью с кровли ласка нечто сделала...

Стрепсиад

Забавно. Полила Сократа ласочка.<sup>154</sup>

Если бы то, что попадает в рот Сократа, не было гадко, исчезло бы все смешное. Самые забавные детали этого рода встречаются в готтентотском рассказе «Тквассоу и Нонмквейя», напечатанном в «Знатоке» (остроумном еженедельном английском издании), в рассказе, приписываемом лорду Честерфильду. Известно, как грязны готтентоты и как многое, что для нас гадко и отвратительно, они считают прекрасным, красивым и даже священным. Сдавленный носовой хрящ, свисающие груди, достигающие до пупка, тело, покрытое козьим

жиром и сажей и припекшееся на солнце, кудри, с которых капает сало, руки и ноги, обвитые свежими кишками, — таков предмет пламенной, восторженной любви. Можно ли удержаться от смеха, слушая при этом произносимые серьезным тоном страстные любовные признания? <sup>155</sup>

Со страшным отвратительное может, повидимому, сливаться еще теснее. То, что мы называем ужасным, есть не что иное, как сочетание страшного с отвратительным. Лонгину <sup>156</sup> не нравится в образе Скорби у Гесиода, <sup>157</sup> что «вонючая влага течет из ноздрей ее»; мне, однако, кажется это неудачным не потому, что эта деталь отвратительна сама по себе, а потому, что это просто отвратительная черта, не прибавляющая ничего к страшному. Ибо, например, длинные, выпирающие вперед ногти он не порицает, а между тем длинные ногти — черта не менее отвратительная, чем нечистый нос. Но длинные ногти в то же время и ужасны, ибо они-то и раздирают лицо, из которого кровь струится на землю. Нечистый же нос есть не более как нечистый нос, и я бы мог только посоветовать Скорби закрыть себе рот.

Прочтите у Софокла описание дикой пещеры, где обитает несчастный Филоктет. Нет там никаких удобств, нет ничего, кроме раскиданных сухих и жестких листьев, безобразного деревянного кубка, огнива. В этом и состоит все богатство больного, покинутого всеми героя! Чем же завершает поэт эту печальную, страшную картину? Впечатлением отвращения. «А! — восклицает Неоптолем. — Здесь сушатся тряпки, полные крови и гноя!»

Неоптолем

Пустое вижу я жилье, безлюдное.

Одиссей

И никакой нет для питанья утвари.

Неоптолем

Здесь лишь листва для ложа есть примятая,

Одиссей

Ужель все пусто? Ничего под кровлею.

Неоптолем

Тут самодельный кубок, неискусного  
Изделье мужа, да еще огниво есть.

Одиссей

Да, это ты назвал его имущество.

Неоптолем

Увы, увы. Да здесь, я вижу, сушатся  
Тряпицы, гноем мерзостным пропитаны. <sup>158</sup>

Точно так же и у Гомера: влачимый Ахиллом Гектор с лицом, обезображенным кровью и пылью, и спутанными, запекшимися от крови волосами, —

С грязной он был бородой, волоса слипались  
от крови, —

как его описывает Вергилий<sup>159</sup>, — представляет отвратительное, но по тому самому еще более ужасное и трогательное зрелище. Кто может представить себе без чувства отвращения казнь Марсия у Овидия?

Сверху начавши, дерут под крики несчастного кожу. Весь он — рана одна, и хлещет кровь отовсюду. Каждый нерв обнажен. Видны неприкрытые связки Трепетных жил, и кишкам, висящим наружу, ты мог бы Счет повести, перечесть в ободранном теле сосуды.<sup>160</sup>

Но кто не почувствует в то же время, что отвратительное здесь на своем месте? Оно здесь делает страшное ужасным, а ужасное и в реальности не лишено для нас некоторой привлекательности, если возбуждает при этом наше страдание, и еще менее неприятным становится оно в подражании. Я не хочу умножать примеров, но не могу не заметить, что есть один род страшного, изображения которого поэт может добиться исключительно путем показа отвра-

тельного. Это — ужас голода. Даже в обычной жизни мы описываем высшую степень голода не иначе, как при помощи рассказа о всех непитательных, нездоровых и в особенности отвратительных предметах, которыми необходимо было наполнить желудок. Так как подражание не имеет возможности возбудить в нас ничего, подобного самому чувству голода, то оно прибегает для этой цели к другому неприятному чувству, которое во время сильного голода мы считаем меньшим злом. Оно старается возбудить в нас это последнее чувство, чтобы посредством его мы могли заключить, как сильно должно быть первое, которым оно совершенно заглушается. Овидий говорит об Орееде, которую Церера послала к Голоду:

Издали видя его, но к нему подойти не решаясь,  
Светлой богини приказ изрекла, но, недолго побывши  
(Хоть и стояла вдаль и совсем недавно явилась),  
Голод почуяла вдруг...<sup>161</sup>

Это неестественное преувеличение. Вид голодного, хотя бы это был даже сам Голод, не может иметь такой заразной силы; он может внушить жалость, омерзение, отвращение, но уж никак не голод. Это отвращение вызы-

вается изображением голода у Овидия, а описание голода Эрисихтона, как у него, так и у Каллимаха,<sup>162</sup> возбуждает тоже преимущественно чувство омерзения. После того как Эрисихтон пожрал уже все и даже не пощадил жертвенной коровы, которую мать его выкармливала для Весты, Каллимах заставляет его бросаться на лошадей и кошек и собирать по улицам грязные объедки и обглодки с чужих столов:

Он и корову пожрал, что для Гестии мать возрастила,  
И скакуна для ристалища съел, и коня боевого;  
Кошку затем проглотив, страшилище мелких зверюшек,  
Сел потомок царей у трех дорог на распустье.  
Крошки выпрашивать стал и упавшие с трапез отбросы.

Овидий же заставляет Эрисихтона впиваться зубами в себя самого, чтобы питаться собственным телом:

Всю эту снедь проглотив, понуждаемый злобною силой  
Тяжкой болезни своей давать все новую пищу,  
Начал зубами он рвать куски своей собственной плоти:  
Так он тело питал, постепенно его уменьшая.

Гарпии потому именно и представлены такими гадкими и зловонными, чтобы тем ужаснее казался голод того, чью пищу они пожирают. Послушайте только жалобы Финея у Аполлония:

Если ж порою они мне пищи немного оставят,  
Гнилью она отдает и невыносимым зловоньем,  
Так что из смертных никто ни на миг не приблизится  
к яствам,  
Если бы даже в груди носил он алмазное сердце.  
Я же злою нуждой приневолен у яств оставаться  
И, оставаясь, не раз набивать злополучный желудок. <sup>163</sup>

С этой точки зрения я мог бы оправдать отвратительное изображение гарпий и у Вергилия, но голод, возбуждаемый ими, не есть настоящий, действительно ощущаемый голод, а лишь голод в будущем, который они предсказывают, да и самое предсказание их разрешается простой игрой слов. Данте в рассказе о голоде Уголино не только подготавливает нас к своему повествованию изображением отвратительного, ужасного положения его в аду, где он находится вместе с его бывшим преследователем, но и самое описание голода сопровождается у него изображением отвратительных деталей, что в особенности сильно ощущается, когда его сыновья предлагают ему себя в пищу. Можно привести еще одно место из драматического представления Бомонта и Флетчера, которое заменило бы все остальные примеры, если бы не было несколько преувеличенным. <sup>164</sup>

Перехожу к отталкивающему в живописи. Если бы даже и было совершенно бесспорным то, что для зрения собственно нет отвратительных предметов, то есть таких, от которых бы живопись как изящное искусство должна отказать, то все-таки она должна избегать вообще предметов отвратительных, ибо по связи идей отвращение может переноситься и на чувство зрения. Порденоне в картине, изображающей погребение Христа, заставляет одного из присутствующих зажимать себе нос. Ричардсон осуждает это<sup>165</sup> на том основании, что, поскольку смерть Христа последовала недавно, тело его не могло еще подвергнуться тлению. Напротив, при воскрешении Лазаря живописец, по его мнению, может придать некоторым из зрителей подобную черту, так как история прямо утверждает, что тело его уже разлагалось. По-моему, такая деталь в одинаковой мере непозволительна как в том, так и в другом случае, ибо не только действительное зловоние, но даже и самая мысль о нем возбуждает отвращение. Мы избегаем зловонных мест, хотя бы у нас и был насморк. Но, скажут мне, отчего же живопись не может пользо-

ваться показом отвратительного не как самоцелью, но для усиления комического, подобно поэзии. Пусть так, но живопись в таком случае должна делать это на свой страх и риск. Все, что я заметил здесь о безобразном, применимо еще в большей мере к отвратительному. В живописи действенность последнего ослабляется еще меньше, чем в поэтическом описании, где впечатления воспринимаются посредством слуха; поэтому оно и не может так тесно сливаться с ощущениями смешного и страшного. Как только проходит изумление, как только успевает насытиться первый жадный взгляд, чувство отвращения тотчас же совершенно выделяется из остальных смешанных с ним ощущений и предстает перед нами во всей своей отталкивающей наготе.



## XXVI

«**И**стория искусства древности» г-на Винкельмана вышла в свет. Я не смею идти дальше, не прочитав этого сочинения. Умствования об искусстве на основании одних

общих представлений могут повести к нелепостям, которые рано или поздно увидишь, к стыду своему, опровергнутыми самими же произведениями искусств. Древним также известна была связь между живописью и поэзией, и они не делали ее более тесной, чем это позволяли оба искусства. То, что сделали их художники, будет служить примером того, что вообще должны делать художники, и там, где такой человек, как г-н Винкельман, идет впереди с факелом истории, спекулятивное мышление может смело следовать за ним.

Обыкновенно значительную работу прежде перелистываешь, а потом уж приступаешь к серьезному ее чтению. Особенно интересно мне было узнать мнение автора о Лаокооне, правда не о художественном его достоинстве, о котором он уже высказался в другом месте, но о времени, к какому он относится. Чьего мнения придерживается он в этом отношении? Тех ли, кто полагает, что Вергилий имел перед глазами уже готовую группу, или тех, которые думают, что художники подражали поэту?

Мне было очень приятно, что он ничего не говорит о подражании с чьей-либо стороны.

Но разве есть необходимость отыскивать здесь непременно подражание? Ведь очень может быть, что отмечавшееся мною выше сходство между поэтическим описанием и художественным произведением случайное, а не преднамеренное и что не только одно не служило образцом другому, но и оба могли не иметь общего образца. Если же, наконец, некоторая видимость сходства и могла бы обмануть его, то, конечно, он должен был придерживаться первого мнения, ибо он считает, что Лаокоон относится ко времени Александра Великого, то есть ко времени, когда искусство греков достигло высшего совершенства.

«Благоприятная судьба, — говорит он <sup>166</sup>, — заботящаяся об искусствах даже во время их уничтожения, сохранила, на диво целому свету, произведение из этой эпохи развития искусства как бы в доказательство справедливости преданий о необыкновенной красоте столь многих исчезнувших произведений. Лаокоон со своими обоими сыновьями, созданный Агесандром, Аполлодором <sup>167</sup> и Афинодором из Родоса, принадлежит, по всей вероятности, к этому

времени, хотя мы и не можем, как делают некоторые, определить с точностью те олимпиады, когда творили эти художники».

В одном из примечаний своих он прибавляет: «Плиний не говорит ни одного слова о времени, когда жил Агесандр и его ученики, но Маффеи в своем объяснении древних статуй утверждает, будто расцвет деятельности этих художников относится к восемьдесят восьмой олимпиаде, и другие, как, например, Ричардсон, повторили с его слов то же самое. Я полагаю, что Маффеи принял некоего Афинодора из Поликлетовых учеников за одного из упомянутых здесь художников, а так как расцвет творчества Поликлета относится к восемьдесят седьмой олимпиаде, то и ученика его перемещают одною олимпиадою позже. Других оснований Маффеи иметь не мог».

Конечно, других оснований он и не имел. Но зачем же г-н Винкельман ограничивается только приведением этого доказательства Маффеи? Может быть, оно опровергается само собой? Не совсем. Хотя это доказательство и нельзя поддержать ничем другим, все же оно имеет некоторую вероятность, пока не будет

доказано, что Афинодор — ученик Поликлета и Афинодор — сотрудник Агесандра и Полидора не могут быть одним и тем же лицом. К счастью, это можно доказать тем, что они родом из разных мест. Первый Афинодор, по точному показанию Павсания,<sup>168</sup> был родом из Клитора, в Аркадии; другой же, по свидетельству Плиния, был родом из Родоса.

Г-н Винкельман без всякого особого намерения оставил предположение Маффеи не совершенно опровергнутым. Всего вероятнее, что доказательства, выведенные им на основе его глубочайших познаний из самого художественного достоинства произведения, казались ему настолько важными и решающими, что он мало заботился о том, подтверждается ли мнение Маффеи еще чем-либо. Он, несомненно, увидел в Лаокооне слишком много тех художественных тонкостей,<sup>169</sup> которые так свойственны Лисиппу и которыми этот художник впервые обогатил искусство, а потому, конечно, и не мог признать Лаокоона произведением более ранним.

Но если доказано, что Лаокоон не мог быть древнее Лисиппа, доказано ли этим, что он от-

носится ко времени деятельности этого художника, что он не может быть произведением позднейшим? Оставим в стороне эпоху до начала римской империи, когда греческое искусство то расцветало, то снова приходило в упадок. Но почему не мог быть Лаокоон счастливым результатом того соревнования, которое, конечно, было возбуждено между художниками расточительною роскошью и великолепием первых императоров? Почему Агесандр и его ученики не могли быть современниками Стронгилиона, Аркесилая, Паситела, Посидония, Диогена? Разве отдельные работы этих художников не причислялись к лучшим творениям искусства? И если бы у нас оставались несомненные произведения этих художников, а время их создания было бы неизвестно и о нем оставалось бы судить только по мастерству работы, то какое божественное вдохновение могло бы остеречь знатока, чтобы не отнести их к тому самому времени, которое Винкельман считает единственно достойным Лаокоона?

Справедливо, что Плиний не указывает прямо времени, когда жили творцы Лаокоона. Но если бы требовалось по контексту заключить,

причисляет ли он их к художникам более древним или к новейшим, признаюсь, я бы увидел в нем больше доказательств в пользу последнего мнения. Судите сами.

Поговорив обстоятельно о древнейших и величайших мастерах в области ваяния: о Фидии, Праксители, Скопасе и потом упомянув вкратце, без всякой хронологической последовательности об остальных, в особенности тех, произведения которых находились в Риме, Плиний продолжает: «Немногие еще остались знаменитыми. Славе некоторых у потомства, несмотря на превосходные их работы, препятствовало то, что они работали вместе, и потому было бы несправедливо приписывать всю честь одному, но и трудно перечислять каждый раз всех. Так именно было с Лаокооном, находящимся во дворце императора Тита, произведением, превосходнейшим между всеми произведениями живописи и ваяния. Отличнейшие родосские художники: Агесандр, Полидор и Афинодор сделали соединенными силами из одной глыбы мрамора Лаокоона с его детьми и изумительные кольца змей. Равным образом Кратер вместе с Пифодором, Полидект с Гермолаем, дру-

гой Пифодор с Артемоном и Афродисий Траллианский, работавший один, наполнили палатинские дворцы императоров прекраснейшими статуями. Пантеон Агриппы был украшен афинянином Диогеном, и кариатиды, сделанные им на колоннах этого храма, относятся к немногим лучшим произведениям, равно как и изображения, помещенные наверху храма, хотя эти последние и менее известны, так как расположены слишком высоко». <sup>170</sup>

Из всех названных здесь художников Диоген Афинский — единственный, время жизни которого определено с совершенной точностью. Он украсил Пантеон Агриппы и, стало быть, жил во времена Августа. Но стоит только вникнуть несколько более в слова Плиния, и мне кажется, что с такой же точностью определится время жизни Кратера и Пифодора, Полидекта и Гермолая, другого Пифодора и Артемона, так же как и Афродисия Траллианского. Плиний говорит, что они наполняли палатинские дворцы кесарей прекрасными статуями. Спрашивается, значит ли это только, что их превосходными работами были наполнены дворцы императоров, то есть что импера-

торы собирали их повсюду и ставили в своих римских дворцах? Конечно, нет. Напротив, ясно, что они работали именно для этих императорских дворцов, что они жили во времена этих императоров. Есть и еще доказательство того, что это были художники позднейшего времени, работавшие только в Италии: нигде более мы не встречаем упоминания о них. Если бы они работали ранее в Греции, Павсаний, конечно, видел бы что-либо из их работ и сохранил бы нам хоть имена их. Имя Пифодора, правда, встречается у него,<sup>171</sup> но Гардуин совершенно несправедливо считает этого художника тем же Пифодором, о котором говорится у Плиния. Павсаний прямо называет статую Юноны, работы Пифодора, виденную им в Херонее, в Беотии, античной фигурой; а это название он, как известно, дает только произведениям художников, живших в самый отдаленный, первичный период искусства, задолго, например, до Фидия и Праксителя. Вероятно ли, чтобы императоры украшали свои дворцы такими произведениями? Еще менее вероятно другое предположение Гардуина: будто Артемон, упоминаемый в вышеприведенном тексте,

есть тот же самый живописец, о котором Плиний говорит в другом месте; общность имен дает еще весьма мало оснований к произвольному искажению естественного смысла подлинных слов этого автора.

Если же не подлежит никакому сомнению, что Кратер и Пифодор, Полидект и Гермолай вместе с остальными жили именно во времена императоров, дворцы которых они наполнили своими прекрасными произведениями, то, как мне кажется, необходимо отнести к той же эпохе и художников, которых Плиний упоминает раньше и от которых он переходит к последним простым выражением: «равным образом». Они-то и суть творцы Лаокоона. В этом легко убедиться. Если бы Агесандр, Полидор и Афинодор были столь древними художниками, как считает их Винкельман, возможно ли, чтобы такой писатель, как Плиний, для которого точность языка была делом немаловажным, мог перескочить от них к новейшим ваятелям при помощи простого уподобления («равным образом»).

Но мне могут возразить еще, что уподобление это относится не ко времени жизни худож-

ников, но к какой-нибудь другой черте сходства, которая сближает и тех и других, несмотря на значительный промежуток во времени. Именно Плиний говорит здесь якобы о таких художниках, которые работали вместе и вследствие этого не вполне пользуются тою известностью, которую заслужили. Их имена забыты потому, говорит будто бы Плиний, что нельзя приписать кому-либо одному всей чести работы, произведенной общими силами, а исчислять каждый раз по очереди всех тех, кто принимал в ней участие, было бы слишком долго. Такова будто и судьба творцов Лаокоона, а также многих других художников, работавших по заказу римских императоров.

Я готов допустить это. Но все-таки остается еще в высшей степени вероятным предположение, что Плиний, говоря о художниках, работавших вместе, имел в виду лишь новейших среди них, ибо, в противном случае, зачем бы ему упоминать только о художниках, работавших над Лаокооном? Отчего бы не назвать ему других из числа древних, например Оната и Каллитела, Тимокла и Тимархида или сыновей этого последнего, которые, как из-

вестно, создали вместе статую Юпитера, находившуюся в Риме? <sup>172</sup> Винкельман сам говорит, что можно бы составить длинный список древних художественных произведений, имевших более чем одного творца. <sup>173</sup> Остается, следовательно, или допустить странное предположение, что память Плиния сохранила ему из многих лишь имена Агесандра, Полидора и Афинодора, или, что вернее, принять вместе со мною, что он действительно имел в виду лишь новейших художников.

Наконец, если всякое предположение делается тем более вероятным, чем больше трудностей оно разрешает, то, конечно, наибольшего вероятия заслуживает предположение, что творцы Лаокоона жили при первых императорах, ибо если бы они работали в Греции в ту эпоху, к которой относит их Винкельман, если бы, как он предполагает, самая группа Лаокоона некогда находилась там, то разве не должно было бы показаться удивительным молчание греческих писателей о таком первоклассном произведении («произведении, превосходящем все другие картины и статуи»)? Не странно ли предположить, что такие вели-

кие художники не сделали ничего больше или что все их работы, точно так же как Лаокоон, ускользнули от глаз Павсания, путешествовавшего по всей Греции? Другое дело в Риме: величайшее произведение могло оставаться там долгое время в неизвестности, и если действительно Лаокоон сделан еще во времена Августа, то нечего удивляться ни тому, что Плиний говорит о нем первый, ни даже тому, что он один упоминает о нем. Стоит только припомнить, что он говорит, например, по поводу Венеры Скопаса,<sup>174</sup> находившейся в Риме, в одном из храмов Марса: «Она украсила бы всякое другое место, в Риме же она затмевается величием других памятников, а великое множество общественных и частных дел отвлекает там людей от созерцания таких предметов, ибо для этого нужно свободное время, тишина и простор».

Сказанное мною до сих пор, без сомнения, порадует тех, кто хочет видеть в группе Лаокоона подражание Вергилиеву описанию. Мне приходит в голову и еще одна мысль, которая, конечно, также не будет им неприятна. Весьма легко предположить, что именно Асиний Пол-

лион заказал греческим художникам сделать группу по описанию Вергилия. Поллион был особенно близким другом Вергилия, пережил его и, как кажется, написал даже особое сочинение об «Энеиде». Ибо где, как не в специальном сочинении по этому вопросу, могли находиться такого рода замечания, какие приводит из него Сервий? <sup>175</sup> Кроме того, Поллион был любителем и знатоком искусств, имел богатое собрание лучших произведений древнего искусства, делал заказы художникам своего времени, и если судить по его вкусу при выборе сюжетов, можно сказать, что такое смелое произведение, как Лаокоон, было совершенно в его роде. «Будучи сам пылкого и сильного характера, он хотел, чтобы произведения искусства, ему принадлежавшие, носили такой же отпечаток». <sup>176</sup>

Но во времена Плиния, когда Лаокоон уже находился во дворце Тита, кабинет Поллиона был как будто бы еще весь цел и в полной сохранности. Таким образом, мое предположение уже много теряет в вероятности. И почему бы сам Тит не мог сделать того, что мы хотели приписать Поллиону?



## XXVII



нение мое, что художники, создавшие Лаокоона, жили при первых императорах или по крайней мере не относятся к столь отдаленной эпохе, как этого хочет г-н Винкельман, подтверждается следующим открытием, которое обнаружено в первый раз самим г-ном Винкельманом. Вот его слова:

«В 1717 году кардинал Александр Альбани нашел близ Неттуно (в древности — Анциум), под большим сводом, обрушившимся в море, постамент из черно-серого мрамора, ныне называемого бигио, служивший подставкою для статуи. На этом постаменте следующая надпись: «Сделал Атанодор, сын Агесандра из Родоса».<sup>177</sup>

Мы узнаем из этой надписи, что отец и сын работали над Лаокооном вместе, ибо этот Атанодор и есть тот самый, которого называет Плиний; и Аполлодор (Полидор) был, вероятно, другим сыном Агесандра. Далее, эта надпись доказывает несправедливость положения Плиния, будто существуют только три произведения искусства, на которых художники

слово «делать» написали в прошедшем совершенном времени — «ἐποίησε» («сделал»), и будто прочие художники употребляли из скромности прошедшее несовершенное — «ἐποίει» («делал»).

Г-н Винкельман не находит особого противоречия в том, что Атанодор в этой надписи есть тот самый Афинодор, о котором упоминает Плиний как об одном из творцов Лаокоона. Афинодор и Атанодор есть, без сомнения, одно и то же имя, ибо жители Родоса говорили на дорическом диалекте. Но относительно выводов, которые он делает из этого предположения, я считаю необходимым высказать некоторые замечания.

Что Афинодор был сын Агесандра, это еще можно допустить. Такое предположение даже весьма вероятно, но оно не может считаться несомненным, ибо известно, что некоторые из древних художников, вместо того чтобы называться по имени отца, назывались по имени своих учителей. По крайней мере не допускает другого толкования то место из Плиния, где он говорит о двух братьях, Аполлонии и Тавриске.<sup>178</sup>

Но неужели эта надпись должна служить в то же время опровержением свидетельства Плиния, что известны только три произведения, говоря о которых художники употребили глагол «делать» в прошедшем совершенном времени? Почему же именно эта надпись? Отчего должны мы узнать из нее то, что было известно гораздо раньше из других надписей? Разве уже не было найдено прежде на статуе Германика: «Сделал Клеомен»? Или на так называемом «Апофеозе Гомера»: «Сделал Архелай»? Или на знаменитой Гаэтской вазе: «Сделал Салпион»? <sup>179</sup> И т. д.

Г-н Винкельман может, конечно, спросить: «Кто знает это лучше меня?» «Но, — добавит он, — тем хуже для Плиния; против его высказывания имеются, стало быть, лишние опровержения, и неверность его утверждается тем яснее».

Но что, если г-н Винкельман заставил Плиния сказать более, нежели тот хотел? Что, если приведенные примеры опровергают не высказывание Плиния, но только те выводы, какие делает из него сам г-н Винкельман? А это именно так. Плиний в его посвящении импера-

тору Титу говорит о своем творении со скромностью человека, вполне сознающего, как много еще недостает ему до совершенства. Он находит замечательный пример такой же скромности между греками. Остановившись немного на громких и многообещающих заглавиях греческих сочинений, он прибавляет: <sup>180</sup> «Я же не жалею, что не выдумал другого, более пышного заглавия, и чтобы не показалось, будто я во всем осуждаю греков, я был бы очень рад, если бы подумали, что в этом (то есть в скромности заглавия) я подражал тем основателям живописи и ваяния, имена которых ты найдешь в предлагаемых книгах. Ты увидишь там, что на лучших своих произведениях, таких, которым мы не перестаем удивляться и доселе, они оставляли лишь нерешительные надписи, как например: «Апеллес делал», «Поликлет делал», как бы желая обозначить этим, что произведения их еще не вполне окончены и далеки от совершенства. Этим они сохраняли себе право на снисхождение своих позднейших критиков, заставляя думать, что они исправили бы некоторые недостатки, если бы были живы. Здесь проявляется похвальная скромность,

вследствие которой каждое произведение их представлялось как бы последним, не отделанным окончательно по причине смерти художника. Лишь трое художников, как мне кажется, подписались в прошедшем совершенном времени — «сделал такой-то», — и об этом я упомяну в своем месте. Но обнаружив, таким образом, свою самоуверенность, эти художники возбудили против себя сильную зависть». Я прошу обратить внимание на слова Плиния: Плиний не говорит, что обычай употреблять несовершенный вид в подписях под своими творениями был общим для всех художников и что его соблюдали все и всегда. Он прямо говорит, что только первые древние мастера, создатели изобразительного искусства, как Апеллес, Поликлет и их современники, соблюдали эту мудрую скромность; и так как он называет только эти имена, то самим умолчанием своим относительно других он ясно дает понять, что их преемники, особенно в позднейшее время, обнаруживали больше самоуверенности.

Но если допустить это толкование, с которым, впрочем, трудно не согласиться, то выйдет, что найденная надпись может быть приме-

нена к одному из трех создателей Лаокоона, и в то же время могут оставаться совершенно справедливыми слова Плиния, что известны только три произведения, на которых художники употребили в надписях прошедшее совершенное время, а именно: три среди древнейших произведений из эпохи Апеллеса, Поликлета, Никия, Лисиппа. Но в таком случае, конечно, уже нельзя допустить, чтобы Афинодор и его сотрудники были современниками Апеллеса и Лисиппа, какими хочет их сделать г-н Винкельман. Гораздо правильнее будет рассуждать следующим образом: если справедливо, что между произведениями древнейших художников, каковы Апеллес, Поликлет и другие того же времени, было только три таких, на которых в подписи употреблен был совершенный вид, если справедливо, что Плиний сам назвал их всех <sup>181</sup>, — то очевидно, что Афинодор, которому не принадлежит ни одно из этих трех произведений, названных Плинием, и который в то же время подписывался на своих трудах в прошедшем совершенном времени, не мог принадлежать к числу этих древних художников,

что он не мог быть современником Апеллеса, Лисиппа, но должен быть отнесен к более позднему времени.

Короче, я полагаю, что в качестве достоверного критерия можно установить, что все художники, в подписях которых глагол «делать» употреблен в совершенном виде, жили много лет спустя после Александра Великого, а именно в царствование первых императоров или немного ранее. В отношении Клеомена это неоспоримо, относительно Архелая — в высшей степени вероятно, а что касается Салпиона, то нет никакой возможности доказать противное. Это относится и ко всем остальным, не исключая и Афинодора.

Отдаюсь в этом на суд самого г-на Винкельмана, но заранее возражаю против обратного вывода из моего утверждения. Если все художники, употребившие прошедшее совершенное время, принадлежат к позднейшим, из этого еще не следует, чтобы и все те, в подписях которых встречается прошедшее несовершенное, были древнейшими. И между позднейшими художниками могли быть такие, кто от-

личался скромностью, столь подобающей великому таланту, а многие также могли подделываться под такую скромность.



## XXVIII



После Лаокоона меня более всего интересовало мнение г-на Винкельмана о так называемом Боргезском бойце. Я считаю, что сделал относительно этой статуи открытие, которым горжусь, насколько вообще можно гордиться подобным открытием. Я уже опасался, что Винкельман предупредит меня в этом отношении. Но я не нашел у него ничего подобного, и если что-либо могло еще заставить меня сомневаться в справедливости моего открытия, так это именно то, что опасение мое не сбылось.

«Некоторые, — говорит г-н Винкельман<sup>182</sup>, — хотят видеть в этой статуе дискобола, то есть человека, бросающего диск или металлический круг. Такое именно мнение выразил знаменитый Штош в своем письме ко мне, но он, как кажется, не обратил достаточного внимания на положение, которое в таком

случае должна была бы принять статуя. Ибо тот, кто бросает что-либо, подается назад, и в это время вся тяжесть тела приходится на правое бедро, между тем как левая нога остается свободною. Здесь же наблюдается совсем обратное. Вся фигура подалась вперед и опирается на левое бедро, правая же нога вытянута назад во всю длину. Правая рука статуи сделана наново, и в нее вложен обломок копья; в левой же руке еще остается ремень от щита, который она держала. Если принять еще во внимание, что голова и глаза статуи устремлены вверх и что вся фигура, повидимому, старается оградиться щитом от чего-то грозящего ей сверху, то, кажется, с бóльшим правом можно принять эту статую за изображение воина, отличившегося в момент, когда он находился в каком-нибудь особенно трудном положении. Гладиаторы же, насколько известно, никогда не удостоивались у греков статуи, да притом эта статуя, повидимому, принадлежит ко временам древнейшим, когда еще гладиаторские игры не были введены у греков».

Нельзя рассуждать справедливее. Эта статуя также мало представляет гладиатора, как

и дискобола; она действительно изображает воина, который именно в таком положении отличился в какой-нибудь опасности. Но если уже г-н Винкельман успел дойти до такого вывода, как мог он остановиться на полпути? Как не пришло ему на память имя воина, который в совершенно таком же положении спас целое войско от окончательного поражения и которому благодарное отечество поставило статую, изображавшую его именно в этом положении?

Одним словом, статуя представляет Хабрия.

Доказательство — следующее место Непота из жизнеописания этого полководца: «Он также считался в числе величайших полководцев и совершил много достойных упоминания дел. Из них особенно замечательно участие его в битве, которая происходила при Фивах, когда он пришел на помощь беотийцам. Во время этого сражения, когда славный вождь Агесилай уже рассчитывал на победу и наемные отряды уже бежали от него, Хабрий удержал на месте оставшуюся когорту и научил ее встречать напор неприятеля, упершись коленом в щит и выставив вперед копье. Агесилай, уви-

дев это, не посмел идти вперед и звуком трубы приостановил нападение. Слава об этом подвиге так распространилась по всей Греции, что когда афиняне ставили Хабрию статую на площади, он пожелал быть представленным именно в этом положении: отсюда установился обычай, по которому впоследствии атлеты и актеры изображались ваятелями в тех позах, в которых они одерживали свои победы». <sup>183</sup>

Я знаю, что мысль моя может возбудить с первого взгляда некоторое недоверие, но смею надеяться, что это недоверие будет лишь мимолетным. В самом деле, описанное у Штоша положение Хабрия кажется не вполне таким, каково положение Боргезской статуи. Выставленное вперед копье является деталью, общей для той и другой фигуры, но слова «упершись коленом в щит» комментаторы толкуют буквально. Хабрий, по их словам, приказал воинам стать на колени и упираться им в щит, ожидая под его прикрытием неприятеля, статуя же, напротив, держит щит высоко. А что, если комментаторы ошибались? Что, если следует читать не вместе — «упершись коленом в щит», а «упершись коленом» — отдельно

и «щит» — отдельно или же в связи с последующими словами «выставив вперед копье»? Стоит только прибавить запятую, и сходство описания со статуей будет полное, то есть соответственное место в приведенном тексте надо будет понимать так, что статуя представляет воина, который, выставив вперед колено,<sup>184</sup> удерживает щитом и копьем натиск неприятеля. В таком случае статуя представляет именно подвиг Хабрия и является статуей этого полководца.

Глубокая древность этой статуи подтверждается и формой букв в надписи мастера на ней. Сам г-н Винкельман считает на основании этой надписи статую, о которой идет речь, древнейшей из всех находящихся в Риме, на которых есть имя мастера. Я предоставляю его проницательному взгляду решать, не дает ли эта статуя с художественной стороны чего-нибудь для опровержения моей мысли? Если последняя заслуживает его одобрения, я сочту себя вправе гордиться тем, что успел показать на одном примере больше, чем Спенс при помощи целого фолианта, доказав, как хорошо

можно объяснять классических писателей при посредстве древних художественных произведений и обратно.



## XXIX



При громадной начитанности, при обширном знакомстве со всеми тонкостями искусства, с каким г-н Винкельман приступал к своему труду, он имел полное право подражать в благородной самоуверенности древним художникам, которые посвящали все свое внимание главному, пренебрегая побочным или предоставляя его выполнение первому встречному.

Немалая заслуга со стороны писателя впасть лишь в такие ошибки, которых мог избежать всякий. Эти ошибки бросаются в глаза при первом беглом чтении, и если мы решаемся упомянуть о них, то разве только с целью показать некоторым людям, полагающим, что они одни только и имеют глаза, как мало достойны упоминания эти ошибки.

Уже в своих сочинениях о подражании в греческих произведениях искусства г-н Вин-

кельман несколько раз был введен в заблуждение Юниусом. Вообще Юниус — писатель, сочинениями которого можно пользоваться с крайней осторожностью. Все его сочинения — не более как центон, и так как он по большей части старается говорить словами древних писателей, то очень часто случается, что он применяет к живописи такие места из них, в которых меньше всего говорится о живописи. Когда г-н Винкельман доказывает, что простым подражанием природе так же мало можно достигнуть в искусстве, как и в поэзии, что как поэты, так и живописцы лучше должны выбирать невозможное, но правдоподобное, нежели просто возможное, он прибавляет следующее: «Допустимость и правдоподобие, которых требует Лонгин от живописца, в противоположность невероятному в поэтическом вымысле весьма легко могут быть согласованы с этим мнением». Было бы гораздо лучше не делать вовсе этого дополнения, которое без всякой необходимости и основания создает противоречие между двумя величайшими художественными критиками. Дело в том, что Лонгин говорил так о поэзии и живописи, а не о поэзии

и красноречии. «От тебя не укрылось, верно, что одно дело — изображение у оратора, другое — у поэтов, — пишет он своему Теренциану<sup>185</sup>, — а также, что цель изображения в поэзии — восторг, в речи же — ясность». И далее: «Впрочем (и это нужно сказать), у поэтов имеются преувеличения, слишком уж баснословные и превышающие всякое вероятие, между тем как в изображении ораторском (риторическом) остается всегда самым лучшим его действительность и правдивость». Вместо «красноречия» Юниус вставил здесь «живопись», и именно у него-то, а не у Лонгина, Винкельман прочел: «Цель изображения в поэзии — восторг, в живописи же — ясность. Ибо поэтам свойственны преувеличения, говорит Лонгин».<sup>186</sup> И верно, слова здесь принадлежат Лонгину, но смысл в них вложен совсем иной.

Подобным же образом впал г-н Винкельман в ошибку и в следующем своем замечании. «Все действия и положения греческих фигур, — говорит он,<sup>187</sup> — не отмеченные мудрым спокойствием и выражавшие слишком много страсти и увлечения, страдали тем недостатком, который древние художники называли парен-

тирсом». Древние художники? Один только Юниус мог вложить это слово в уста древних художников. Парентирс — риторический термин и притом употребляемый только одним Теодором,<sup>188</sup> как это можно заключить из следующего места Лонгина: «Что касается поэтических мест, сюда относится третий, особого рода недостаток — то, что Теодор называет парентирсом: это — пафос, неуместный и ненужный там, где не должно быть пафоса, или неумеренный там, где нужна мера». Я даже сильно сомневаюсь, чтобы это слово вообще могло быть перенесено в живопись. Ибо красноречию и поэзии свойствен пафос, который может быть доведен до высшей степени, не превращаясь в парентирс, и только неуместный пафос становится там парентирсом. Напротив, в живописи высший пафос был бы всегда парентирсом, хотя бы он даже и вытекал из положения лица, его обнаруживающего.

Очень вероятно вообще, что различные неточности в «Истории искусства древности» произошли просто оттого, что при быстрой работе г-н Винкельман пользовался только Юниусом,

не обращаясь к самим источникам. Так, например, желая подтвердить примерами свою мысль, что греки высоко ценили все образцовое в каких бы то ни было родах искусств и ремесел и что отличный мастер в самом ничтожном роде занятий мог увековечить в Греции свое имя, г-н Винкельман говорит, между прочим, следующее: «Мы знаем имя одного мастера, делавшего чрезвычайно верные весы или чашки весов; он назывался Парфением». <sup>189</sup> Выражение Ювенала, на которое Винкельман при этом ссылается, он, очевидно, прочел только в каталоге Юниуса; ибо, прочитав это место у самого Ювенала, он не был бы введен в заблуждение двояким значением слова «чаши», но по контексту ясно бы увидел, что поэт разумел здесь не весы или весовые чаши, но тарелки и блюда. Ювенал хвалит в цитируемом месте Катуллу именно за то, что он во время страшной бури поступил подобно бобру, откусывающему себе тестикулы для спасения жизни, и решился бросить в море все свои драгоценности, чтобы не потонуть вместе с кораблем. Эти-то драгоценные вещи и описывает Ювенал и говорит, между прочим:

Без колебаний серебро бросает, и блюда, что делал Сам Парфений еще, и кубок, вместимостью в урну (Можно бы Фола поить из него или Фуска супругу); Тысячу мисок прибавь, и хлебных корзин, и резные Чаши, из коих пивал покупатель лукавый Олинфа.

Что могут значить здесь эти «чаши», поставленные между кубками и кувшинами, как не тарелки и блюда? И какой другой смысл могут иметь эти слова Ювенала, кроме того, что Катулл решился бросить в море все свое столовое серебро, между которым находились также и блюда чеканного серебра работы Парфения. «Парфений, — замечает один древний схолиаст, — имя мастера-чеканщика». Если же Грангеус в своих примечаниях к этому имени прибавляет: «скульптор, о котором упоминает Плиний», то это сделано им, очевидно, наудачу, ибо Плиний не называет ни одного художника с этим именем.

«Точно так же, — продолжает г-н Винкельман, — до нас дошло имя шорника (как бы мы назвали теперь этого ремесленника), работавшего над щитом Аякса». Но и это сведение он получил не из того источника, на который указывает своим читателям, то есть не из Геродотовой жизни Гомера. У Геродота, правда,



Паррасию, по уверению живописца, в том виде, в каком Паррасий изобразил этого бога на своей картине. <sup>191</sup>

Тавриск был родом из Тралла в Лидии, а не из Родоса. <sup>192</sup>

«Антигона» — не первая трагедия Софокла. <sup>193</sup>

Но я не стану собирать в кучу подобные мелочи. Не потому, чтобы я боялся обвинения в придирчивости; но те, кто не знает, как глубоко я уважаю г-на Винкельмана, могли бы подумать, будто я нахожу особое удовольствие в том, чтобы выискивать в чужих сочинениях мелкие промахи.







ПРИМЕЧАНИЯ  
ЛЕССИНГА







1. «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», стр. 21—22.
2. Брюмуа. «Греческий театр», т. II, стр. 89.
3. «Илиада», V, 343. «Громко богиня вскричав...»
4. «Илиада», V, 859.
5. Т. Бартолинус. «О причинах презрения датчан языческих времен к смерти», гл. I.
6. «Илиада», VII, 421.
7. «Одиссея», IV, 195.
8. Шатобрен.
9. Антиох (Антология, кн. II, гл. 43). Гардуин в своем сочинении о Плинии (кн. 35, разд. 36, стр. 698) приписывает эту эпиграмму некоему Писону. Однако среди греческих эпиграмматистов ни один не носит этого имени.
10. Молодым людям, по утверждению Аристотеля, не следует показывать его картины, чтобы не загрязнять по возможности их воображение никакими отвратительными образами («Политика», кн. VIII, гл. 5, стр. 526, изд. Конринга). Г-н Боден вместо «Павсон» предлагает в этом месте читать «Павсаний», ибо о последнем известно, что он изображал соблазнительные

фигуры («О поэтической иллюзии», комментарии, I, стр. XIII). Словно, только от философа-законодателя можно было научиться держать юношество вдали от подобных обольщений сладострастия! Некоторые комментаторы, например Кюн в комментариях к Элиану («Пестрые истории», кн. IV, гл. 3), усматривают различие, которое Аристотель проводит между Полигнотом, Дионисием и Павсоном, в том, что Полигнот изображал богов и героев, Дионисий — людей, а Павсон — животных. Между тем они все изображали человеческие фигуры, и то обстоятельство, что Павсон однажды нарисовал лошадь, не доказывает еще, что он был живописцем животных, каковым считает его г-н Боден. Достоинства этих художников определялись степенью совершенства, которое они придавали человеческим образам, а Дионисий только потому не мог изображать ничего, кроме людей, и потому назывался в отличие от других антропографом, что он слишком рабски следовал природе и не мог возвыситься до идеала, без чего было бы преступлением перед религией изображать богов и героев.

11. Аристофан. «Богатство», ст. 602 и «Ахарняне», ст. 854.

12. Плиний. («Естественная история»), кн. XXX, разд. 37, изд. Гардуина.

13. «О живописи древних», кн. II, гл. 4, § 1.

14. Плиний, кн. XXXIV, разд. 9, изд. Гардуина.

15. Заблуждаются, полагая, что змея была эмблемою лишь божества врачевания. Юстин Мученик («Апология», II, стр. 55, изд. Зильбурга) утверждает

совершенно ясно: «При каждом из почитаемых вами божеств изображается змея как великий и отвращающий символ»; было бы легко привести целый ряд памятников, где змея является спутником божеств, не имеющих никакого отношения к здоровью.

16. Изучите все произведения искусства, о которых упоминают Плиний, Павсаний и другие, просмотрите все ныне существующие старые статуи, барельефы и картины, и вы нигде не найдете фурии. Я исключаю лишь монеты, изображения на которых служат скорее целям языка, чем искусства. Спенс, которому во что бы то ни стало нужны были фурии, должен был бы позаимствовать их лучше с монет (Сегуин, «Нумизматика», стр. 178; Шпангейм, «О нумизматических установлениях», диссертация XIII, стр. 639; Шпангейм, «„Цезари” императора Юлиана», стр. 48), чем с помощью остроумной выдумки привносить в произведение, в котором их совершенно определено нет. Он говорит в своем «Полиметисе» (Диалог XVI, стр. 272): «Хотя фурии — фигуры чрезвычайно редкие в произведениях древних художников, все же есть один сюжет, в котором они неизбежно участвуют. Я имею в виду смерть Мелеагра; на барельефах, воспроизводящих этот миф, фурии часто одобряют Алфею и побуждают ее бросить в огонь злосчастное полено, от которого зависит жизнь ее единственного сына. Ибо женщина не зашла бы в своей мести так далеко, если бы сатана не толкал ее». На одном из этих барельефов, изображенных у Беллори (в его «Достойном восхищения»), есть две женские фигуры, которые стоят вместе с Алфеей

у алтаря и, повидимому, изображают фурий. Ибо кто же, как не фурии, согласился бы присутствовать при таком злодеянии? То обстоятельство, что они недостаточно страшны на вид, объясняется, без сомнения, тем, что перед нами копия. Самое же удивительное в барельефе — круглый диск пониже середины, на котором явственно видна голова фурии. Возможно, это была как раз та фурия, к которой Алфея обращала свои молитвы всякий раз, как замышляла злодеяние, а теперь в особенности имела все основания обратиться. При помощи подобных натяжек можно сделать что угодно и из чего угодно. Кто же иной, кроме фурий, спрашивает Спенс, согласился бы присутствовать при таком злодеянии? Я отвечаю: прислужницы Алфеи, которые должны были разжечь и поддерживать огонь. Овидий говорит («Метаморфозы», VIII, 460—461):

Вот его вынесла мать и велела лучинок и щепок  
В кучу сложить; потом подносит враждебное пламя...

Обе женские фигуры действительно держат в руках подобные лучинки, длинные щепки смолистого дерева, которыми древние пользовались в качестве факелов, и одна из них, как показывает ее поза, только что переломила лучину. На диске в середине барельефа я тоже не усматриваю фурий. Изображено лицо, выражающее сильную боль; нет сомнения, что это голова самого Мелеагра («Метаморфозы», VIII, 515).

Был далеко Мелеагр и не знал, но пламенем этим  
Тлится! Чувствует он: нутро загорелось незримым  
Пламенем; силой души подавляет великие муки.

Художнику он нужен, вероятно, для перехода к следующему эпизоду того же мифа, изображающему умирающего Мелеагра.

Там, где Спенс усматривает фурий, Монфокон видит парок («Объясненная древность», т. I, стр. 162), за исключением головы на диске, которая, и по его мнению, является головой фурии. Сам Беллори («Достойное восхищения», табл. 77) оставляет вопрос о том, парки это или фурии, без ответа. Мы имеем здесь дело с таким «либо—либо», которое в достаточной степени показывает, что эти фигуры — ни то и ни другое. В остальном толкование Монфокона должно было быть более точным. Женскую фигуру возле ложа, опирающуюся на локоть, он должен был бы считать Кассандрой, а не Аталантой. Аталанта же та, что сидит в скорбной позе, повернувшись к ложу спиной. Художник с большим тактом отдалил ее от семьи, так как она была возлюбленной, а не супругой Мелеагра, и ее скорбь о несчастье, которому она сама невольно была причиной, должна была ожесточить родственников.

17. Плиний, кн. XXXV, разд. 36. «В то время как всех, в особенности дядю, художник изобразил скорбящими, исчерпав все способы передачи горя, он не показал лицо отца, которое не умел достойно изобразить».

18. «Он признавался, что не может средствами искусства передать горечь величайшей скорби». Валерий Максим, кн. VIII, гл. 11.

19. <Монфокон.> «Объясненная древность», т. I, стр. 50.

20. Он так характеризует степени скорби, изображенной Тимантом: печальный Калхас, скорбный Улисс, воящий Аякс, рыдающий Менелай. Воящий Аякс являл бы зрелище отвратительное, и поскольку ни Цицерон, ни Квинтилиан не упоминают о нем в своих описаниях этой картины, то я тем более вправе считать его позднейшим добавлением, измышленным Валерием (Максимом).

21. Беллори. «Достойное восхищения», табл. 11, 12.

22. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19.

23. «Его же, Мирона, — читаем у Плиния (кн. XXXIV, разд. 19), — победил Пифагор Леонтинский, который изваял статую бегуна Астила, выставленную в Олимпии; там же находятся фигуры юноши Ливия, держащего табличку, и обнаженного юноши с яблоками. Сиракузянам он сделал статую хромого, боль которого от язвы, кажется, ощущают даже зрители». В последние слова следует вдуматься. Не говорится ли в них явно о фигуре, повсюду известной вследствие своей язвы? «Язвы которого...» и т. д. Относится ли это «которого» к слову «хромой», а «хромой», в свою очередь, к еще более отдаленному от него «юноша»? Никто не имел больше прав на известность вследствие своей язвы, чем Филоктет. Я, таким образом, вместо «хромого» («*claudicantem*») читаю «Филоктета» («*Philoctetem*») или во всяком случае полагаю, что имя «Филоктет» пропущено благодаря соседству с созвучным ему словом и что следует читать: «хромого Филоктета» («*Philoctetem claudicantem*»). У Софокла он «по необходимости волочит ногу», — то, что он не мог уверенно



Или злого соседа, перед которым он бы излил  
В столах  
Боль разъедающей <тело> и высасывающей кровь  
Язвы.

Можно думать, что он (Джонсон) заимствовал эти измененные слова из стихотворного перевода Томаса Наогеорга; последний (перевод его встречается очень редко; даже Фабриций знает его только по опориновскому каталогу) переводит:

...когда был отдан во власть  
Ветрам, с поврежденной ногой,  
Без товарища или соседа,  
Хотя бы злого, перед которым он бы излил  
Боль разъедающей тело и выпивающей кровь  
Язвы...

Если эти переводы достоверны, то хор произносит самые сильные слова, какие только можно сказать во хвалу человеческому обществу: «Около страдальца нет ни души, у него нет участливого соседа; было бы счастьем, если бы он имел хотя бы злого!»

Томсон, возможно, имеет в виду это место, когда вкладывает в уста Мелисандра, высаженного злодеями на пустынном острове, следующие слова:

Пристав к берегу самого дикого из Цикладских  
островов,  
Куда никогда не ступала человеческая нога,  
Эти разбойники оставили меня, — и поверь, Аркас,  
Как ни велико отвращение, которое мы питаем  
К злодеям, я никогда не слышал  
Более грустного звука, чем отдалявшиеся удары  
их весел.

И ему общество злодеев было милее одиночества! Благородное и высокое чувство! Если бы только было достоверным, что Софокл действительно сказал что-либо подобное! Но я должен с сожалением признаться, что не нахожу у него ничего подобного и что охотнее смотрел бы на дело не своими собственными глазами, а глазами древнего схолиаста, который толкует слова поэта так: «Он не только не имел доброго соседа среди местных жителей, но даже и дурного, от которого мог бы, в ответ на свои стенания, услышать сочувственные слова». Как приведенные переводы, так и Брюмуа и наш новый немецкий переводчик придерживаются этого толкования. Один пишет: «без общества, хотя бы неприятного», другой: «лишенный всякого общества, даже тягостного». Причины, по которым я должен отказаться от этого понимания, таковы: во-первых, очевидно, что если слово «*καχογείτονα*» отделено от «*τιν' ἐγγύρω*» и образует самостоятельный член, то перед «*καχογείτονα*» непременно должна быть повторена частица «*οὐδέ*». Поскольку этого нет, столь же очевидно, что «*καχογείτονα*» согласовано с «*τιν:*» и что запятой после «*ἐγγύρω*» быть не должно. Эта запятая проникла сюда из переводов, и я действительно обнаруживаю, что в некоторых греческих изданиях (например, в виттенбергском издании 1585 года, in 8°, которое совершенно не было известно Фабрицию) запятая стоит только после слова «*καλογείτονα*». Во-вторых, можно ли назвать злым соседа, от которого можно ожидать, как поясняет схолиаст, «ответного сочувствен-

ного стога». Вздыхать вместе с нами свойственно другу, но не врагу. Короче говоря, слово «*καχογείτονα*» понято неправильно. Полагают, что в его состав входит прилагательное «*κακός*», на самом же деле в него входит существительное «*τὸ κακόν*»; понимают и переводят это слово как «дурной (злой) сосед», а следует его понимать как «товарищ по несчастью». Совершенно так же слово «*καχομάτης*» следует понимать не как «дурной», то есть «ложный, неистинный» прорицатель, а как «прорицатель зла (несчастья)»; «*καχότεχνος*» же не значит «дурной, неспособный художник», а значит «художник, искусный в изображении зла (горя, несчастья)». Под «товарищем по несчастью» поэт подразумевал того, кто одержим подобным нашему недугу, либо того, кто из дружбы принимает участие в нашей болезни; таким образом, слова «*οὐδ' ἔγωγε τὴν ἑγχεῖρω καχογείτονα*» следует перевести: «без товарища по несчастью из среды местных жителей». Новый английский переводчик Софокла, Томас Франклин, придерживался одного со мною мнения, так как он в слове «*καχογείτων*» тоже не усматривает «злого соседа» и переводит его английским «*fellow-tougneg*» («товарищ по несчастью»):

Один, покинут и сражен  
Страданьем, всеми брошен он;  
И друга нет ни одного,  
Чтоб горе разделил его.

27. «Французский Меркурий», апрель 1755, стр. 177.

28. «Теория нравственных чувств» Адама Смита, ч. I, разд. 2, гл. 1, стр. 41 (Лондон, 1761),

29. Акт II, сц. III. «Что Софья думает об этом маскараде?» — говорит сын Ахилла.

30. «Трахинянки», ст. 1088—89:

...Точно дева, с криком  
Я слезы лью...

31. «Топография города Рима», кн. IV, гл. 14. «Хотя они (Агесандр, Полидор и Афинодор Родосские), кажется, создали эту статую, воспользовавшись описанием Вергилия», и т. д.

32. Приложение к «Объясненной древности», т. I, стр. 242. Можно подумать, что Агесандр, Полидор и Афинодор, которые были его (Лаокоона) создателями, ревностно старались, работая над ним, оставить после себя памятник, который соответствовал бы несравненному описанию Лаокоона, сделанному Вергилием.

33. «Сатурналии», кн. V, гл. 2. «Не думаете ли вы, что я буду говорить о том, что Вергилий, как всем известно, заимствовал у греков? Что он в пастушеской поэзии взял себе за образец Феокрита, а в сельской — Гесиода? И что в самих «Георгиках» он приметы бури и ясной погоды заимствовал из «Небесных явлений» Арата? Или что разрушение Трои, историю с Синоном и деревянным конем и все прочее, что составляет вторую книгу «Энеиды», он почти от слова до слова выписал из Писандра, известного среди греческих поэтов сочинением, в котором он, начиная с брака Юпитера и Юноны, изложил последовательно все события, случившиеся вплоть до времени самого Писандра, и составил одно целое из разбросанного в различных

эпохах? В этом сочинении он, между прочими историями, таким образом, рассказал о гибели Трои. Марон, в точности передавая этот рассказ, составил свое разрушение Илиона. Но все это я обхожу, как известное даже детям».

34. «Паралипомена», кн. XII, ст. 398—408 и 439—474.

35. Или, скорее, змея, ибо Ликофрон, повидимому, считал, что змея была только одна:

Змеи, детей пожравшей, остров горестный!..

36. Я припоминаю, что против сказанного мной можно привести картину, упоминаемую Евмолпом у Петрония. Она представляла разрушение Трои, и в особенности историю Лаокоона, совершенно так же, как рассказывает Вергилий; и так как в той же галерее в Неаполе, в которой она стояла, находились другие древние картины Зевксиса, Протогена, Апеллеса, то можно было бы предположить, что эта картина также была древнегреческая. Но не будем принимать романиста за историка. Эта галерея, эта картина и, наконец, сам Евмолп, по всей вероятности, существовали лишь в воображении Петрония. Самым лучшим доказательством того, что они являются чистейшим вымыслом, служат явные следы почти школьного подражания Петрония описанию Вергилия. Стоит труда сравнить их друг с другом. Вот текст Вергилия:

Нечто иное тогда, важнее и много ужасней,  
Нам предстает злополучным, мутит неожиданно души.  
Лаокоон, жрец Нептуна, по жребию выбран, большого

Праздничных у алтарей вола закалывал в жертву.  
Вдруг от Тенедоса две змеи по воде безмятежной  
(Я, повествуя, дрожу), огромными кольцами, рядом  
На море налегают и к берегу ровно стремятся.  
Груды приподняты их среди вод, кровавые гривы  
Выше поверхности волн; часть прочая тела по понту  
Сзади скользит, извивая великими сгибами спины.  
Шум пошел от вскипевшей пучины; земли уж достигнув,  
Взор пылающий свой огнем окрасив и кровью,  
Длинные жала колебля, лизут свистящие пасти  
Видя, бежим мы, бледнея. Они уверенным ходом  
К Лаокоону ползут. И, сначала несчастные членя  
Двух сыновей оплетая, их заключают в объятия  
Каждая и разрывает укусами бедное тело.  
После его самого, что спешит на помощь с оружием,  
Петлями вяжут, схватив, великими. Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.  
Он и пытается тщетно узлы расторгнуть руками,  
Черным ядом облит и слюной по священным повязкам,  
И одновременно вопль ревуший бросает к светилам.  
Рев такой издает, когда, раненный, бык убегает  
От алтаря, топор неверный стряхнув из загривка.

*(Вергилий. «Энеида», II, 199—224.)*

А вот слова Евмолпа (о котором можно было бы сказать, что с ним случилось то же, что случается со всеми импровизаторами: память принимает всегда в создании их стихов такое же участие, как и воображение):

Вот снова чудо. Где Тенедос из волн морских  
Хребет подымлет, там, кичась, кипят валы  
И, раздробившись, вновь назад бросаются.  
Так часто плеск гребцов далеко разносится,  
Когда в тиши ночной в волнах корабли плывут  
И громко стонет гладь под ударами дерева.

Оглянулись мы, и вот... два змея кольчатых  
Плывут к скалам, раздувши груди грозные,  
Как два струга, боками роют пену волн  
И бьют хвостами. Гривы их косматые  
Огнем, как жар, горят, и молниеносный свет  
Зажег валы, от шипа змей дрожавшие.  
Онемели все... Но вот в священных инфулах,  
В плащах фригийских оба близнеца стоят,  
Лаокоона дети. Змеи гибкие  
Обвили их тела, и каждый ручками  
Уперся в пасть змеи, не за себя борясь,  
А в помощь брату. Во взаимной жалости  
И в страхе друг за друга смерть застала их.  
Спешит скорей отец спасать сыновей своих...  
Спаситель слабый. Ринулись чудовища  
И, смертью сыты, старца наземь бросили.  
И вот меж алтарей, как жертва, жрец лежит.

*(Петроний. «Сатирикон», XXXIX.)*

Главнейшие черты в обоих описаниях одни и те же, и многое выражено одними и теми же словами. Но все это мелочи, которые сами бросаются в глаза. Есть и другие признаки подражания, более тонкие, но не менее верные. Если подражатель не лишен самоуверенности, то он редко удержится от того, чтобы украсить подлинник, и если это украшение удалось ему, он поспешит, подобно лисице, замести выдающие его следы. Но именно это-то тщеславное желание превзойти подлинник, это старание показаться оригинальным и выдают его. Ибо то, что он считает украшением, обыкновенно есть только преувеличение или неестественная утонченность. Так, например, Вергилий говорит «кровавые гривы», а Петроний — «гривы их косматые огнем горят»; Вергилий — «взор пылающий свой огнем окра-

сив и кровью», Петроний же — «молниеносный свет зажег валы»; Вергилий — «шум пошел от вскипевшей пучины», а Петроний — «кичась, кипят валы и, раздробившись, вновь назад бросаются». Так обыкновенно подражатель возводит громадное в чудовищное и чудесное в невозможное. Обвитые змеями дети у Вергилия составляют лишь вводную картину, очерченную немногими резкими штрихами и показывающую только бессилие и отчаяние детей. Петроний же превращает детей в героев:

...не за себя борясь,  
А в помощь брату. Во взаимной жалости  
И в страхе друг за друга смерть застала их.

Кто может ожидать от человека, и в особенности от детей, такой самоотверженности? Куда лучше знакома человеческая природа греку (Квинт Смирнский, кн. XII, ст. 459—461), который при появлении ужасных змей заставляет матерей забыть о своих детях и думать только о собственном спасении:

...Закричали смятенные жены,  
И из них не одна искала спасения в бегстве,  
В эту минуту о детях забыв...

Далее, подражатель обыкновенно старается скрыть свое заимствование тем, что придает своей картине иное освещение, отодвигая в тень то, что было освещено в оригинале, и освещая то, что там было в тени. Вергилий старается поразить воображение огромностью змей, ибо от этой огромной их величины зависит правдоподобие дальнейших событий. Шум, производимый ими,

у него лишь побочный штрих, имеющий целью дать более наглядное представление о величине. Петроний же из этого второстепенного представления делает главное; он описывает шум со всей возможной силой и до такой степени забывает о величине, что только по этому шуму мы и можем догадаться о ней. Трудно поверить, чтобы он впал в эту несообразность, если бы писал только по внушению своей фантазии и не имел перед собою никакого образца, которому подражал, не желая, однако, обнаружить это. Так можно считать неудачным подражанием всякую поэтическую картину, утрированную в мелочах и ошибочную в главном, как бы многочисленны ни были мелкие ее достоинства и как бы ни трудно было прямо указать ее оригинал.

37. Дополнение к «Объясненной древности», т. I, стр. 243. Есть известное, хотя и незначительное различие между тем, что рассказывает Вергилий, и тем, что изображает статуя. Из рассказа поэта следует, что змеи оставили обоих юношей для того, чтобы обернуться вокруг отца, в то время как мрамор изображает сыновей и отца, охваченных змеями одновременно.

38. Донат. Комментарий к стиху 227 II кн. «Энеиды». «Не удивительно, что могли укрыться под щитом и под ногами статуи змеи, о которых выше сказано, что они были длинными и мощными и что они многократно обвили тело Лаокоона и его детей, причем часть тела оставалась свободной».

Мне кажется, однако, что в этом месте из выражения «не удивительно» должно быть выкинуто «не», или же в конце недостает заключения. Ибо если змеи

были столь необыкновенной величины, то ведь, право, удивительно, как они могли укрыться под щитом богини, если только этот щит не был сам очень велик и не принадлежал колоссальной фигуре. Свидетельство об этом должно было содержаться в заключении, или же «не» лишено всякого смысла.

39. В великолепном издании английского драйденовского перевода Вергилия (Лондон, 1697). Впрочем, этот живописец изобразил только один оборот змей вокруг тела, шею же оставил почти совсем свободной. Единственным оправданием этому посредственному художнику, если он заслуживает такового, могло бы служить то, что гравюры, помещенные в книге, являются пояснением к тексту, но не могут считаться самостоятельными художественными произведениями.

40. Так рассуждает даже де Пиль в своих примечаниях к Дюфрену: «Заметьте, что так как нежная и легкая одежда прилична только женщинам, древние ваятели избегали, насколько могли, одевать мужские фигуры, ибо они полагали, что в скульптуре нельзя подражать материям и что толстые складки производят плохое впечатление. Мы находим столько же примеров истинности этого положения, сколько фигур обнаженных мужчин. Я приведу только фигуру Лаокоона, который, по всем соображениям, должен бы быть одетым. В самом деле, есть ли какое-нибудь правдоподобие в том, чтобы царский сын, жрец Аполлона, был нагим во время жертвоприношения? Ибо змеи переплыли с острова Тенедоса на троянский берег и набросились на Лаокоона и его сыновей в то самое время, когда

он на берегу моря приносил жертву Нептуну, как рассказывает Вергилий во второй книге своей «Энеиды». Но художники, делавшие эту прекрасную статую, очень хорошо видели, что не могут дать своим фигурам одежду, приличную их сану, не рискуя создать бесформенную грудку камней, подобную скале, вместо трех превосходных фигур, которые всегда были и будут предметом удивления. Поэтому-то из двух неудобств они сочли гораздо худшим изображение одежды, нежели отступление от истины».

41. Маффен, Ричардсон и еще недавно г-н фон Хагедорн («Размышления о живописи», стр. 37; Ричардсон, «Трактат о живописи», т. III, стр. 513). Дефонтен не заслуживает, чтобы я упоминал о нем вместе с этими людьми. Правда, в примечаниях к своему переводу Вергилия он также утверждает, что у поэта перед глазами была группа Лаокоона; но невежество его столь поразительно, что он выдает эту группу за произведение Фидия.

42. Я не могу в доказательство этого привести ничего более убедительного, чем стихотворение Садолета. Оно достойно древнего поэта и может с успехом заменить гравюру, поэтому я позволю себе привести его здесь целиком.

#### О СТАТУЕ ЛАОКООНА

*Стихотворение Я. Садолета*

Вот из глуби земной, из недр исполинских развалин  
Вновь возвращенного днесь отдаленные нам  
возвращают

Лаокоона века. Когда-то в палатах державных  
Он возвышался, твой, о Тит, украшая покои.  
Дивного гения плод, которого краше не знала  
Мудрая древность сама, теперь извлеченный из мрака,  
Снова высокие зрит он Рима воскресшего стены.  
Что ж я теперь воспою? Отца ли несчастного муки,  
Или двоих сыновей, иль вьющихся кольцами змеев,  
Страшных на вид, иль хвосты и ярость свирепых  
драконов,  
Иль столь живые на мраморе мертвом страданья  
и раны?  
Ужасом дух мой объят: изваянье немое внушает  
Сердцу немалую скорбь и с жалостью смешанный  
трепет.  
Хитросплетенным клубком и большими кругами  
свернулись  
Оба лютых змея и, сплетаясь в извилистых кольцах,  
Многоколенным своим объятьем три тела сжимают.  
Еле могут глаза выносить это зрелище страшной  
Смерти и злого конца. Одно из чудовищ сцепилось  
С Лаокооном самим, оплело его сверху и снизу  
Тушей своей и в бедро впилося разъяренным укусом.  
Тело рвется из пут, и ясно видно, как члены  
Корчатся, стан же назад изогнулся от режущей боли.  
Сам он от тягостных ран и невыносимых терзаний  
Вопль испускает, стремясь извлечь жестокие зубы.  
Левой рукою своей сжимает он яростно змея.  
Все сухожилия его натянуты; силы собравши  
Сразу из тела всего, напряг их в бесплодном усилии.  
Муки не в силах снести, задыхаясь, он стонет от раны.  
Змей же скользкий меж тем нападает снова и снова,  
Ноги пониже колен заплетенным узлом обвивая.  
Икры врозь разошлись, и, зажатая в кольцах, надулась  
Крепкая голень, набряк от стесненной пульсации мускул  
И натянул на себе багровые вздутые вены.  
Также и двух сыновей не щадит свирепая сила.  
Быстрым объятьем стянув, достойные жалости члены  
Рвет и, схватив одного, кровавую грудь разъедает,

Тяжеловесным кольцом мешая падению тела.  
Он же, несчастный, отца призывает отчаянным криком.  
Брат, с покуда еще нигде не пораненным телом,  
Ногу подъяв, оторвать старается хвост смертоносный;  
В ужасе видит мученья отца и ему сострадает;  
Все еще жалобный вопль и слезы, готовые брызнуть,  
Сдержаны страхом двойным. О вы, что хвалой

вековечной

Блещете, вы, мастера, такое воздвигшие чудо!  
Может быть, мы должны деяниям большим, чем это,  
Имя бессмертное дать и нам надлежало б славнейших  
Гениев вверить молве грядущих по нас поколений;  
Все же высокая честь, насколько талант позволяет,  
Славу творца заслужить и к высшим вершинам  
стремиться.

Ныне мы видим, как вы живыми фигурами камень  
Одушевили и дух воплощающий в мрамор вдохнули.  
Вы вложили в него движенье, и ярость, и муку;  
Мнится, что слышим мы вопль... Великие, древле

родил вас

Родос преславный, но скрыт был труд ваш и ваше  
искусство

Долгие годы. Теперь его в обновленном сиянье  
Рим второй увидал и восславил, воскресши для мира  
Древних чудесных искусств. О, сколь благородней  
твореньем

Духа, работой любви заполнять скоротечные годы,  
Нежели в пышности жить и ненужную роскошь лелеять.

(См. «Поэтические сюжеты» Ледегария из Кверку,  
т. II, стр. 63.)

Грутер также включил это стихотворение Садолета, наряду с другими, в свою известную антологию «Услады итальянской поэзии», ч. II, стр. 582, но напечатал его с большим количеством ошибок. Так, вместо «оба» («*binì*») в стихе 15 он читает «живые» («*vivi*»), вместо

«свернулись» («errant») в стихе 14 — «берег» («ogam») и т. д.

43. «Трактат о живописи», т. III, стр. 516. Ужас троянцев при виде Лаокоона был нужен Вергилию в качестве введения к его поэме; ужас этот подготавливает патетическое описание разрушения родины героя. Вергилий не хотел ослабить описание гибели целого города менее значительной картиной страданий одного человека.

44. Первое издание вышло в 1747 году, второе — в 1755 году под названием «Полиметис, или опыт сопоставления произведений римских поэтов с остатками древнего искусства с целью взаимного их объяснения», в 10 книгах, сочинение преподобного г-на Спенса, Лондон, изд. Додслея, в 1 лист. Неоднократно печаталось также извлечение, сделанное из этого сочинения Н. Тиндалем.

45. Валерий Флакк. «Аргонавтика», кн. VI, стр. 55—56. <Спенс.> «Полиметис», диалог VI, стр. 50.

46. Я говорю — может быть. Но я готов поставить десять против одного, что это все же не так. Ювенал говорит о первом периоде республики, когда римляне еще вовсе не были знакомы с роскошью и пышностью и солдат употреблял доставшееся ему в добычу золото и серебро лишь на украшения своего коня и оружия (Сатиры, XI, стр. 100—107).

Грубый солдат не умел наслаждаться искусствами греков.  
Он города разрушал и, частью своей поживившись,  
Кубки больших мастеров разбивал на куски, чтобы  
лошадь

Бляхой кичилась потом, чтобы сам он резьбою  
на шлеме  
(Римской волчицей, что там, под скалой, принужденная  
роком  
Вечного града, должна ублажать Квиринов, и ликом  
Бога нагого с копьем и щитом, висящего в блеске)  
Мог в бою устрашать врага, обреченного смерти.

Воин разбивал драгоценные кубки, произведения крупных художников, чтобы заказать из них изображение волчицы или Ромула и Рема, которыми он украшал свой шлем. Текст понятен, за исключением двух последних строк, где автор дает описание еще одного изображения, которым воин украшал шлем. Правда, совершенно ясно, что это изображение Марса, но что же значит эпитет «pendentis» — «висящего», который Ювенал к нему прилагает? Ригальтий нашел древнюю глоссу, объясняющую этот эпитет так: «склонившегося словно для нападения». Лубин полагает, что изображение это было на щите, а так как щит висит на руке, то поэт и назвал его висящим. Это, однако, противоречит конструкции; подлежащим к сказуемому «ostendet» («чтобы являл») является не «miles» («воин»), а «cassis» («шлем»). Британник полагает, что «висящим» может быть назван любой предмет, находящийся в воздухе, в том числе и это изображение на шлеме. Некоторые филологи хотят читать «perdentis» («губящего, губительного»), чтобы создать последующему «perituro» («обреченному на гибель, врагу») противопоставление, нравящееся только им. Что же говорит Аддисон об этом темном месте? Все толкователи, утверждает он,

заблуждаются, истинный смысл же таков (см. его «Путешествия», немецкий перевод, стр. 249): «Так как римские воины немало кичились как основателем своей республики, так и ее воинским духом, то у них был обычай носить на шлемах историю детства Ромула, изображение того, как он был порожден богом и вскормлен волчицей. Фигура бога изображалась в тот момент, когда он сочетается со жрицей Илией, или, как иные называют ее, Реей Сильвией; при этом соитии он словно парит над девой в воздухе, что вполне точно и поэтично передается словом «висящий». Кроме старинного барельефа у Беллори, который впервые внушил мне такое понимание, я впоследствии натолкнулся на такое же изображение на монете эпохи Антонина Пия».

Спенс находит толкование Аддисона столь удачным, что приводит его в качестве образца и убедительного примера того, с каким успехом произведениями древних художников можно пользоваться при толковании классических римских поэтов; я не могу поэтому отказаться от того, чтобы рассмотреть его несколько более подробно («Полиметис», диалог VII, стр. 77). Прежде всего я должен заметить, что барельеф и монета сами по себе вряд ли напомнили бы Аддисону разбираемое место Ювенала, если бы он не вспомнил одновременно прочитанную им некогда глоссу того древнего схолиаста, который читает в предпоследней строке «venientis» («приходящего») вместо «fulgentis» («сверкающего»), гласящую: «Марса, приходящего к Илие для соития». Допустим, что мы пренебрежем этим чтением и примем то чтение, которое принимает сам

Аддисон, — можно ли и в этом случае усмотреть хоть какой-нибудь намек на то, что поэт имел в виду Рею Сильвию? Разве не было бы типичным примером нарушения логической последовательности, если бы Ювенал сначала упоминал о волчице и мальчиках и лишь затем о том событии, которому они обязаны жизнью? Рея еще не мать, а дети между тем уже лежат под скалой! И при том, скажите, могло ли изображение любовного свидания быть эмблемой, подходящей для шлема римского воина? Воин гордился божественным происхождением своего родоначальника — об этом достаточно свидетельствовали изображения волчицы и детей; неужели нужно было показать еще и Марса в то время, когда он менее всего был грозным богом войны? Пусть изображение того, как Марс овладевает Реей Сильвией, сколь угодно часто встречается и на монетах и в мраморе, — разве это делает его подходящим для украшения оружия? И что это за скульптурные изображения и монеты, где Аддисон нашел этот эпизод и где он видел Марса, парящего в подобной позе? Древний барельеф, на который он ссылается, будто бы воспроизведен Беллори. Однако бесполезно перелистывать его собрание прекрасных древних барельефов. Этого барельефа я там не нашел; да и Спенс, должно быть, не нашел его ни там, ни где бы то ни было в другом месте, ибо он обходит его полным молчанием. Дело, таким образом, ограничивается монетой. Взглянем на ее изображение у самого Аддисона. Я вижу лежащую Рею, и так как недостаток места не позволял резчику поместить Марса вровень с нею, последний

стоит несколько выше. Вот и все, что здесь изображено; на монете не найти и малейшего намека на парение. Правда; в воспроизведении Спенса парение очень явственно — верхняя часть фигуры Марса сильно наклонена вперед, и отчетливо видно, что это не стоящая фигура; таким образом, если не признать ее падающей, то остается полагать, что Марс здесь должен парить. Спенс пишет, что монета принадлежит ему. Было бы жестоко хотя бы в мелочи подвергать его чистосердечие сомнению. Однако его предвзятое суждение может оказать влияние и на нас; к тому же он мог считать допустимым для блага своих читателей велеть своему художнику настолько усилить то, что он, как ему казалось, видел, что у нас остается так же мало сомнений, как и у него самого. Ясно во всяком случае, что Спенс и Аддисон имеют в виду одну и ту же монету и что она неизбежно либо очень сильно искажена у одного, либо очень приукрашена у другого. У меня есть и еще одно возражение против предполагаемого парения Марса. Оно состоит в следующем: тело, парящее без видимого препятствия действию его тяжести, представляется нелепостью, примеров которой мы совершенно не встречаем в произведениях древних художников. Новейшая живопись также никогда не позволяет себе подобной нелепости — если тело должно висеть в воздухе, его либо держат крылья, либо должно создаваться впечатление, что оно покоится на чем-то, хотя бы на облаке. Гомер заставляет Фетиду пешком подняться с берега на Олимп, — «Быстро к Олимпу ее возносили стопы» («Илиада», XVIII, 148), — но граф

Кэйлюс слишком хорошо понимает требования искусства, чтобы дать художнику совет изобразить богиню просто шагающей по воздуху. Она должна проделать этот путь на облаке («Картины, извлеченные из «Илиады», стр. 91); в другой раз он сажает ее в колесницу (стр. 131), вопреки Гомеру. Да и как могло бы быть иначе? Хотя поэт и заставляет нас представлять богиню в человеческом образе, он все же устраняет из этого образа черты грубой и тяжелой материи и придает ее человекоподобному телу силу, которая исключает действие на него обычных законов движения. Но каким способом могло бы изобразительное искусство, не оскорбляя наших глаз, отличить человекоподобную фигуру божества от обычной человеческой фигуры, если бы оно не применяло к первой совершенно иные законы движения, тяжести, равновесия, чем к последней? Каким иным способом, кроме условных знаков? В действительности ими оказываются пара крыльев; облако — тоже не что иное, как подобный знак. Об этом мы скажем подробнее в другом месте. Здесь же достаточно потребовать от сторонников толкования Аддисона, чтобы они показали мне среди древних памятников еще одну сходную фигуру, которая бы свободно и без всякой опоры парила в воздухе. Или, может быть, этот Марс — единственный в своем роде? Почему же? Может быть, письменная традиция сохранила нам условие, которое делает парение в этом случае необходимым? У Овидия («Фасты», кн. III) нельзя найти никаких следов этого. Скорее можно доказать, что такого условия не могло быть. Ведь есть другие древние

памятники искусства, которые изображают этот эпизод; причем Марс не парит, а ступает по земле. Взгляните на барельеф Монфокона («Дополнения», т. I, стр. 183), который хранится, если я не ошибаюсь, во дворце Меллини в Риме. Спящая Рея лежит под деревом, Марс приближается к ней тихими шагами, делая правой рукой жест, каким обычно велят стоять на месте или тихо идти следом тем, кто находится позади. Это совершенно та же поза, в которой он изображен на монете, разница состоит лишь в том, что на барельефе он держит копьё в левой, а на монете в правой руке. Знаменитые статуи настолько часто воспроизводятся на монетах, что это могло иметь место и в данном случае; только резчик, возможно, не понял значения отведенной назад правой руки и почел лучшим вложить в нее копьё. Можно ли по рассмотрении всех этих обстоятельств считать толкование Аддисона вероятным? Не более, чем всякое другое ничем не доказанное утверждение. Но где же лучшее объяснение, если это не удовлетворяет? Может быть, его удастся найти среди отклоненных Аддисоном толкований. А если удовлетворительное объяснение не отыщется? Это место Ювенала испорчено; пусть таким и остается. Оно и останется испорченным, даже если выкопают хотя бы еще двадцать новых догадок. Одной из них могло бы быть предположение, что «pendentis» («висящего») следует понимать фигурально, в смысле «неуверенного», «нерешительного». «Mars pendens» значило бы тогда «Марс нерешительный» или же «Марс, принадлежащий всем». «Марс, Беллона, Виктория — боги, принад-

лежащие всем, — пишет Сервий (комментарий к XII кн. «Энеиды», ст. 118), — ибо в войне они могут оказывать покровительство каждому из противников». Вся строка: «Мог в бою устрашать врага, обреченного смерти» имела бы тогда такой смысл: римский воин в древнейшие времена имел обычай показывать своему побежденному врагу, несмотря на равное покровительство обоим общего им божества, изображение последнего — тонкий штрих, благодаря которому победы римлян предстают в большей мере как результат их собственного мужества, нежели как результат пристрастного покровительства их родоначальника. И все же дело остается неясным.

47. «Прежде чем я, — говорит Спенс («Полиметис», диалог XIII, стр. 208), — не познакомился с этими «Аугае» — воздушными нимфами, я не мог разобраться в истории Кефала и Прокриды у Овидия. Я никак не мог понять, как мог Кефал своим возгласом: «Приди, воздушная», как бы нежно этот возглас ни звучал, возбудить в ком-нибудь подозрение, что он неверен своей Прокриде. Так как я привык под «Ауга» понимать только воздух вообще или нежный ветерок, то ревность Прокриды представлялась мне еще менее обоснованной, чем бывает даже обычно самая разнузданная ревность. Когда же я узнал, что слово «Ауга» может означать не только воздух, но и прекрасную молодую девушку, дело приобрело для меня совсем иной смысл и вся история предстала в разумном свете». Я не хочу в примечании отказаться от уже выраженного в тексте одобрения этому открытию, которым Спенс так гордится. Однако я не могу не сказать о том, что и без

него упомянутое место Овидия вполне естественно и понятно. Достаточно знать, что «Ауга» у древних вполне обычное женское имя. Так зовут, например, у Нонна («Дионисиака», кн. XLVIII) нимфу из свиты Дианы; эта нимфа кичилась такой же мужественной красотой, какая была свойственна самой богине, и в наказание за ее дерзость ею во сне овладел Вакх.

48. Ювенал. Сатира VIII, 52—55.

...А ты что такое?  
Внук Кекропа, ты только подобье обрубленной гермы.  
В чем ты от гермы отличен? Да разве лишь в том,  
что у этой  
Мраморная голова, у тебя же туша — живая.

Если бы в план Спенсова труда вошли также и греческие писатели, то, может быть, он напал (а может, и нет) на одну древнюю Эзопову басню, которая проливает на подобную колонну еще более яркий свет и дает еще больше для ее понимания, нежели приведенное сейчас место Ювенала. «Меркурий, — рассказывает Эзоп, — хотел узнать, в какой мере уважают его люди. Он скрыл, что он — бог, и явился к одному ваятелю. Здесь он увидел статую Юпитера и спросил художника, во сколько тот ее ценит. «В одну драхму», — был ответ. Меркурий усмехнулся. «А эту Юнону?» — продолжал он спрашивать. «Примерно во столько же». Между тем он увидел свое собственное изображение и подумал про себя: «Я — вестник богов; благодаря мне люди получают прибыль; они, конечно, должны почитать меня гораздо более». — «Ну, а этот бог (он указал на свою статую), сколько может он стоить?» —

«Этот? — отвечал художник. — Если вы купите у меня тех двух, этого я дам вам впридачу». Меркурий был пристыжен. Но художник не знал его и, конечно, не мог иметь намерения уязвить его самолюбие. Следовательно, только достоинством самих статуй объяснялось, что последнюю он ценил настолько низко, что отдавал впридачу. Меньшая значительность бога, которого она изображала, не играла здесь никакой роли, ибо художник ценит свою работу по ее искусному выполнению, по количеству труда и старания, затраченных им, а не по рангу и достоинству тех существ, которые им воплощены. Статуя Меркурия требовала, следовательно, менее труда, старания, искусства, если стоила меньше чем статуи Юпитера и Юноны. И это было действительно так. Статуи Юпитера и Юноны изображали этих богов в полный рост, статуя Меркурия, напротив, представляла собой простой четырехугольный столб с бюстом на нем. Что же удивительного в том, что она могла быть отдана впридачу? Меркурий забыл это обстоятельство, думая лишь о своем мнимом превосходстве, и потому его разочарование было в равной мере естественно и заслуженно. Напрасно было бы искать малейшего намека на подобное объяснение у комментаторов и переводчиков Эзопа; я мог бы, если бы это имело смысл, назвать целый ряд их, понимавших сказку совсем иначе, то есть совсем не понимавших ее. Нелепости, которая бы заключалась в этой сказке, если бы все статуи были одинаковой работы, никто из них не понял, или по крайней мере все они оставили ее без внимания. Но что удивляет еще в этой сказке, так

это цена статуи Юпитера, назначенная художником за свою работу. За драхму едва ли горшечник сделает даже грубую куклу. Драхма здесь, вероятно, означает просто очень малую цену (Басни Эзопа, 90. Изд. Гауптмана, Лейпциг, 1741, стр. 70).

49. Тибулл. Элегии, кн. III, 4. «Полиметис», диалог VIII, стр. 84.

50. Стаций. «Сильвы», кн. 1, 5, ст. 8; «Полиметис», диалог VIII, стр. 81.

51. Лукреций. «О природе вещей», кн. V, 737—747:

Вот и Весна, и Венера идет, и Венеры крылатый  
Вестник грядет впереди, и, Зефиру вслед, перед ними  
Шествует Флора-мать и, цветы на пути рассыпая,  
Красками пышными все наполняет и запахом сладким.  
Знойная следом жара и вся покрытая пылью  
С нею Церера идет, и годовичные дуют Борен.  
Осень затем настает, и проносится «Эвое-Эван».  
Следуют после того и погоды и ветры другие:  
Громом гремющий Волтурн и Австр, блистающий  
молнией.

Солнцеворот, наконец, приносит снега, и в морозе  
Вновь цепенеет Зима, и стучат ее зубы от стужи.

Спенс считает это место одним из лучших во всей поэме Лукреция. Во всяком случае оно принадлежит к числу тех, на которых основывается слава Лукреция как поэта. Но говорить, что это описание будто бы сделано с древней процессии божеств времен года с их свитой — значит, по нашему мнению, если не совсем лишить Лукреция славы, то все же уменьшить ее. На чем же основывается подобное мнение? «На том, — отвечает английский ученый, — что в древности у рим-

для подобных процессии божеств были столь же обычны, как и теперь в некоторых странах процессии, установленные в честь святых, и что, кроме того, все выражения, употребленные в этом случае поэтом, весьма удобно прилагаются к процессии». Прекрасное основание! Но как много возражений можно было бы привести против них! Уже эпитеты, которыми поэт наделяет эти персонифицированные абстракции, — сухой Зной, покрытая пылью Церера, громом гремющий Волтурн, блистающий молнией Австр, лязгающая зубами Зима, — уже эти эпитеты показывают, что жизнь в них вдохнул поэт, а не художник, который должен был бы охарактеризовать их совершенно иначе. Спенса, повидимому, навел на мысль о процессии Абрагам Прейгер, который в примечании к этому месту Лукреция говорит: «Порядок их напоминает праздничное шествие: Весна и Венера, Зефир и Флора и т. д.». Спенс должен был бы остановиться на утверждении о том, что Лукреций проводит перед нами времена года в виде процессии. Мысль же, что Лукреций заимствовал этот прием из реальной процессии, не свидетельствует о вкусе автора.

52. «Энеида», VIII, 725. «Полиметис», диалог XIV, стр. 230.

53. В различных местах своих «Путевых записок» и «Диалога о древних монетах».

54. «Полиметис», диалог IX, стр. 129.

55. «Метаморфозы», IV, 19—20.

56. Бегер. «Сокровища Бранденбурга», т. III, стр. 242.

57. «Полиметис», диалог VI, стр. 63.

58. «Полиметис», диалог XX, стр. 311. «Вряд ли может быть удачным в поэтическом описании что-либо такое, что кажется чуждым в статуе или на картине».

59. «Полиметис», диалог VII, стр. 74.

60. «Аргонавтика», II, 102—106.

61. «Фиваида», V, 61—69.

62. Валерий Флакк. «Аргонавтика», II, 265—273.

Юные кудри отцу, венки и одежду Лиэя  
Давши, сажает его в колесницу. Кругом же — кимвалы,  
Много тимпанов и цитр, молчаливого таинства полных.  
Косы и тело увив плющом, как прислужница бога,  
Тирс виноградный берет и, как перышком, им потрясает,  
Зорко следя, чтоб держал родитель зеленые вожжи,  
Чтоб над закрытым лицом рога возвышались над митрой  
Белой и кубок святой обличал бессмертного Вакха.

Слово «*tumeant*» («возвышались») в предпоследней строке показывает, что рога Вакха были вовсе не так малы, как воображает Спенс.

63. Так называемый Вакх в Медицейском саду в Риме (у Монфокона, Дополнение к «Объясненной древности», т. I, стр. 254) имеет на лбу небольшие рога; но есть знатоки, которые именно поэтому склонны считать его скорее фавном. Действительно, подобные естественные рога унижают человека и подходят только существам, которых изображают как нечто среднее между человеком и животным. Самая поза, жадный взгляд на виноградную кисть, которую этот Вакх держит над собою, гораздо более подобают спутнику бога вина, чем самому богу. Я вспоминаю при этом, что говорит Климент Александрийский об Александре Великом («Про-

трептикос», стр. 48 по изд. Потта): «Александр желал, чтобы ваятель изобразил его с рогами; он охотно допускал, чтобы рога испортили его человеческую красоту, лишь бы происхождение его считалось божественным».

64. Утверждая выше, что древние художники не изображали фурий, я не забыл, что фурии имели свои храмы, в которых, конечно, были и их статуи. В Киренейском храме Павсаний нашел их изображения из дерева. Они были невелики и ничем не примечательны; повидимому, искусство, которое не могло проявиться в изображении этих божеств, вознаградило себя за это статуями жриц богини, стоявшими в галерее храма и высеченными из камня с большим искусством (Павсаний. «Описание Эллады», кн. VII (Ахайя), гл. XXV, стр. 589 по изд. Кюна). Я не забыл также, что их головы предполагают видеть на одном абраксасе, который известен благодаря Шифлетию, а кроме того на одной лампе, описанной Лицетом (Банье. «Диссертация о фуриях». Мемуары Академии Надписей, т. V, стр. 48). Была мне известна также и этруская урна, упоминаемая у Гория (Таблица 151 «Этрусского музея»), на которой представлены Орест и Пилад и с ними две фурии с факелами. Но я говорил о художественных произведениях, в число которых все эти вещи, по моему мнению, не входят. И если бы даже последняя не должна была подвергнуться этому исключению, она, с другой стороны, скорее подтверждает мое мнение, нежели опровергает его. Ибо как ни мало заботились этрусские художники вообще о красоте, все-таки они в настоящем случае старались не столько изобразить

фурий страшными, сколько охарактеризовать их с помощью одежды и атрибутов. Фурии с такими спокойными лицами суют в глаза Оресту и Пилладу свои факелы, что можно подумать, будто они пугают их в шутку. Насколько их появление было страшно Оресту и Пилладу, видно только из ужаса этих последних, но никак не из облика самих фурий. Следовательно, это фурии и вместе с тем — не фурии; они, правда, исполняют обязанности фурий, но не служат олицетворением злобы и ярости, которые мы обычно связываем с их именем. Лоб их не носит, как говорит Катулл, «печати бурного гнева».

Еще недавно Винкельман думал, что на одном сердолике в музее Штоша изображена фурия, бегущая с развевающимися одеждою и волосами и с кинжалом в руке («Библиотека изящных искусств», т. V, стр. 30). Хагедорн даже успел уже дать художникам совет воспользоваться в их картинах этими приметам для изображения фурий («Размышления о живописи», стр. 222). Сам же Винкельман подверг это свое открытие сомнению потому, что не встречал у древних художников фурий, которые держали бы в руках кинжал вместо факела («Описание резных камней», стр. 84). Поэтому он без всяких сомнений считает фигуры на монетах городов Лирбы и Массавры, которые Шпангейм (см. «„Цезари“ императора Юлиана», стр. 44) выдает за фурий, изображениями трехликой Гекаты; в противном случае здесь должна была бы быть изображена фурия с кинжалами в обеих руках. И странно, что именно она представлена с распущенными волосами, между тем как у других они скрыты покровом. Но если



тание Весты в Италии связывалось с индивидуальным образом богини, как и в Трое, откуда Эней принес ее почитание.

...и руками всемогущую Весту, повязки  
И негасимый огонь из глуби выносит жилища, —

рассказывает Вергилий («Энеида», II, 296—297) о тени Гектора, после того как она посоветовала Энею бежать. Здесь решительно подчеркивается отличие вечного огня как от самой Весты, так и от ее статуи. Приходится заключить, что Спенс недостаточно внимательно для своих целей читал римских поэтов, если от него это место ускользнуло.

68. Липсиус. «О Весте и весталках», гл. 13.

69. Павсаний. «Описание Эллады», кн. II (Коринфская область), гл. XXXV, стр. 198, изд. Кюна.

70. Павсаний. «Описание Эллады», кн. I (Аттика), гл. XVIII, стр. 41.

71. Полибий. «История», кн. XVI, § 11; Сочинения Полибия, т. II, стр. 443, изд. Эрнести.

72. Плиний, кн. XXXV, разд. 4, стр. 727, изд. Гардуина. «Скопас сделал знаменитую статую сидящей Весты, находящуюся в Сервилианских садах». Вероятно, это место имел в виду Липсиус, когда писал («О Весте», гл. 3): «Плиний свидетельствует, что Веста обыкновенно изображалась сидящею...» Но то, что Плиний говорит об одном единственном произведении Скопаса, Липсиус не должен был, конечно, выдавать за общепринятое для ее изображений. Он сам замечает, что на медалях Веста изображается так же часто стоящею, как

и сидящую. Этим замечанием он исправляет, конечно, не Плиния, а свою собственную ошибку.

73. Георгий Кодин. «О происхождении Константинополя». Венецианское издание, стр. 12. «Землю называют Гестией и изображают в виде женщины с тимпаном, так как в земле заключены ветры». Свидя, заимствуя у него (если только оба не заимствовали у кого-либо более древнего), говорит то же самое. Земля под именем Весты изображается в виде женщины, держащей тимпан, ибо земля содержит в своем лоне ветры. Обоснование несколько нелепое. Было бы правдоподобнее сказать, что Весте потому придавали *тимпан*, что земля, по мнению древних, имела эту форму. Фигура ее подобна тимпану (Плутарх, «О взглядах философов», гл. 10; а также — «Об образе, являющемся в орбите Луны»). Впрочем, может статься, Кодин ошибся или в фигуре или в названии атрибута. Он, возможно, либо не нашел для обозначения того, что держала в руках Веста, более подходящего слова, чем тимпан, либо слышал, что этот предмет называют тимпаном и представлял себе при этом только музыкальный инструмент, который мы называем *цимбалами*. Но тимпанами именовался так же род колес:

Здесь земледельцы и спицы к колесам, колеса  
к повозкам

Точат...

(Вергилий. «Георгики», кн. II, стр. 444.)

По моему мнению, на такое колесо и похож предмет, который мы видим на изображении Весты у Фаб-

ретти («Картины к «Илиаде», стр. 339), считающего, что это — ручная мельница.

74. «Полиметис», диалог VIII, стр. 91.

75. Стаций. «Фиваида», VIII, 551.

76. «Полиметис», диалог X, стр. 137.

77. «Полиметис», диалог X, стр. 139.

78. Возьмем, для примера, картину, в которой Гораций изображает нужду и которая, может быть, из всех картин древних поэтов наиболее богата атрибутами (Гораций, Оды, кн. I, 35, ст. 17—20).

И Неизбежность ходит с тобой везде,  
В руке железной гвозди всегда неся,  
Свинец расплавленный и клинья,  
Скобы кривые — для глыб скрепленья.

Истолкуем ли мы в этой картине гвозди, клинья и расплавленный свинец как материалы, употребляемые для скрепления, или как орудия пытки, они во всяком случае относятся скорее к поэтическим, нежели к аллегорическим атрибутам. Но и в этом качестве они чрезмерно громоздки, да и все это место принадлежит к числу самых холодных у Горация. Вот что говорит о нем Санадон: «Я осмелюсь утверждать, что эту картину, если учитывать ее подробности, было бы лучше изобразить на полотне, чем в героической оде. Мне кажутся невыносимыми эти орудия виселицы — гвозди, клинья, крючья, расплавленный свинец, — и я счел своей обязанностью освободиться от них в переводе, заменив единичные представления общими. Жаль, что поэт нуждался в этой поправке». Санадон обнаружил здесь

тонкое и верное чутье, но доводы, на которые он опирается, неверны. Место это нехорошо не потому, что употребленные атрибуты напоминают орудия виселицы, ибо во власти переводчика было принять другое толкование и набор орудий виселицы превратить в скрепляющие материалы, употребляемые строительным искусством, — место это плохо потому, что все атрибуты «пригодны» только для глаз, а не для слуха; все же представления, предназначенные для глаз, — в том случае, если они передаются на слух, — требуют чересчур сильного напряжения внимания и все же теряют надлежащую ясность. Рассмотрение приведенной здесь строфы Горация напоминает мне о некоторых недосмотрах Спенса, которые создают не особенно выгодное впечатление о той точности, с какой он якобы толкует вышеприведенные места древних поэтов. Так, о картине, которую римляне считали изображением Верности или Честности (диалог X, стр. 145), он говорит следующее: «Римляне называли ее Верностью, а если добавляли эпитет — «Sola Fides» («исключительная Верность»), то хотели этим выразить высокую степень этого качества — ту, которую мы обозначаем словами «сама честность» (а англичане — словами «downright honesty»). Ее изображают с естественными, открытыми чертами лица, в легком, тонком до прозрачности одеянии. Поэтому Гораций в одной оде прилагает к ней эпитет «в тонком одеянии», а в другой — «прозрачная». В этом небольшом отрывке три довольно грубых ошибки. Во-первых, ошибочно утверждение, что «Sola» — специфический эпитет, прилагаемый римля-

нами к богине Верности. В обоих местах Ливия, которые Спенс приводит в доказательство (Ливий, кн. I, § 21, кн. II, § 3), это слово не означает ничего 'сверх обычного «единственная, исключительная». В одном из этих мест «solī» даже подвергается филологами сомнению; предполагают, что оно попало сюда по ошибке переписчика, вызванной соседством последующего «solepne». Во втором месте речь идет не о Верности, а о Невинности, «Innocentia». Во-вторых, Гораций в одной из своих од, а именно в приведенной выше XXXV оде I книги, будто бы прилагает к Верности эпитет «в тонком одеянии» (ст. 21—22). Но мы читаем там другое:

Тебя надежда и редкая Верность чтит,  
Но в белой ткани...

Правда, прилагательное «gagus» («редкий») имеет и значение «тонкий», но здесь оно означает «редкий», «редко встречающийся» и характеризует самое Верность, а не ее одеяние. Спенс был бы прав, если бы Гораций написал: «Fides rago velata rapno» («Верность в тонкой белой ткани»). В-третьих: в другом каком-то месте Гораций назвал Верность или Честность «прозрачной», вкладывая в это тот смысл, который мы обычно вкладываем в наши дружеские уверения — «я хотел бы, чтобы вы могли читать в моем сердце». Такой смысл имеет будто бы 16-й стих XVIII оды I книги:

Стекла прозрачней верность болтливая.

Но как можно настолько увлечься одним словом? Разве «болтливая верность» — Верность в интересующем нас смысле? Ведь слово это здесь означает,

наоборот, «вероломство». О нем, а не о Верности Гораций говорит, что оно прозрачно как стекло, потому что выдает постороннему взгляду доверенные ему секреты.

79. Аполлон передает омытое и умащенное тело Сарпедона Смерти и Сну, чтобы они отнесли его на родину («Илиада», XVI, 681—682):

И нести повелел он послам и безмолвным и быстрым,  
Смерти и Сну — близнецам...

Кэйлюс рекомендует этот вымысел живописцу, но прибавляет к этому: «Жаль, что Гомер не оставил нам ничего об атрибутах, придаваемых в его время Сну: для характеристики этого бога нам остается только его действие, и мы увенчиваем его маком. Но представления эти принадлежат новому времени, первое из них пользуется всеобщим распространением, однако им нельзя воспользоваться в данном случае, ибо цветы кажутся нам неуместными для фигуры, составляющей одну группу со Смертью» (см. «Картины, извлеченные из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия, с приложением основных наблюдений об одеяниях». Париж, 1757, 8). Высказывать подобное сожаление — значит требовать от Гомера одного из тех мелких украшений, которые наиболее противоречат его величавой манере. Остроумнейшие атрибуты, какие он мог бы дать Сну, не охарактеризовали бы его так полно и не возбудили бы в нас столь живого образа, как одна черта, при помощи которой он делает его близнецом Смерти. Пусть художник передаст эту черту, и ему не понадобятся никакие другие атрибуты. Древ-

ние художники действительно, представляя Смерть и Сон, наделяли их тем сходством, какое свойственно близнецам. На одном ящике кедрового дерева в храме Юноны в Элисе они были изображены в виде двух мальчиков, покоящихся в объятиях Ночи. Вся разница между ними состояла в том, что один был бел, другой черен, один спал, а другой казался спящим, причем у обоих одна нога была закинута за другую. Именно так, думается мне, следует перевести слова Павсания («Описание Эллады», кн. V (Элида), гл. XVIII, стр. 422 по изд. Кюна) — «ἀμφοτέρους δεστραμμένους τοὺς πόδας» («со ступнями ног, обращенными в разные стороны»), а не выражением «кривые ноги» или, как передает Гедуэн по-французски, «уродливые ноги». Какой смысл могут здесь иметь кривые ноги? Ноги же, заложенные одна за другую, — это обычное положение спящего, и Сон у Маффеи («Собрание древних памятников», табл. 151) лежит именно так. Новейшие художники совершенно пренебрегли сходством, которое имели между собою у древних художников Сон и Смерть, и между ними укоренился обычай изображать Смерть в виде скелета, или, в лучшем случае, скелета, обтянутого кожей. Поэтому прежде всего Кэйлюс должен был бы дать здесь художнику совет, следовать ли ему в изображении Смерти древнему или новому обыкновению. Кажется, впрочем, он стоит за последнее, ибо Смерть представляется ему в виде фигуры, с которою другая, увенчанная цветами, мало бы гармонировала. Но подумал ли он, как неуместно было бы это новейшее представление в Гомерово́й картине? И как

не поразила его отвратительность этой идеи? Я никак не могу согласиться, что маленькая металлическая фигурка в герцогской галерее во Флоренции, которая представляет лежащий скелет, облокотившийся одной рукою на урну (Спенс. «Полиметис», табл. XLI), действительно античный подлинник. По крайней мере Смерть она не может изображать ни в коем случае, ибо древние представляли ее себе иначе. Даже поэты их никогда не представляли Смерть в таком отвратительном виде.

80. <Хагедорн.> «Размышления о живописи», стр. 159 и сл.

81. <Гораций.> «Послание к Писонам» («Искусство поэзии»), ст. 128—130.

82. Кн. XXXV, разд. 36, стр. 700 по изд. Гардуина.

83. Ричардсон указывает на это произведение, желая объяснить то правило, что в живописи внимание зрителя не должно отвлекаться от главной фигуры ничем посторонним, как бы совершенно само по себе это постороннее ни было. «Протоген, — говорит он, — нарисовал в своей знаменитой картине «Иалис» куропатку с таким искусством, что она казалась живой, и вся Греция дивилась ей; но так как она слишком привлекала к себе внимание во вред главному действию, то он уничтожил ее» («Трактат о живописи», т. I, стр. 46). Ричардсон ошибся. Эта куропатка была изображена не в «Иалисе», а на другой картине Протогена, которая называлась «Покоящийся (или отдыхающий) сатир». Я вряд ли заметил бы эту ошибку, причиной которой явилось неправильно понятое место Плиния, если бы не прочитал у Меурзия («Родос», кн. I,

гл. 14, стр. 38): «На той же картине, что и Иалис, был изображен сатир с флейтой, которого называют «отдыхающим», «покоящимся». То же находим и у г-на Винкельмана («О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», стр. 56). Истинным автором этой истории о куропатке был Страбон; однако он отчетливо различает «Иалиса» и сатира, прислонившегося к колонне, на которой сидела куропатка (кн. XIV, стр. 750, изд. Коиландера). Меурзий, Ричардсон и Винкельман неверно поняли Плиния (кн. XXXV, разд. 36, стр. 699), так как не обратили внимания на то, что речь у него идет о двух различных картинах — о той, из-за которой Деметрий не овладел городом, не желая нападать на то место, где она находилась, и о картине, которую Протоген рисовал во время осады. Первая была «Иалис», а вторая — «Сатир».

84. «Илиада», XXI, 385.

85. Этой невидимой борьбе богов подражал Квинт Смирнский в своей двенадцатой книге (ст. 158—185), не без очевидного намерения исправить оригинал. Дело в том, что грамматику показалось неприличным, что бог повержен на землю ударом камня. Поэтому, хотя он заставляет богов также кидать друг в друга огромные скалы, отрываемые от горы Иды, эти скалы разбиваются о несокрушимые члены богов и рассыпаются, как песок.

Глыбы скалы от подножия Иды они отрывали  
И их друг в друга швыряли, но камни, подобно  
песчинкам,  
В прах рассыпались, их членам божественным боли  
Не причиняя...

Это — уловка, которая портит самое главное. Она возвышает, правда, наше представление о теле богов, но зато делает смешными орудия, употребляемые ими друг против друга. Если боги бросают друг в друга камнями, то эти камни должны и богам наносить вред, иначе последние будут казаться нам шаловливыми детьми, которые перебрасываются комками земли. Таким образом, первенство в мудрости остается все-таки за старым Гомером, и всякое осуждение, произносимое по его адресу холодным критиком, каждое соперничество, в которое вступает с ним меньший гений, служат лишь к тому, чтобы выставить в более ярком свете его мудрость. Впрочем, я не хочу отрицать, что в подражании Квинта встречаются превосходные черты, которые принадлежат ему самому. Но это — черты такого рода, что они не столько соответствуют спокойному величию Гомера, сколько сделали бы честь бурному темпераменту какого-нибудь новейшего стихотворца. Мне кажется весьма удачным приемом, что крик богов, достигающий небес и проникающий в преисподнюю, крик, который потрясает горы, и город, и флот, не доходит в то же время до людей. Крик, следовательно, был так силен, что слишком миниатюрные орудия человеческого слуха не могли его воспринять.

86. В отношении силы и быстроты, я думаю, этого положения не будет оспаривать никто, кто хотя бы однажды бегло читал Гомера. Но, может быть, не всякому придут на память примеры, из которых ясно, что Гомер также приписывал своим богам размеры, намного превосходящие обычные человеческие. Я укажу

в доказательство этого, кроме приведенного уже места о брошенном наземь Марсе, покрывшем семь десятин, на шлем Минервы («Витязей ста городов этот шлем золотой покрывал бы» — «Илиада», V, 744), под которым могло бы укрыться столько воинов, сколько могут выставить в походе сто городов, на шаги Нептуна («Илиада», XIII, 20) или в особенности на те строки в описании щита, где Марс и Минерва ведут войска осажденного города («Илиада», XVIII, 516—19):

...Вождями их идут Арей и Паллада.  
Оба золотые, одетые оба золотою одеждой;  
Вид их прекрасен, в доспехах величествен, сущие боги!  
Всем отличны они; человеки далеко их ниже.

Даже толкователи Гомера, как древние, так и новейшие, повидимому не всегда помнят о необыкновенной величине его богов, что ясно видно из смягчающих объяснений, которые они считают необходимым давать по поводу величины шлема Минервы (см. в издании Гомера Кларка-Эрнести приведенное место). Но очень много теряется в величественности, если представлять себе богов Гомера всегда такой величины, какую им по необходимости придают на полотне, когда изображают их в окружении смертных. Если, однако, живописи не дано воспроизводить их необыкновенные размеры, то скульптуре это до известной степени доступно, и я убежден, что древние ваятели заимствовали у Гомера не только манеру изображения богов вообще, но и колоссальный размер, который свойствен иногда их статуям (Геродот, кн. II, стр. 130 по изд. Вессе-

линга). Соображения о колоссальном вообще и о том, почему оно в ваянии имеет большое применение, а в живописи никакого, я откладываю на будущее.

87. «Илиада», III, 381.

88. «Илиада», V, 23.

89. «Илиада», XX, 444.

90. «Илиада», XX, 446.

91. «Илиада», XX, 321.

92. Правда, Гомер заставляет иногда и богов закрываться облаком, но лишь в тех случаях, когда они хотят быть невидимыми другими богами. Так, например («Илиада», XIV, 282), когда Юнона и Сон отправляются на Иду, облеченные облаком, лукавая богиня чрезвычайно заботится о том, чтобы ее не увидела Венера, которая дала ей свой пояс в расчете на другое путешествие. В той же книге (ст. 333) Юпитер, жаждущий любви своей супруги, окружает себя и ее золотым облаком для того, чтобы победить ее стыдливое сопротивление:

Что ж (и случиться то может), если какой  
из бессмертных  
Нас, почивших, увидит...

Она боится быть увиденной не людьми, но богами. И если Гомер несколькими строками ниже заставляет Юпитера сказать:

Гера-супруга, ни бог (на меня положися), ни смертный  
Нас не увидит: такой над тобою кругом распростру я  
Облак златый... —

то из этого не следует, что это облако должно скрыть их от глаз людей, но значит, что в этом облаке она

будет столь же невидима для богов, как всегда для людей. Точно так же, когда Минерва надевает на себя Плутонов шлем («Илиада», V, 845), — что оказывает такое же действие, как окутывание облаком, — это делается не для того, чтобы быть невидимой троянцами, которые или не видят ее совсем или видят в образе Сфенела, но для того, чтобы ее не мог узнать Марс.

93. «Илиада», I, 44—53: «Картины, извлеченные из «Илиады», стр. 70.

94. «Илиада», IV, 1—4. «Картины, извлеченные из «Илиады», стр. 30.

95. «Картины, извлеченные из «Илиады», Предупреждение, стр. V. «Все согласны в том, что чем больше поэма содержит картин и сцен, тем больше ее поэтические достоинства. Это соображение навело меня на мысль, что подсчет картин, которые содержатся в различных поэмах, может помочь определению сравнительных достоинств поэм и поэтов. Число и характер картин, предлагаемых нам этими великими поэмами, могут служить своего рода пробным камнем или, вернее, чувствительными весами, определяющими их достоинство и гений их творцов».

96. То, что мы называем поэтическими картинами, древние называли фантазиями, как это можно видеть из Лонгина. А то, что мы называем в этих картинах иллюзией, у них называлось наглядностью. Поэтому-то кто-то из древних, как упоминает Плутарх (Моральные сочинения, т. II, изд. Г. Стефана, стр. 1351), выразился так: «Поэтические фантазии по причине их наглядности суть грезы бодрствующего». Я бы очень

хотел, чтобы новейшие руководства по поэтике пользовались этим названием и совершенно отказались от слова «картина». Они избавили бы нас этим от множества полуистин, главнейшим основанием которых является сходство произвольно избираемых наименований. Поэтические фантазии никто не стал бы ограничивать тесными рамками живописи; но как только мы стали называть фантазии поэтическими картинами, мы тем самым дали повод к заблуждениям.

97. «Илиада», IV, 105 сл.

Лук обнажил он лоснистый...

Лук сей блестящий стрелец, натянувши искусно,

изладил,

К долу склонив...

Пандар же крышу колчанную поднял и выволок стрелу,  
Новую стрелу, крылатую, черных страданий источник.  
Скоро к тугой тетиве приспособил он горькую стрелу...  
Разом повлек и пернатой ушки и воловую жилу;  
Жилу привлек до сосца и до лука железо пернатой;  
И едва круговидный огромный свой лук изогнул он,  
Рог заскрипел, тетива загудела, и прянула стрелка.  
Остроконечная, жадная в сонмы влететь сопротивных.

98. «Илиада», V, 722—731.

99. «Илиада», II, 43—47.

100. «Илиада», II, 101—108.

101. «Илиада», I, 234—239.

102. «Илиада», IV, 105—111.

103. См. «Альпы» г-на фон Галлера.

104. Брейтингер. «Критическая поэтика», ч. II,  
стр. 807.

105. Вергилий. «Георгики», III, 51 и 79.

106. Гораций. «Искусство поэзии», ст. 16.

107. <Поп.> Пролог к сатирам, ст. 340—341:

Чтоб он не мешкал в лабиринте снов  
И ввел Мораль и Правду в смысл стихов.

Там же, ст. 148—149:

И если описание «в чистом виде»  
Заменит смысл, — кто от того в обиде?

Замечание, которое делает по этому поводу Уорбертон, можно считать собственным объяснением Попа. «Он употребляет слово «чистый» как в смысле «строгий, целомудренный», так и в смысле «пустой», «бессодержательный»; таким образом, он объясняет свое понимание так называемой «описательной» поэзии. Подобное сочинение, по его мнению, так же бессмысленно, как обед, состоящий только из соусов. Настоящее значение живописной фантазии — украшение смысла, и употреблять описание только ради самого описания — значит походить на детей, которые забавляются разнообразием и блеском цветов призмы, между тем как эти цветы, умеренно распределенные и искусно расположенные, могли бы служить для изображения и украшения самых благородных предметов природы». Правда, и поэт и его комментатор подходят здесь к вопросу больше со стороны морали, чем со стороны искусства. Но тем лучше, если описательная поэзия оказывается одинаково несостоятельной и с той и с другой точки зрения.

108. <Мармонтель.> «Французская поэтика», т. II, стр. 501. Я написал эти замечания раньше, чем у нас

стали известны опыты немцев в этом жанре (эклоге). Они осуществили то, чего я желал; и если они будут уделять больше внимания морали и меньше живописанию материальных подробностей, они достигнут высокой степени в этом жанре, более богатом, обширном, плодотворном, бесконечно более естественном и более нравственном, чем галантные похождения пастухов и пастушек.

109. <Менго.> «Мысли о красоте и о вкусе в живописи», стр. 69.

110. «Илиада», V, 722.

111. «Илиада», XII, 294.

112. Дионисий Галикарнасский, «Жизнь Гомера»; приведено у Т. Гэйля, «Мифологические разыскания», стр. 401.

113. Я полагаю, что Сервий в этом случае находит для Вергилия иное извинение. Ибо уже Сервий замечает разницу, существующую между двумя щитами: «Без сомнения, есть разница между этим щитом и щитом Гомера. Ибо у Гомера рассказывается о нем по мере того, как он делается; здесь же объясняются изображения на готовом уже щите. У Вергилия Эней прежде принимает оружие, а потом уже рассматривает; у Гомера же Фетида вручает его Ахиллу после того, как уже все рассказано» (Сервий. Комментарий к ст. 625 VIII песни «Энеиды»). Но почему возникло это различие? Потому, думает Сервий, что на щите Энея изображены были не только немногие события, приведенные поэтом, но и

...тот будущий род, что зачнется  
От Аскания весь и все их грядущие войны...

Возможно ли было при этом, продолжает Сервий, чтобы поэт с тою же быстротой, с какой Вулкан создавал щит, мог перечислить длинный ряд потомков и упомянуть в последовательном порядке все войны, которые они вели? Таков по крайней мере смысл не вполне ясных слов Сервия: «Таким образом, Вергилий поступил правильно, поскольку быстрота повествования, кажется, не могла сочетаться с подробностью рассказа и дело осуществлялось так быстро, что могло опережать слово». Но точно так же, как Вергилий мог рассказать лишь немного о щите неопишуемой работы, он не мог сделать этого и во время самой работы Вулкана, а должен был дожидаться ее окончания. Я желал бы в интересах самого Вергилия, чтобы это суждение Сервия не имело основания; мое объяснение принесло бы ему гораздо больше чести. Ибо кто требовал от него, чтобы на щите была изображена вся римская история? Посредством немногих картин Гомер сумел сделать из своего щита зеркало, в котором отражается все происходящее на свете. Не кажется ли скорей, что Вергилий, не будучи в состоянии превзойти грека в изобретении и выполнении картин, хотел по крайней мере победить его числом их? Не предел ли это ребячества?

114. «Энеида», VIII, 447—454.

115. На выпуклой стороне этого щита он изобразил битву амазонок, на вогнутой же — борьбу богов с гигантами. Плиний. Кн. XXXVI, разд. 4, стр. 726 по изд. Гардуина.

116. «Илиада», XVIII, 497—508.

117. <«Илиада», XVIII), 509—540.

118. Первая картина начинается со стиха 483 и тянется до 489; вторая занимает стихи 490—509, третья 510—540; четвертая 541—549; пятая 550—560; шестая 561—572; седьмая 573—586; восьмая 587—589; девятая 590—605 и десятая 606—608. Только третья картина не начинается с какого-либо из вышеприведенных выражений; но из предшествующих второй картине слов: «там же два града представил» и из самого содержания ее достаточно ясно, что это — отдельная картина.

119. Павсаний. Кн. X (Фокида), гл. XXV—XXXI.

120. Для того чтобы показать, что эти слова о Попе не преувеличены, я хочу привести в подлиннике начало того места из него («Илиада», V, Рассуждения, стр. 61), которое я цитирую: «That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc.». («Что он не был чужд представлению о воздушной перспективе, ясно из того, как точно он отмечает расстояние от одного предмета до другого; он говорит нам и т. д.») Я утверждаю, что выражение «воздушная перспектива» Поп употребил здесь совершенно неправильно, так как последняя не имеет никакого отношения к уменьшению предметов в зависимости от расстояния. Под именем воздушной перспективы разумеется ослабление или изменение красок в соответствии со свойствами воздуха или той среды, через которую мы видим предметы. Тому, кто мог сделать подобную ошибку, позволительно не иметь никакого понятия о предмете в целом.

121. «Размышления о живописи», стр. 185.

122. Написано в 1763 году.

123. Константин Манасса. «Хроника», стр. 20. Венецианское издание. Г-жа Дасье была вполне удовлетворена этим портретом у Манассы, за исключением тавтологий. «О красоте Елены, — говорит она, — всех лучше писал Константин Манасса, его можно упрекнуть разве только в тавтологии» (Комментарий к Диктису Критскому, кн. I, гл. 3, стр. 5). Она приводит также из Мезериака (Комментарии к «Посланиям» Овидия, т. II, стр. 361) описания красоты Елены, оставленные нам Даретом Фригийским и Кедреном. В первом из этих описаний встречается черточка, звучащая несколько неожиданно. А именно, Дарет говорит, что у Елены был знак между бровями: «Между бровями у нее был знак». Вряд ли это можно назвать красивым? Мне бы хотелось, чтобы француженка высказала об этом свое мнение. Я, со своей стороны, считаю, что слово «*nota*» («знак») стоит здесь ошибочно и что Дарет имел в виду то, что греки называли «*μεσόβρῦον*» («междубровье, промежуток между бровями»), а римляне — «*glabella*» («место, лишенное волос»). Он хочет сказать, что брови у Елены не сходились вместе, а были отделены одна от другой небольшим промежутком. Вкус древних в этом отношении был различен: одним нравился этот промежуток, другим — нет (Юниус: «О живописи древних», кн. III, гл. 9, стр. 245). Анакреон держится в этом отношении середины: брови его возлюбленной не были резко разделены, но и не срастались — они незаметно сливались в какой-то одной

точке. Анакреон так говорит художнику, который должен был написать ее портрет (Ода 28):

Междубровие оставь ты  
Не раздельным и не слитым.  
Пусть все будет как в природе:  
Незаметно пусть сойдется  
Над глазами черный обод...

Согласно чтению Паува, хотя и без его исправления, смысл остается тот же и правильно передан Генрихом Стефаном в латинском подражании этой оде Анакреона.

Но если я верно понял смысл слов Дарета, то что же следует здесь читать вместо слова «nota» («знак»)? Может быть, «тога» («промежуток»)? Во всяком случае можно считать несомненным, что слово «тога» означает не только течение времени, пока что-либо случится, но и препятствие, промежуток, отделяющий одну вещь от другой.

Меж гор я б лег преградой беспокойной, —  
говорит неистовый Геракл у Сенеки (ст. 1215). Гронов удачно объясняет это место таким образом: «Он хочет лечь между двух сдвигающихся гор в качестве поддержки, препятствия, засова, чтобы не дать им ни соединиться вместе, ни шире раздвинуться».

124. «Неистовый Роланд», песнь VII, 11—15. «Ее облик был столь очарователен, как его могли бы создать разве лишь самые искусные мастера. Блеск золота тускнел в сравнении с ее золотистыми, длинными, искусно убранными волосами. Ее нежные щеки

окрашивали розы и лилии; чистый, правильных очертаний лоб своей гладкостью был подобен слоновой кости. Из-под черных, тонкого рисунка бровей сверкали два черных глаза, вернее два сияющих солнца, которые приветливо и неспешно озирали все вокруг. Казалось при их взгляде, что возле нее ревится и порхает Амур, что он готов расстрелять отсюда весь свой колчан и открыто похищает сердца. Ниже лицо ее разрезал нос, в котором даже зависть не нашла бы ничего, что можно было бы исправить. Под ним, словно между двумя маленькими долинами, виднелся окрашенный лишь одному ему свойственным пурпуром рот с двумя рядами отборных жемчужин, их то скрывают, то вновь обнажают прелестные, нежные губы. Из этих уст раздаются приветливые слова, способные смягчить любое грубое и черствое сердце, здесь рождается милая улыбка, которая создает рай на земле. Шея белизны снега, грудь как молоко; шея круглая, грудь широкая и полная. Два нежных шара, выточенные из слоновой кости, вздымаются и опускаются, как волны у самого берега, когда зефир, играя, волнует море (прочих прелестей не смог бы разглядеть даже Аргус; нетрудно, однако, догадаться, что все скрытое от взоров совершенно сходно с тем, что им доступно). Длина рук в точности такова, как следует, белые кисти, несколько удлиненные и узкие, совершенно гладки, ни одна жилка не проступает на их ровной поверхности. Эту восхитительную фигуру завершают маленькие, сухощавые, округлые ноги. Ангельские взоры, которые посылает само небо, не могут скрыть никакие покры-

вала» (по переводу Майнгардта в его «Опыте о характере и произведениях лучших итальянских поэтов» т. II, стр. 228).

125. (Диалог о живописи, приписываемый Аретино. Флоренция, 1735, стр. 175). «Если художники пожелают без труда найти совершеннейший образ прекрасной женщины, пусть читают стансы Ариосто, в которых он столь поразительно описал красоту Альцины; они увидят, насколько хорошие поэты являются в то же время и хорошими художниками».

126. (Там же.) «Мы видим здесь, в отношении пропорций, что искусный Ариосто создал образец совершенства, которого не могут достичь даже наиболее знаменитые художники; он пользуется словами «искусные мастера», чтобы обозначить тщание, подобающее истинному художнику».

127. (Там же, стр. 182.) «Здесь Ариосто живописует, и колорит его доказывает, что он достойный соперник Тициана».

128. (Там же, стр. 180.) «Ариосто точно так же мог бы назвать волосы золотыми, как он их назвал золотистыми, но такой эпитет показался ему, может быть, слишком поэтичным. Отсюда надо вывести заключение, что живописец должен подражать золоту, а не накладывать его (как это делают миниатюристы) на свои картины, чтобы можно было сказать, что волосы эти не из золота, а только блестят как золото. То, что приводит Дольче в дальнейшем из Афиня, любопытно, однако приведено не вполне точно. Я касаюсь этого в другом месте.

129. (Там же, стр. 182.) Нос прямой, напоминающий те, которые можно видеть на изображениях древнеримских красавиц.

130. «Энеида», IV, 136.

131. Анакреон, XXVIII и XXIX.

132. Лукиан. «Изображения», § 3, т. II, стр. 461, изд. Рейтца.

133. «Илиада», III, 121.

134. Там же, III, 329.

135. Там же, III, 156—158.

136. Валерий Максим, кн. II, гл. 7. Дионисий Галикарнасский. «Искусство красноречия», гл. 12. О построении речей.

137. Фабриций. «Греческая библиотека», кн. II, гл. 6, стр. 345.

138. Плиний говорит об Апеллесе (кн. XXXV, раздел 36, стр. 698, изд. Гардуина): «Сделал и Диану, окруженную хором приносящих жертву дев; и, видя картину, кажется, будто читаешь стихи Гомера, описывающие это». Ничто не может быть вернее этой похвалы. Впрочем, красивые нимфы, окружающие прекрасную богиню, которая величественным челом возвышается над ними, это — сюжет, который пригоднее для живописи, нежели для поэзии. Но слово «приносящих жертву» мне в высшей мере подозрительно. Что делает богиня среди приносящих жертву девушек? И разве таково занятие, приданное Гомером спутницам Дианы? Совсем нет, они странствуют с нею по горам и лесам, они охотятся с нею, играют, танцуют («Одиссея», VI, 102—106).

Так стрелоносная, ловлей в горах веселясь, Артемида  
Многовершинный Тайгет и крутой Эвримант обегает,  
Смерть нанося кабанам и лесным легконогим оленям;  
С нею прекрасные дочери Зевса Эгидодержавца,  
Бегают нимфы полей...

Плиний, очевидно, написал не «приносящих жертву», а «охотящихся» или другое близкое слово, может быть «странствующих в лесах», — это исправление имело бы приблизительно то же число букв. Слову «бегающих» («резвящихся») у Гомера наиболее близко соответствовало бы «прыгающих, пляшущих», и не случайно Вергилий в своем подражании этому месту заставляет Диану и ее спутниц-нимф вести хоровод («Энеида», I, 497—498):

Как на Эврота берегах иль высях Цинта Диана,  
Что хороводы ведет...

Спенс высказывает по этому поводу странную мысль («Полиметис», диалог VIII, 102); он говорит: «Эта Диана, как на картине, так и в описаниях, была Диана-охотница, хотя ни Вергилий, ни Апеллес, ни Гомер не изображали ее охотящейся со своими нимфами, а описывали ее занятой с ними теми плясками, которые издревле рассматривались как весьма серьезные культовые обряды». В примечании он добавляет: «Выражение «резвиться», употребленное Гомером в этом случае, едва ли подходит к охоте; что касается до слов «водить хороводы» у Вергилия, то это выражение должно быть отнесено к древним богослужебным пляскам, потому что пляски, исполняемые публично, по древнеримским представлениям, считались непристой-

ными даже для мужчин, если только это не были пляски в честь Марса, Вакха или же других богов».

Спенс, повидимому, имеет в виду те торжественные пляски, которые относились древними к культовым обрядам. Поэтому, полагает он, Плиний и употребляет в вышеприведенном случае слова «приносящие жертву»: «Именно вследствие этого Плиний, говоря о нимфах Дианы, употребляет выражение «приносящие жертву»; этим он хочет обозначить, что их пляски имели культовый характер». Плиний забывает, что у Вергилия Диана сама принимает участие в плясках: «Диана... хороводы ведет». Если этот хоровод — богослужебная пляска, в честь кого же плясала ее Диана? В свою собственную? Или в честь другого божества? И то и другое лишено смысла. И если древние римляне считали пляски неприличными для серьезных людей, то разве их поэты должны были поэтому обязательно переносить серьезность своего народа на нравы богов, нравы, о которых более старые греческие поэты уже создали совсем иное представление? Когда Гораций говорит о Венере (Ода IV, кн. I):

И при сиянье луны Венера уж водит хороводы,  
И граций нежных среди нимф фигуры  
Такт отбивают ногой... —

то разве и здесь имеются в виду священные богослужебные пляски? Я теряю слишком много слов на этот вздор.

139. «Илиада», I, 528. Валерий Максим, кн. III, гл. 7.

140. Плиний, кн. XI, разд. 51, стр. 616, изд. Гардуина.

141. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19, стр. 651. «Повидимому, хотя он и заботился об естественности человеческого изображения, но не стремился к передаче душевных аффектов; волосы же на голове и бороду отделявал не более тщательно, чем более древнее, еще грубое искусство».

142. Там же. «Он первый начал заботиться об изображении нервов и вен и старательно отделял волосы».

143. «Анализ красоты», стр. 47, берлинское издание.

144. «Илиада», III, 210—211.

145. Философские сочинения Моисея Мендельсона, ч. II, стр. 23.

146. «Поэтика», гл. V.

147. «Паралипомена», кн. I, 720—775.

148. «Король Лир», акт I, сц. II.

149. «Жизнь и смерть Ричарда III», акт I, сц. I.

150. «Письма о новейшей немецкой литературе», ч. V, стр. 102.

151. «Поэтика», гл. IV.

152. Клотц. «Письма о Гомере», стр. 32 сл.

153. Там же, стр. 103.

154. «Облака», ст. 170—174.

155. «Знарок», т. I, № 21. О красоте Нонмквейи там говорится: «Он был ослеплен блеском ее кожи, чернота которой была подобна цвету кабанов из Эссеквы; он был очарован ее приплюснутым носом, и его глаза останавливались с восхищением на ее прекрасных гру-

дях, свисающих до пупка». И что же помогало ей выставить эти прелести в наиболее выгодном свете? «Она употребляла притирания, изготовленные из козьего сала и сажи, которыми она натиралась вся с ног до головы, стоя под лучами солнца; волосы ее были смазаны топленным жиром и напудрены желтоватой пылью. Лицо ее, сверкавшее как полированное черное дерево, было изящно изукрашено крапинками из красноватой глины и казалось подобным мрачной завесе ночного неба, усыпанного звездами. Она посыпала свои члены древесной золой и натирала их благоуханьями из птичьего помета. Ее руки и ноги были обвиты сверкающими кишками молодой телки; с шеи ее свисал мешок, сделанный из желудка козленка; крылья страуса покрывали сзади ее мясистые выступы, спереди же она носила передник, сшитый из косматых ушей льва». Я процитирую еще церемонию бракосочетания влюбленных: «После этого приблизился верховный жрец и низким голосом спел брачную песню, сопровождаемую громовыми ударами барабана. В то же время (в соответствии с племенными обрядами) он благословлял их, щедро обрызгивая мочой. Жених и невеста благоговейно погрузились в драгоценную влагу, и соленые капли нистекали с их тел, подобно морской влаге, стекающей с чайригриквских скал».

156. «О возвышенном», стр. 15, изд. Т. Фабри.

157. «Гераклов щит», 266.

158. «Филоктет», 31—39.

159. «Энеида», кн. II, 277.

160. «Метаморфозы», VI, 387.

161. «Метаморфозы». VIII, 809.

162. «Гимн Деметре», 111—116.

163. «Аргонавтика», кн. II, 228—253.

164. <Бомонт и Флетчер.> «Морское путешествие», акт. III, сц. I. Корабль французского пирата прибит к берегам пустынного острова. Алчность и зависть разъединяют его команду, и двое негодяев, которые долгое время терпели на острове самые жестокие лишения, пользуются этим, чтобы овладеть кораблем и уйти в море. Лишившись всех пищевых припасов, их товарищи, оставшиеся на острове, очень скоро видят перед глазами неминуемую смерть и так выражают друг другу свой голод и свое отчаяние:

#### Л е м ю р

О, что за буря в животе моем,  
Вопят кишки пустые... Раны ноют...  
О, если б им раскрыться, чтобы мог  
Хоть чем-нибудь я жажду утолить.

#### Ф р е н в и л ь

Лемюр! О, как блаженно жили псы  
В моем дому. У них был целый склад,  
Да, склад отборных корок и костей.  
О, корочки... Как больно щиплет голод.

#### Л е м ю р

Ну что? Какие вести?

#### М о р и л л а р

Есть ли пища?

Ф р е н в и л ь .

Не видно ни куска.  
Есть добрый камень, но чертовски тверд:  
Не по зубам. Вот грязь, чтоб кушать ложкой,  
Хороший жирный ком — воняет только.  
Немало есть еще стволов трухлявых,  
Но ни листка на острове, ни травки.

Л е м ю р

А те стволы?

М о р и л л а р

Они воняют тоже.

Л е м ю р

Быть может, это яд.

Ф р е н в и л ь

Не все ль равно.  
Мне б только проглотить кусок; а яд —  
Снедь царская.

М о р и л л а р

Найдется ль хоть сухарь?  
Не заваялись ли в кармане крошки?  
Три крошки за камзол.

Ф р е н в и л ь

Ни за три царства.  
Но ведь и крошек нету. О Лемюр,  
Хоть косточку б баранью, человеце.

Л е м ю р

О райском ты блаженстве говоришь...  
А мне бы хоть нюхнуть того вина,  
Что так безумно распили мы в полночь.

М о р и л л а р

О, хоть бы облизать стаканы...

Но все это ничто по сравнению со следующей сценой, где появляется корабельный врач.

М о р и л л а р

Вот и врач. Скажи, что ты нашел.  
Утешь нас. Улыбнись же, улыбнись.

В р а ч

Пусть улыбается кто хочет...  
Я издыхаю. Пусто, господа.  
Без чуда здесь мы пищи не найдем.  
О, где мои тампоны и припарки  
И прочие помощники природы.  
В какие блюда я б их превратил.

М о р и л л а р

Ну хоть подержанный суппозиторий дай.

В р а ч

Я был бы счастлив обладать им, сэр.

Л е м ю р

Ну нет ли хоть бумажки для обертки,  
Крепящего напитка иль пилюль?

Ф р е н в и л ь

Иль пузыря из-под какой микстуры?

М о р и л л а р

Быть может, есть горчичник или пластырь?

Ф р е н в и л ь

Нам все равно, к чему он был приложен...

## В р а ч

Нет, джентльмены, этих лакомств нет.

## Ф р е н в и л ь

Где тот огромный жировик, что срезал  
Ты со спины у боцмана на днях?  
Вот задали б мы славную пирушку...

## В р а ч

Ах, джентльмены, если б был он тут!  
Его за борт я бросил, идиот...

## Л е м ю р

О, непредусмотрительный мерзавец.

165. Ричардсон. «Трактат о живописи», т. I, стр. 74.

166. «История искусства древности», стр. 347.

167. Не Аполлодором, но Полидором. Плиний — единственный писатель, называющий имена этих художников, и различные рукописи, насколько мне известно, не расходятся в отношении этих имен. В противном случае Гардуин непременно отметил бы это. Точно так же и во всех старых изданиях мы читаем «Полидор». Г-н Винкельман, очевидно, допустил здесь опisku.

168. Афинодор и Дамия, оба родом аркадяне из Клитора. Кн. X (Фокида), гл. 9, стр. 819, изд. Кюна.

169. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19, стр. 653, изд. Гардуина.

170. Кн. XXXVI, разд. 4, стр. 730.

171. Кн. IX (Беотия), гл. XXXIV, стр. 778, изд. Кюна.

172. Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, стр. 730.

173. «История искусства древности», ч. II, стр. 331.

174. Плиний, там же, стр. 727.

175. Комментарий к стиху 7 II песни «Энеиды» и в особенности к стиху 183 XI песни. Итак, можно не без основания добавить к списку утраченных трудов Поллиона сочинение подобного рода.

176. Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, стр. 729.

177. «История искусства древности», ч. II, стр. 347.

178. Кн. XXXVI, разд. 4, стр. 730.

179. См. каталог надписей на древних произведениях искусства у Маркварда Гудия (Комментарии к 5 басне I книги Федра) и поправки к нему Гронова (Предисловие к «Сокровищам греческой древности», т. IX).

180. Кн. I, стр. 5, изд. Гардуина.

181. По крайней мере он положительно обещает сделать это, замечая: «которые я собираюсь назвать далее». Но если он и не забыл впоследствии вовсе про это обещание, то исполнил его лишь мимоходом и отнюдь не так, как следовало бы ожидать после подобных слов. Когда, например, он пишет (кн. XXXV, разд. 39): «Лисипп также сделал на своей картине в Эгине подпись: «выжег», чего бы он, конечно, не сделал, если бы искусство выжигания не было еще в то время изобретено», — то ясно, что выражение «выжег» здесь приводится им для доказательства совсем другого утверждения. Если бы, как думает Гардуин, Плиний хотел указать этими словами на одну из картин, на которых художник сделал подпись в прошедшем совершенном времени, то разве не стоило намекнуть на это хоть одним словом? Другие два произведения с подобными же подписями Гардуин думает отыскать в следующих словах Плиния: «Он же (божественный

Август) в курии, которую посвятил для народных собраний, велел вделать в стену две картины. Одна из них изображала Немею, сидящую на льве, с пальмовой ветвью в руке, и подле нее старца с посохом, над головой которого висит картина с изображением парной колесницы. Никий подписал, что он выжег ее: именно таково употребленное им слово. Достойна удивления также другая картина: юноша сын, похожий во всем на отца-старика (кроме различия возраста), и над ними летящий орел, держащий змея. Филохар подписался под этой картиной». Здесь описаны две различные картины, которые Август поместил во вновь выстроенном здании сената. Вторая сделана Филохаром, первая — Никием. Все сказанное о второй совершенно понятно. Но в описании картины Никия встречаются неясности. Она представляла Немею, сидящую на льве, с пальмовою ветвью в руке и подле нее старца с посохом, над головой которого висела «картина с изображением парной колесницы». Никакого иного толкования эти слова не допускают. Итак, на главной картине изображалась другая, меньшая картина. И обе были работы Никия. Так, повидимому, понял это Гардуин. Ибо иначе где же бы тут были две картины Никия? Ведь вторая положительно приписывается Филохару. «Никий, — пишет Гардуин, — поставил на этой двойной картине свое имя: «Никий выжег»; таким образом, из трех произведений, на которых имелась надпись: «такой-то сделал», две — как показывает предисловие к Титу — принадлежали Никию». Я мог бы спросить Гардуина: а что, если Никий

употребил вместо совершенного вида глагола прошедшее несовершенное, Плиний же хотел только указать на то, что художник употребил слово «выжег» вместо «нарисовал», — разве мог бы он выразить это на своем языке иначе, чем той же фразой: «Никий подписал, что он выжег ее»? Но не буду настаивать на таком предположении: может быть, и в самом деле Плиний имел в виду указать в приведенном месте на одно из тех произведений, о которых идет речь. Но кто даст себя убедить, что здесь действительно речь шла о двух картинах, из которых одна висела над другой? Уж конечно, не я. Слова: «над головой которого висит картина парной колесницы», без всякого сомнения, искажены. Слова: «картина парной колесницы» для обозначения картины, на которой была изображена колесница, запряженная двумя конями, звучат что-то слишком уж не по-плиниевски, если даже и допустить, что он мог употребить слово «парный» в единственном числе. И что это за парная колесница? Может быть, такие колесницы употреблялись во время немейских игр; так что эта меньшая картина была нужна в составе большей из-за своего содержания? Но это отпадает, ибо на немейских играх пользовались колесницами, запряженными четверкой лошадей (Шмидт. Пролог к «Немейским играм», стр. 2). Мне приходит в голову предположение, что у Плиния вместо «парной» («bigae») было написано греческое слово, которое переписчики не поняли; а именно слово «дощечки» («πίλοι»). Действительно, мы знаем из одного отрывка из Антигона Каристия, приводимого Зенобием

(см. Гронов, «Греческие древности», т. IX, Предисловие, стр. 8), что древние художники не всегда подписывали свое имя на самих произведениях, а часто писали его на отдельных дощечках, которые привешивались к статуе или картине. И такая дощечка называлась «*πτόλιον*». Это греческое слово, служившее для обозначения дощечки, было объяснено в примечании к какой-нибудь рукописи латинским словом «*tabula*», «*tabella*», которое потом перешло в самый текст; слово же «*πτόλιον*» было переделано в «*bigae*» — «парный», и, таким образом, получилось: «картина парной колесницы». Действительно, ничто так не подходит по смыслу к последующему тексту Плиния, как слово «дощечка», ибо далее и следуют как раз слова, написанные на дощечке. Итак, все это место Плиния должно было бы читаться следующим образом: «Над головой его висит дощечка, на которой Никия написал, что он выжиг это». Я должен, однако, признаться, что такое исправление текста Плиния, пожалуй, рискованно. Но разве мы обязаны исправлять непременно все то, что находим несомненно искаженным? Я ограничиваюсь доказательством одного последнего и предоставляю исправление более искусной руке. Возвратимся, однако, к делу. Если Плиний, как мы убедились, говорит об одной картине Никия, на которой подпись была сделана в прошедшем совершенном времени, а другая картина с такою подписью — вышеупомянутая картина Лисиппа, то где же третья картина? Не знаю. Если бы мне позволено было поискать ее у кого-либо другого из древних писателей;

я бы, конечно, не затруднился. Но ее следует отыскать именно у Плиния, и я снова повторяю, что не могу найти ее у этого писателя.

182. «История искусства древности», ч. II, стр. 394.

183. Гл. I.

184. Так, Стаций употребляет выражение «выставленные вперед (противостоящие) груди» («Фиваида», кн. VI, 863):

С бешенством рвутся они на противостоящие груди, — что старинный комментатор де Барт объясняет словами: «устремляются всею силою на противника». Так и Овидий в своей «Рыбной ловле» (стих 11) говорит о скарпе, пытающемся пробиться сквозь прутья верши не головой, а хвостом:

Выставить лоб свой вперед навстречу прутьям  
не смеет...

185. «О возвышенном», изд. Т. Фабри, стр. 36. 39.

186. «О живописи древних», кн. I, гл. 4, стр. 33.

187. «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», стр. 23.

188. Раздел 2.

189. «История искусства древности», ч. I, стр. 136.

190. Геродот. «О жизни Гомера», стр. 756, изд. Весселинга.

191. «История искусства древности», ч. I, стр. 176; Плиний, кн. XXXV, разд. 36; Афиней, кн. XII, стр. 543.

192. «История искусства древности», ч. II, стр. 353; Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, стр. 729, строка 17.

193. «История искусства древности», т. II, стр. 328.

«Он поставил на сцене «Антигону», свою первую трагедию, в третий год семьдесят седьмой олимпиады». Время постановки первой трагедии Софокла указано здесь приблизительно верно; но совершенно несправедливо, чтобы эта первая трагедия была «Антигона». Самюэль Петти, которого Винкельман цитирует в примечании, также не говорит этого; напротив, он положительно относит «Антигону» к третьему году восьмидесяти четвертой олимпиады. В следующем году Софокл сопровождал Перикла в Самос, причем время этой экспедиции может быть определено с совершенною точностью. В моем сочинении «Жизнь Софокла» я доказываю, из сличения с одним местом Плиния Старшего, что, по всей вероятности, первой трагедией этого поэта был «Триптолем».

Плиний в этом месте (кн. XVIII, разд. 12, стр. 107, изд. Гардуина) говорит о различном качестве хлеба в различных странах и заключает так: «Такого были мнения в царствование Александра Великого, когда Греция была славнейшею и могущественнейшею странюю на всем земном шаре; но даже и за сто сорок пять лет до смерти Александра поэт Софокл в драме «Триптолем» ставит италийский хлеб выше всего, выражая свое мнение в следующих словах:

И счастливая Италия белоснежной белеет  
пшеницей.

Правда, здесь не говорится прямо о первой трагедии Софокла; но время ее появления, которое как Плу-

тарх, так и схолиаст и арундельские памятники относятся единогласно к семьдесят седьмой олимпиаде, столь точно сходится с эпохой, которую Плиний указывает для «Триптолема», что нельзя не признать именно этого «Триптолема» первой трагедией Софокла. Расчет очень прост: Александр умер в сто четырнадцатую олимпиаду; сто сорок пять лет составляют тридцать шесть олимпиад и один год. Вычтем эту цифру из первой, то есть года смерти Александра, и получим семьдесят семь. Итак, время появления «Триптолема» Софокла приходится на семьдесят седьмую олимпиаду; но так как к этой же олимпиаде, а именно к последнему ее году, необходимо, как я доказываю, отнести первую трагедию Софокла, то весьма естественно заключить, что в обоих случаях речь идет об одной и той же трагедии. В том же исследовании я показываю, что Пети мог бы легко выкинуть целую половину своих рассуждений из той главы своих «Разных сочинений» (XVIII глава книги III), которую цитирует Винкельман. Нет никакой надобности исправлять текст Плиния, превращая архонта Афепсиона в Демотиона или толкуя его имя как испорченное слово «ἀνεψίος» («родич»). Стоило только Пети перейти из третьего года семьдесят седьмой олимпиады в четвертый, и он бы увидел, что древние писатели так же часто (или даже еще чаще) называют архонта этого года Афепсионом, как и Федоном. Федоном называют его Диодор Сицилийский, Днионисий Галикарнасский и неизвестный автор каталога олимпиад. Напротив, на арундельских мраморах, у Аполлодора и у Диогена Лаэртия, кото-

рый цитирует Аполлодора, этот архонт называется Афепсионом. Плутарх называет его тем и другим именем: Федоном — в жизнеописании Тезея, Афепсионом — в биографии Кимона. Таким образом, делается весьма вероятная догадка Пальмериуса: «Афепсион и Федон были оба в один год архонты-эпонимы; так как один умер до истечения своего года, другой занял его место («Опыты», стр. 452). Я припоминаю кстати, что в отношении Софокла Винкельман допустил неточность также в первом своем сочинении — «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (стр. 8). «Самые красивые юноши, — говорит он, — здесь плясали обнаженными в театре, и Софокл, великий Софокл, был первым, который в юности предоставил это зрелище своим соотечественникам». На самом деле Софокл не плясал обнаженным в театре, а плясал вокруг трофеев после победы при Саламине, причем различные авторы несогласны между собой: одни утверждают, что он плясал обнаженным, другие — что он был одет (Афиней, кн. I, стр. 20). Софокл находился в числе тех юношей, которых афиняне отправили для безопасности на Саламин. Здесь-то угодно было трагической музе соединить трех своих любимцев и образовать между ними соотношение, которое служило как бы прообразом их будущности. Мужественный Эсхил участвовал в сражении, цветущий юностью Софокл плясал вокруг трофеев, а Еврипид в день этой самой победы увидел свет на том же благословенном острове.







ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ  
К «ЛАОКООНУ»







## ПЛАНЫ «ЛАОКООНА»

№ 1

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

I

*Лаокоон:* опровержение замечания Винкельмана. Истинная причина — закон красоты. Доказательство, что красота была высшим законом древнего искусства.

II

*Вторая причина:* превращение переходного в постоянное. Крайний момент является наименее плодотворным.

III

Продолжение сравнения статуи с картиной, нарисованной поэтом. В чем состоит их дальнейшее расхождение, и чем оно вызвано.

#### IV

Совпадение той и другой. Вероятное предположение на основании этого совпадения, что творец одной имел перед глазами произведение другого. Греки рассказывают об этом событии совершенно иначе; отсюда с вероятностью вытекает, что скульптор подражал Вергилию.

#### V

Такой человек, как Спенс, вряд ли мог бы согласиться со мной. Его странная система, с точки зрения которой все заслуги поэта теряются. Доказательства, как мало он сумел понять специальную область живописи и поэзии, на основании его рассуждений: 1) о разгневанной Венере; 2) об аллегорических существах.

#### VI

Кэйлюс проявил бóльшую справедливость в отношении поэтов. Он признает, что скульпторы и художники многим обязаны поэтам и могут быть обязаны еще бóльшим. Его представление о картинах, создаваемых Гомером. Воз-

ражение против их непрерывной последовательности и связи, основанное на существовании невидимых сцен у поэта.

## VII

Недоразумения, к которым может привести попытка Кэйлюса дать сравнительную оценку достоинств поэтов на основании числа имеющих у них картин. Он не проводил различия между тем, что является картиной у поэта и чем мог бы воспользоваться художник. Он всегда принимает во внимание только последнее; первое же соображение у него всегда отсутствует, хотя именно только оно и должно было бы быть критерием для такой сравнительной оценки. Доказательства этого из четвертой книги «Илиады».

## VIII

Причина, почему картина, создаваемая поэтом, лишь в редких случаях может быть воссоздана на картине художника. Первый изображает развивающиеся действия, последний же —

существа, довлеющие сами себе. Пример того, как Гомер умеет превратить эти существа в действия.

## IX

Ответ на возражения против описания щита у Гомера с этой точки зрения. Поэт подробно изображает то, что было задумано художником, и не считается с техническими границами изобразительного искусства.

## ВТОРОЙ РАЗДЕЛ

### I

Между тем вышла в свет «История искусства» Винкельмана. Хвала, подобающая ей. К какому времени он относит Лаокоона. Он не имеет для этого ни малейших исторических оснований, но судит лишь на основании своих соображений об искусстве. Плиний, когда он упоминает о Лаокооне, говорит, повидимому, исключительно о новых мастерах.

Опровержение мнения Маффеи, которого Винкельман не захотел опорочить совершенно; и почему.

## II

Доказательство на основании «ἐποίησεν» и «ἐποίησε»,<sup>1</sup> что Лаокоон не столь уже древнее произведение. Обстоятельное разъяснение этого места у Плиния.

## III

Если же он и не относится к тому времени, куда его помещает Винкельман, то он все же заслуживает быть туда отнесенным, и этого достаточно для истории искусств, имеющей целью воспитывать наш вкус. Впрочем, Винкельман более подробно высказался относительно покоя, свойственного Лаокоону, причем он придерживается моего мнения, что причиной этого покоя является стремление к красоте.

## IV

Его слова о том, что новейшие поэты по ту сторону Альп, имеющие перед собой больше картин, создают меньшее их число.

Желателен комментарий к этим словам.

---

<sup>1</sup> «Делал» и «сделал» (греч.). — *Ред.*

Откуда происходит различие между поэтическими и материальными образами.

Из различия знаков, которыми пользуются живопись и поэзия. Первая пользуется естественными знаками в пространстве, вторая — произвольными знаками во времени.

## V

В пространстве и во времени. Следовательно, одна изображает тела, другая — движения. Первая изображает движения опосредствованно, при помощи тел, вторая — тела опосредствованно, при помощи движений. Поэзии недоступны поэтому слишком подробные изображения тел. И когда она к ним прибегает, она делает это лишь в целях объяснения, а не как подражательное искусство. Точно так же, как живопись является не подражательным искусством, а лишь средством объяснения при изображении различных временных моментов на одной плоскости.

## VI

Красота в особенности не является предметом поэзии, но представляет истинный

объект всех изобразительных искусств. Гомер не дал описания Елены. Однако древние художники сумели воспользоваться каждым из его указаний о ее красоте. Елена Зевксиса.

## VII

Об уродстве. Защита Терсита в поэтическом произведении. Непригодность этого образа в живописи. Кэйлюс был прав, выпустив его, но не Ламотт. Введение Терсита в «Эпигониаду». Нирей не был прекраснейшим из греков. Поэтому замечание Кларка в «Письмах о литературе» неверно.

Об отвратительном. Раздор у Петрония.

## VIII

Красота является критерием для оценки тел в живописи. Следовательно, мы здесь естественно приходим к правилу древних, что выражение должно быть подчинено красоте. Идеал красоты в живописи, возможно, явился причиной возникновения идеала морального совершенства в поэзии. Между тем здесь нужно было подумать об идеале применительно к действиям. Понятие идеала в приме-

нении к действию состоит: 1) в сокращении времени; 2) в возвышении характера побудительных мотивов и полном исключении случая и 3) в возбуждении страстей.

## IX

Еще менее поэту дано изображать неживые красоты. Осуждение живописи Томсона. О пейзажистах. Существует ли идеал красоты в пейзаже. Отрицание этого. Вытекающая отсюда меньшая значимость пейзажистов. У греков и итальянцев их нет. Доказательство на основании упавшей лошади Павсона, что они не писали даже пейзажей, имеющих служебный характер. Предположение о том, что вся перспективная живопись возникла из сценической.

## X

Поэзия изображает тела лишь косвенно, при помощи движений. Задача поэтов — претворять видимые свойства в движение. Пример с высотой дерева. С величиной змеи. О движении в живописи. Почему его воспринимают в ней люди, но не животные. О быстроте.

## ХІ

Следовательно, поэзия изображает тела только при помощи одной или двух черт. Затруднение, которое нередко испытывает живопись, стремящаяся передать эти черты.

Различие поэтических картин; в одних случаях эти черты могут быть переданы живописцем легко и просто, в других — нет. К первым относятся картины Гомера, ко вторым — Мильтона и Клопштока.

## ХІІ

Предположение, что слепота Мильтона оказала влияние на его манеру изображения. Доказательство этого, например, на основании видимой темноты.

## ХІІІ

Первым поводом явился, вероятно, восточный стиль. Предположение Моисея (Мендельсона): причина — бедность живописи. О том, что библейское не должно быть непременно красивым. Если грамматик может найти в библии дурной язык, то и критик может обнаружить в ней плохие картины. Святой дух в обоих случаях приспособлял свой язык к человеку;

если бы божественное откровение совершилось в северных странах, оно носило бы совсем иной характер и воплощалось в иных образах.

#### XIV

У Гомера встречается лишь немного мильтоновских образов. Последние поражают, но не захватывают. И именно благодаря этому Гомер остается величайшим художником. Каждую картину он представлял себе цельно и отчетливо. И даже в расположении он обнаруживает глаз живописца. Замечание о групповых сценах, в которых у него никогда не участвует более трех человек.

#### XV

О *коллективных действиях*, общих для поэзии и живописи.

### ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

#### I

Объяснение, исходя из различия естественных и произвольных знаков. Не все знаки живописи естественны; естественные признаки

произвольных предметов не могут быть столь же естественны, как естественные признаки естественных предметов. Есть много и других условностей. Пример с облаком.

## II

Они перестают быть естественными вследствие изменения размеров. Необходимость для живописца пользоваться натуральной величиной. Падение искусства в возвышенных пейзажах. Захватывать дух может поэзия, но не живопись.

## III

Знаки поэзии не только произвольны. Ее слова, рассматриваемые как звуки, могут естественно подражать слышимым предметам. Это известно. Но, кроме того, слова ее, обладая способностью занимать по отношению друг к другу различные положения, могут благодаря этому изображать различные сочетания предметов друг за другом или друг подле друга. Пример этого. Даже движение органов способно выражать движение предметов. Пример этого.

#### IV

Введение известного числа произвольных знаков при помощи аллегории. Признание аллегии в той мере, в какой искусство, благодаря ей, может сохранить красоту и избежать грубости выражения.

#### V

Осуждение слишком широких аллегорий, которые всегда неясны. Объяснение этого на основании «Афинской школы» Рафаэля и особенно на примере «Апофеоза Гомера».

#### VI

Применимость произвольных знаков в хореографическом искусстве. Доказательство, что именно благодаря этому хореографическое искусство древних столь глубоко превосходило новейшее.

#### VII

Применение произвольных знаков в музыке. Попытка дать на основании этого объяснение чудесного в древней музыке и ее ценности. О власти над ней, которую требовал для себя поэтому законодатель.

## VIII

Необходимость ограничивать все изящные искусства и не давать им возможности распространять свой объем и усовершенствоваться в любом направлении. Ибо в результате подобного распространения своего объема они отвлекаются от своей цели и утрачивают силу воздействия. Открытие Эйлера в музыке.

## IX

О прогрессе живописи в новое время. От этого искусство стало необычайно трудным, и вполне вероятно, что всем нашим художникам суждено остаться посредственными. Влияние, которое ошибки во второстепенном, например в светотени, перспективе и т. д., оказывают на целое произведение. Между тем полное отсутствие таких частных особенностей воспринималось бы нами как недостаток.

## X

Призыв воскресить художников древности для того, чтобы заставить их изобразить явления нашего времени. Совет Аристотеля живописцу изобразить подвиги Александра.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### I

Разрозненные замечания о некоторых местах в «Истории» Винкельмана, где он был недостаточно точен. «Антигона» Софокла. Тарелки Парфения. Создатель щита Аякса и т. д.

### II

О Боргезском бойце.

### III

О «Купидоне» Праксителя.

### IV

Об искусстве отливать из металла. Показать, что в эпоху Нерона это искусство не было утрачено.

### V

Предположение о сети, стр. 203.

### VI

О школах древней живописи и об азиатских художниках.

## XXX

Г-н Винкельман изложил свои взгляды более обстоятельно в «Истории искусства». Он также признает, что покой есть следствие красоты.

Необходимость выражать свои мысли о подобных предметах с наибольшей точностью. Ложная причина здесь хуже, чем отсутствие указания на какую-нибудь причину.

## XXXI

Кажется, г-н Винкельман вывел этот высший закон красоты лишь из древних произведений искусства. Но можно также безошибочно прийти к нему и при помощи одних умозаключений. Ибо если только изобразительные искусства способны воссоздать красоту формы, если они для этого не нуждаются в помощи других искусств, если, наоборот, другие искусства должны совершенно отказаться от этой цели, то совершенно бесспорно, что эта красота и является их назначением.

Однако телесная красота требует большего, чем одной лишь красоты формы. Она требует также красоты цвета и красоты выражения.

Различие, с точки зрения красоты цвета, между цветом человеческого тела и простой окраской. Телесный цвет — это окраска таких предметов, которые обладают определенной красотой формы, преимущественно — цвет человеческого тела. Окраска же как таковая — это вообще употребление локальных красок.

Различие, с точки зрения красоты выражения, между выражением преходящим и господствующим. Первое из них слишком сильно и, следовательно, никогда не бывает прекрасным. Последнее является следствием частого повторения первого и не только совместимо с красотой, но вносит разнообразие в самую красоту.

Идеал телесной красоты. Из чего он состоит? Он заключается в первую очередь в идеальной форме, но также в идеальном воспроизведении телесного цвета и господствующего выражения.

Окраска как таковая и преходящее выражение не имеют идеала, так как природа не стремилась в них к чему-то определенному.

#### XXXIV

Ложное перенесение живописного идеала в поэзию. Там это идеал тел, здесь же это должен быть идеал действий. Драйден в своем предисловии к Френуа. Бэкон у Ловта.

#### XXXV

Еще более ошибочным было бы ожидать и требовать от поэта не только морального, но и физического совершенства его персонажей. Тем не менее г-н Винкельман настаивает на этом в своем суждении о Мильтоне («История искусства древности», стр. 28).

Мне кажется, что г-н Винкельман мало читал Мильтона. В противном случае он должен был бы знать, что, как уже давно было замечено, только Мильтон сумел изобразить Сатану и его воинство, не прибегая при этом к обычному средству других — к безобразию формы.

К смягченному изображению безобразия Сатаны стремился, быть может, Гвидо Рени (см. предисловие Драйдена к «Искусству живописи», стр. IX). Но ни Рени, ни какому-либо другому художнику не удалось это выполнить.

Что же касается отвратительных образов Мильтона, таких, как Грех и Смерть, то они не участвуют в действии и представляют эпизодические фигуры.

Благодаря этому художественному приему Мильтону удалось отделить в Сатане гонителя от гонимого, которые объединяются в обычном представлении о нем.

### XXXVI

Но из главных действий Мильтона лишь немногие могут быть изображены живописцем. Верно; но отсюда не следует, что и у Мильтона они неживописны.

Поэзия живописует с помощью одной-единственной черты; живопись должна присоединить к этой черте все остальные. В поэзии может быть поэтому весьма живописным то, что вовсе не доступно живописи.

### XXXVII

Следовательно, то, что у Гомера все доступно живописному изображению, зависит не от превосходства его гения, но только от выбора предметов. Первое доказательство: различные невидимые предметы, которые Гомер изображает столь же неживописно, как Мильтон, например Раздор и т. д.

### XXXVIII

Второе доказательство: видимые предметы, которые Мильтон изображает превосходно. Любовь в раю. Однообразие и бедность у художников при обработке этого сюжета. В противоположность этому — богатство у Мильтона.

### XXXIX

Сила Мильтона в последовательных картинах. Примеры их из всех книг «Потерянного рая».

### XL

Живописное изображение отдельных физических предметов у Мильтона. Нужно было

бы признать, что Мильтон далеко превосходит в нем Гомера, если бы мы уже не доказали выше, что оно не относится к области поэзии.

Мое мнение, что эта живопись была следствием его слепоты.

Следы его слепоты, встречающиеся в различных местах поэмы.

Противоположное доказательство: что Гомер не был слепым.

## ХЛІ

Новое подтверждение того, что Гомер стремился изображать лишь последовательные картины, путем опровержения некоторых возражений против этого, например — об описании дворца в «Илиаде». Гомер хотел вызвать при помощи этого описания лишь представление о величине. Описание садов Алкиноя.

Одиссея, VII; описание, которое выбрал Поп и перевод которого он дал в «Опекуне» до окончания перевода всей поэмы.

Также знамениты были у древних сады Адониса. Описание их у Марини, песнь VI. Сравнение этого описания с описанием Гомера.

Описание рая у Мильтона: песнь IX, стих 439, также песнь IV, стих 268.

Здесь он тоже не дает описания прекрасных предметов, которые поражают глаз своей красотой одновременно (чего нет и в самой природе).

#### XLII

Даже у Овидия последовательное описание картин встречается чаще всего и является самым удачным; и это картины именно того, что никогда не изображала и не может изобразить живопись.

#### XLIII

Среди картин, изображающих действие, существуют такие, где действие выражается не через последовательное развитие одного единичного тела, но где оно поделено между несколькими телами, находящимися одно подле другого. Подобные действия я называю коллективными действиями. Они равно доступны как живописи, так и поэзии, однако с различными ограничениями.

#### XLIV

Подобно тому как, изображая тела, поэт означает их через движения, так он стремится и видимые свойства тел претворить в движения. Например, величину. Примеры. Высота дерева. Ширина пирамид. Величина змеи.

#### XLV

О движении в живописи; почему его воспринимают только люди, а не животные.

#### XLVI

О скорости и о различных средствах, которыми располагает поэт, чтобы ее выразить.

Место у Мильтона, песнь X, стих 90. Общие рассуждения о скорости, свойственной богам, далеко не производят того действия, которое оказала бы на нас картина, нарисованная тем или другим способом у Гомера. Может быть, вместо: «Спустился тотчас вниз» Гомер сказал бы: «Уже он был внизу».





## НАБРОСКИ ПРОДОЛЖЕНИЯ «ЛАОКООНА»

### 1

Всякое искусство, имеющее целью подражание, должно нравиться и трогать прежде всего благодаря совершенству самого предмета подражания. Так как тела являются истинным объектом живописи, а живописное достоинство тел зависит от их красоты, то вполне очевидно, что живопись избирает для изображения тела, обладающие наивысшей возможной красотой. Отсюда закон *идеальной красоты*. Но так как идеальная красота несовместима ни с каким сильным состоянием аффекта, то художник должен избегать этого состояния. Отсюда требование *покоя, спокойного величия* в положении и выражении.

Мне кажется, что грубое и неразумное перенесение этого живописного принципа в область поэзии если и не явилось непосредственной причиной возникновения ошибочного правила об *идеальных моральных характерах*, то во всяком случае способствовало этому. Нельзя отрицать, что и поэт стремится к идеальной красоте. Однако его идеальная красота требует не покоя, а прямо противоположного состояния. Ибо поэт изображает действия, а не тела; действия же являются тем более совершенными, чем более проявляется в них разнообразных и противодействующих друг другу побуждений.

Идеальный моральный характер может поэтому играть не более как второстепенную роль в этих действиях. Если же поэт, к несчастью, предназначил ему главную роль, то отрицательный характер, более энергично проявляющийся в действии, нежели идеальному характеру позволяют свойственные ему душевное равновесие и твердые принципы, всегда будет заслонять последний. Этим объясняется упрек, который часто делали *Мильтону*, порицая его за то, что его героем является Сатана. Упрек

этот вызывало не то, что поэт придал Сатане чрезмерное величие, что он представил его слишком сильным и отважным, — ошибка здесь кроется глубже. Дело в том, что всемогущему не нужны те усилия, которые приходится прилагать для достижения своих намерений Сатане, и он остается спокойным перед лицом самых яростных действий и предприятий своего врага. Но хотя это спокойствие и соответствует представлению о божественном величии, оно отнюдь не поэтично.

## 2

После того, что мы установили в наших устных беседах, мне хочется исправить мою классификацию предметов поэтической живописи и живописи в собственном смысле слова следующим образом.

*Живопись* изображает тела и опосредствованно, при помощи тел, движения.

*Поэзия* изображает движения и опосредствованно, при помощи движений, тела.

Ряд движений, направленных к единой конечной цели, называется *действием*.

Этот ряд движений либо совершается одним телом, либо распределен между различными телами. Если они происходят в одном теле, то я назову их *простым действием*, в отличие от *коллективного действия*, распределенного между несколькими телами.

Так как ряд движений, производимых одним телом, должен совершаться во времени, то совершенно ясно, что живопись никак не может претендовать на изображение *простых действий*. Они являются исключительной областью поэзии. Напротив, различные тела, между которыми распределен ряд движений, должны существовать друг подле друга, в пространстве. Но так как пространство является собственно областью живописи, то *коллективные действия* неизбежно должны быть отнесены к ее объектам.

Следует ли, однако, исключить эти *коллективные действия* из объектов поэтической живописи на том основании, что они совершаются в пространстве?

Нет. Ибо хотя эти *коллективные действия* происходят в пространстве, однако, их воздействие на зрителя совершается во времени. Это

объясняется тем, что пространство, которое мы в состоянии сразу окинуть взглядом, ограничено. Из множества разнообразнейших деталей мы можем живо представить себе одновременно лишь немногие. Поэтому нам нужно время для того, чтобы охватить это широкое пространство и постепенно уяснить все многообразие частей.

Следовательно, поэт может с равным успехом *постепенно*, одно за другим, *описать* то, что я в состоянии *постепенно увидеть* в живописи. Таким образом *коллективные действия* — это та область, которая является общей для живописи и поэзии.

Это, повторяю, общая для них область, в которой они не могут, однако, пользоваться одинаковыми средствами.

Даже если предположить, что обозрение отдельных частей могло бы осуществляться в поэзии с такой же быстротой, как в живописи, то все же их соединение в поэзии намного труднее, чем в живописи, и следовательно, *целое* в поэзии не может иметь той силы воздействия, которой оно обладает в живописи. Поэтому она должна стараться возместить

в деталях то, что теряется ею в целом. Она не должна с легкостью браться за изображение такого коллективного действия, в котором каждая отдельная деталь, взятая сама по себе, не была бы прекрасна.

Живописи не нужно соблюдать это правило. Так как здесь соединение рассматриваемых сначала отдельно частей происходит с такой быстротой, что мы как будто бы сразу охватываем взглядом целую картину, то в живописи допустима скорее небрежность в деталях, нежели в целом. Здесь не только являются дозволенными, но и полезными некоторые менее красивые и невыразительные детали, если только они помогают усилить воздействие целого.

Это двойное правило, состоящее в том, что художник при изображении коллективных действий обязан больше следить за красотой целого, а поэт, напротив, за тем, чтобы по возможности каждая отдельная деталь обладала красотой, — является критерием для оценки многих картин, создаваемых художником и поэтом и может быть надежным руководством для них в выборе объекта.

Например, Микеланджело, следуя этому правилу, не должен был бы писать «Страшный суд». Не говоря о том, сколько теряет эта картина в смысле возвышенности из-за уменьшенных размеров, — так как самая большая картина на этот сюжет является не более как страшным судом в миниатюре, — сюжет этот лишает художника возможности дать изящную расстановку фигур, которая бы сразу бросилась в глаза; а слишком большое число фигур, с каким знанием и мастерством ни выполнена каждая из них, сбивают с толку и утомляют зрителя.

Бион дал превосходное изображение умирающего Адониса. Однако я сомневаюсь, что оно могло бы под кистью живописца превратиться в стройную композицию, если он захотел бы сохранить пусть даже не все, но хотя бы бóльшую часть черт, обрисованных поэтом. Воюющие над телом Адониса собаки, представляющие столь трогательную черту в произведении поэта, будучи помещены на картине, среди божеств любви и нимф, производили бы, мне кажется, неприятное впечатление.

От различия тех знаков, которыми пользуются изящные искусства, зависит возможность и степень трудности соединения нескольких искусств для того, чтобы они могли оказывать общее воздействие. Правда, различие, вследствие которого одна часть изящных искусств пользуется произвольными, а другая естественными знаками, не может иметь особенно важного значения при подобном сочетании. Произвольные знаки — именно потому, что они произвольны, — способны выражать все возможные вещи во всех мыслимых сочетаниях, и с этой стороны их связь с естественными знаками возможна всегда без каких-либо исключений.

Но произвольные знаки являются в то же время знаками, следующими друг за другом, естественные же знаки не всегда следуют друг за другом, часть из них является таким видом знаков, которые должны располагаться друг подле друга. Отсюда само собой вытекает, что произвольные знаки могут не с равной легко-

стью и не одинаково тесно сочетаться с указанными двумя видами естественных знаков.

Вполне очевидно, что следующие друг за другом произвольные знаки легче и теснее могут сочетаться с естественными знаками, также следующими друг за другом, нежели с естественными знаками, расположенными друг подле друга. Но так как может добавиться еще различие в том, обращаются ли те и другие знаки к одинаковому или различным чувствам, их более или менее тесная связь может иметь различные степени.

1. Сочетание произвольных, следующих друг за другом, слышимых знаков с естественными, следующими друг за другом, слышимыми знаками, несомненно, является наиболее полным из всех возможных; особенно в случае, когда те и другие знаки не только обращаются к одному и тому же чувству, но и могут восприниматься и воспроизводиться в одно и то же время одним и тем же органом.

Такой характер имеет сочетание поэзии и музыки, которые природа предназначила как будто не столько для соединенного действия, сколько для одного и того же искусства.

Существовало действительно такое время, когда обе они вместе составляли лишь *одно* искусство. И хотя я не хочу отрицать, что разделение их произошло естественным путем, и еще менее собираюсь порицать раздельное творчество в области каждой, однако я позволю себе высказать сожаление, что из-за этого разделения уже почти не думают об их связи; если же о ней все-таки вспоминают, то превращают одно из этих искусств во вспомогательное для другого, а об общем воздействии, которое они могут производить в равной мере, совершенно забывают. Следует заметить еще, что сейчас мы встречаемся только с таким сочетанием этих искусств, при котором поэзия выступает как вспомогательное искусство, то есть с оперой, в то время как такое соединение их, при котором музыка являлась бы вспомогательным искусством, остается еще неразработанным.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Я полагаю, что, исходя из этого, можно было бы установить, в чем существенное различие между французской и итальянской оперой. Во французской опере поэзия в меньшей мере играет роль вспомогательного искусства; естественно, что музыка ее поэтому не может подняться до такого блеска.

В итальянской опере, напротив, все подчинено музыке. Это видно из самого построения опер Метастазии;

Или мне следовало сказать, что в опере имеются налицо оба сочетания; а именно то, где поэзия выступает как вспомогательное искусство, — такова ария, — и то, где музыке отведена вспомогательная роль, — речитатив? Кажется, так. Тогда возникает только вопрос, является ли такое смешанное сочетание, где поочередно одно искусство служит другому, естественным в одном и том же целом? И не вредит ли более чувственное из них, каким, без сомнения, является то, где поэзия служит музыке, другому, услаждая наш слух настолько, что меньшее удовольствие, получаемое от другого, кажется нам слишком бледным и вялым?

Указанное подчинение искусств друг другу состоит в том, что одно из них по сравнению с другим становится главным, а не в том лишь, что оно сопутствует другому и при столкнове-

---

из излишнего нагромождения действующих лиц, например в «Зенобии», значительно более запутанной, чем сам Кребильон; из дурного обычая заканчивать каждую сцену, даже самую страстную, арией (перед уходом со сцены певец хочет быть награжден аплодисментами). Чтобы проверить мое предположение, следовало бы провести сравнительное исследование лучших французских опер, как, например, «Атис» или «Армида», с лучшими операми Метастазіо.

нии их правил, различных между собой, уступает ему настолько, насколько его правила это позволяют. Ибо последнее имело место и в древности.

Но откуда берутся эти различные правила, если верно, что знаки того и другого искусства способны столь тесно сочетаться между собой? Дело в том, что знаки обоих действуют хотя и последовательно во времени, но мера времени, которая соответствует знакам одного и другого, не одинакова. Отдельные звуки в музыке не являются знаками, они ничего не означают и не выражают; знаками в музыке являются последовательные роды звуков, способные возбуждать и выражать чувство.

Произвольные знаки слов, напротив, сами собой выражают нечто. Один-единственный звук в качестве произвольного знака в поэзии может выразить то, что музыка способна донести до нас лишь при помощи долгого ряда последовательных звуков. Отсюда вытекает правило, что поэзия, объединяемая с музыкой, не должна быть лаконичной: ее красота не должна состоять в том, чтобы выражать мысль возможно меньшим числом слов, а напро-

тив, в том, чтобы распространять каждую мысль, пользуясь для этого самыми длинными и гибкими выражениями, настолько, насколько это необходимо музыке для того, чтобы создать нечто подобное.

Композиторов часто упрекали в том, что для них наихудшая поэзия является будто бы наилучшей, думая таким образом выставить их в смешном виде. На самом же деле отдают предпочтение дурной поэзии не потому, что она дурна, а потому, что она не столь лаконична и не столь скупа в выражениях. Но это еще не означает, что всякая поэзия, если она не лаконична и не скупа в выражениях, дурна. Напротив, она может быть очень хороша, несмотря на то, что, если рассматривать ее с одной поэтической точки зрения, могла бы быть выразительнее и изящнее. Но было бы неверным рассматривать текст для пения только как поэзию.

Что не все языки одинаково пригодны для музыки, вряд ли подлежит сомнению. Однако ни один народ не желает признать за своим языком меньшую пригодность в этом отношении. Эта меньшая пригодность объясняется

не только грубым и твердым произношением, но и, как было указано выше, краткостью слов; и не потому, что короткие слова большей частью негибки и нелегко связываются между собой, но уже по одной той причине, что они короткие, что они требуют слишком мало времени и музыка с ее знаками неспособна следовать за ними.

Не может существовать ни одного языка, знаки которого при воспроизведении требовали бы столько же времени, сколько музыкальные знаки, и я думаю, что именно это явилось естественной причиной, по которой композиторы целые музыкальные пассажи иногда пишут на *один слог*.

2. За этим совершеннейшим сочетанием поэзии и музыки следует сочетание произвольных, следующих друг за другом, слышимых знаков с произвольными, следующими друг за другом, видимыми знаками, то есть сочетание музыки с искусством танца, поэзии с искусством танца и, наконец, объединенных вместе музыки и поэзии с танцем.

Из этих трех сочетаний, образцы которых мы равно встречаем в древности, соединение

музыки с хореографией является наиболее совершенным. Ибо хотя слышимые знаки вступают здесь в сочетание с видимыми, но зато отпадает различие во времени, необходимом для воспроизведения этих знаков. При сочетании поэзии с хореографией или объединенных поэзии и музыки с хореографией это различие во времени сохраняется.

3. Если существует сочетание произвольных, следующих друг за другом, слышимых знаков с естественными, следующими друг за другом, слышимыми знаками, то не должно ли существовать также сочетания произвольных, следующих друг за другом, слышимых знаков с естественными, следующими друг за другом, видимыми знаками? <sup>1</sup>

Мне кажется, что таким сочетанием была древняя пантомима, если рассматривать ее вне связи с музыкой. Ибо достоверно известно, что пантомима состояла не из одних только естественных движений и положений, но что она

---

<sup>1</sup> Простым искусством, пользующимся произвольно следующими друг за другом видимыми знаками, можно было бы назвать язык глухонемых.

прибегала также и к произвольным, значение которых определялось традицией.

Такое предположение необходимо сделать, чтобы объяснить себе совершенство древней пантомимы, которому в значительной мере способствовало также ее сочетание с поэзией. Однако это было сочетание особого рода, в котором не знаки сочетались со знаками, а лишь последовательность одних соответствовала последовательности других, причем эти последние при исполнении не воспроизводились.

II. Таковы совершенные сочетания; к несовершенным же относятся те, где произвольные, следующие друг за другом знаки соединяются с естественными знаками, расположенными друг подле друга. Важнейшим из них является сочетание живописи и поэзии. То, что знаки одной из них следуют друг за другом в пространстве, а другой — во времени, делает невозможным совершенное их сочетание, результатом которого было бы общее эстетическое воздействие, но допускает лишь такое сочетание, при котором одна из них подчинена другой.

Первый вид его — сочетание, при котором

живопись подчинена поэзии. Сюда относится обычай площадных певцов изготовлять живописные иллюстрации к своим песням и показывать их при исполнении.

Сочетание, о котором говорит Кэйлюс, больше напоминает ту связь, которая существовала между древней пантомимой и поэзией. Связь эта состоит в том, что последовательность знаков одной из них определяется последовательностью знаков другой.

#### 4

То обстоятельство, что живопись пользуется естественными знаками, должно давать ей большое преимущество по сравнению с поэзией, способной пользоваться лишь произвольными знаками.

Между тем и в этом отношении живопись и поэзия не так уж далеко расходятся между собой, как это могло бы показаться на первый взгляд. Поэзия в действительности не только не лишена естественных знаков, но и располагает средствами возвысить свои произвольные знаки до степени и силы естественных.

Во-первых, несомненно, что первые языки возникли из звукоподражания и что первые искусственно созданные слова имели некоторое сходство с обозначаемыми ими предметами. Подобные слова и сейчас еще встречаются во всех языках более или менее часто, в зависимости от того, в какой степени сам язык удален от своих истоков. Из разумного употребления этих слов возникает то, что принято называть музыкальным выражением в поэзии, разнообразные примеры чего приводятся довольно часто.

Хотя различные языки расходятся между собой очень сильно в отдельных словах, однако они сходны между собой в тех выражениях, которые, как можно думать, наиболее близки к тем первым звукам, которые издавали первые люди на земле. Я имею в виду выражение страстей. Те коротенькие слова, при помощи которых мы выражаем наше удивление, радость, боль, короче говоря — междометия, во всех языках более или менее одинаковы и могут рассматриваться поэтому как естественные знаки. Изобилие таких частиц является поэтому одним из показателей совершенства языка, и

хотя я хорошо знаю, до какой степени злоупотребления ими могут дойти глупцы, я тем не менее отнюдь не склонен восхищаться той холодной благопристойностью, которая стремится почти совершенно изгнать их из поэтического языка. Стоит только вспомнить, каким множеством разнообразных междометий выражает свою боль Филоктет у Софокла. У переводчика на новые языки способ передачи этих междометий должен вызвать серьезные затруднения.

Далее: поэзия пользуется не просто отдельными словами, но этими словами в определенной последовательности. Поэтому если сами эти слова и не являются естественными знаками, то их последовательный ряд может иметь силу естественного знака, — именно тогда, когда слова в нем имеют совершенно ту же самую последовательность, что и вещи, которые они выражают. Это другой поэтический прием, который еще никогда не был оценен по достоинству и который заслуживает специального объяснения с помощью соответствующих примеров.

Вышеизложенное доказывает, что поэзия не абсолютно лишена естественных знаков. Но, кроме того, она обладает средством возвысить

свои произвольные знаки до уровня естественных. Этим средством является метафора.

Так как сила естественных знаков состоит в их сходстве с вещами, то поэзия вместо этого сходства, которым она не обладает, вводит сходство обозначаемой вещи с какой-либо другой вещью, понятие о которой может быть выражено легче и живее. К подобному употреблению метафор относятся и сравнения. Ибо сравнение в своей основе не что иное, как развернутая метафора, или, наоборот, метафора не что иное, как сжатое сравнение.

В живописи невозможно использовать это средство, что дает поэзии большое преимущество, так как благодаря ему она владеет видом знаков, обладающих силой естественных, хотя эти знаки, как и все остальное, она выражает при помощи произвольных знаков.

## 5

Не всякое употребление произвольных слышимых знаков в определенной последовательности есть поэзия. Почему же всякое употребление естественных видимых знаков, располо-

женных друг подле друга, должно быть живописью, раз живопись принято рассматривать в качестве сестры поэзии?

Поскольку мы встречаемся с таким употреблением слышимых знаков, которое не стремится к созданию иллюзии, которое хочет скорее поучать, нежели развлекать, объяснять, а не увлекать, то есть поскольку язык имеет свою прозу, то почему бы не иметь ее в живописи?

Существуют, следовательно, художники-поэты и художники-прозаики. Художники-прозаики — это те, которые не соотносят предметы, которым они подражают, с природой своих знаков:

1. Их знаки расположены друг подле друга; они же изображают с помощью этих знаков вещи, следующие друг за другом;

2. Их знаки естественны; они же смешивают эти знаки с произвольными. Таковы аллегорические живописцы;

3. Их знаки видимы; они же стремятся при помощи видимого изображать не видимое, а слышимое или же предметы, относящиеся к другим чувствам. Толкование «Разгневанного музыканта» Хогарта.

Говорят, что живопись пользуется естественными знаками. Это, вообще говоря, верно. Не следует только думать, что она вовсе не пользуется произвольными знаками, — об этом будет сказано в другом месте.

Пока же важно иметь в виду, что даже ее естественные знаки при известных обстоятельствах целиком перестают быть таковыми.

Я имею в виду следующее: важнейшими из этих естественных знаков являются линии и образованные ими фигуры. Но недостаточно, чтобы эти линии имели между собой то же соотношение, какое они имеют в природе. Каждая из них должна обладать не уменьшенным, а тем же самым размером, какой она имеет в природе, или какой она имела бы, если смотреть на нее с той точки, с которой мы смотрим на картину.

Следовательно, художник, желающий пользоваться совершенно естественными знаками, должен писать в натуральную величину или во всяком случае избирать приближающиеся к ней размеры. Тот, кто чрезмерно далеко от них

отходит, например создатель небольших кабинетных вещей, миниатюрист, может в принципе быть таким же великим художником, но не смеет претендовать на то, чтобы его произведения обладали такой же правдивостью и могли оказывать такое же эстетическое воздействие, как произведения первого.

Человеческая фигура величиной в пядь, в дюйм хотя и является изображением человека, но это уже в известной мере символическое изображение; я яснее представляю себе в этом случае знаки, нежели обозначаемый предмет; я должен сначала воссоздать в своем воображении уменьшенную фигуру в ее натуральную величину, и это действие, с какой бы быстротой и легкостью оно ни совершалось в моей душе, все же препятствует тому, чтобы восприятие изображаемого предмета совершалось одновременно с восприятием знака, обозначающего его.

На это можно было бы возразить: «Размеры видимых вещей, когда мы на них смотрим, изменчивы. Они зависят от расстояния, и на определенном расстоянии кажется, что чело-

веческая фигура имеет величину не более пяди или дюйма. Поэтому нам достаточно лишь предположить, что уменьшенная фигура воспринимается на этом расстоянии, для того чтобы признать знаки вполне естественными».

На это я отвечаю, однако: на расстоянии, на котором человеческая фигура кажется величиной лишь в пядь или дюйм, она в то же время является менее отчетливой. Однако к уменьшенным фигурам на первом плане небольших картин это не относится; отчетливость их деталей противоречит предполагаемому расстоянию и живо напоминает нам о том, что фигуры лишь уменьшены, а не удалены от нас.

Хорошо известно, что величина размеров способствует усилению представления о возвышенном. Из-за уменьшения размеров возвышенное в живописи совершенно утрачивается. Высочайшие башни, самые крутые и суровые обрывы, готовые низвергнуться скалы, изображаемые ею, неспособны разбудить даже и тени того страха и головокружения, которые они вызывают в жизни и которые они в из-

вестной мере могут вызвать в поэтическом произведении.

Какую картину рисует Шекспир, когда Эдгар подводит Глостера к краю холма, с которого последний намеревается броситься вниз!

Вот и пришли. Не двигайтесь. Как страшно!  
Как жутко в эту бездну кинуть взгляд!  
Вороны, галки, что внизу легают, —  
Величиной с жуков. На круче, ниже,  
Повиснул человек; он собирает  
Морской укроп — ужасное занятие!  
На вид он меньше головы своей.  
У взморья рыбаки снуют, как мыши;  
На якоре стоит большая барка  
И меньше шляпки кажется, а шляпка —  
Что поплавок чуть видный. Ропот волн,  
Дробящихся о камни, не доходит  
Так высоко. Смотреть не стану больше:  
Кружится голова; в глазах померкнет —  
И вниз слетишь!

(«Король Лир», д. IV, явл. 5) <sup>1</sup>

С этим местом у Шекспира следует сравнить то место у Мильтона («Потерянный рай», VII, ст. 210), когда Сын божий смотрит в бездонный хаос. Здесь глубина значительно больше, однако описание ее не производит впечатления, так как ничто не способствует нагляд-

---

<sup>1</sup> Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. — *Ред.*

ному представлению о ней. Шекспир же превосходно достигает наглядности путем постепенного уменьшения предметов.

7

Уменьшение размеров ослабляет впечатление в живописи. Прекрасная картина в миниатюре никогда не может вызвать того же удовлетворения, как та же картина в ее истинных размерах. Там же, где размеры не могут быть сохранены, там хочется по крайней мере судить о них на основании сравнения с какими-либо известными и определенными величинами.

Наиболее известной и определенной величиной является человеческая фигура. Поэтому в основе всех почти мер длины лежит человеческое тело или его части: локоть, фут, сажень, шаг, дюйм, человеческий рост и т. д.

Мне кажется поэтому, что фигуры людей, помимо того оживления, которое они вносят в картину пейзажиста, оказывают ему еще важную услугу, являясь масштабом для всех других предметов и расстояния между ними.

Если он отказывается от изображения людей, то он должен возместить этот недостаток путем привнесения других предметов, служащих человеку для его потребности или удобств и поэтому имеющих соответствующие размеры. Этой цели могут служить: дом, хижина, изгородь, мост, лесенка и т. п.

Если же художник хочет представить совершенно пустынную, заброшенную местность, без людей и каких-либо следов человека, то ему следует изобразить хотя бы животных известной величины, из соотношения которых с другими предметами можно было бы судить о размерах самих предметов.

Отсутствие определенного и известного масштаба может оказать отрицательное влияние не только на пейзажную живопись, но и на картины исторического содержания. «Поэзия, — говорит г-н фон Хагедорн («О живописи», стр. 169), — поскольку она предоставлена лишь силе воображения, допускает одновременное присутствие карликов и великанов; в живописи же группировка и композиция не столь податливы и гибки». Он поясняет свое

мнение на примере одной из знаменитых картин древности, — «Спящем циклопе» Тиманта.

Для того чтобы показать огромный рост этого великана, художник поместил рядом с ним на картине сатиров, измеряющих большой палец на его руке при помощи тирса. Хагедорн находит эту идею остроумной, но в живописной композиции несоответствующей элементарным понятиям о группировке и нашим современным представлениям о светотени, а также неудачной из-за нарушения в картине свободного равновесия.

Можно поверить на слово г-ну Хагедорну, что указанный прием действительно имеет все отмеченные им неудобства. Однако неудобства эти заметны лишь искушенному глазу знатока. Я же, на основании того, что было сказано выше относительно размеров, упомяну еще об одном недостатке, который этот прием имеет для всякого глаза, и притом более всего для малоискушенного.

Когда поэт говорит о великане и карлике, то из его слов мне понятно, что он подразумевает те две крайности, которых может достигнуть отклонение человеческой фигуры от

обычной величины. Если же художник ставит рядом большую и маленькую фигуры, то откуда мне знать, что они должны изображать подобные крайности?

Я могу с одинаковым успехом принять как большую фигуру, так и маленькую за фигуру нормальной величины. Если я сочту за такую маленькую, то большая покажется мне колоссом; если же я сочту за нормальную фигуру большую, маленькая покажется мне лилипутом. Я смогу в последнем случае представить себе еще бóльшую фигуру, а в первом случае — еще меньшую. Таким образом, для меня останется неясным, намеревался ли художник изобразить карлика, или великана, или того и другого вместе.

Джулио Романо не является одиноким в своем подражании идее Тиманта (Ричардсон, «Трактат о живописи», т. I, стр. 84); Франсис Флорис также использовал ее в своем рисунке «Геркулес среди пигмеев», гравированном И. Коком в 1563 году. Однако я сомневаюсь в достоинствах его подражания. Дело в том, что он изображает пигмеев не в виде уродливых горбатых карликов, а в виде пропорционально

сложенных маленьких человечков. Поэтому мне трудно было бы догадаться, что это не люди обычной величины и что спящий под дубом Геркулес не великан, если бы я не узнавал Геркулеса по его палице и львиной шкуре и если бы мне не было известно наперед, что древний мир представлял Геркулеса в образе могучего человека, а не великана.

Тимант заставляет сатира измерять большой палец циклопа при помощи тирса, у Флориса пигмей измеряет стопу Геркулеса посохом. Действительно, Геркулес в представлении пигмеев такой же великан, как циклоп в представлении сатиров. Несмотря на это, один и тот же способ измерения не производит здесь одинакового впечатления. Сатиры обладали фигурой, которая сразу позволяла их узнать, и имели нормальный человеческий рост. Так что, когда они измеряют большой палец циклопа, нам ясно, насколько циклоп больше, чем сатир. То же самое и с пигмеями, — измерение, производимое пигмеями, дает представление о большом росте Геркулеса. Однако ведь дело здесь не в большом росте Геркулеса, а в малом росте пигмеев, и именно последнее представление Фло-

рису следовало бы выразить наиболее ярко. Это, однако, он мог бы сделать, лишь придав карликам помимо их малого роста еще некоторые свойства, которыми они в нашем представлении обладают, например уродство или толщину, не соответствующую росту. Ему следовало бы уподобить их фигурам, отраженным в вогнутых или выпуклых зеркалах, с которыми их сравнивает Аристотель («Проблемы», раздел X; согласно исправлению Фоссия в его комментарии к Помпонию Меле, кн. III, гл. 8, стр. 587).





## ОТДЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

### 1

Критик должен всегда руководствоваться не только тем, что доступно искусству, но и тем, что составляет его назначение. Искусству во все не надлежит стремиться к осуществлению всего того, что в его власти осуществить. Только потому, что мы забываем об этой аксиоме, наши искусства, став более широкими по своему охвату и технически более трудными, стали менее действенными.

### 2

Я утверждаю, что назначением искусства может служить только то, для чего приспособлено исключительно и только оно одно, а не

то, что другие искусства могут исполнить лучше него. У Плутарха («О суевериях», стр. 43, изд. Ксиландера) я нахожу сравнение, которое очень хорошо поясняет мою мысль. Тот, говорит он, кто захочет ключом наколоть дров, а топором открыть дверь, не только испортит оба эти орудия, но и сам лишит себя пользы, какую они могут приносить.

### 3

Назначение живописи составляет выражение телесной красоты.

Наивысшая телесная красота есть, следовательно, ее наивысшее назначение.

Наивысшая телесная красота существует только в человеке и даже в нем достигается лишь с помощью идеала.

Идеал этот гораздо реже встречается в мире животных, а в растительном мире и в мертвой природе его вовсе не существует.

Этим определяется то место, которое занимают в искусстве пейзажисты или живописцы, рисующие цветы.

Они подражают красотам, которые не имеют идеального характера; следовательно, они творят лишь с помощью глаза и кисти; разум же почти, а часто и совсем не принимает участия в их работе.

И все же я всегда предпочту пейзажиста тому историческому живописцу, который не считает своей главной задачей изображение прекрасного и пишет просто нагромождения фигур, желая выказать свое мастерство в *одном* выражении, а не в выражении, подчиненном закону красоты.

4

На стр. 12 («Трактата о живописи», т. I) Ричардсон рассматривает изобразительные искусства с камеральной точки зрения — насколько они увеличивают богатства страны. Верно, что художник употребляет для своей работы лишь немногие и при том весьма недорогие материалы, создает же из них нечто бесконечно превосходящее их по стоимости.

Но если бы это обстоятельство вызвало у камералистов желание способствовать разви-

тию живописи организацией работы по фабричному образцу, это привело бы не только к упадку искусства и порче вкуса, но и к тому, что выполненная работа в конце концов ценилась бы ниже стоимости употребленных на нее материалов.







# ПРИЛОЖЕНИЯ







**ИЗ ПИСЬМА ЛЕССИНГА к Ф. НИКОЛАИ  
ОТ 23 МАРТА 1769 ГОДА**

Дорогой друг!

Не далее как в течение ближайших двух недель будет закончена вторая часть «Антикварских писем». За это же время я покончу и с третьей частью, так что печатанье сразу же можно будет продолжать. Все то, чего я не смогу здесь дождаться в напечатанном виде, я оставлю вам в рукописи, переписанной со всей возможной тщательностью. Ибо дольше, чем до конца будущего месяца, я не хочу, да и не могу, здесь оставаться. Путь мой отсюда лежит в Геттинген, Кассель и Нюрнберг. Поеду ли я дальше, до Вены, я еще пока не знаю сам. Но во всяком случае я больше не хочу зависеть от кого бы то ни было.

Рецензией на моего «Лаокоона» в последнем выпуске вашей «Библиотеки» я доволен. Думаю, что мне известно и имя рецензента. Но что мне до имени? С лицом, которое его носит, я не познакомлюсь уже все равно. Когда автор прочтет продолжение моей книги, он увидит, что его возражения бьют мимо цели. Я охотно признаю, что многое в моей книге выражено недостаточно определенно, — но как могло быть иначе? Я ведь едва приступил к рассмотрению только одного различия между поэзией и живописью, вытекающего из различия употребляемых ими знаков, поскольку одни из них существуют во времени, а другие в пространстве. И те и другие равно могут быть как природного происхождения, так и произвольными; следовательно, есть два вида живописи и поэзии — высший и низший. Живопись пользуется знаками, сосуществующими в пространстве, которые либо естественны, либо произвольны; и то же самое различие имеется между сменяющимися друг друга во времени знаками, которые свойственны поэзии. Ибо так же несправедливо, что живопись может прибегать лишь к естественным знакам, как неверно,

что поэзия пользуется лишь произвольными. Верно же другое: что чем дальше живопись удаляется от естественных знаков, тем далее удаляется она от своего совершенства. И наоборот: поэзия тем более приближается к совершенству, чем более она свои произвольные знаки приближает к естественным. Итак, высший род живописи — тот, который пользуется одними естественными знаками в пространстве, а высший род поэзии — который пользуется одними естественными знаками во времени. Следовательно, ни историческая, ни аллегорическая живопись не могут принадлежать к высшему роду живописи, так как обе они, чтобы быть понятными, должны пользоваться произвольными знаками. К произвольным же знакам в живописи я отношу не только все то, что относится к костюму, но в значительной мере и то, что относится к телесной выразительности. Ибо хотя все это в живописи и не произвольно, так как знаки, изображающие подобные предметы, являются в живописи естественными знаками, но все же это *естественные* знаки *произвольных* предметов, которые не могут вызывать столь же всеобщий интерес, оказывать столь же

быстрое и сильное действие, как *естественные* знаки *естественных* предметов. Если же высший закон для последних — красота и мой рецензент соглашается, что живописец, стремящийся к ней, более всего является живописцем, то мы с ним единомышленны и его возражение меня не затрагивает. Ибо все то, что я говорю о живописи, касается только живописи, стремящейся к своему высшему и наиболее специфическому воздействию. Я никогда не отрицал того, что, кроме последнего, она может производить воздействие и иными путями; я хотел только доказать, что в этих случаях она в меньшей степени заслуживает наименования живописи. Я никогда не сомневался в воздействии, которое производят историческая и аллегорическая живопись, и еще более был далек от того, чтобы желать их совсем уничтожить; я утверждал только, что живописец в них в меньшей мере заслуживает название живописца, чем в произведениях, в которых красота является единственной его целью. И разве рецензент не соглашается со мной?

Напоследок еще несколько слов о поэзии, чтобы вы не истолковали сказанного мною

только что ошибочно. Поэзия должна стремиться к тому, чтобы ее произвольные знаки воспринимались как естественные; только благодаря этому она перестает быть прозой и становится поэзией. Средства, с помощью которых она достигает этого, — ритм, слова, расположение слов, размер, фигуры и тропы, сравнения и т. д. Все эти элементы приближают произвольные знаки к естественным; но они не превращают их в естественные знаки; следовательно, все роды, которые пользуются этими средствами, должны рассматриваться как низшие роды поэзии. Высшим же родом поэзии является тот, который полностью превращает произвольные знаки в естественные. Это удел драмы, — в последней слова перестают быть произвольными знаками и становятся *естественными* знаками произвольных предметов. Что драматическая поэзия — высший, более того, единственный род поэзии, утверждал еще Аристотель, — он предоставляет эпосе второе место лишь постольку, поскольку она большею частью имеет драматический характер или допускает его. Правда, он дает этому другое обоснование, чем я; но из его

объяснения можно вывести мое, и, лишь приведя основание, указываемое Аристотелем, к моему, мы предохраним первое от возможных ошибочных применений.

Если у вас найдется желание обсудить мое письмо с Моисеем (Мендельсоном), то сообщите мне, что он скажет по поводу вышеизложенного. Дальнейшее развитие моих взглядов должна дать третья часть «Лаокоона»...

**ИЗ СОЧИНЕНИЯ**  
**«КАК ДРЕВНИЕ ИЗОБРАЖАЛИ СМЕРТЬ»**  
**(1769)**

Поэтические образы обладают бесконечно более широким объемом, чем образы изобразительного искусства. Изобразительные искусства при персонификации отвлеченного понятия могут выразить лишь наиболее всеобщее и существенное в нем. Они должны отбросить все случайные черты, которые составили бы исключения из этого всеобщего или находились бы с ним в противоречии, ибо подобные случайные черты предмета сделали бы неузнаваемым самый предмет; в изобразительном

же искусстве первым условием является узнаваемость предмета. Напротив, поэт, который превращает свое персонифицированное отвлеченное понятие в живое существо, может заставить это существо до некоторой степени действовать вопреки своему понятию. Поэт может также изображать это существо во всех тех модификациях, которые оно приобретает в каждом отдельном случае, без того, чтобы мы потеряли из глаз хотя бы частично его подлинную природу.

Поэтому, если изобразительное искусство хочет выразить персонифицированное понятие смерти так, чтобы мы его узнали, оно должно и может это сделать лишь с помощью тех атрибутов смерти, которые принадлежат ей во всех возможных случаях. Но что еще свойственно смерти постоянно, кроме состояния спокойствия и бесчувственности? Чем более захотел бы художник выразить случайных черт, которые в отдельном единичном случае разрушали бы идею спокойствия и бесчувственности, тем более неузнаваемым для нас неизбежно стал бы созданный им образ, если бы только он не прибегнул к помощи поясняющих слов или

других условных знаков, которые ничем не лучше слов, и, следовательно, его искусство не перестало бы быть изобразительным искусством. Поэту же нечего опасаться этого. Самый язык уже превратил для него отвлеченные понятия в самостоятельные существа, и то же самое слово будет всегда вызывать то же самое понятие, сколько бы несовпадающих с этим понятием случайных черт поэт с ним ни связывал. Он может представить смерть сколь угодно страшной и жестокой, и мы все равно не забудем из-за этого, что перед нами — смерть и что столь отвратительный образ свойствен ей не самой по себе, а вследствие данных определенных обстоятельств.





# КОММЕНТАРИИ







«Лаокоон» был задуман Лессингом в трех частях. Из них осуществлена была только одна, вышедшая в 1766 году в Берлине под названием «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. С попутными объяснениями различных вопросов истории древнего искусства. Часть I».

О замысле остальных двух частей «Лаокоона» мы можем судить на основании дошедших до нас планов и черновых набросков. Некоторые из этих набросков были посмертно опубликованы в 1788 году братом Лессинга, остальные были извлечены из рукописного наследия писателя в XIX веке.

В России «Лаокоон» стал известен еще в XVIII веке; однако первый полный русский перевод «Лаокоона» вышел в 1859 году («Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», соч. Лессинга, М., 1859). Перевод этот был сделан критиком-славянофилом Евгением Николаевичем Эдельсоном (1824—1868), другом А. Н. Островского и участником молодой редакции «Москвитянина». Выход русского издания «Лаокоона», приуроченного

к сто тридцатой годовщине со дня рождения Лессинга, горячо приветствовал Н. А. Добролюбов («Современник», 1859, кн. VI, отд. II, стр. 352; перепечатано в Полном собрании сочинений Н. А. Добролюбова, т. V, М., 1941, стр. 321—322). обстоятельную характеристику значения «Лаокоона» в те же годы дали Н. Г. Чернышевский в своей работе «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856—1857; см. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 151—153) и П. Л. Лавров («Библиотека для чтения», 1860, № 3, стр. 1—58).

Перевод Эдельсона дважды переиздавался в советские годы — в 1933 году Изогизом и в 1953 году (в составе Избранных произведений Лессинга) Гослитиздатом. Для первого издания перевод редактировался Я. Зунделовичем, для второго — Н. Н. Кузнецовой. Отредактированный ими перевод положен в основу настоящего издания (стихотворные тексты, отсутствующие в русских переводах, даны в переводе Б. Ярхо). Отрывок из «Неистового Роланда» на стр. 235—236 переведен Ю. Б. Корнеевым.

Вслед за первой частью «Лаокоона» в настоящем издании печатаются полностью примечания к ней Лессинга. В издании «Лаокоона», осуществленном Лессингом, примечания эти были помещены под текстом, в виде сносок. Такое расположение затрудняет современным читателям восприятие основного — теоретического — содержания «Лаокоона», так как примечания Лессинга имеют в значительной мере специальный, археологический или филологический характер. Перерастая

в самостоятельные экскурсии, посвященные отдельным частным вопросам, затрагиваемым по ходу изложения, примечания эти отражают уровень развития научных знаний по археологии и классической филологии во времена Лессинга и поэтому в настоящее время не представляют такого широкого интереса, как основной текст «Лаокоона». Примечания Лессинга были переведены Эдельсоном лишь частично. Для настоящего издания перевод Эдельсона дополнен И. В. Феленковской.

Все названия и цитаты, приводимые Лессингом в основном тексте и примечаниях на греческом, латинском и других языках (как правило, без перевода), даются в переводе на русский язык.

Черновые наброски к «Лаокоону» не были переведены Эдельсоном. За исключением одного, напечатанного в Избранных произведениях Лессинга (Гослитиздат, М., 1953), они печатаются в русском переводе впервые.

Не все из набросков и заметок Лессинга к «Лаокоону» имеют одинаковый интерес. Часть из них представляет выписки из различных источников, другие дают первоначальную черновую редакцию того, что позднее вошло в текст первой части. Поэтому в настоящем издании печатаются не все наброски к «Лаокоону», а лишь те, которые дополняют и обогащают понимание эстетической теории Лессинга. Наброски к «Лаокоону» переведены Б. В. Замариным, за исключением плана второй части «Лаокоона» и раздела «Отдельные заметки», переведенных редактором.

Кроме набросков и заметок Лессинга к «Лаокоону» в качестве приложения печатаются еще два отрывка,

связанных по содержанию с «Лаокооном». Это — фрагмент письма Лессинга к его другу книгоиздателю Ф. Николаи от 26 марта 1769 года, в котором Лессинг отвечает на рецензию философа и моралиста Христиана Гарве на первую часть «Лаокоона» (и при этом кратко излагает содержание последующих частей), и отрывок из сочинения Лессинга «Как древние изображали смерть» (1769). Оба эти отрывка переведены редактором.

Своим названием трактат Лессинга обязан древнегреческой мраморной скульптурной группе, изображающей Лаокоона и двух его сыновей, охваченных змеями, работы родосских скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора. Современная наука относит создание этой группы к середине I века до нашей эры, то есть к позднему эллинистическому периоду развития греческого искусства. Она была извлечена из земли при раскопках в Риме в 1506 году. Современники Лессинга, в том числе Винкельман, ошибочно считали группу Лаокоона произведением не позднего, а классического периода греческого искусства. В «Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), а также в последующих сочинениях Винкельман рассматривал Лаокоона как одно из лучших выражений древнегреческого художественного идеала. Этим объясняется, что Лессинг выбрал анализ группы Лаокоона в качестве исходного пункта не только своей полемики с Винкельманом, но и своего исследования о границах изобразительного искусства и поэзии.

Классический анализ группы Лаокоона, данный Винкельманом и Лессингом, способствовал тому, что

и впоследствии она продолжала привлекать к себе пристальное внимание представителей немецкой классической литературы. После Гердера («Критические леса», 1769) о Лаокооне писали Гете («О Лаокооне», 1797), Шиллер («О патетическом», 1793) и Гегель («Лекции об эстетике», ч. 3, отдел второй, Скульптура, гл. 3 — см. G. W. F. Hegel, *Ästhetik, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 705—706*). Все они, анализируя группу Лаокоона, выдвинули ряд новых проблем, выходящих за пределы вопросов, затронутых в полемике Винкельмана и Лессинга. При этом Шиллер и Гегель в эстетическом истолковании группы Лаокоона заняли позицию, более близкую к Винкельману, чем к Лессингу, хотя Гегель, опираясь на позднейшие успехи археологии и истории искусства, уже правильно отметил, что группа Лаокоона не чужда манерности и относится к эпохе упадка греческой скульптуры.

Литература, посвященная «Лаокоону» Лессинга, очень обширна. Она насчитывает много книг и статей на различных языках. В советской литературе лучшая работа о «Лаокооне» принадлежит В. Р. Грибу.<sup>1</sup>

Все имена исторических лиц, названия произведений искусства, имена мифологических и литературных персонажей, упоминаемые в тексте «Лаокоона», а также в примечаниях и набросках Лессинга, выделены

---

<sup>1</sup> Впервые напечатана в виде предисловия к вышеуказанному изданию. Г. Э. Лессинг, *Лаокоон. Изогиз, М., 1933*. Перепечатана (в составе очерка жизни и творчества Лессинга) в сборнике: В. Р. Гриб, *Избранные работы, Гослитиздат, М., 1956*.

в специальный словарь-указатель, помещенный в конце издания. В примечаниях даются лишь те немногие необходимые пояснения, которые по своему характеру не могли войти в этот указатель.

Стр. 63. Эпиграф: Они различаются как по предметам, так и по роду подражания. Плутарх. «О том, чем более знамениты афиняне — войнами или мудростью» (греч.).

Стр. 67. *Греческий Вольтер*. — Лессинг называл так Симонида, имея в виду его религиозное свободомыслие, остроумие, блестящий афористический стиль.

Стр. 78. *...нам известен умирающий Геракл*. — Имеется в виду трагедия Софокла «Трахинянки».

Стр. 79. *...любовь побудила к первому опыту в области изобразительных искусств...* — По рассказу Плиния (I век. н. э.), дочь коринфского горшечника Бутада перед расставанием с возлюбленным обвела его тень на стене чертой, а ее отец, пользуясь этим очертанием, создал из глины первый барельеф.

Стр. 265. *Один из остроумнейших критиков* — друг Лессинга философ М. Мендельсон. Его же Лессинг имеет в виду и далее (см. стр. 271 — *вышеназванный критик*).

Стр. 393. «*Жизнь Софокла*». — Это сочинение Лессинга осталось незаконченным.

Планы «*Лаокоона*» (стр. 399—420). № 1. Лессинг начал работу над «*Лаокооном*» в 1763 году. Тогда же им была написана, не для печати, а для со-

вместного обсуждения с его ближайшими друзьями — философом М. Мендельсоном и книгоиздателем-просветителем Ф. Николаи, — первоначальная редакция произведения. Рукопись ее с замечаниями Мендельсона и Николаи сохранилась. По содержанию начало этой первоначальной редакции совпадает с предисловием и XVI главой «Лаокоона», а продолжение — главным образом с главами XII—XIV и XVII—XXIV. Так как первоначальная редакция «Лаокоона» (за исключением одного ее раздела, печатаемого далее под № 1 среди черновых набросков Лессинга) соответствует первой части трактата, полный перевод ее в настоящее издание не включен (так же как и перевод всех других набросков, которыми Лессинг воспользовался для первой части).

Настоящий план всех трех частей «Лаокоона» составлен Лессингом до окончательного завершения работы над первой частью. Это видно из того, что первая часть «Лаокоона» в нем предполагалась состоящей лишь из девяти глав; кроме того, в окончательной редакции первой части Лессинг касается ряда тем, которые, согласно данному плану, должны были быть освещены во второй части («История искусства древности» Винкельмана, изображение красоты Елены у Гомера и др.). Вместе с тем, по сравнению с первоначальными набросками, план этот отражает более позднюю стадию работы: исходным пунктом при решении центральной эстетической проблемы в нем, как и в окончательной редакции, является данный Винкельманом анализ скульптурной группы Лаокоона, чего в первоначальной редакции еще не было.

Стр. 399. ...*опровержение замечания Винкельмана*. — См. стр. 71 настоящего издания.

Стр. 402. *К какому времени он относит Лакоона*. — См. стр. 285 настоящего издания.

Стр. 403. ...*Винкельман более подробно высказался относительно покоя, свойственного Лакоону*... — См. И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз, М., 1933, стр. 149—150, 158.

*Его слова о том*... — См. там же, стр. 33.

*Делал и сделал*. — См. стр. 299 настоящего издания.

Стр. 405. *Елена Зевксиса*. — См. стр. 248 настоящего издания.

...*но не Ламотт*... — Лессинг хочет сказать, что Ламотт как автор поэтического переложения «Илиады» (1714) поступил бы неправильно, исключив образ Терсита.

...*в «Письмах о литературе»*... — «Письма о новейшей немецкой литературе» — журнал, издававшийся в 1759—1765 годах в Берлине другом Лессинга Ф. Николаи при ближайшем участии самого Лессинга. Замечание Кларка («Терсит был безобразнейшим, Нирей же прекраснейшим из греков») приводится в томе VII «Писем» (письмо 125).

*Раздор у Петрония*. — См. олицетворение Раздора у Петрония («Сатирикон», М. — Л., 1924, стр. 201, «Песнь о гражданской войне», стихи 271—295).

Стр. 406. ...*на основании упавшей лошади Павсона*... — См. стр. 322 настоящего издания. В рукописи

Лессинга ошибочно написано «Павсания», но у Павсания подобного описания нет.

Стр. 411. *Открытие Эйлера в музыке.* — Имеется в виду сочинение Эйлера «Опыт новой теории музыки», вышедшее в Петербурге в 1739 году на латинском языке.

Стр. 412. *Предположение о сети...* — См. И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз. М., 1933, стр. 193. Как видно из черновых заметок Лессинга, он хотел высказать предположение, что воспроизведенная скульптором сеть, наброшенная на одеяние одной описанной Винкельманом античной женской фигуры, была предназначена для защиты от комаров. Это предположение Лессинга было ошибочным.

№ 2. В отличие от № 1, этот позднейший план одной второй части составлен Лессингом после завершения первой; это видно из того, что нумерация глав (XXX—XLVI) в нем непосредственно продолжает нумерацию глав первой части (I—XXIX).

Стр. 415. *Драйден в своем предисловии к Френуа.* — Лессинг имеет в виду предисловие английского поэта Джона Драйдена к его переводу поэмы Дюфренуа «Искусство живописи» (The Art of Painting, by C. A. Du Fresnoy, with Remarks. Together with an Original Preface containing a Parallel between Painting and Poetry. Translated by M-r Dryden. L., 1695). На указанной Лессингом стр. IX здесь приводится письмо Гвидо Рени к управляющему папы Урбана VIII кардиналу Массано,

в котором художник рассказывает о своей работе над картиной, изображающей сражение архангела Михаила с сатаной.

Стр. 415. *Бэкон у Ловта* — Лессинг имеет в виду цитируемые Ловтом слова из сочинения Бэкона «О научных доказательствах» (II, 13), в которых Бэкон утверждает, что поэт должен изображать действия более героические, чем те, которые он находит в действительности или в истории.

...в своем суждении о Мильтоне... — См. И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз, М., 1933, стр. 33.

Стр. 416. ...*предисловие Драйдена к «Искусству живописи»*... — См. примечание к стр. 415. На стр. XVIII—XIX предисловия Драйден доказывает, что эпический поэт и исторический живописец должны в равной степени руководствоваться «идеей совершенства», стремясь к изображению идеального, героического характера.

Стр. 418. ...*описание, которое выбрал Поп...* — См. «Одиссея», VII, ст. 112—132.

...у Марини... — В поэме «Адонис».

Стр. 419. ...у Мильтона... — В поэме «Потерянный рай».

Наброски продолжения «Лаокоона» (стр. 421—451). 1. Этот набросок является IX разделом первоначальной черновой редакции «Лаокоона». В отличие от других разделов, он не был использован при дальнейшей работе над первой частью, так как освещение вопроса, затронутого в нем, Лессинг отнес

во вторую часть (см. «План второй части «Лаокоона», XXIV). Критика учения о совершенном (идеальном) моральном характере была развернута Лессингом еще до создания «Лаокоона», в «Письмах о новейшей немецкой литературе» — в письме № 63, посвященном разбору трагедии Виланда «Леди Иоанна Грей».

Стр. 423. *...мы...* — Лессинг, Мендельсон и Николай

Отдельные заметки (стр. 452—455).

Стр. 454. *...с камеральной точки зрения...* — Камеральными науками в Германии времен Лессинга назывались географические и экономические науки. Камералисты — экономисты.

Из письма Лессинга к Ф. Николаи от 26 марта 1769 года (стр. 459—464).

Стр. 459. *...вторая часть «Антикварских писем».* — «Антикварские письма» (1768—1769) — полемическое сочинение Лессинга, направленное против псевдоученого и бесчестного журналиста Клотца и его литературной клики. Третья часть «Антикварских писем» осталась неосуществленной.

*...дольше, чем до конца будущего месяца, я не хочу, да и не могу, здесь оставаться.* — После закрытия Национального театра в Гамбурге (в ноябре 1768 года) и завершения в начале 1769 года «Гамбургской драматургии» Лессинг собирался предпринять

путешествие в Италию. Однако материальные затруднения помешали осуществлению этого плана. Вместо этого Лессингу пришлось принять должность библиотекаря в Вольфенбюттеле, куда он переехал весной 1770 года. Посетить на короткое время столицу Австрии Вены и Италию Лессинг смог лишь в 1775 году.

*Рецензией на моего «Лаокоона»...* — Речь идет о рецензии философа и моралиста Х. Гарве, помещенной в журнале Николаи «Всеобщая германская библиотека» (1769, т. IX, № 1).

Стр. 463. *...утверждал еще Аристотель...* — См. Аристотель, Поэтика, гл. XXVI.

Из сочинения «Как древние изображали смерть» (стр. 464—466). В этом сочинении Лессинг доказал мысль, высказанную им в одном из примечаний к «Лаокоону» (см. стр. 362—364), что древние живописцы и скульпторы изображали смерть не в виде скелета, а в образе двойника сна — крылатого гения, юноши с опрокинутым светильником. Высказанные здесь Лессингом идеи о противоположности между жизнерадостными представлениями античной мифологии и аскетической христианской символикой оказали большое влияние на прогрессивную буржуазную общественную мысль конца XVIII века.



СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ  
ИМЕН, НАЗВАНИЙ И ТЕРМИНОВ

*Абраксас* — название резных камней с фантастическими изображениями, рассматривавшихся в эпоху упадка античной культуры в качестве амулетов. 354.

*Август Октавиан* (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император (27 до н. э. — 14 н. э.). — 84, 291, 296, 389.

*Австр* (миф.) — южный ветер. 351, 352.

*Агамемнон* (миф.) — царь Микен, предводитель греческого войска под Троей, один из героев «Илиады». 77, 86, 172, 175, 192, 194, 196, 197, 261.

*Агесандр* (I в. до н. э.) — скульптор с о. Родоса, один из создателей группы «Лаокоон». 286—290, 293, 295, 298, 299, 331, 472.

*Агесилай* (конец V — начало IV в. до н. э.) — спартанский военачальник. 307.

*Агриппа* (63 — 12 до н. э.) — древнеримский полководец, зять императора Августа. 291.

*Аддисон, Джозеф* (1672—1719) — английский буржуазный просветитель; писатель и журналист; в своих

«Диалогах о монетах» (1702) утверждал, что поэтическая и живописная композиция основаны на сходных принципах. 138, 142, 342—347.

*Адонис* (миф.) — юноша красавец, возлюбленный Афродиты, убитый на охоте кабаном. 241, 242, 427.

*Александр Великий (Македонский)* (356—323 до н. э.). 84, 167, 286, 304, 353, 393, 394, 411.

*Алкиной* (миф.) — царь феаков в «Одиссее» Гомера. 418.

*Алфея* (миф.) — калидонская царица, мать Мелеагра, погубившая своего сына в отместку за убийство братьев. 323, 324.

*Альбани, Александр* (1692—1779) — кардинал в Риме, собиратель древних произведений искусства. 298.

«*Альпы*» — стихотворение А. Галлера. 202—205, 370.

*Альцина* — волшебница, героиня поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». 235—236, 238, 245, 378.

*Амур* (миф.) — древнеримский бог любви. 235, 245, 247, 377.

*Анакреон* (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик. 240—242, 246—247, 375, 376, 379.

*Антедор* (миф.) — троянский старец, друг Приама, персонаж «Илиады». 257.

*Антигон из Каристия* (III в. до н. э.) — древнегреческий историк. 390.

«*Антигона*» (ок. 442 до н. э.) — трагедия Софокла. 317, 393, 412.

*Антиной* — юноша из Вифинии, любимец римского императора Адриана; из-за своей красоты часто изблажался римскими скульпторами. 255, 256.

*Антиох* — греческий поэт-эпиграмматик, время жизни которого неизвестно. 321.

*Антонин Пий* (II в.) — римский император (138—161). 343.

*Апеллес* (356—308 до н. э.) — древнегреческий живописец с о. Коса; считался завершителем античной живописи. 66, 253, 254, 301—304, 332, 379, 380.

*Аполлодор* — см. Полидор.

*Аполлодор* (II в. до н. э.) — позднегреческий историк. 395.

*Аполлон* (*Феб*) (миф.) — древнегреческий бог солнца. 84, 140, 172—174, 177, 178, 242, 255, 256, 337.

*Аполлоний из Тралл* (II в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, исполнивший вместе со своим братом Тавриком группу «Фарнезский бык». 299.

*Аполлоний Родосский* (III в. до н. э.) — древнегреческий эпический поэт эллинистического периода, автор поэмы «Аргонавтика». 179, 281.

*Аполлоний Тианский* (I в.) — позднегреческий философ-неоплатоник, 327.

«*Апофеоз Гомера*» — античный барельеф работы Архелая, находящийся в Британском музее. 300, 410.

*Арат* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт и астроном. 331.

«*Аргонавтика*» — поэма Аполлония Родосского. 282, 353, 384.

*Аргус* (миф.) — стоглазый страж (приставленный Герой неусыпно сторожить Ио, возлюбленную Зевса), убитый Гермесом. 236, 377.

*Ардуэн* — см. Гардуин.

*Арес (Арей)* — см. Марс.

*Аретино, Пьетро* (1492—1556) — итальянский памфлетист и драматург. 237, 378.

*Ариосто, Лодовико* (1474—1533) — итальянский поэт эпохи Возрождения, автор поэмы «Неистовый Роланд» (1516). 235—238, 246, 378.

*Аристодам* — так Лессинг ошибочно называет Арата (III в. до н. э.), сикионского героя, предводителя ахейского союза, боровшегося против македонского владычества. Легенда рассказывала, что Арат был сыном бога, явившегося его матери Аристодаме под видом змея. 84.

*Аристомен* (VII в. до н. э.) — герой Мессении, прославившийся во время 2-й Мессенской войны со Спартой. 84.

*Аристотель* (384—322 до н. э.) — 67, 167, 261, 266, 268, 321, 322, 411, 451, 463, 464, 480.

*Аристофан* (446—385 до н. э.) — создатель древнегреческой политической комедии-сатиры. 276, 322.

*Аркесилай* (I в. до н. э.) — древнеримский скульптор. 289.

«*Армида*» — опера Люлли (1686). 431.

*Артемида* — см. Диана.

*Артемон* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 291—292.

*Арундель, Томас* (1586—1646) — английский антиквар и собиратель древнегреческих памятников. 394, 395.

*Арундельские мраморы* — так Лессинг называет мраморную плиту из Пароса в собрании Арунделя

(находящемся в Оксфорде), содержащую хронологию греческой истории (по 264 г. до н. э.). 394, 395.

*Архелай* (I в. до н. э.) — скульптор, исполнивший барельеф «Апофеоз Гомера». 300, 304.

*Асиний Поллион* (76 до н. э. — 4 н. э.) — древнеримский полководец и государственный деятель. 296—297, 388.

*Асканий* (миф.) — сын Энея, легендарный основатель города Альба-Лонги и предок римских царей. 372.

*Аталанта* (миф.) — красавица охотница, возлюбленная Мелеагра. 325.

*Атанадор* — см. Афинодор.

«*Атис*» — опера Люлли (1676). 431.

*Атрей* (миф.) — царь Микен, отец Агамемнона и Менелая, родоначальник семьи Атридов, трагическая судьба которой часто изображается в греческой драме. 194, 196.

*Афепсион* (правильнее — Апсефион) (V в. до н. э.) — афинский архонт 4-го года 77-й олимпиады. 394, 395.

*Афина Паллада* (миф.) — древнегреческая богиня мудрости. 367.

*Афиней* (начало III в.) — позднегреческий ритор и грамматик, автор компилятивного трактата «Пирующие софисты». 378, 392, 395.

*Афинодор* (*Атанадор*) (I в. до н. э.) — скульптор, один из создателей группы «Лаокоон». 286—290, 292, 293, 295, 298, 299, 303, 304, 331, 472.

*Афинодор из Клитора* (V—IV в. до н. э.) — скульптор, ученик Поликлета. 287, 288, 387.

«Афинская школа» — фреска Рафаэля в Ватикане. 410.

*Афродисий Траллианский* (I в.) — скульптор, упоминаемый Плинием. 291.

*Афродита* — см. Венера.

«Ахарняне» — комедия Аристофана. 322.

*Ахилл* (миф.) — герой «Илиады» Гомера. 105, 172, 174, 175, 196, 197, 200, 217, 221, 222, 228, 233, 261, 262, 279, 331, 372.

*Аякс* (миф.) — греческий полководец, один из героев «Илиады». 88, 93, 172, 315, 316, 412.

*Банье, Антуан* (1673—1741) — французский археолог. 354.

*Бартолинус, Томас* (1619—1680) — датский ученый — филолог и историк. 321.

*Баумгартен, Александр Готлиб* (1714—1762) — философ школы Вольфа, своей «Эстетикой» (1750—1758) узаконивший в Германии существование эстетики как особой философской дисциплины. 70.

*Бафилл из Самоса* — юноша, воспетый в стихотворениях Анакреона. 240—242.

*Бегер, Лоренц* (1653—1705) — немецкий ученый-археолог. 352.

*Беллона* (миф.) — древнеримская богиня войны. 347.

*Беллори, Джуованни Пьетро* (1615—1696) — итальянский антиквар, автор ряда публикаций античных памятников искусства. 323, 325, 326, 343, 344.

*Бион Смирнский* (конец II в. до н. э.) — древнегреческий поэт-идиллик. 427.

*Боавен, Жан* (1649—1724) — французский филолог. 222, 223, 225, 226, 228.

«*Богатство*» («*Плутос*») — комедия Аристофана. 322.

*Боден, Бенъямин Готлиб* (1737—1782) — профессор в Виттенберге. 321, 322.

*Бомонт, Фрэнсис* (1584—1616) — английский драматург эпохи Возрождения, современник Шекспира. 282, 384—387.

«*Боргезский боец*» (I в. до н. э.) — статуя сражающегося воина, римская копия греческого оригинала II—III в. до н. э. Предположение Лессинга, что она изображает Хабрия, не подтвердилось, и Лессинг впоследствии от этой гипотезы отказался. 305—309.

*Борей* (миф.) — северный ветер. 351.

*Брейтингер, Иоганн Якоб* (1701—1776) — немецкий критик и теоретик искусства, один из главных представителей школы швейцарцев (см. вступительную статью). 370.

*Британник, Джиованни* (?—1518) — итальянский филолог, комментатор Ювенала. 342.

*Брюма, Пьер*, отец (1688—1742) — ученый иезуит, автор сочинения о древнегреческом театре. 321, 329.

*Бэкон, Фрэнсис* (1561—1626) — английский философ-материалист. Лессинг ссылается на его мысль (в сочинении «О научных доказательствах»), что поэт должен изображать более героические действия, чем те, которые он находит в действительности или в истории. 415, 478.

*Вакх* (миф.) — древнеримский бог вина и плодородия; отождествлялся с греческим Дионисом. 84, 143, 144, 151, 242, 317, 349, 353, 381.

*Валерий Максим* (I в.) — римский историк. 88, 325, 326, 379, 381.

*Валерий Флакк Гай* (I в.) — римский эпический поэт, автор поэмы «Аргонавтика». 138, 145, 146, 149, 150, 341, 353.

*Ван-Хюйсум, Ян* (1682—1749) — голландский живописец, изображавший цветы. 205.

*Венера* (миф.) — древнеримская богиня любви. 74, 145—150, 220, 296, 351, 352, 400.

«*Венера*» — античная статуя работы Скопаса. 296.

*Вергилий* (70—19 до н. э.) — древнеримский эпический поэт, автор «Энеиды». 71, 83, 98, 99, 115—123, 125, 127, 129—136, 141, 162, 206, 207, 218—222, 239, 240, 279, 282, 285, 297, 331—338, 341, 357, 358, 362, 370, 372, 373, 380, 381, 400.

«*Весна*» — элегия Э. Клейста (1749). 208.

*Весселинг, Петер* (1692—1764) — немецкий филолог, издатель Геродота. 367, 392.

*Веста* (миф.) — древнеримская богиня домашнего очага. 153—155, 281, 356—358.

*Виктория* (миф.) — древнеримская богиня победы. 347.

*Винкельман, Иоганн Иоахим* (1717—1768) — немецкий археолог и теоретик искусства, автор «Истории искусства древности» (1764), основатель буржуазно-демократического культа античности и неоклассицизма в Германии. В «Лаокооне» Лессинг подвергает критике идеалистическую тенденцию взглядов Винкельмана.

71, 73, 232, 284—289, 293, 295—300, 305, 307, 309—317, 355, 356, 365, 387, 393—395, 399, 402, 403, 412, 413, 415, 472, 473, 475—478.

*Винсхем* (псевдоним *Фейта Эртеля*) (1501—1570) — немецкий ученый и переводчик Софокла. 327.

*Волтурн* (миф.) — восточный ветер. 351, 352.

*Вольтер, Франсуа Мари Аруэ* (1694—1778). 67, 474.

*Вулкан* (миф.) — древнеримский бог огня и кузнечного искусства. 140, 160, 195, 197, 219, 221, 373.

*Галерий Гай* (IV в.) — римский император (305—311). 84.

*Галлер, Альбрехт* (1708—1777) — швейцарский естествоиспытатель и поэт. 203—205, 370.

*Гардуин (Ардуэн), Жан* (1646—1729) — французский ученый незуит, издатель Плиния. 292, 321, 322, 357, 364, 373, 379, 382, 387—389, 393.

*Гарнии* (миф.) — в древнегреческой мифологии крылатые женщины-чудовища, демоны бури. Изображались в виде птиц с женскими головами. 281.

*Гаррик, Давид* (1717—1779) — английский актер, стремившийся к реалистической реформе театра; поклонник и пропагандист Шекспира. 114.

*Гауптман, Иоганн Готфрид* (1712—1782) — немецкий филолог, издатель басен Эзопа. 351.

*Газтская ваза* — мраморная чаша работы Салписна с мифологическими изображениями из круга Вакха (I в. до н. э.). 300.

*Геба* (миф.) — вестница богов в древнегреческой мифологии. 179, 191, 192.

*Гедуэн, Никола* (1667—1744) — ученый иезуит, переводчик Павсания. 363.

*Геката* (миф.) — древнегреческая богиня луны, покровительница зла, колдовства, душ умерших. 355.

*Гектор* (миф.) — троянский вождь, сын Приама, герой «Илиады» Гомера. 173, 174, 279.

*«Георгики»* («*О земледелии*») — дидактическая поэма Вергилия. 207, 331, 358, 370.

*Гера* (миф.) — древнегреческая богиня, покровительница брака, супруга Зевса; в Риме отождествлялась с Юноной. 368.

*Геракл*, у римлян — *Геркулес* (миф.) — 78, 84, 88, 89, 99, 113, 317, 376, 449, 450, 474.

*Геракл* — герой трагедии Софокла «Трахинянки». 78, 88, 89, 99, 113, 114, 474.

*«Геркулес среди пигмеев»* — рисунок Ф. Флориса. 449—450.

*Германик* (15 до н. э. — 19 н. э.) — римский полководец, сын Тиберия. 300.

*Германика статуя* — статуя работы Клеомена, изображающая оратора и ошибочно связывавшаяся с именем Германика. 300.

*Гермес* (миф.) — вестник богов в древнегреческой мифологии. 139, 194, 195, 242.

*Гермолай* (I в.) — древнеримский скульптор. 290, 291, 293.

*Гермы* — каменные столбы, завершенные скульптурным изображением головы и плеч человека, воздвигавшиеся в древней Греции в качестве изображения Гермеса. 349.

*Геродот* (V в. до н. э.) — древнегреческий историк, «отец истории». 315, 316, 367, 392.

*Гесиод* (конец VIII — начало VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт, автор дидактических поэм «Тегония» и «Работы и дни». 277, 331.

*Геснер, Иоганн Матиас* (1691—1761) — немецкий филолог; его латинский словарь вышел в 1747—1748 гг. 70.

*Гестия* (миф.) — древнегреческая богиня домашнего очага, отождествленная в Риме с Вестой. 281, 358.

*Гефест* (миф.) — древнегреческий бог огня и кузнечного искусства, отождествленный в Риме с Вулканом. 173, 194, 200.

*Гецци, Пьетро Леоне* (1674—1755) — итальянский художник-карикатурист. 82.

*Глостер* — персонаж трагедии Шекспира «Король Лир». 263, 445.

*Гомер*. 74—76, 161, 162, 167, 172, 174—182, 184, 189—200, 207, 209, 213—219, 221—231, 233, 235, 239, 243, 248—255, 257—259, 270, 279, 300, 315, 316, 345, 346, 362, 363, 366—368, 372, 373, 379, 380, 382, 400, 402, 405, 407, 408, 410, 417, 418, 420, 475.

*Гораций Флакк Квинт* (65—8 до н. э.) — древнеримский поэт. 67, 164, 208, 359—362, 364, 373, 381.

*Горий (Гори), Антонио Франческо* (1691—1757) — итальянский ученый-антиквар. 354.

*Грангеус (Делагранж), Исаак* (XVII в.) — французский филолог. 315.

*Гронов, Иоганн Фридрих* (1611—1671) — немецкий

филолог, профессор Лейденского университета по классической филологии. 376, 388, 391.

*Грутер, Ян* (1560—1627) — голландский историк и филолог. 340.

*Гудий (Гуде), Марквард* (1635—1689) — шведский филолог. 388.

*Гэйл, Томас* (1635—1702) — английский филолог. 372.

*Дамия* — древнегреческий скульптор, упоминаемый Павсанием. 387.

*Данте, Алигьери* (1265—1321). 282.

*Дарет Фригийский* — троянец, легендарный автор, которому приписана эллинистическая хроника «История гибели Трои» — поздняя обработка мифа о Троянской войне. 375, 376.

*Дасье, Анна* (1654—1720) — жена известного французского филолога-классика Андре Дасье (1651—1722), переводчица Гомера и других античных писателей. 77, 216, 222, 375.

*Деметра* (миф.) — древнегреческая богиня земледелия. 384.

*Деметрий Полиоркет* (337—283 до н. э.) — македонский царь. 365.

*Демокрит* (ок. 460—370 до н. э.) — древнегреческий философ-материалист. 92.

*Демотион* (V в. до н. э.) — афинский архонт 3-го года 77-й олимпиады. 394.

*Де Пиль, Роже* (1635—1709) — французский теоретик искусства. 337.

*Дефонтен, Пьер Франсуа* (1685—1745) — французский ученый иезуит, переводчик Вергилия. 338.

*Джонсон, Томас* (?—1740) — английский филолог, переводчик Софокла. 327.

*Диана* (миф.) — древнеримская богиня, покровительница охоты; отождествлялась с греческой Артемидой. 253, 349, 379—381.

*Дидона* — карфагенская царица, возлюбленная Энея в «Энеиде» Вергилия. 131.

*Диктис Критский* — троянец, легендарный автор, которому приписан «Дневник Троянской войны», дошедший до нас в отрывках в латинском переводе. 375.

*Диоген Афинский* (I в. до н. э.) — скульптор, участвовавший в постройке Пантеона в Риме. 289, 291.

*Диоген Лазртий* (III в.) — составитель жизнеописаний древнегреческих философов и обзора их учений. 394.

*Диодор Сицилийский* (I в. до н. э.) — древнегреческий историк, автор «Исторической библиотеки». 394.

*Диомед* (миф.) — греческий герой, воспетый в «Иллиаде» Гомера. 75, 262.

*Дионис* — см. Вакх.

*Дионисий* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, современник Полигнота. 322.

*Дионисий Галикарнасский* (I в.) — позднегреческий историк, автор истории Рима до 1-й Пунической войны. Ему ошибочно приписывалась «Жизнь Гомера». 372, 379, 394.

*Додслей* — английский книгоиздатель. 341.

*Дольче, Лодовико* (1508—1566) — автор «Диалогов

о живописи» (1557), в которых он доказывал тождество законов поэзии и живописи. 236, 237, 378.

*Донат, Тиберий Клавдий* (IV в.) — грамматик, комментатор Вергилия. 120, 336.

*Драйден, Джон* (1631—1700) — английский поэт и драматург эпохи Реставрации. 184, 337, 415, 416, 417.

*Дюфренуа, Шарль Альфонс* (1611—1665) — французский поэт, автор латинской дидактической поэмы «Искусство живописи» (издана в 1684 г.). 337, 415, 477.

*Евмолп* — действующее лицо в «Сатириконе» Петрония. 332, 333.

*Еврипид* (480—406 до н. э.) — 395.

*Елена* (миф.) — красавица, спартанская царица, похищенная Парисом, героиня «Илиады» Гомера. 233, 234, 240, 243, 244, 248—252, 405, 475, 476.

«*Елена*» — картина Зевксиса. 248, 249, 252, 405, 476.

«*Жертвоприношение Ифигении*» — картина Тиманта. 85—88.

«*Жизнь и смерть короля Ричарда III*» — историческая хроника Шекспира. 263—264, 382.

*Зевксис* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец. 248, 249, 252, 332, 405, 476.

*Зевс* (миф.) — верховный бог древнегреческой религии. 170, 179, 194, 195, 197, 254, 380.

*Зенобий* (конец II в.) — софист в Риме во времена императора Адриана, составитель сборника популярных изречений. 390.

«*Зенобия*» — лирическая драма Метастазιο (1740). 431.

*Зефир* (миф.) — западный ветер. 236, 246, 351, 352, 367.

*Зильбург, Фридрих* (1536—1596) — немецкий ученый-филолог, издатель Юстина Мученика. 322.

«*Знаток*» («*The Connoisseur*») — литературный журнал, издававшийся в Лондоне в 1754—1756 гг. 276, 382.

*Иалис* (миф.) — легендарный основатель одноименного города на о. Родосе. 168, 364—365.

*Идей* (миф.) — вестник Приама в «Илиаде» Гомера. 173.

«*Илиада*» — поэма Гомера. 176, 184, 226, 316, 321, 345, 346, 359, 362, 365, 367—370, 372—374, 379, 381, 382, 401. 418.

*Илия* — см. Рея Сильвия.

*Ипсицила* (миф.) — дочь лемносского царя Фоаса, спасшая жизнь своему отцу. 151.

*Ифигения* (миф.) — дочь Агамемнона, принесенная им в жертву перед отплытием греческого флота под Троию и спасенная Артемидой. 85.

*Каллимах* (ок. 310—240 до н. э.) — древнегреческий поэт александрийского периода. 281.

*Каллител* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор с о. Эгины. 294.

*Кассандра* (миф.) — дочь троянского царя Приама, наделенная даром прорицания; Лессинг упоминает ее ошибочно вместо Клеопатры — супруги Мелеагра. 325.

*Катулл, Гай Валерий* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт. 314, 315, 355.

*Квинт Калабр (Квинт Смирнский)* (IV в.) — позднегреческий поэт. 117, 118, 261, 365—366.

*Квинтилиан, Марк Фабий* (ок. 35—95) — древнеримский писатель и теоретик ораторского искусства. 67.

*Кедрен, Георгий* (первая половина XII в.) — византийский историк. 375.

*Кекроп (Кекропс)* (миф.) — легендарный царь Атики, которому приписывалось основание Афин. 349.

*Кефал* (миф.) — сын Гермеса, которого полюбила Эос — богиня утренней зари; это вызвало неукротимую ревность жены Кефала — Прокриды, которая следовала за мужем во время охоты, прячась в кустах, и была случайно убита им. 139, 348.

*Кидиппа* (миф.) — мать Иалиса (см.). 168.

*Кимон* (V в. до н. э.) — афинский полководец, сын Мильтиада, участник греко-персидских войн. 395.

*Кларк, Сэмюэль* (1675—1729) — английский филолог и богослов, издатель Гомера. 367, 405, 476.

*Клейн, Франц* (1590—1658) — художник и гравер, автор иллюстраций к «Энеиде». 122.

*Клейст, Эвальд* (1715—1759) — немецкий поэт, друг Лессинга, автор элегии «Весна». 208.

*Клеомен* — древнегреческий скульптор эпохи Римской империи; принадлежащая ему статуя оратора известна под именем «Германик». 300, 304.

*Клеопатра* (миф.) — супруга Мелеагра, героя греческого мифа о калидонской охоте. 325.

*Климент Александрийский* (II—III в.) — греческий проповедник и писатель, один из «отцов церкви». 353.

*Клопшток, Фридрих Готлиб* (1724—1803) — немецкий поэт-одописец, автор религиозной эпопеи «Мессиада», воспевающей подвиги и смерть Христа. 407.

*Клотц, Кристиан Адольф* (1738—1771) — профессор в Галле, представитель схоластической мертвой учености, которого бичевал Лессинг в своих «Антикварских письмах» (1768). 271, 382, 479.

*Кодин, Георгий* (? — ок. 1453) — византийский историк. 155, 358.

*Кок, Иероним* (1510—1570) — голландский гравер и живописец. 449.

*Конринг, Герман* (1606—1681) — немецкий врач и физик, издатель «Политики» Аристотеля. 321.

«*Король Лир*» — трагедия Шекспира. 263, 382, 445.

*Кратер* — греческий скульптор, работавший в Риме и упоминаемый Плинием. 290, 291, 293.

*Кребильон, Клод Проспер Жюлио* (1674—1762) — французский драматург, трагедии которого, насыщенные кровавыми сценами, знаменовали упадок классицизма. 431.

*Креуса (Главка)* (миф.) — дочь коринфского царя Креонта, в которую влюбился вождь аргонавтов Ясон, вызвав этим мщение своей супруги Медуи. 95, 327.

*Кронид* — см. Зевс.

*Ксиландер* (псевдоним *Хольцмана*), *Вильгельм* (1532—1576) — немецкий филолог, издатель Страбона и Плиния. 453.

*Ктесий* (правильно — *Кресилай*) (V в. до н. э.) — греческий скульптор. 110.

*«Купидон»* — статуя Праксителя. 412.

*Кэйлюс, Клод, граф* (1692—1765) — французский археолог и теоретик искусства, примыкавший к классицизму. В своих «Картинах, извлеченных из «Илиады», «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия» (1757) советовал художникам черпать сюжеты из этих поэм, указывая на содержащиеся в последних мифологические и аллегорические «картины». 160 — 162, 166—168, 173, 175, 176, 179, 182, 185, 190, 248, 252, 270, 346, 362, 363, 400, 401, 405, 437.

*Кюн, Иоахим* (1647—1697) — немецкий филолог, издатель Павсания (1696). 322, 354, 357, 387.

*Лазарь* (миф.) — персонаж евангелия; воскрешение Лазаря — чудо, приписываемое в евангелии Христу. 283.

*Ламетри, Жюльен Оффре* (1709—1751) — французский философ-материалист. 92.

*Ламотт* — см. Удар де Ламотт.

*Лаокоон* (миф.) — жрец, предостерегавший троянцев от деревянного коня, при помощи которого греки овладели Троей. За это Афина Паллада, покровительница греков, выслала из моря змей, задушивших Лаокоона и его сыновей. Сопоставление знаменитой скульптурной группы Лаокоона (работы Агесандра, Афнодора и Полидора, I в. до н. э.) и описание гибели Лаокоона во II песне «Энеиды» Вергилия служит Лессингу для установления законов изобразительного искусства и поэзии. 63, 78, 79, 91, 92, 124, 131—133, 162, 332, 336—340.

*Лаокоон* — персонаж «Энеиды» Вергилия. 71, 97, 98, 115, 117, 119—125, 130—133, 162, 336, 341.

«*Лаокоон*» — скульптурная группа работы Агесандра, Афинодора и Полидора, 70—73, 87, 91—93, 96, 98, 115, 116, 119, 122, 123, 125, 130—132, 134, 162, 285—289, 293—299, 303, 305, 306—338, 399, 400, 402, 403, 472, 473, 475, 476.

«*Лаокоон*» — утраченная трагедия Софокла. 78.

*Левк* (миф.) — друг Одиссея в «Илиаде» Гомера. 180.

*Лесбия* — возлюбленная Катутла (Лессинг спутал ее с Коринной — героиней лирики Овидия). 244.

*Ливий, Тит* (59 до н. э. — 17 н. э.) — древнеримский историк. 361.

*Ликофрон* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт александрийского периода. 118, 332.

*Липсиус, Юстус* (1547—1606) — бельгийский филолог. 357.

*Лисипп* (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 288, 303, 304, 388, 391.

*Лихас* (миф.) — вестник, принесший Геркулесу отравленную одежду, посланную Деянирой. 113.

*Лицет, Фортуньо* (1577—1657) — итальянский врач и антиквар. 354.

*Ловт, Роберт* (1711—1787) — английский богослов. 415, 478.

*Лонгин* (III в.) — греческий философ периода Римской империи; ему приписывается трактат «О возвышенном». 172, 277, 311—313, 369.

*Лубин, Эйльгард* (1565—1621) — немецкий филолог и богослов. 342.

*Лукиан* (ок. 120—180) — древнегреческий сатирик периода Римской империи. 242, 379.

*Лукреций* (ок. 98—55 до н. э.) — древнеримский поэт и философ-материалист, автор поэмы «О природе вещей». 141, 351, 352.

*Майнгардт, Иоганн Николаус* (1727—1767) — немецкий переводчик Ариосто. 378.

*Макробий* (V в.) — древнеримский грамматик, комментатор Вергилия. 116.

*Манасса, Константин* (середина XII в.) — византийский хронист. 234—235, 375.

*Марини, Джамбаттиста* (1569—1625) — итальянский аристократический поэт; изысканный, украшенный стиль его и его школы получил название «маринизма»; автор поэмы «Адонис» (1623). 418, 478.

*Марлиани, Бартоломео* (? — ок. 1560) — итальянский антиквар, автор топографии Рима (1534). 115, 116, 118.

*Мармонтель, Жан Франсуа* (1723—1799) — французский писатель, представитель умеренного крыла просветителей. 209, 371.

*Марон* — см. Вергилий.

*Марс* (миф.) — древнеримский бог войны; отождествлялся с греческим Аресом. 74, 138, 160, 170—172, 296, 342—347, 367, 369, 381.

*Марсий* (миф.) — фригийский сатир, вызвавший Аполлона состязаться с ним в игре на флейте и за свою дерзость наказанный этим богом. 279.

*Маффеи, Паоло Алессандро* (1653—1716) — итальянский археолог. 287, 288, 338, 402.

*Маццуоли, Франческо* (прозвище *Пармиджанино*) (1503—1540) — итальянский живописец. 210.

*Медея* (миф.) — дочь царя Колхиды, волшебница, возлюбленная Ясона (героя сказаний об аргонавтах), помогшая ему овладеть золотым руном. Мстя за измену Ясона, убила прижитых с ним детей. 93.

«*Медея*» — картина Тимомаха. 93—95.

*Мезериак (Мезириак), Клод Гаспар* (1581—1638) — французский филолог, автор комментария к «Посланиям» Овидия (1621). 375.

*Мелеагр* (миф.) — сын калидонского царя, герой греческих сказаний об охоте на калидонского вепря, убивший (при дележе добычи) братьев своей матери и за это погубленный ею. 101, 323—325.

*Мелисандр* — действующее лицо трагедии Д. Томсона «Агамемнон». 328.

*Менгс, Антон Рафаэль* (1728—1779) — немецкий художник, сторонник неоклассицизма Винкельмана. 212, 372.

*Мендельсон, Моисей* (1729—1786) — немецкий буржуазный философ-просветитель, друг Лессинга. 259, 265, 271, 273, 382, 407, 465, 474, 479.

*Менелай* (миф.) — царь Спарты, брат Агамемнона, один из героев «Илиады». 180, 257, 326.

*Меркурий* (миф.) — древнеримский бог торговли и дорог, отождествленный с греческим Гермесом. 84, 194, 195, 241, 349, 350.

«*Метаморфозы*» — поэма Овидия. 324, 352, 383.

*Метастазио, Пьетро* (1698—1782) — итальянский поэт и драматург, автор ряда музыкальных драм. 430, 431.

*Метродор Афинский* (II в. до н. э.) — древнегреческий живописец и философ. 72.

*Меурзий (Ян де Мерс)* (1579—1639) — голландский филолог. 364—365.

*Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) — 427.

*Мильтон, Джон* (1608—1674) — английский поэт, участник буржуазной революции, автор эпических поэм «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671), проникнутых идеями революционного пуританства; в 1654 г. потерял зрение. 182, 236, 407, 415—420, 445, 478.

*Минерва* (миф.) — древнеримская богиня, покровительница искусств и ремесел, отождествленная с греческой Афиной. 117, 145, 147, 170, 171, 175, 180, 223, 367, 369.

*Мирон* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор-реалист. 255, 326.

*Монфокон, Бернард* (1655—1741) — французский археолог, автор «Объясненной древности» (1719—1724). 88, 115, 116, 118, 119, 325, 347, 353.

«*Морское путешествие*» — комедия Ф. Бомонта и Д. Флетчера. 384—387.

*Наогеорг* (псевдоним *Томаса Кирхмайера*) (1511—1563) — переводчик Софокла. 328.

«*Неистовствующий Аякс*» — картина Тимомаха. 93, 95.

«*Неистовый Роланд*» — поэма Ариосто. 235—238, 246, 376—378.

*Немея* (миф.) — богиня-покровительница Немейских игр в древней Греции. 389.

*Неоптолем* (миф.) — сын Ахилла; вместе с Одиссеем был послан к Филоктету, чтобы привезти его лук; характеризуется своим прямодушием. 105, 112, 113, 278.

*Непот, Корнелий* (II—I в. до н. э.) — древнеримский историк. 307.

*Нептун* (миф.) — древнеримский бог моря; отождествлялся с греческим Посейдоном. 175, 338.

*Нерон* (37—68) — римский император (54—68). 412.

*Нестор* (миф.) — старейший из греческих героев под Троей, воспетый в поэмах Гомера. 77, 170, 171.

*Никий* (IV в. до н. э.) — греческий живописец. 303, 389—391.

*Николаи, Фридрих* (1733—1811) — книгоиздатель и литератор, друг Лессинга в берлинские годы жизни, стоявший на позициях умеренного бюргерского просветительства, 459, 472, 475, 479, 480.

*Нирей* (миф.) — греческий юноша красавец (убитый Энеем), упоминаемый в «Илиаде» Гомера. 233, 405, 476.

*Нонн из Панополиса* (IV—V в.) — позднегреческий поэт, автор поэмы «Дионисиака» («Мифы о Дионисе»). 349.

*Нума Помпилий* (VIII—VII в. до н. э.) — второй из легендарных царей Рима. 154, 155, 356.

«*Облака*» — комедия Аристофана. 276.

*Овидий* (43 до н. э. — 17 н. э.) — древнеримский

поэт. 139, 144, 153, 154, 167, 244, 279 — 281, 326, 346, 348, 356, 375, 392, 419.

*«Ода на праздник св. Цецилии»* («Пиршество Александра, или Сила гармонии») Д. Драйдена. 184.

*Одиссей (Улисс)* (миф.) — царь Итаки, герой «Одиссеи» Гомера. 180, 257, 278.

*«Одиссея»* — поэма Гомера. 176, 331, 362, 379, 418.

*Олинф* — город в Македонии, на юге Халкедонского полуострова. 315.

*Онат* (V в. до н. э.) — греческий скульптор с о. Эгины. 294.

*«Опекун»* («*The Guardian*») — нравственно-сатирический журнал, издававшийся в 1713 г. Р. Стилем и Д. Аддисоном. 418.

*Опоринус, Иоганн* (1507—1568) — швейцарский книгопечатник, издатель известного каталога. 328.

*Опса* (миф.) — древнеримская богиня жатвы, супруга Сатурна. 154.

*Ореады* (миф.) — нимфы — обитательницы гор. 280.

*Орест* (миф.) — сын Агамемнона и Клитемнестры, отомстивший своей матери за убийство отца; за это его преследовали богини-мстительницы — эриннии. 354—355.

*Павсаний* (II в.) — древнегреческий писатель времен Римской империи, автор «Описания Эллады». 229, 292, 296, 323, 354, 357, 363, 374.

*Павсаний (Павсий?)* — древнегреческий художник, упоминаемый Афинеем. 321, 322.

*Павсон* (V—IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец, любивший, по Аристотелю, изображать «низкую природу». 81, 321, 322, 406, 476.

*Паллада* — см. Афина Паллада.

*Пальмериус* (*Жак де Польмье*) (1587—1670) — французский филолог. 394.

*Пальнатоко* (X в.) — легендарный датский герой, морской разбойник, основатель города Иомсборга, служившего прибежищем для изгнанников. 76.

*Пандар* (миф.) — троянский стрелок в «Илиаде». 181, 185, 198.

*Пандемониум* — название дворца Сатаны в «Потерянном рае» Д. Мильтона. 236.

*Пантеон Агриппы* (I в. до н. э.) — храм, воздвигнутый в Риме полководцем Агриппой. 291.

*Пантея* (II в.) — красавица, наложница древнеримского императора Люция Вера. 242.

*Парис* (миф.) — сын троянского царя Приама, похитивший Елсну, один из героев «Илиады». 173.

*Паррасий* (конец V — начало IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец из Эфеса. По Плинию, расширил объем пластических изображений, искусно применял принципы симметрии. 317.

*Парфений* (I в.) — древнеримский ювелир. 314, 315, 412.

*Пасител* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, работавший в Риме. 289.

*Пасквиллини, Марк Антонио* (XVII в.) — папский певец в Риме, изображенный на картине Сакки. 256.

*Паув, Ян Корнелий* (XVIII в.) — голландский филолог, издатель Анакреона. 376.

*Пелопс* (миф.) — древнегреческий герой, внук Зевса, сын Тантала, отец Атрея, легендарный основатель царства в Пелопоннесе. 194, 195.

*Пенелопа* (миф.) — супруга Одиссея. 253.

*Пенфесилея* (миф.) — царица амазонок, убитая Ахиллом. 261.

*Перикл* (ок. 490—429 до н. э.) — вождь афинской демократии в период ее расцвета. 393.

*Перро, Шарль* (1628—1703) — французский поэт и ученый, участник «спора о древних и новых писателях», в котором Перро защищал превосходство писателей XVII в. над древними. 222.

*Пети, Самюэль* (1594—1643) — французский филолог. 393, 394.

*Петроний Гай* (по прозвищу *Арбитр*) (?—66) — древнеримский писатель-сатирик, автор романа «Сатирикон». 332—336, 405, 476.

*Пилад* (миф.) — сын царя Строфия, двоюродный брат и верный друг Ореста. 354, 355.

*Пиль* — см. Де Пиль.

*Пиреик* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец; писал жанровые сцены и натюрморты. 81.

*Писандр* — имя двух древнегреческих поэтов, произведения которых до нас не дошли. 116, 331.

*Писон* — древнегреческий поэт-эпиграмматик. 321.

*Пифагор Леонтин (Пифагор Регийский)* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 89, 255, 326.

*Пифодор* — имя нескольких древнегреческих художников. 290—293.

*Плиний Старший* (23—79) — древнеримский писатель, автор «Естественной истории». 89, 155, 168, 229, 253, 287—303, 321—323, 325, 357, 358, 364, 365, 373, 379, 381, 382, 387—394, 402, 403, 474.

*Плутарх из Херонеи* (ок. 46—126) — древнегреческий историк и моралист периода Римской империи. 63, 370, 393, 394, 453.

*Плутон* (миф.) — древнеримский бог подземного мира. 369.

*Полибий* (201—120 до н. э.) — древнегреческий историк, автор «Всеобщей истории». 357.

*Полигнот* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, представитель фресковой монументальной живописи. 229, 230, 322.

*Полидевк* (миф.) — сын Зевса и Леды, брат Елены, один из братьев-близнецов, связанных неразлучной дружбой (Кастор и Полидевк). 241, 242.

*Полидект* (I в. ?) — древнегреческий скульптор, работавший в Риме, о котором упоминает Плиний. 290, 291, 293.

*Полидор* (I в. до н. э.) — скульптор с о. Родоса, один из авторов группы «Лаокоон». 286—290, 293, 295, 298, 299, 331, 387, 472.

*Поликлет* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, родом из Сикиона, 287, 288, 301, 303.

*Поллион* — см. Асиний.

*Помпоний Мела* (I в.) — древнеримский географ, 451.

*Поп, Александр* (1688—1744) — английский поэт, стремившийся примирить классицизм с умеренными буржуазно-просветительскими идеями. 208, 222, 228, 229, 260, 371, 374, 418, 478.

*Порденоне, Джованни Антонио* (1483—1539) — итальянский художник. 283.

*Посидоний* (I в. до н. э.) — греческий скульптор, работавший в Риме. 289.

«*Потерянный рай*» — поэма Д. Мильтона. 182, 317, 318, 320, 445.

*Пракситель* (IV в. до н. э.) — знаменитый афинский скульптор, стремившийся к идеалу пластической чувственной красоты. 290, 292, 412.

*Прейгер, Абрагам* (ок. 1725) — голландский священник, комментатор Лукреция. 352.

*Приам* (миф.) — царь Трои в «Илиаде» Гомера. 77, 249.

*Приап* (миф.) — древнегреческий бог плодородия и зачатий. 154.

*Прокрида* (миф.) — жена Кефала (см.). 139, 348.

*Протоген* (IV в. до н. э.) — греческий живописец, автор не дошедшего до нас трактата о живописи. 66, 167, 168, 332, 364, 365.

«*Разгневанный музыкант*» — гравюра У. Хогарта. 441.

*Рафаэль Санцио* (1483—1520). 167, 211, 212, 410.

*Рейтц, Иоганн Фридрих* (1695—1778) — немецкий филолог, издатель Лукиана. 379.

*Рем* (миф.) — один из близнецов — основателей Рима, убитый своим братом Ромулом. 342.

*Рени, Гвидо* (1575—1642) — итальянский живописец болонской школы. 416, 477.

*Рея Сильвия* (миф.) — мать легендарных основателей Рима, Ромула и Рема, весталка, соблазненная богом войны Марсом. 138, 154, 343, 344, 347, 356.

*Ригальтий (Риго), Никола* (1577—1654) — французский юрист и филолог. 342.

*Ричард III* — герой одноименной драматической хроники Шекспира; до вступления на престол — герцог Глостерский. 263, 264.

*Ричардсон, Джонат* (1655—1745) — английский коллекционер и теоретик искусства. 131, 283, 287, 338, 364, 365, 387, 449, 454.

*Робинзон Крузо* — герой романа Д. Дефо «Жизнь и приключения Робинзона Крузо» (1719). 102.

*Романо, Джулио* (1499—1546) — итальянский живописец и архитектор, ученик Рафаэля. 449.

*Ромул* (миф.) — один из двух братьев-близнецов — основателей Рима, вскормленный волчицей; первый из римских царей. 342, 343.

*Садолет, Якоб* (1477—1547) — кардинал, ученый-гуманист и поэт. 72, 133, 338, 390.

*Сакки, Андреа* (1600—1661) — итальянский живописец. 256.

*Салпион* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 300, 304.

*Санадон, Нозль Этьен* (1676—1733) — ученый иезуит, издатель Горация (1728). 359.

*Сарпедон* (миф.) — в «Илиаде» ликийский полководец, сын Зевса и Лаодамии, союзник троянцев. 362.

*Сатурн* (миф.) — древнеиталийское божество, отождествленное с греческим богом времени Кроносом. 154.

*Сафо* (правильнее — *Сапфо*) (VI в. до н. э.) — древнегреческая поэтесса. 244.

*Свида* (X в.) — византийский лексикограф. 358.

*Сегун, Пьер* (середина XVII в.) — французский нумизмат. 323.

*Сенека, Луций Анней* (ок. 6—65) — римский философ-стоик, моралист и драматург. 110, 376.

*Сервий Мавр Гонорат* (IV в.) — комментатор Вергилия. 297, 348, 372, 373.

*Сильвия* — см. Рея Сильвия.

*Симонид Кеосский* (559—469 до н. э.) — древнегреческий поэт. 67, 68, 474.

*Синон* (миф.) — греческий воин, уговоривший троянцев ввести в стены Трои деревянного коня; один из персонажей «Энеиды» Вергилия. 331.

*Скалигер, Юлий Цезарь* (1484—1558) — итальянский филолог-гуманист. 222.

*Скопас* (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 155, 280, 296, 357.

*Смит, Адам* (1723—1790) — английский буржуазный экономист и моралист-просветитель, автор «Теории нравственных чувств» (1761). 330.

*Сократ* (V в. до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист. 276,

*Сократ* — герой комедии Аристофана «Облака». 276.  
*Софокл* (ок. 497—406 до н. э.). 72, 73, 78, 89, 99, 100, 119—123, 317, 326, 329, 330, 393—395, 412, 459, 474.

*Спенс, Джозеф* (1699—1768) — английский ученый, сторонник классицизма, автор книги «Полиметис, или Опыт сближения произведений римских поэтов с остатками древнего искусства для взаимного их объяснения» (1747), в которой он утверждал, что в древности поэзия и живопись шли рука об руку и обрабатывали одни и те же сюжеты. 137, 142, 145, 146, 153, 156—158, 309, 323—325, 341, 343—345, 348, 349, 351, 353, 356, 357, 361, 364, 384.

«*Спящий циклоп*» — картина Тиманта. 448.

*Стаций Публий Папиний* (I в.) — римский эпический поэт, автор поэмы «Фиванда». 140, 145, 146, 149, 150, 351, 359.

*Стефанус, Генрикус (Этьен Анри)* (1528—1598) — французский ученый и издатель. 369, 376.

*Страбон* (ок. 63 до н. э. — ок. 20 н. э.) — древнегреческий географ и историк. 365.

«*Страшный суд*» — фреска Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы в Риме. 427.

*Стрepsiад* — действующее лицо комедии Аристофана «Облака». 276.

*Стронголион* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 289.

*Сфенел* (миф.) — греческий герой, друг Диомеда. 369.

*Сципион, Публий Корнелий* (235—183 до н. э.) — древнеримский полководец. 84.

*Тавриск из Тралл* (II в. до н. э.) — скульптор, исполнивший (вместе со своим братом Аполлонием) группу «Фарнезский бык». 299, 317.

*Тезей (Фесей)* (миф.) — легендарный афинский царь, совершивший ряд подвигов, местный герой Атики. 395.

*Теодор из Гадар* (I в.) — древнеримский ритор и учитель красноречия. 313.

*Теренциан Постум* — друг Лонгина (см.); ему адресовано приписываемое последнему сочинение «О возвышенном». 312.

*Террасон, Жан* (1677—1750) — аббат, французский литератор; участвовал в «споре о древних и новых писателях» на стороне Перро. 222.

*Терсит* (миф.) — греческий воин в «Илиаде» Гомера, стремившийся побудить греков к снятию осады и отплытию из-под Трои; Гомер наделяет его крайним физическим уродством. 259—262, 266, 270, 405, 476.

*Тибулл, Альбий* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт-элегик. 140, 351.

*Тиест (Фиест)* (миф.) — брат Атрея, отец Эгисфа. 194, 196.

*Тимант* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец. 85, 86, 88, 326, 448, 449.

*Тимархид* — скульптор, упоминаемый Плинием. 294.

*Тимокл* — скульптор, брат Тимархида. 294.

*Тимомах из Византии* (I в. до н. э.) — греческий живописец. 93—95.

*Тиндаль, Никлас* (1687—1774) — английский историк. 341.

*Тит, Флавий* (39—81) — римский император (79—81). 290, 297, 301, 339, 389.

*Тихий* (миф.) — искусный кожевник, изготовивший (по Гомеру) щит Аякса. 316.

*Тициан* (1477—1576) — глава венецианской школы живописи. 210, 238, 378.

*Томсон, Джемс* (1700—1748) — английский поэт, автор описательной поэмы «Времена года» (1730). 163, 406.

«*Трахинянки*» — трагедия Софокла. 331, 474.

«*Триптолем*» — утраченная трагедия Софокла. 393, 394.

*Уголино* — один из героев «Ада» Данте. Вместе с двумя сыновьями и двумя внуками был заточен своим врагом, архиепископом Руджьери, в башню, где они и умерли от голода. 282.

*Удар де Ламотт, Антуан* (1672—1731) — французский поэт и критик. 405.

*Уичерли, Уильям* (1640—1715) — английский комедиограф эпохи Реставрации. 260.

*Улисс* — см. Одиссей.

*Уорбертон, Уильям* (1698—1779) — английский ученый и критик, издатель Попа. 371.

*Урания* (миф.) — муза астрономии. 157.

*Фабретти, Рафсэлло* (1619—1700) — итальянский ученый-археолог. 358, 359.

*Фабри (Лефевр), Танаквиль* (1615—1672) — французский гуманист. 383, 392.

*Фабриций, Иоганн Альберт* (1668—1736) — немец-

кий филолог, издатель серии древнегреческих памятников «Греческая библиотека» (1705—1718). 328, 329, 389.

«*Фасты*» — поэма Овидия. 346, 356.

*Федон* (V в. до н. э.) — афинский архонт 1-го года 76-й олимпиады. 394, 395.

*Федр* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт-баснописец. 388.

*Феокрит* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель буколической (пастушеской) поэзии. 331.

*Фетида* (миф.) — морская богиня, одна из nereид, мать Ахилла. 345, 372.

*Фидий* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор времен Перикла, выразитель художественных идеалов афинской демократии в пору ее расцвета. 223, 254, 255, 290, 292, 338.

*Филипп из Фессалоник* (I в.) — древнегреческий поэт, 327.

*Филоктет* (миф.) — сын мелийского царя, владевший чудесным луком Геракла; укушенный ядовитой змеей, Филоктет был оставлен греками один на о. Лемносе, где он томился десять лет, страдая от раны и стойко перенося страдания. После того как греки узнали, что Троя не может быть взята без лука Филоктета, они отправили на о. Лемнос Одиссея и Неоптолема, чтобы привезти Филоктета под Трою. Попытка Одиссея хитростью увести Филоктета или похитить его лук разбилась о прямотушие и честность Неоптолема. Побуждаемый Гераклом, Филоктет добровольно отправился под Трою, где был исцелен и убил из своего лука Париса — виновника Троянской войны. Миф о Филоктете

лег в основу одноименной трагедии Софокла, которую анализирует Лессинг. 78, 89, 99, 101, 102, 114, 126, 127.

«*Филоктет*» — статуя Пифагора Леонтина. 89, 126, 127.

«*Филоктет*» — трагедия Софокла. 72, 73, 78, 99—102, 104, 105, 108—114, 278, 326, 327, 383, 439.

«*Филоктет*» — трагедия Шатобрена. 78, 101, 104, 105.

*Филострат* (III в.) — римский писатель, автор сборника описаний фантастических мифологических картин. 95, 347.

*Филохар* — древнегреческий живописец неизвестного времени. 389.

*Финей* (миф.) — фракийский царь, которого боги наказали неутолимым голодом. 281.

*Флетчер, Джон* (1579—1625) — английский драматург эпохи Возрождения, современник Шекспира. 282, 384—387.

*Флора* (миф.) — древнеримская богиня весны и цветов. 351—352.

*Флорис, Франсис (Франц де Фриндт)* (1520—1570) — голландский живописец и рисовальщик. 449—451.

*Фол* (миф.) — кентавр, сын Силена, угощавший вином в своей пещере Геркулеса. 315.

*Фонтен* — см. Дефонтен.

*Фоссий, Исаак* (1618—1689) — английский филолог, издатель Помпония Мелы. 451.

*Франклин, Томас* (1721—1784) — английский поэт и переводчик. 330.

*Френуа* — см. Дюфренуа.

*Фурии* (миф.) — древнеримские богини-мстительницы, соответствующие греческим эринниям. 85, 145, 149, 150, 323—325, 354—356.

*Фуск* (I—II в. до н. э.) — оратор в Риме, высмеянный Ювеналом в его XII и XVI сатирах. 315.

*Хабрий* (начало IV в. до н. э.) — афинский полководец. 307—309.

*Хагедорн, Кристиан Людвиг* (1713—1780) — немецкий ученый и теоретик искусства, директор Дрезденской Академии искусств, автор «Размышлений о живописи» (1762). 338, 355, 447, 448.

*Хогарт, Уильям* (1697—1764) — английский живописец и гравер, автор трактата «Анализ красоты» (1753). 255, 441.

*Центон* — стихотворение, составленное из стихотворных строк разных авторов. 311.

*Церера* (миф.) — древнеримская богиня земледелия, отождествлявшаяся с греческой Деметрой. 351, 352.

*Цицерон, Марк Туллий* (106—43 до н. э.) — древнеримский государственный деятель, оратор и философ-эклектик, склонявшийся к стоицизму. 67, 108.

*Честерфильд, Филипп*, граф (1694—1773) — английский аристократический писатель-моралист. 276.

*Шатобрен, Жак Батист* (1686—1775) — французский драматург-классицист, автор трагедии «Филоклет» (1755). 78, 102, 104, 105, 321.

*Шекспир, Вильям* (1564—1616). 263, 264, 445, 446.  
*Шифле (Шифлетий), Жан* (?—1663) — французский археолог. 354.

*Шмидт, Эразмус* (1560—1637) — немецкий ученый-филолог. 390.

*Шпангейм, Иезекиил*, (1629—1710) — немецко-швейцарский археолог и нумизмат. 323, 455.

*Штош, Филипп* (1691—1757) — владелец коллекции античных гемм (резных камней), которую описал Винкельман. 345, 348, 355.

*Эдгар* — сын Глостера в трагедии Шекспира «Король Лир». 445.

*Эдмунд* — незаконный сын Глостера, персонаж трагедии Шекспира «Король Лир». 263.

*Эзоп* (VI в. до н. э.) — легендарный древнегреческий баснописец. 259, 260, 349, 351.

*Эйлер, Леонард* (1707—1783) — великий математик, член С.-Петербургской Академии наук, создатель математической теории музыки. 411, 477.

*Элиан, Клавдий* (II в.) — позднегреческий ритор и философ-софист, живший в Риме при императоре Адриане. 322.

*Элланодики* — судьи на олимпийских состязаниях в древней Греции. 82.

*«Энеида»* — поэма Вергилия. 192, 297, 331—333, 338, 348, 352, 357, 362, 372, 373, 379, 380, 393, 398.

*Эней* (миф.) — троянский полководец, герой «Энеиды» Вергилия. 131, 135, 175, 218, 220, 221, 357, 372.

*«Эпигониада»* («*Эпигоны*») — древнегреческая эпи-

ческая поэма послегомеровского периода о разрушении Фив (VI в. до н. э.). 405.

*Эрисихтон* (миф.) — фессалийский царь, срубивший деревья, посвященные богине земледелия Деметре, и за это наказанный неутолимым голодом, 281.

*Эрнести, Иоганн Август* (1707—1781) — немецкий ученый-филолог. 367.

*Эсхил* (525—456 до н. э.). 395.

*Этион* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец. 140.

*Ювенал* (ок. 60—140). 138, 139, 314—315, 341—344, 347, 349.

*Юлиан Отступник* (331—363) — римский император (361—363). 323, 355.

*Юниус, Франциск* (1589—1677) — немецкий археолог, живший в Голландии. 82, 311—314.

*Юнона* (миф.) — древнеримская богиня, супруга Юпитера. 145, 147, 231, 292, 331, 349, 350, 363, 368.

*Юпитер* (миф.) — верховный бог древних римлян. 85, 88, 172, 195, 254, 295, 331, 349—351, 368.

*Юстин Мученик* (II в.) — раннехристианский писатель, один из «отцов церкви». 322.

*Ясон* (миф.) — герой древнегреческих сказаний об аргонавтах. 327.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г. М. Фридендер. «Лаокоон» Лессинга . . . . .</i>	7
ЛАОКООН, или О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ ЧАСТЬ I. <i>Перевод Е. Н. Эдельсона . . . . .</i>	65
ПРИМЕЧАНИЯ ЛЕССИНГА. <i>Перевод Е. Н. Эдельсона и И. В. Феленковской . . . . .</i>	321
ИЗ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ К «ЛАОКООНУ». <i>Переводы Б. В. Замарина и Г. М. Фридендера . . . . .</i>	
Планы «Лаокоона» . . . . .	399
Наброски продолжения «Лаокоона» . . . . .	421
Отдельные заметки . . . . .	452
ПРИЛОЖЕНИЯ . . . . .	
Из письма Лессинга к Ф. Николаи от 26 марта 1769 года . . . . .	459
Из сочинения «Как древние изображали смерть» (1769) . . . . .	464
Комментарии . . . . .	469
Словарь-указатель имен, названий и терминов . . . . .	481

*Готхольд Эфраим  
Лессинг*

**Лаокоон, или о границах  
живописи и поэзии**

*Редактор Я. С. Билинкис  
Художник З. М. Секач  
Художественный редактор  
А. М. Гайденков  
Технический редактор  
Л. П. Крючкина  
Корректор И. А. Якимович*

Сдано в набор 10/X 1956 г. Под-  
писано к печати 5/VI 1957 г.  
Бумага 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> = 16,25 печ. л. =  
=22,26 усл. печ.л. Уч.-изд.л. 14,98+  
+2 вкл.=15,03 л. Тираж 75000 экз.  
Заказ № 1670. Цена 10 р. 70 к.

Гослитиздат  
Ленинградское отделение.  
Ленинград, Невский пр., 28.

Министерство культуры СССР.  
Главное управление полиграфической  
промышленности. 2-я типография  
«Печатный Двор» им. А. М. Горького.  
Ленинград, Гатчинская, 26.

